

Московская государственная консерватория  
имени П. И. Чайковского  
Кафедра истории русской музыки

А. Кандинский, Д. Петров,  
И. Степанова

# ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

Выпуск II

Книга 1

Под общей редакцией Е. Сорокиной и Ю. Розановой

*Рекомендовано Учебно-методическим объединением  
высших учебных заведений Российской Федерации  
по образованию в области музыкального искусства  
в качестве учебника для студентов  
высших учебных заведений  
по специальности 070111  
«Музыковедение»*



МОСКВА·МУЗЫКА  
2009

**ББК 85.313(2)1  
И 90**

**Издано при финансовой поддержке  
Федерального агентства по печати  
и массовым коммуникациям  
в рамках Федеральной целевой программы  
«Культура России»**

**И 90      История русской музыки: Учебник. В 3-х вып. Вып. II.  
Кн. 1. Кандинский А., Петров Д., Степанова И./ Под общ.  
ред. Е. Сорокиной и Ю. Розановой. — М.: Музыка, 2009. —  
440 с., нот.**

**ISBN 978-5-7140-0861-0**

Первая часть второго выпуска учебника является продолжением первого, положившего начало новой серии учебников по истории русской музыки для музыкальных вузов.

Очередной выпуск посвящен музыкальной культуре второй половины XIX века. В нем рассматривается творчество А. Рубинштейна, А. Серова, Ц. Кюи, М. Балакирева и А. Бородина.

Предназначается для студентов музыкальных вузов.

**ББК 85. 313(2)1**

**ISBN 978-5-7140-0861-0**

**© Издательство «Музыка», 2009**

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Первая часть второго выпуска учебника по истории русской музыки, подготовленная для музыкальных вузов как продолжение первого выпуска (*Владышевская Т. Ф., Кандинский А. И., Левашева О. Е.* История русской музыки. Вып. 1. М., 1999), посвящена музыкальной культуре второй половины XIX века — творчеству А. Г. Рубинштейна, А. Н. Серова, Ц. А. Кюи, М. А. Балакирева и А. П. Бородина.

Учебник создан на кафедре истории русской музыки Московской консерватории представителями трех поколений педагогов, профессоров кафедры — А. И. Кандинским, И. В. Степановой и Д. Р. Петровым под общей редакцией Е. Г. Сорокиной и Ю. А. Розановой.

Монографические главы предваряет обзорная глава (автор — Д. Р. Петров), в которой освещается важнейший этап эволюции национальной композиторской школы, данный в культурологическом контексте времени — особенностях музыкальной жизни, развитии эстетической мысли, становлении профессионального музыкального образования, музыкальной критики, исторической науки.

Д. Р. Петровым написаны также главы об А. Рубинштейне, Серове и Кюи. В главе о Рубинштейне дан широкий обзор его композиторского наследия, а изложение творческого пути помогает представить музыкальную жизнь России и Европы как единое, богатое, но и внутренне противоречивое культурное пространство.

Творчество Серова и Кюи представлено в исторически наиболее важных, характерных для них произведениях — операх Серова, некоторых операх и романсах Кюи. Не обойдены вниманием и деятельность Серова — музыкального критика, и значение Кюи как одного из членов кружка «Могучая кучка».

Наиболее полно в учебнике представлено творчество композиторов «Могучей кучки» — Балакирева и Бородина.

Монографическая глава о творчестве Балакирева — одна из последних работ выдающегося педагога и исследователя русской музыки А. И. Кандинского (1918–2000). Наследие Балакирева было предметом многолетнего изучения ученого (первая его работа о симфоническом творчестве Балакирева относится к 1950 году). Глава, посвященная Балакиреву в учебнике, ориентирована на вдумчивого читателя, готового к углубленному, подробному изучению музыки композитора, ее слышанию и постижению содержательных музыкально-стилистических анализов произведений всех жанров, к которым Балакирев обращался. Его роль в создании Новой русской музыкальной школы, многосторонняя деятельность организатора, вдохновителя, создателя «Могучей кучки» соотносится с развитием современной ему русской и европейской культуры и представляет собой во многом уникальное явление музыкального искусства XIX века.

Глава о Бородине существенно отличается от остальных глав учебника. Ее автор (И. В. Степанова) позволила себе большую степень творческой свободы, чем это обычно принято в учебно-методической литературе. Такой подход был продиктован желанием сделать ее более живой и даже увлекательной. С этой целью в главе широко привлечен дополнительный материал, в частности уникальное эпистолярное наследие Бородина, по-новому осветившее грани его личности и творчества. Это не помешало автору полно представить всю необходимую проблематику и предложить собственную концепцию теории русского музыкального эпоса. Коллектив кафедры русской музыки Московской консерватории, обсуждавший учебник на стадии его создания, согласился с предложенным (во многом экспериментальным) вариантом, выразив надежду на то, что современная студенческая аудитория примет его с интересом.

В конце каждой монографической главы дается хронограф жизни и творчества композитора и список основной литературы по теме.

Авторский коллектив и редакторы издания Е. Г. Сорокина и Ю. А. Розанова благодарят своих коллег, членов кафедры В. П. Павлинову, С. И. Савенко, Н. П. Савкину, И. А. Скворцову за ценные советы и замечания при обсуждении рукописи учебника.





## *Глава I*

# **РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА 60–70-х ГОДОВ XIX ВЕКА**

В 60-е и 70-е годы XIX века<sup>1</sup> русская музыкальная культура переживала период интенсивного развития и обновления, имевший решающее значение для дальнейшей эволюции композиторского творчества, музыкальной жизни и музыкального образования в России. К главным достижениям этого времени относятся появление высокопрофессиональных, постоянно действующих организаций, существовавших преимущественно на средства общества; возникновение новых форм концертной деятельности; учреждение системы профессионального музыкального образования; развитие музыкальной критики и науки; расцвет композиторского творчества, появление в русской музыке различных школ и направлений.

Все это стало возможным благодаря глубоким изменениям в жизни и самосознании русского общества, которые были вызваны тяжелым кризисом Российского государства в 50-е годы XIX века и последовавшими затем реформами 60-х годов. Интеллектуальная жизнь в России стала как никогда ранее активной. Общество было озабочено своей судьбой и готово предпринимать усилия для собственного развития и роста.

### **Общественная жизнь**

В годы, предшествовавшие рассматриваемому периоду, русское общество пережило одно из самых сильных за всю свою историю потрясений — Крымскую войну 1853–1856

---

<sup>1</sup> Хронологические границы, конечно, условны. Черты этого периода формируются ранее, а исчерпывают себя позднее.

годов. Ее исключительное воздействие на умы объяснялось не только военным поражением России — оно свидетельствовало об отсталости государства, несостоятельности его внутренней и внешней политики. Поводом к началу войны послужил конфликт вокруг святых мест в Иерусалиме: султан Османской империи, к которой относились тогда палестинские земли, передал ключи от храма Гроба Господня, принадлежавшего православной общине, католикам. Интересы православной церкви Николай I решился защищать военным путем, введя войска в княжества Молдавию и Валахию — тогда провинции Османской империи. Такой образ действий соответствовал внешней политике, которая брала начало в Священном союзе 1815 года и предполагала, что страны-победительницы в войне с Наполеоном (то есть Россия, Австрия и Пруссия) несут ответственность за сохранение мира и политического устройства в Европе и оставляют за собой право вмешиваться в дела других государств. За прошедшее с тех пор время эта политика стала восприниматься как угроза интересам других европейских стран. В Крымской войне Россию не поддержало ни одно государство, тогда как на стороне Турции в военных действиях участвовали Англия, Франция, Сардиния; России пришлось обороняться на Черном, Белом, Балтийском морях, на Дальнем Востоке и у берегов Камчатки.

Одна из героических страниц Крымской войны — осада Севастополя. Она длилась 349 дней, в течение которых русские войска вынуждали союзнические государства держать у города многотысячную армию. В итоге же им самим пришлось оставить город, понеся за время осады колоссальные потери. Одно из самых значительных произведений 60-х годов, опера Серова «Юдифь», производила на русскую публику огромное впечатление отчасти потому, что ее библейский сюжет воскрешал в памяти изнурительную осаду Севастополя.

Войну, в которой России выпало на долю противостоять остальной Европе, не пользуясь у нее ни политической, ни общественной поддержкой, выиграть было невозможно. Оставалось пойти на тяжелый мир и заняться постепенным реформированием государства. Эту задачу взял на себя

следующий император, Александр II. В его манифесте об объявлении мира (конец 1855 года) сказано: «Да утвердятся и совершенствуются ее [России] внутреннее благоустройство; правда и милость да царствует в судах ее; да развивается повсюду и с новою силою стремление к просвещению и всякой полезной деятельности»<sup>2</sup>. Первой готовилась крестьянская реформа — отмена крепостного права (1861). Затем последовали смягчение цензуры (1863), земская и судебная реформы (1864), новое городское положение (1870), введение всеобщей воинской повинности (1874).

Общий смысл этих реформ заключался в появлении *внесословных*, общих для всех граждан России прав и обязанностей. Так, лишь в результате преобразований 60-х годов в России были введены суды присяжных, которые рассматривали дела как дворян, так и крестьян, мещан и разночинцев, выборные органы местной власти, в которых заседали представители разных сословий и т. д. Все это означало решительные изменения в структуре и самосознании общества: из иерархической системы, где ответственность за политику и культуру лежала на плечах довольно узкого слоя — дворянства, оно превратилось в более демократическое образование, где в идеальном смысле ответственность лежала на всех. Такое общество получило возможность развиваться, получило возможность стать другим, и то, каким оно будет, зависело от каждого.

В то время интеллектуальная жизнь России была подобна бурлящему котлу: в ней рождались столь многообразные, порой взаимоисключающие взгляды, что их невозможно свести к нескольким основным течениям. Уникальность 60—70-х годов в истории русской культуры определялась различными явлениями жизни, науки, искусства, сложным комплексом проблем, которые стояли перед русским обществом.

Прогрессивные, но болезненные реформы, проводимые государством, вызывали различное отношение; гражданские свободы налагали новые обязанности и означали прежде всего бремя личной ответственности, которое для многих (в

---

<sup>2</sup> Цит. по: Платонов С. Ф. Сокращенный курс Русской истории. Пг., 1915. С. 387.

основном для бывших крепостных) бывало катастрофически тяжелым. За реформами последовали многочисленные крестьянские бунты и акты терроризма, направленные против высших государственных чиновников и самого императора Александра II. В накаленной внутривластной атмосфере тех лет государство вместе с системой правления, общим укладом, порядками, официальной идеологией воспринималось как форма, по отношению к народной жизни внешняя. Следовательно, стало возможным обсуждать, насколько она чужда, губительна или, напротив, справедлива, благотворна и как следовало бы изменить ее. Это время не случайно характеризуется распространением в обществе революционных идей.

В центре дискуссий о прошлом, настоящем и будущем России стояло понятие «народ», под которым чаще всего (в отличие от словоупотребления первой половины XIX века) понимались низшие слои общества (прежде всего крестьянство). Озабоченность судьбой народа, испытавшего на себе наиболее тяжелые последствия реформ, сопровождалось искренним интересом к нему художников и мыслителей. Казалось, именно народ, в наименьшей степени затронутый европейскими формами цивилизации, хранил в себе подлинный национальный дух.

Взгляд на государство как внешнюю форму, а народ как еще не изведенную, но реальную силу подтверждался живым опытом современной жизни. Было ясно, что история страны движется не одними лишь государственными решениями, но представляет собой поле, где во взаимном сопротивлении сталкиваются различные общественные элементы. Эта истина, открывшаяся в самом жизненном опыте людей 60-х годов, заставляла их ощущать себя непосредственными участниками исторического процесса, по-новому взглянуть и на прошлое России. Интерес к истории вытекал из анализа современных проблем. Сопряжение прошлого и современности также являлось характерной чертой того времени, которое ознаменовалось расцветом исторической науки. Если главное историческое произведение первой четверти XIX века носит название «История государства Российского» (Н. М. Карамзин), то схожий по значимости труд выдающегося историка середины XIX века

С. М. Соловьева озаглавлен «История России с древнейших времен» (1851—1879); а ученик Соловьева В. О. Ключевский, молодость которого пришлась как раз на 60-е годы, своему главному труду дал название «Курс русской истории». За сменой названий скрывалось глубокое изменение во взглядах на историю, на механизмы, ею управляющие. Осмысление исторического прошлого не было лишь делом профессиональных ученых. Историческая проблематика мощно вторгалась в художественное творчество (литературу, живопись, музыкальный театр); отдельные произведения того времени можно рассматривать как род историко-философских исследований («Война и мир» Л. Н. Толстого, «Хованщина» М. П. Мусоргского).

Недавние и современные события — как во внешней политике (противостояние европейским государствам в Крымской войне), так и внутренней (реформы и их последствия) — обострили национальное сознание русского общества, ощущение уникальной самобытности своей истории и культуры. Именно тогда возникло устойчивое представление о России и Западе как разных, а иногда противоположных силах на европейском культурном и политическом пространстве. Начавшиеся в 40-е годы дискуссии славянофилов и западников о направлении, в котором надлежит развиваться русскому обществу, получили новый смысл. В то же время территория Русского государства расширялась на Восток. Россия постепенно присоединяла к себе Среднюю Азию, на европейском же направлении противостояла польскому сепаратизму и оказывала поддержку славянским народам на Балканах, добивавшимся независимости от Османской империи<sup>3</sup>. В 60-е годы в русском обществе горячий отклик находят идеи панславянского единства, возможного политического и духовного союза славянских народов Европы под покровительством России. И остро обсуждавшаяся проблема «Россия — Запад», и продвижение России на Восток, и сочувствие славянским народам оставили след в русском искусстве, в частности у русских музыкантов.

---

<sup>3</sup> Впоследствии это привело к русско-турецкой войне 1877—1878 годов, завершившейся победой российской армии и частичным освобождением Балкан.

Одним из следствий подъема общественного сознания было появление русской интеллигенции. Слово «интеллигенция» изредка употреблялось в русском языке и раньше как синоним разумности, высокоразвитого ума. Но в 60-е годы с легкой руки писателя и публициста П. Д. Боборыкина оно впервые распространилось широко, причем в значении, в каком употреблялось в предреволюционной Германии 40-х годов, — мыслящая, критически настроенная часть общества. Но только в России слово, взятое в таком значении, пустило глубокие корни. Это свидетельствовало о признании за «разумной, образованной, умственно развитой частью жителей» (так в 1881 году определяет интеллигенцию словарь В. И. Даля) особой роли в обществе. Интеллигенцию составляли представители разных сословий, критически настроенные к окружающей действительности, обладавшие своим пониманием политики, экономики, образования и т. д., но в отличие от императорского двора и правительства лишенные возможности непосредственно проводить свои взгляды в жизнь. Поэтому они пользовались доступными им средствами, чтобы заявить о своей позиции и найти союзников. Интеллигент 60-х годов — человек не только размышляющий, но непременно человек деятельный, это активный элемент общественной жизни. В широком смысле слова к интеллигенции принадлежали все крупные представители музыкальной культуры 60-х годов.

Самых разных людей этого времени объединяло убеждение в том, что необходима деятельность на благо общества. Можно сказать, что 60-е годы — пора *деятельности*, если понимать под этим как собственно практические дела, так и печатное слово. В высшей степени характерно для той эпохи отношение к литературе (и к искусству в целом) как средству идеологического воздействия, убеждения, распространения эстетических, нравственных, политических взглядов. Искусство 60-х годов не боялось быть «тенденциозным». Это слово из критического лексикона времени употреблялось нередко как положительная характеристика, как синоним содержательности искусства вообще. О реалистической живописи художников-передвижников В. В. Стасов писал: «Содержательность наших картин так определена и

сильна, что иной раз их упрекали в „тенденциозности“, под которой «разумеют все то, где есть сила негодования и обвинения, где дышит протест и страстное желание гибели тому, что тяготит и давит свет. Выкиньте всю эту страстную и лучшую струну в художнике, и многие останутся довольны. Но что он без нее значит? Как будто не „тенденциозно“ все, что есть лучшего в созданиях искусства и литературы всех времен и всех народов!»<sup>4</sup>.

Общественная функция искусства иногда даже подавляла его самостоятельную эстетическую ценность. Поэзия Н. А. Некрасова, например, часто ставилась людьми 60-х годов выше поэзии Пушкина, поскольку непосредственно касалась острых проблем современной жизни. Знаменитый роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» (1863) воздействовал прежде всего выраженными в нем социально-утопическими идеями. Подходить к нему с формальными критериями художественности было бы не совсем правомерно, это никак не объяснило бы того места, которое занял роман в истории русской литературы. Появление такого «тенденциозного» произведения из-под пера революционного демократа вызвало полемический ответ со стороны Н. С. Лескова — писателя, в целом столь чуткого к самоценности художественного слова. Но его первый роман «Некуда» (1864), в котором Лесков со злой иронией охарактеризовал быт и взгляды своих революционно настроенных современников, — произведение не менее тенденциозное и, пожалуй, еще менее, чем роман «Что делать?», способное устоять перед судом строгой художественной критики. Многим подобным сочинениям, вызванным требованиями минуты или возникшим как непосредственный отклик на волновавшую общество идею или на чужое творчество, было суждено забвение. Счастьем для русской музыки можно считать то обстоятельство, что в 60-е годы ее крупнейшие представители, сознавая общественную значимость искусства и подчас пользуясь им как средством убеждения, ставили перед собой и блестяще разрешали сложные художественные задачи.

---

<sup>4</sup> Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства [1882–1883] // Стасов В. В. Избр. соч. В 3-х т. Т. 2. М., 1952. С. 421.

## Развитие художественной культуры

Публицистический и тенденциозный характер художественного творчества в России 60-х годов был частным проявлением общих процессов в развитии художественной культуры. Их смысл заключался в установлении новых отношений между искусством и действительностью, определяемых обычно понятием *реализм*.

Предельно отчетливо новые отношения между искусством и действительностью проявились в истории с Академией художеств, когда в 1863 году 13 художников во главе с И. Н. Крамским вышли из ее состава и образовали Артель художников (позднее — Товарищество передвижников). Поводом для их поступка (он мог показаться странным, если вспомнить, что они тем самым добровольно отказывались от заботы со стороны Академии) послужили условия конкурса на Большую золотую медаль: художники должны были писать картину на заданную тему — «Пир на Валгалле». Академия олицетворяла собой уходящую в прошлое риторическую традицию<sup>5</sup>, предполагавшую, что мастер соревнуется с предшественниками и современниками в выполнении не им созданных стилистических и жанровых условий. При этом одной из главных целей такого искусства является техническое совершенство, как бы «автономное», чистое мастерство, способное, конечно, доставлять зрителю большое эстетическое удовольствие. Однако имена художников, членов Академии, поражавших в 60–70-е годы техническим совершенством своих картин, не остались в истории искусства. Такое совершенство, основанное на усвоении опыта прошлого, не отвечало требованиям, которые интеллигенция 60-х годов предъявляла искусству. И. Е. Репин, молодость которого пришлось на это время, впоследствии вспоминал: «Картины той эпохи заставляли зрителя краснеть, содрогаться и постороже вглядываться в себя <...> Говорят, что „Неравный брак“ Пукирева [1862] испортил много крови не одному старому генералу, а [историк] Н. И. Костома-

---

<sup>5</sup> В современной истории культуры и литературоведении ее принято называть «риторической» и считать, что эта традиция обнимает собой много веков европейской культуры от Древнего Рима до начала XIX века.



ров, увидав картину, взял назад свое намерение жениться на молодой особе»<sup>6</sup>.

Жанровая живопись (именно к этому роду относится упомянутое полотно), не претендовавшая ранее на высокое положение в иерархии изобразительного искусства, становится теперь одной из важных сфер творчества художников, наблюдающих и критически оценивающих действительность, занимает на выставках реалистической живописи одно из центральных мест, встречает соответствующее отношение зрителей. Меняется жанровая иерархия, меняются и отдельные жанры, освобождаясь от связи с типичной для них тематикой и стилем. Так, одна из знаменитых картин той эпохи, «Христос в пустыне» Крамского (1872), соединяет тематику религиозной живописи с психологичностью реалистического портрета. Сравнивая ранние академические работы Репина с его свободными зарисовками с натуры, Крамской так объяснял предпочтение, которое он отдавал последним: «Это [голова старухи] более тонко обработано, тут больше любви к делу; вы старались от души передать, что видели, увлекались бессознательно многими тонкостями натуры, и вышло удивительно верно и оригинально <...> В академических ваших работах вы впадаете уже в общий шаблонный прием условных бликов и ловких штрихов»<sup>7</sup>. Здесь выражен едва ли не главный принцип реалистического искусства: оно черпает свои темы, обретает свои технические приемы не столько из собственных традиций, сколько из наблюдений над действительностью. Если художник-реалист с чем-то и кем-то соревнуется, то не с классическими образцами жанра и стиля и не своими коллегами, а с самой жизнью, стараясь творчески воссоздать многообразие ее форм, ее сложность и непредсказуемость. Этот принцип замечательно выразил Мусоргский: «Художественная правда не терпит предвзятых форм; жизнь разнообразна и частенько капризна; заманчиво, но редко можно создать жизненное явление или тип в форме им присущей, не бывшей до того ни у кого у художников» (1875)<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Репин И. Е. Далекое близкое / Под ред. К. Чуковского. М., 1953. С. 174.

<sup>7</sup> Там же. С. 160.

<sup>8</sup> Мусоргский М. П. Письма. М., 1981. С. 167.

Эстетика реализма в России принесла с собой один из высочайших взлетов в истории литературы. Русские писатели, исходя из опытов «натуральной школы» 40-х годов, связанных с анализом и отображением типических явлений действительности в жанре очерка, достигают в 60-е годы вершин в романе, который в это время становится тем, что литературоведы определяют понятием «антижанр», то есть преодолевает жанровые стереотипы и стремится к широчайшему охвату действительности. Именно в 60-е годы Л. Н. Толстой работает над романом «Война и мир», который в своих грандиозных формах и бесконечном многообразии охваченных тем, проблем, лиц как бы уподобляется самой жизни, а в Эпilogе и вовсе переходит привычные границы художественной литературы, превращаясь в философский трактат.

Расцвет реалистического искусства в России 60–70-х годов XIX века обусловлен не только состоянием русской культуры и общества. Это была часть общеевропейского культурного процесса, протекавшего в XIX веке и ясно проявившего себя уже в романтизме, который, преодолевая законченность форм и жанрово-стилевую нормативность классицизма (а вместе с ним и всей многовековой риторической системы), противопоставил его универсальным эстетическим ценностям бесконечно разнообразный, сложный внутренний мир человека и культ национального прошлого, фольклора, истории и самого духа нации — различного у каждого народа. Реализм не столько опровергал искусство романтизма, сколько делал еще один шаг в том же направлении — от универсальности классических традиций к художественному «моделированию» и осмыслению капризности и многообразия жизни, которая для реализма становится центральным понятием.

Еще до социально-политических потрясений 60-х годов в русском искусстве получил отражение этот общеевропейский процесс. Поздние произведения Пушкина и зрелые создания Гоголя стали основой реалистического направления русской литературы. Одно из самых замечательных явлений русской живописи 40-х годов — творчество П. А. Федотова, который первым придал жанровым сценам слож-

ность и социально-критическую направленность содержания.

Постепенно реализм сложился в мощное, ведущее течение русского искусства; и то, что в России 60-х годов он достиг такого расцвета, как ни в одной другой стране, объясняется, по-видимому, тем, что реальность, жизнь, к воссозданию которой стремилось художественное творчество, из которой художник черпал богатство и разнообразие своего искусства, в России 60-х годов коренным образом менялась и словно сама взывала к своему осмыслению. В этом заключалось в то время глубокое влияние развития общества на развитие искусства. Внутренняя логика эволюции европейского искусства на протяжении XIX века и эволюция русского общества — эти две линии образовали в 60-е годы такую точку схождения, такое сочетание взаимозависимых и взаимодействующих элементов, которое привело русскую художественную культуру в состояние колоссального напряжения, к рождению в ней явлений, уникальных в масштабе всего мирового искусства.

Вклад отдельных видов искусства в развитие реализма был различен, как различна была их судьба в ту эпоху. Если в живописи, литературной прозе, театре вместе с обновлением содержания усложнялись художественные формы, то изменение тематики поэзии (например, у Некрасова) сопровождалось, скорее, упрощением ее композиционно-технических приемов.

Музыка своими специфическими средствами тоже воплощала общую реалистическую тенденцию искусства середины XIX века. Естественно, что понятие «реализм», возникшее в связи с литературой и живописью, по отношению к музыке не может применяться столь же широко. С наибольшей очевидностью она соприкасается с реализмом там, где действует в союзе со словом и — шире — внемузыкальными образами, то есть в опере и камерно-вокальных произведениях. Опираясь на сюжет, смысл и структуру текста, выявляя примечательные черты внутреннего и внешнего облика представляемых или воображаемых героев, композиторы (Даргомыжский и особенно Мусоргский) добивались редкой образной конкретности музыкального языка,

который в этом отношении соперничает у них с языком живописи и литературы. В русле реалистической эстетики развивалась и оперная драматургия. Ее сближение с литературной драмой (нередко при использовании готового текста драматических произведений) сказывается в возросшей роли свободно построенных сцен, которые в своем течении уподобляются процессам, происходящим в психической жизни человека, течению самой мысли (в монологах и диалогах). Желание представить действительность в сложном сплетении конфликтов, судеб породило новаторскую драматургию Мусоргского, не имевшую аналогов в оперном театре. Обращение к социально конкретным типам, обладающим каждый раз особой, характерной интонацией, расширило образный мир и камерно-вокальной музыки. Песни-монологи, песни-сцены позднего Даргомыжского и Мусоргского представляют собой музыкальные эквиваленты «физиологических очерков» писателей натуральной школы или жанровых сцен в реалистической живописи.

Русская музыка 50–70-х годов XIX века вообще тесно соприкасается с другими искусствами и областями духовной деятельности (исторической наукой, философией, фольклористикой). Не случайно самые смелые и показательные поиски сосредоточены в это время в синтетических жанрах.

Но связь музыки с реалистической эстетикой проявляет себя не только там, где сюжетная и поэтическая основа музыкальных произведений близка тематике, характерной для реализма в живописи и литературе. Стремление к «художественной правде», по выражению Мусоргского, предполагало освобождение от условных композиционно-технических приемов классических форм, поиски для каждого произведения особой логики его построения. Это одинаково относится как к музыке театральной и вокальной, так и к инструментальной, в том числе непрограммной. Poleмически остро выражал требование новизны и оригинальности инструментальных форм В. В. Стасов: *«Симфония должна перестать быть составленною из 4 частей, как ее выдумали 100 лет назад Гайдн и Моцарт. Что за 4 части? Пришло им время сойти со сцены, точно так, как и симметрическому, параллельному устройству внутри каждой из них. Про-*

гнали со света школьную форму *од, речей, изложения, хрий и т. д.* Должно прогнать 1-ю и 2-ю тему, *Durchführung* или *Mittelsatz* [разработку] и прочую схоластику. Будущая форма музыки, то *бесформие*, которое уже во всей 2-й Мессе [«Торжественной мессе» Бетховена]»<sup>9</sup>.

На рассматриваемый период пришелся расцвет программной музыки (произведения Балакирева, Римского-Корсакова, Мусоргского, Чайковского), требовавшей свободных, подчеркнуто индивидуальных форм. В контексте развития европейской музыки XIX века это было продолжением одной из определяющих тенденций романтизма, традиции которого в реалистическую эпоху не отвергаются, а получают дальнейшее развитие<sup>10</sup>.

Но в стилистической картине русской музыки 1850–1870-х годов присутствует еще одна мощная струя, которая в одних случаях вступала в противоречие с эстетикой романтизма и реализма, в других же вступала с ней в плодотворный союз. Речь идет о классических жанрах и формах инструментальной музыки, которые на русской почве прижились с запозданием и совершенно окрепли лишь в середине XIX столетия. То, что Стасов писал о симфонии (см. выше), было скорее далеким прогнозом, чем реально действовавшей эстетической программой. Русские композиторы должны были не только творить новые, индивидуальные формы музыкального искусства, но и овладевать традиционными жанрами европейской музыки. В этом состоял один из главных пунктов творческих программ А. Г. Рубинштейна, который с начала 50-х годов постоянно работал в классических жанрах, и Балакирева, который в 60-е годы заинтересованно поддерживал своих товарищей по «Могучей кучке» Римского-Корсакова и Бородина в создании первых симфоний. Тогда же начал работу в этом жанре Чайковский. Проблема классических жанров в эпоху реализма —

---

<sup>9</sup> Из письма к М. Балакиреву от 13 февраля 1861 года // Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым. Т. 1. 1858–1869. М., 1935. С. 93–94.

<sup>10</sup> Пожалуй, музыка лучше других искусств дает почувствовать преемственность разных периодов в искусстве XIX века, которая в литературе и живописи подчас незаметна за внешним различием романтических и реалистических сюжетов.

это прежде всего проблема музыкального языка. Насколько их освященные традицией законы должны сочетаться с национально-характерными элементами тематизма и развития — этот вопрос, который еще в 50-е годы волновал Глинку, задумавшего тогда «украинскую» симфонию, решался по-разному. Общеввропейские традиции классических жанров определяют облик сочинений Рубинштейна 50–60-х годов (от этого их часто не воспринимали как полноправную часть русской культуры), а в творчестве Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского эти жанры получают индивидуальное и национальное своеобразие.

Стилистическая и жанровая панорама русской музыки 50–70-х годов была очень широкой и разветвленной. Почти во всех областях — в опере, в симфонической и камерной музыке — русские композиторы создали выдающиеся произведения, оказавшие влияние на последующее развитие этих жанров. Различные стилистические тенденции в их многообразных сочетаниях, проявившиеся в течение довольно короткого промежутка времени, делают 50–70-е годы XIX века одним из самых интересных периодов истории русской музыки.

Расцвет композиторского творчества в те годы не остался лишь отдельной кульминацией в истории русской музыкальной культуры. В этот период были заложены прочные основания, на которых она могла развиваться дальше. И среди этих оснований одно из главных мест принадлежит созданным в 60-е годы новым институтам музыкальной жизни.

### **Русское музыкальное общество и первые консерватории**

В течение 60-х годов роль музыкального искусства в общей панораме русской культуры заметно возрастала. Новые организации вывели на новый уровень концертную жизнь и музыкальное образование.

Основопологающим событием стало создание в 1859 году *Русского музыкального общества* (РМО). Его главный вдохновитель и организатор Антон Григорьевич Рубинштейн, проведший многие годы за границей и хорошо знакомый с

музыкальной культурой западноевропейских стран, остро ощущал отсталость музыкальной жизни в России, необходимость привлечь к ней широкие слои общества. Имея все данные для того, чтобы всецело посвятить себя карьере пианиста-виртуоза и композитора, Рубинштейн (и это характеризует его как типичного представителя культуры рассматриваемого периода) видел свое предназначение в общественном служении.

Помимо Рубинштейна в состав дирекции РМО вошли члены существовавшего в 40-е годы Симфонического общества: Матвей Ю. Виельгорский, Д. В. Каншин, В. А. Кологривов, Д. В. Стасов. Чтобы избежать долгой бюрократической процедуры утверждения новой организации, РМО было представлено как возобновление деятельности прежнего общества. Покровительницей РМО стала великая княгиня Елена Павловна<sup>11</sup>. Существовало общество на членские взносы, пожертвования и правительственную дотацию. В 1860 году открылось отделение РМО в Москве, затем отделения в Киеве, Харькове, Саратове (в 1917 году существовало уже 60 отделений). В связи с этим в 1865 году была создана Главная дирекция РМО, контролировавшая работу всех местных отделений, в том числе Санкт-Петербургского. Председателем Главной дирекции всегда был один из членов императорского дома. По новому уставу (1873) общество стало называться императорским. Это не означало превращения РМО в государственную организацию, оно по-прежнему вело самостоятельную деятельность и существовало преимущественно на членские взносы.

---

<sup>11</sup> Великая княгиня Елена Павловна (1806–1873), урожд. принцесса Вюртембергская, жена великого князя Михаила Павловича, заняла в истории русской музыки двойственное положение. Ее влияние на деятельность РМО часто оценивалось негативно, прежде всего членами балакиревского кружка, которые обвиняли ее в пренебрежении интересами русских музыкантов. Широкий резонанс имело увольнение Балакирева с поста дирижера симфонических концертов РМО в 1869 году без ясных для музыкальной общественности оснований. Мусоргский вывел Елену Павловну в своем «Райке» (как богиню Евтерпу, которой в конце сочинения возносят хвалы герои «Райка», моля ниспослать им вдохновение).

И все же речь идет о выдающейся личности. Елена Павловна была одним из организаторов деятельности русского Красного Креста, во время Крымской войны создала отряд сестер милосердия, сделала возможной поездку в осажденный Севастополь врачей, в том числе хирурга Н. И. Пирогова. Ей принадлежал один из проектов крестьянской реформы. А. Г. Рубинштейн с благодарностью вспоминал о покровительнице РМО и подчеркивал, что во всей императорской семье лишь она горячо откликнулась на его инициативу и помогла ему словом и делом. Неоднократно она выделяла РМО огромные суммы из своих личных средств, оказывала помощь и Бесплатной музыкальной школе (см. ниже).

В первом Уставе РМО цели общества определялись так: «развитие музыкального образования и вкуса к музыке в России и поощрение отечественных талантов»<sup>12</sup>. Для этого в начале 1860 года в Петербурге и Москве были открыты музыкальные классы РМО, послужившие своего рода «эскизом» будущих консерваторий.

Вопрос об открытии консерватории в России вставал давно. Еще в 30-е, а затем в 50-е годы обсуждалась возможность создать музыкальное учебное заведение на основе Театрального училища, готовившего артистов и оркестрантов для императорских театров. Однако ни один из существовавших проектов не был воплощен в жизнь: государство не видело в этом необходимости.

Почему же позднее, в начале 60-х годов усилия А. Рубинштейна увенчались успехом? Главная причина заключалась в том, что он был первым, кто поставил вопрос иначе: если государство не заинтересовано в организации консерватории, то пусть позволит сделать это самим музыкантам и поможет им ежегодной субсидией. Рубинштейн не ошибся, рассчитывая на широкую общественную поддержку своего начинания.

В 1861 году он опубликовал статью «О музыке в России», в которой обосновал необходимость русской консерватории. Рубинштейн обрушился с критикой на существующее положение вещей, при котором получить профессиональное музыкальное образование можно было или в государственных заведениях, обслуживавших лишь собственные интересы казенных театров и Придворной капеллы, или в частных школах, обучение в которых не давало ни служебных чинов, ни гражданских прав. Стало быть, музыкой в России преимущественно «занимаются любители, то есть те, которые по своему происхождению или общественному положению не делают из нее своего насущного хлеба, а занимаются только для удовольствия»<sup>13</sup>. Далее Рубинштейн подробно описывает все недостатки, вытекающие из преобладания в России музыкантов-любителей: отсутствие честолюбия и ответственности перед искусством, отсутствие у большинства сочинителей всякого знания теории, пристрастность их суждений и необоснованность художественных симпатий и т. д. Наконец, немногочисленность хорошо обученных музыкантов. Наблюдая на примере деятельности РМО, как велика в России потребность приобщиться

---

<sup>12</sup> Финдейзен Н. Ф. Очерк деятельности С.-Петербургского отделения имп. русского музыкального общества (1859–1909). СПб., 1909. С. 14.

<sup>13</sup> Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. Т. 1. М., 1983. С. 46.



к музыкальному искусству, Рубинштейн справедливо полагал, что только открытие консерваторий будет надлежащим ответом на запросы общества.

Русскому музыкальному обществу и лично Рубинштейну удалось добиться, чтобы выпускники, закончившие консерваторию с дипломом, подобно выпускникам Академии художеств получали звание свободного художника. Для евреев это означало возможность проживать вне черты оседлости, для представителей крестьянского и мещанского сословий — освобождение от податей и рекрутчины, а после введения всеобщей воинской повинности (1874) — сокращение срока службы. Впервые в истории России музыкальное образование смогло стать основой профессиональной карьеры для людей всех сословий и национальностей.

Консерватории были приравнены к высшим учебным заведениям, но в действительности они совмещали в себе разные ступени образования. В зависимости от возраста и начальной подготовки поступающие могли быть приняты в младшие, средние или старшие классы. Соответственно различался и срок обучения. Плата за обучение была довольно высокой, но особо одаренные и нуждающиеся ученики освобождались от платы полностью или частично. В консерваториях были представлены все основные музыкальные специальности: оркестровые инструменты, фортепиано, пение, сочинение. В число обязательных предметов входили теория и история музыки, эстетика, игра на фортепиано и целый ряд общеобразовательных дисциплин (в большом объеме изучались история, литература, иностранные языки). С самого начала русские консерватории стремились дать своим воспитанникам разностороннее образование.

Первая консерватория, учрежденная РМО, открылась в Санкт-Петербурге в сентябре 1862 года, спустя четыре года (1866) открылась консерватория в Москве<sup>14</sup>. Их директорами стали братья Антон и Николай Рубинштейны. Петербургская консерватория собрала блестящий состав профессоров. Кроме А. Г. Рубинштейна, который преподавал

---

<sup>14</sup> Тогда они назывались музыкальными училищами. Слово «консерватория» официально закрепилось за ними в новом Уставе РМО 1873 года.

фортепианную игру, теорию композиции, инструментовку, камерный ансамбль, проводил занятия с хором и оркестром, в числе первых педагогов Петербургской консерватории были Г. Венявский (скрипка), Т. Лешетицкий (фортепиано), К. Ю. Давыдов (виолончель, камерный ансамбль), Г. Ниссен-Саломан (сольное пение) и др. Некоторых музыкантов А. Рубинштейн специально пригласил в Россию для преподавания в консерватории. В Москве вместе с Н. Г. Рубинштейном специальное фортепиано преподавали опытные музыканты А. К. Доор, А. И. Дюбюк, с 1868 года — К. Клиндворт. Игру на скрипке преподавал приглашенный из Чехии Ф. Лауб. Среди вокальных педагогов выделялась замечательная певица А. Д. Александрова-Кочетова.

Педагогический состав Московской консерватории наглядно демонстрировал быстрые успехи консерваторского образования в России — среди ее педагогов уже были первые воспитанники Петербургской консерватории, окончившие ее в год открытия консерватории Московской: П. И. Чайковский, преподававший теоретические дисциплины, и Г. А. Ларош, читавший лекции по истории музыки. Другая особенность Московской консерватории заключалась в том, что здесь начиная с 1866 года впервые в России читались лекции по истории русского церковного пения. Преподавателем, а затем профессором этой дисциплины стал протоиерей Дмитрий Васильевич Разумовский (1818—1889) — основоположник русской музыкальной медиевистики. Наконец, следует упомянуть класс сценической игры и декламации, также созданный в Московской консерватории с момента ее основания. В 70-е годы им руководил актер Малого театра И. В. Самарин. Это позволило давать силами учащихся публичные оперные спектакли. Один из них составил замечательную страницу истории музыки — премьера оперы Чайковского «Евгений Онегин» 17 марта 1879 года.

Из стен обеих консерваторий выходили всё новые выдающиеся музыканты, создавшие этим учебным заведениям всемирную славу. Многие выпускники работали в других российских городах, где они, как правило, становились главными фигурами местной музыкальной жизни. Это давало возможность постепенно расширять деятельность РМО,

открывать новые местные отделения и музыкальные училища (в Кисе и Харькове — 1883, Тифлисе — 1886).

Как и всякое значительное и смелое начинание, появление в России консерваторского образования вызвало поначалу неоднозначную реакцию. Прежде всего это относится к самой идее обучения в консерваториях композиторов. Упомянутая статья А. Рубинштейна «О музыке в России» положила начало дискуссии, принадлежащей к интереснейшим и, на первый взгляд, парадоксальным явлениям в развитии русской музыкально-эстетической мысли. Против профессионального обучения композиторов высказались А. Н. Серов и В. В. Стасов. Они исходили из того, что «любительский» период истории русской музыки, возможно, именно потому дал пусть не многие, но столь яркие и самобытные явления, что их авторы не были связаны необходимостью зарабатывать своим творчеством на жизнь, что они были композиторами не по профессии, а по призванию. Напротив, консерваторское обучение, невозможное без усвоения норм, правил и чужого опыта, приведет, казалось, к обезличиванию творческих индивидуальностей и даже к появлению целого отряда композиторов, лишь носящих это звание, а в действительности достойных именоваться не творцами, а ремесленниками. Эти сомнения разделяли композиторы «Могучей кучки». Действительно, консерваторское образование не гарантировало художественной ценности созданного теми, кто его получил, однако талантливому музыканту оно облегчало путь к воплощению его замыслов. Это подтвердила история музыкального образования в России. В 70-е годы сближению разных позиций способствовали контакты композиторов «Могучей кучки» с Чайковским и Н. Рубинштейном, и особенно поступление Римского-Корсакова на службу в Петербургскую консерваторию (1871), где он создал свою самобытную композиторскую школу.

## **Концертная жизнь**

В Уставе РМО среди конкретных задач организации названо исполнение крупных инструментальных и вокальных сочинений, а также предоставление русским композиторам возможности устраивать исполнение своих произведений.

Концертную деятельность РМО А. Рубинштейн понимал в связи с общими воспитательными целями Общества. Концерты должны были служить развитию музыкального вкуса, формированию широкой публики, способной заинтересованно воспринимать сложные музыкальные произведения. Естественно, что основное место в программах РМО занимала западноевропейская классика. Хотя русский концертный репертуар был в то время не очень богат, Дирекция РМО решила включать в программу каждого концерта хотя бы одно произведение русского композитора. В первом сезоне (1859/60) состоялось десять симфонических собраний РМО, в которых звучала западноевропейская музыка от Баха и Генделя до Листа и Вагнера; русская музыка была представлена сочинениями Глинки, Верстовского, Даргомыжского, Фитингоф-Шеля, Рубинштейна, Кюи, Мусоргского. Так что и молодые русские композиторы нашли место в программах РМО.

Дирижерами симфонических концертов С.-Петербургского отделения РМО были А. Г. Рубинштейн (1859–1867, затем в сезонах 1882/83 и 1886/87), М. А. Балакирев (1867–1869), Э. Ф. Направник (1869–1882). Концерты привлекли к себе внимание высоким уровнем исполнения, продуманными, интересными программами; регулярность их проведения воспитывала в публике привычку и потребность слушать крупные серьезные произведения. РМО привлекало любителей музыки также и к активному музицированию, а именно к участию в хоре, для чего устраивались специальные прослушивания, бесплатные занятия и певки.

До создания РМО возможность слушать в Петербурге крупные симфонические произведения по-настоящему давали только Университетские концерты, существовавшие с 1842 по 1859 год. Оркестр, которым руководил выдающийся виолончелист Карл Шуберт, составляли студенты и приглашенные музыканты. В репертуаре этих концертов (по десять в каждом сезоне) была музыка Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана. В конце 50-х годов в Университетских концертах не раз выступали А. Рубинштейн и Балакирев. Судя по отзывам современников, оркестровое исполнение оставляло желать многого — прежде всего из-за недостаточных репетиций. В 60–70-е годы продолжало устраивать концерты возникшее в 1802 году Филармоническое общество. К тому времени оно утратило исключительное значение в музыкальной культуре Петербурга. Однако к заслугам Филармонического общества принадлежит

организация в 1863 году концертов Рихарда Вагнера, а в 1870-м — трех «Исторических концертов» под управлением Направника, представивших развитие европейской музыки от фольклора и песен миннезингеров до произведений современных композиторов.

И все же, несмотря на отдельные яркие явления, другие концертные организации — либо по художественному уровню их концертов, либо по их численности и регулярности — не могли в 60-е и 70-е годы конкурировать с РМО.

Единственным учреждением, создание и деятельность которого вызвали схожий общественный резонанс, была *Бесплатная музыкальная школа* (БМШ). Организованная в 1862 году М. А. Балакиревым и Г. Я. Ломакиным, она преследовала прежде всего просветительские цели. БМШ, по аналогии с воскресными общеобразовательными школами (они также были новшеством эпохи реформ), предоставляла плохо обеспеченным людям возможность бесплатно получить музыкальное образование, изучить основы теории музыки и овладеть навыками хорового пения. По замыслу создателей БМШ, это должно было послужить развитию хоровой культуры в целом и подъему уровня церковных хоров в частности. Воспитанники школы пополнили собой не только церковные хоры, но и хоры императорских театров, Придворной капеллы, РМО; некоторые из них сделали сольную карьеру.

Гавриил Якимович Ломакин (1812–1885) — выдающийся хоровой дирижер и педагог. Крепостной графа Д. Н. Шереметева, в 1838 году Ломакин получил вольную, но продолжал руководить капеллой графа, сделав ее одним из лучших хоров в Петербурге и России. Наряду с этим начиная с 1848 года Ломакин преподавал в Придворной капелле. БМШ расширила рамки его деятельности и поставила задачи небывалой сложности. О подготовке хора к первому выступлению он вспоминал: «Трудно было представить себе возможность через четыре месяца дать публичный концерт с такими неучами. Да еще неизвестно, сохранится ли этот состав голосов, хватит ли у этого народа постоянства, терпения ходить регулярно три, четыре раза в неделю учиться, петь скучную какую-то музыку, вовсе не похожую ни на какую песню!»<sup>15</sup>. Речь идет о первом концерте БМШ, состоявшемся 25 февраля 1863 года. В нем прозвучали хоровые сочинения Йомелли, Гайдна, Вебера, Мендельсона-Бартольди, самого Ломакина. Оркестром руководил Балакирев (исполнялись увертюра к «Жизни за царя» Глинки, Увертюра на три русские темы Балаки-

---

<sup>15</sup> Ломакин Г. Я. Автобиографические записки с примечаниями В. В. Стасова // Сов. музыка, 1991, № 10. С. 92.

рева). Первоначально хор БМШ усиливался опытными певчими графа Шереметева, постепенно, с ростом уровня воспитанников БМШ, доля приглашенных хористов уменьшалась.

Уже первый концерт школы многих заставил поверить в ее будущее. Покровителем БМШ стал цесаревич Николай Александрович, назначивший школе ежегодную субсидию. Основным же источником существования БМШ были концерты, для которых, правда, приходилось специально приглашать оркестр (своих инструментальных классов в БМШ не было). Концерты, действительно, делали неплохие сборы, особенно в 60-е годы. И все же с самого начала финансовые трудности были для БМШ камнем преткновения. Ломакин должен был не только заниматься с хористами, но и вести финансовые дела БМШ. Эта непосильная для него нагрузка заставила Ломакина в 1867 году передать все управление школой Балакиреву. Преподавал же Ломакин до 1870 года, после его ухода уровень хора БМШ, по общему признанию, заметно снизился.

Большое историческое значение имела концертная деятельность БМШ. С самого начала концерты включали не только хоровую музыку, но и симфонические произведения, доля которых в программах БМШ постепенно возрастала. Здесь развернулась активная деятельность Балакирева-дирижера. Как и А. Рубинштейн, Балакирев включал в свои программы сочинения как западноевропейских, так и русских композиторов. Однако если основу репертуара РМО составляли произведения классиков (прежде всего, Бетховена), программы концертов БМШ обнаруживали иную направленность: Балакирев пропагандировал сочинения русских композиторов, в том числе своих товарищей по кружку, а среди зарубежных композиторов выделял представителей новейшего поколения романтиков (главным образом, Берлиоза, несколько позднее и Ф. Листа). Когда Балакирев в течение двух сезонов руководил концертами РМО (1867—1869), он и там придерживался этой репертуарной политики. Деятельность Балакирева на посту дирижера симфонических концертов БМШ и РМО создала уникальные обстоятельства, благоприятствовавшие творческому развитию композиторов «Могучей кучки», которые получили в лице Балакирева заинтересованного интерпретатора их музыки, а также имели возможность слышать свои произведения вскоре после их создания, быстро проверять свои композиторские идеи в их реальном звуковом осуществлении.

Несмотря на различие взглядов и творческих устремлений А. Рубинштейна и Балакирева, в первые годы суще-

ствования РМО и БМШ не могло быть и речи об открытом противостоянии двух организаций. Своими немногочисленными концертами (как правило, только два в сезон) БМШ вносила лишь небольшой, хотя и очень заметный вклад в панораму музыкальной жизни Петербурга. Оппозиция РМО и БМШ, столь ярко запечатленная в статьях Ц. А. Кюи и В. В. Стасова, который однажды назвал два учреждения «немецкой» и «русской» партиями<sup>16</sup>, действительно, существовала, но, скорее, на страницах печати, в представлении пристрастных критиков, горячо сочувствовавших Балакиреву как более смелому, бескомпромиссному и национально мыслящему художнику. К тому же противопоставление РМО и БМШ относится прежде всего к рубежу 60–70-х годов, когда дирижером симфонических концертов РМО стал Направник, а смещенный с этого поста Балакирев сосредоточил все свои силы на концертах БМШ. В сезон 1869/70 года он провел шесть концертов, программа которых поражает размахом, серьезностью и сложностью. Состоялось несколько петербургских премьер: фрагменты «Сцен из „Фауста“ Гёте» и Виолончельный концерт Шумана, отрывки из оратории «Легенда о святой Елизавете» Листа, музыкальная картина «Иван Грозный» А. Рубинштейна. Рядом с этим — Симфония до мажор Шуберта, Девятая симфония Бетховена и, конечно, ряд сочинений русских композиторов. Такой была кульминация дирижерской деятельности Балакирева и одна из ярчайших страниц в истории БМШ. В следующем сезоне состоялось четыре концерта, затем из-за финансовых трудностей концерты прекратились, что стало для Балакирева одной из причин тяжелого кризиса. В 1875 году БМШ возобновила концертную деятельность под руководством Римского-Корсакова.

Музыкальная жизнь Москвы в 60–70-е годы XIX века также переживала невиданный ранее подъем, но имела свои особенности. В предшествующий период она в целом была беднее, чем в Петербурге: симфонические концерты лишь

---

<sup>16</sup> См.: Стасов В. В. Заметка на статью П. И. Чайковского [1869] // Стасов В. В. Избр. труды. В 3-х т. Т. 1. М., 1952. С. 195–196.

изредка давались в Большом театре и в университете. Поэтому Московское отделение РМО, организованное в 1860 году, сплотило вокруг себя едва ли не всех музыкантов города. Во главе отделения встал Н. Рубинштейн, взявший на себя руководство симфоническими концертами.

Николай Григорьевич Рубинштейн (1835—1881), пианист и дирижер, младший брат А. Г. Рубинштейна, после их совместного обучения у А. Виллиана в Москве и у З. Дена в Берлине вернулся в 1846 году в Москву, в 1851—1855 годах учился на юридическом факультете университета. Был членом Артистического кружка, общался с А. Н. Островским, Л. Н. Толстым. Н. Рубинштейн был одним из самых замечательных пианистов своего времени. Многие слышавшие его отдавали ему предпочтение перед старшим братом. Однако Н. Рубинштейн выступал почти исключительно в Москве, и лишь этим объясняется то, что его имя было известно гораздо меньше. По всей видимости, выдающаяся музыкальная одаренность Н. Рубинштейна, убедительность его намерений проявлялись также в управлении оркестром. Чайковский очень высоко оценивал искусство Рубинштейна-дирижера, как и вообще всю его человеческую и художественную натуру (памяти Н. Рубинштейна он посвятил свое Фортепианное трио). После смерти Рубинштейна был издан альбом его фортепианных пьес, свидетельствующих о незаурядном композиторском таланте их автора.

До конца жизни Н. Рубинштейн руководил Московским отделением РМО, эта деятельность отвечала его глубокой потребности сочетать профессиональные занятия искусством с просветительством. Уже в первый сезон (1860/61) он провел десять симфонических концертов, а в следующем сезоне стал давать также общедоступные концерты, которые затем из-за огромного числа желающих посетить их были перенесены из зала Благородного собрания в Экзерцисгаус (Манеж), вмещавший до десяти тысяч слушателей. Деятельность РМО в кратчайший срок преобразила музыкальную жизнь Москвы, а фактически создала ее в современных формах.

Репертуар московских концертов РМО составлялся по тем же принципам, что и в Петербурге. Главный предмет внимания слушателей должны были составлять не солисты, как это было прежде, а крупные серьезные произведения — симфонические и кантатно-ораториальные. Сравнение программ московских и петербургских концертов показывает, однако, что Н. Рубинштейн стремился к более широкому охвату музыкальных явлений прошлого и современности.



Так, он был одним из первых исполнителей в России кларирных концертов И. С. Баха. Чаше, чем в концертах А. Рубинштейна, звучали в Москве сочинения Берлиоза и Вагнера. Наконец, отечественные композиторы — Даргомыжский, Серов, члены «Могучей кучки», и прежде всего Балакирев с Римским-Корсаковым — тоже нашли в Н. Рубинштейне пропагандиста их творчества в Москве. Это коснулось и фортепианной музыки: в расчете на его исполнительские возможности Балакирев создал фантазию «Исламей» и посвятил ее Н. Рубинштейну. Особую печать на московские концерты наложили сочинения П. И. Чайковского, работавшего в Московской консерватории начиная с 1866 года и с удовольствием доверявшего премьеры своих сочинений Н. Рубинштейну. Если в Петербурге фигуры А. Рубинштейна и М. Балакирева ассоциировались с различными, иногда противоположными тенденциями развития русской музыкальной культуры, то в Москве Н. Рубинштейн был фигурой объединяющей<sup>17</sup>.

Деятельность РМО как в Петербурге, так и в Москве имела одно принципиально новое направление, почти не знавшее аналогов в концертной практике прежних лет. Речь идет о публичных концертах камерной музыки, которые устраивались с самого начала деятельности РМО. В этом ясно проявилась общая тенденция в развитии концертной практики того времени: от салона к концертному залу. Действительно, камерная музыка всегда была принадлежностью домашнего и салонного музицирования, закрытых концертов для избранной публики. Конечно, переход камерных концертов в новый статус не был простым. Поначалу квартетные собрания (так назывались эти концерты) не вызвали заметного интереса, и небольшие залы, в которых они проходили, заполнялись не целиком. Но постепенно

---

<sup>17</sup> Об этом свидетельствуют следующие факты. Готовясь к открытию Московской консерватории, Н. Рубинштейн думал пригласить на место профессора истории музыки Серова, отношения которого с петербургской дирекцией РМО складывались очень не просто. Когда же из консерватории ушел Чайковский (1877), занять его место Рубинштейн предлагал Балакиреву.

картина менялась. В 1873 году Ларош писал: «Любовь к камерной музыке — самое новое, самое неожиданное и самое загадочное из явлений музыкальной жизни Петербурга»<sup>18</sup>. В Москве, где традиции домашнего музицирования были особенно прочны, потребность публики посещать камерные концерты развивалась медленнее. Чайковский, занимавшийся тогда музыкально-критической деятельностью, в 1875 году сетовал на то, что «камерная музыка плохо и туго приживается в Москве»<sup>19</sup>. Но в 80-е годы и здесь посещаемость квартетных собраний заметно возросла.

Вопреки приведенному мнению Лароша, популярность камерных концертов вряд ли была загадкой. Ведь в них регулярно принимали участие выдающиеся музыканты своего времени. Программы включали и сольную фортепианную музыку, и фортепианные ансамбли, и струнные квартеты. Среди постоянных участников были братья Рубинштейны. Да и квартетные коллективы в обеих столицах были составлены из первоклассных исполнителей. В Петербурге первым скрипачом квартета РМО был Генрик Венявский, позднее — Леопольд Ауэр; партию виолончели исполняли Карл Шуберт, затем Карл Давыдов. В Москве с 1866 по 1874 год квартет возглавлял великий скрипач Фердинанд Лауб. О распространении камерной музыки свидетельствует организация в 1872 году петербургского Общества любителей квартетной музыки (с 1878 года называлось Обществом камерной музыки). В 1871 году из бывших воспитанников Петербургской консерватории образовался новый коллектив — «Русский квартет».

Другую грань того же процесса образует композиторское творчество. После создания РМО в программах квартетных собраний не удавалось провести тот принцип, что действовал в программах концертов симфонических, то есть включать в каждый концерт хотя бы одно сочинение русского композитора. В 60-е годы отечественный камерно-ансамблевый репертуар в программах РМО был представ-

---

<sup>18</sup> Ларош Г. А. Избр. статьи. Вып. 4. М., 1977. С. 102.

<sup>19</sup> Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. II. М., 1953. С. 275.

лен лишь сочинениями А. Рубинштейна и Н. Я. Афанасьева<sup>20</sup>. В 70-е годы и в начале 80-х он пополнился подлинными шедеврами — тремя квартетами Чайковского и затем двумя квартетами Бородина. К камерно-инструментальной музыке обратился и Римский-Корсаков, создавший в 1875—1876 годах струнные квартет, квинтет и секстет. «Ветер повеял неожиданно поветрием на камерную музыку» — эти слова Бородина обозначили симптомы нового этапа развития камерных жанров в России<sup>21</sup>.

## Оперный театр

В истории русского музыкального театра 60-е и 70-е годы не представляли собой единого, однородного периода. 60-е годы можно, скорее, рассматривать как подготовку высокого расцвета русской оперы, пришедшегося на следующее десятилетие.

Все значительное в музыкальном театре того времени было сосредоточено в Петербурге и Москве, где выступали оперные труппы императорских театров<sup>22</sup>. В обоих городах имелись две труппы — итальянская и русская. Их непростое сосуществование часто превращалось в своеобразное состязание, являлось постоянной темой в печати, обостряло борьбу русских композиторов и критиков за национальное оперное искусство.

В Петербурге каждая труппа имела свою сцену: итальянская давала спектакли в Большом театре<sup>23</sup>, русская — в Мариинском театре, который, построенный по последнему слову техники, был открыт в 1860 году на месте сгоревшего Театра-цирка. Главным дирижером русской оперной труппы

---

<sup>20</sup> Творчество ныне забытого композитора Николая Яковлевича Афанасьева (1820/21–1898) охватывает разные жанры. Наибольшей популярностью пользовался его квартет «Волга», удостоенный в 1860 году премии на квартетном конкурсе РМО.

<sup>21</sup> Письмо к Л. Кармалиной от 19 января 1877 года // Письма А. П. Бородина. Вып. 2. М., 1936. С. 123.

<sup>22</sup> Крепостные театры — некогда основа музыкально-театральной жизни русской провинции — после отмены крепостного права распались или пришли в упадок.

<sup>23</sup> Ныне здание Санкт-Петербургской консерватории.

пы был К. Н. Лядов (отец композитора), затем (с 1869 года) — Направник, который высоко поднял музыкальный уровень спектаклей.

Эдуард Францевич Направник (1839–1916) — дирижер и композитор чешского происхождения. В 1861 году приехал в Петербург, где прожил до конца жизни. Сначала руководил оркестром князя Н. Б. Юсупова. С 1863 года работал в Мариинском театре, за несколько лет пройдя путь от помощника капельмейстера до главного дирижера. Дирижировал концертами оркестра Мариинского театра и РМО. Направник подготовил премьеры многих опер русских композиторов (в их числе «Каменный гость» Даргомыжского, «Борис Годунов» Мусоргского, «Снегурочка» Римского-Корсакова, «Пиковая дама» Чайковского). Одним из высших достижений Направника-дирижера была постановка тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга» (1900–1905). В области русской музыки «героem» Направника был Чайковский. Дирижер осуществил постановки большинства опер своего гениального современника.

Направник оставил большое композиторское наследие. Будучи театральным капельмейстером, он тем не менее лишь изредка обращался к оперному жанру. Из четырех его опер наиболее значительны «Нижегородцы» (1868) и «Дубровский» (1895). Последняя стала единственным сочинением Направника, снискавшим широкую известность.

В Москве обе труппы выступали на сцене Большого театра, деля ее в пропорциях, которые со временем менялись, причем не в пользу русской труппы, в 1863 году снизившей число своих представлений до одного в неделю. Кризис русской оперы в Москве был вызван как объективными обстоятельствами, так и нежеланием дирекции императорских театров прилагать усилия для поддержания труппы, в которой не было ни дирижера, сопоставимого с Лядовым и тем более с Направником, ни достаточного количества хороших певцов. Лишь к концу 60-х годов дела стали постепенно улучшаться, чему в немалой степени способствовала единомышленная позиция московских музыкантов и прессы, считавших плачевное состояние русской оперной труппы оскорбительным для национального искусства.

В отличие от концертной жизни, публичные формы которой только прививались и обретали зрелость, опера и раньше была обращена к широкой аудитории. Само устройство оперного зала воплощало собой разделение, но и соседство различных социальных слоев. К тому времени единственным художественным явлением, способным объединить широкую и разнородную публику, была итальянская и от-

части французская опера. Произведения Россини, Доницетти, Верди, Мейербера составляли главную ценность в репертуаре блестящей по составу итальянской труппы, они исполнялись также (в переводе) русской оперной труппой. С середины 60-х годов растет популярность оперетты: расширение аудитории неизбежно увеличивало разрыв между не самыми высокими запросами «массового» зрителя и серьезными, новаторскими устремлениями крупных композиторов.

В таких обстоятельствах остро стоял вопрос о судьбе русской оперы: сможет ли она в глазах общества стать важной частью национальной культуры. Эта проблема затрагивала все слагаемые оперного театра: исполнителей, художественный уровень постановок в целом, репертуар.

На 60-е годы пришлось новые постановки выдающихся произведений, созданных в предшествующее десятилетие. Строго говоря, лишь три произведения составляли в то время предмет гордости русского оперного искусства — обе оперы Глинки и «Русалка» Даргомыжского, из которых только «Жизнь за царя» постоянно присутствовала в репертуаре петербургских и московских театров. Все три оперы были в 60-е годы поставлены заново (в 1865 году — «Русалка» в Петербурге и Москве, в 1868-м — «Руслан и Людмила» в Москве и «Жизнь за царя» в Петербурге). При возобновлении в Мариинском театре второй оперы Глинки (1871, под управлением Направника) были восстановлены многие купюры, каким прежде подвергалась эта многострадальная партитура. Новые спектакли вызвали в целом более широкий и сочувственный отклик, чем первые постановки этих произведений. В контексте культуры и общественной жизни 60-х годов оперы Глинки и Даргомыжского воспринимались как дорогое свидетельство высокого уровня и самобытности национального искусства, как залог дальнейшего развития русской оперной школы (см. ниже раздел о музыкальной критике).

Что же касается произведений, впервые поставленных в период после «Русалки» Даргомыжского (1856) и до конца 60-х годов, то, несмотря на ряд интересных и значительных образцов, ни одна из новых опер, пожалуй, не могла пре-

тендовать на значение, равное значению их предшественниц<sup>24</sup>.

Наиболее значительными явлениями тех лет были оперы Серова, снискавшие признание как широкой публики, так и большинства музыкантов. Многие видели в Серове первого оперного композитора своего времени. Между тем заканчивавший свой творческий путь Даргомыжский, а также композиторы младшего поколения трудились в 60-е годы над произведениями, которым суждено было вывести русскую оперу на качественно иной уровень. Эти оперы были поставлены уже в начале следующего десятилетия, когда почти каждый год русская музыка обогащалась новым шедевром. Достаточно назвать постановки «Каменного гостя» Даргомыжского (1872), «Псковитянки» Римского-Корсакова (1873), «Бориса Годунова» Мусоргского (1874). Лишь такие произведения, соединяющие уникальность замысла с оригинальной композиторской техникой, глубину и общезначимость художественных образов с индивидуальным стилем, стали достойным продолжением глинкинского этапа в истории русской оперы. Новый ее расцвет проявился и в том, что 70-е годы принесли с собой высочайшие образцы различных «наклонений» оперного жанра: оперы исторические (названные произведения Мусоргского и Римского-Корсакова), сказочно-фантастические («Майская ночь» и «Снегурочка» Римского-Корсакова), лирические («Демон» А. Рубинштейна, «Евгений Онегин» Чайковского). Произведения композиторов более скромного масштаба уже вовсе терялись рядом с этими вершинами.

Путь на сцену почти каждого выдающегося и новаторского произведения был в 70-е годы сопряжен с трудностями

---

<sup>24</sup> В это время состоялись следующие премьеры: «Громобой» А. Верстовского (1857), «Мазеп» Б. Фитингоф-Шеля (1859), «Кроатка, или Соперницы» О. Дютша (1860), «Наташа, или Волжские разбойники» К. Вильбоа (1861), «Запорожец за Дунаем» С. Гулак-Артемовского (1863), «Юдифь» и «Рогнеда» А. Серова (1863, 1865). В 1867 году состоялись сразу четыре премьеры: «Торжество Вакха» Даргомыжского, «Дети степей» А. Рубинштейна, «Гроза» В. Кашперова, «Богатыри» — опера-фарс А. Бородина. 1868 год принес премьеру «Нижегородцев» Э. Направника, 1869-й — «Воеводы» Чайковского и «Вильяма Ратклифа» Кюи.

ми, вызванными либо театральной цензурой, либо вкусами чиновников, либо непониманием со стороны постановщиков, публики или коллег-музыкантов. И все же в 70-е годы вопрос о судьбе русской оперы (как и русских оперных трупп) был снят: она утвердила себя в качестве важной части современного искусства, открытой самым смелым притязаниям и способной становиться вровень с достижениями литературы, живописи, общественной мысли.

Большой вклад в постановки русских опер внесли, конечно, и певцы-артисты, создавшие на сцене убедительные образы своих героев. Особенно богатой была русская оперная труппа в Петербурге, где выступали талантливейшие артисты разных поколений. Символом связи различных этапов истории русской оперы был первый исполнитель роли Ивана Сусанина О. А. Петров, герой которого словно «старел» вместе с ним. В 70-е годы певец освоил ряд новых ролей и с блеском выступал в них (Лепорелло в «Каменном госте», Иван Грозный в «Псковитянке», Варлаам в «Борисе Годунове»). Этот певец обладал ярчайшим сценическим дарованием, как и другие артисты старшего поколения — контральто Д. М. Леонова, тенор И. Я. Сетов, который после окончания вокальной карьеры стал режиссером Большого театра в Москве, а затем Мариинского в Петербурге (среди его постановок — «Каменный гость»). Исполнительские трактовки оперных персонажей сливались с впечатлением от произведения в целом, усиливая его воздействие. Так, по свидетельствам современников, образ Наташи в «Русалке» Даргомыжского был впервые по-настоящему раскрыт лишь в петербургской постановке 1865 года, где эту партию исполняла Ю. Ф. Платонова. Образ Дон-Гуана в сознании публики неразрывно соединился с игрой Ф. П. Комиссаржевского, а образ Бориса Годунова с потрясающей силой создал И. А. Мельников.

К концу 70-х годов в панораме русского музыкального театра появляется новая черта: впервые достигает успеха деятельность отдельных оперных антреприз, решившихся ставить русские оперы в провинции. Наиболее заметными явлениями такого рода были антреприза П. М. Медведева в Казани и Астрахани и антреприза И. Я. Сетова в Киеве.

После 1882 года, когда была отменена монополия императорских театров в Москве и Петербурге, частные оперные труппы пришли и в обе столицы, чтобы еще более обогатить их художественную жизнь. Но это был уже следующий этап в развитии русского оперного театра.

## **Музыкальная критика**

Важнейшая задача музыкальной критики — быть посредником между композитором и публикой, между специфическими, цеховыми вопросами музыкального творчества и социальными, эстетическими, нравственными проблемами, волновавшими общество, — получила в 60–70-е годы блестящее разрешение. Основные предпосылки к расцвету музыкальной критики заключались в двух обстоятельствах. Во-первых, это либерализация, коснувшаяся периодической печати. Самый суровый за всю историю Российской империи цензурный устав 1826 года был пересмотрен, а в 1865 году заменен новым законом о печати, который закреплял большую свободу издательской деятельности. Значительно сократилась сфера действия предварительной цензуры (то есть совершаемой до выхода издания в свет) — ей больше не подлежали книги и журналы большого объема и газеты, выходившие в Петербурге и Москве. Легче стало получить разрешение на выпуск новых периодических изданий. Во-вторых, расширился круг читателей, а следовательно, и количество печатной продукции. Получив возможность достаточно свободно отзываться на политические события, правительственные реформы, общественные начинания и т. п., печать стремилась удовлетворить растущий интерес людей к происходящему в их стране, потребность в обсуждении злободневных вопросов. Несмотря на то что правительство закрывало отдельные периодические издания, допускавшие на своих страницах призывы к насильственному изменению политического строя, начиная с 60-х годов количество выходившей в России печатной продукции неуклонно росло.

Появлялись и специальные музыкальные журналы — однако очень немногочисленные и существовавшие, как



пришло, лишь несколько лет<sup>25</sup>. Основным же местом, где разгорались музыкально-критические дискуссии, были листы общего содержания. Их редакторы старались привлечь к сотрудничеству сведущих музыкантов, способных со знанием дела оценивать события музыкальной жизни. Профессиональный уровень музыкальной критики значительно вырос, и, кроме того, она впервые в истории русской культуры стала для многих музыкантов одним из основных видов деятельности. И количественно, и качественно музыкальная критика первой половины XIX века не идет в сравнение с последующим ее этапом. Если в 30–40-е годы публиковали отдельные выдающиеся явления музыкально-критической мысли (прежде всего, статьи В. Ф. Одоевского), то на фоне небольших заметок, уведомлений и отчетов о концертах и спектаклях они действительно составляли редкое исключение. В середине же века развернулась деятельность сразу нескольких крупных музыкальных критиков. Они отстаивали различные, подчас противоположные позиции, связывали анализ отдельных событий с общими эстетическими идеями, которые они проповедовали, приносили на страницы музыкальной печати высокий накал общественных дискуссий. Разумеется, на оценки конкретных явлений музыкальной жизни и композиторского творчества оказывали влияние личные симпатии критиков, преходящие обстоятельства или же, как бывало часто, увлеченность полемикой, заставлявшая во что бы то ни стало подчеркивать одни стороны обсуждаемого предмета и закрывать глаза на другие. Словом, музыкальная критика была очень далека от объективности и нередко носила откровенно тенденциозный характер. Но это являлось лишь оборотной стороной

---

<sup>25</sup> Если не считать изданий, посвященных театру и содержавших среди прочего материалы об оперных спектаклях, в 40-е годы выходило лишь два музыкальных журнала: «Нувеллист» и «Музыкальный свет». Однако в них главное место уделялось не критике, а публикации пьес для домашнего музицирования. Собственно музыкально-критические издания появляются со второй половины 50-х годов. Это «Музыкальный и театральный вестник» (1856–1860), «Музыка и театр» (1867–1868, этот журнал издавали А. Н. Серов и его жена Валентина Семеновна Серова), «Музыкальный сезон» (1869–1871), «Музыкальный листок» (1872–1877) и некоторые другие.

глубокой заинтересованности публицистов в судьбах русского музыкального искусства.

Первым из выдающихся музыкальных критиков середины XIX века был *Александр Николаевич Серов*, вступивший на это поприще в начале 50-х годов<sup>26</sup>. Уже в первых его статьях ощущается стремление поставить оценочные суждения на прочную теоретическую основу. Образцом для Серова являлся В. Г. Белинский, который десятилетием раньше придал литературной критике в России научный характер, связав рассмотрение и анализ художественных явлений с выяснением общих закономерностей развития литературы. Одну из главных опор для эстетических суждений Серов видел в тщательном анализе музыки. Некоторые его статьи (например, «Опыт технической критики над музыкою М. И. Глинки. Роль одного мотива в целой опере „Жизнь за царя“», 1859; «Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл», 1868) представляют собой блестящие аналитические очерки, в которых Серов доказывает: только ясное представление о тематизме и тематических связях сочинения может служить надежным основанием для понимания его идейно-художественного замысла. При этом Серов связывал существование такого индивидуального замысла с явной или скрытой программой, которая лежит (или должна лежать) в основе инструментального произведения.

Главным предметом внимания Серова была опера, что отвечало его собственным композиторским устремлениям. Исходным пунктом для критика являлось, как всегда, некое теоретическое представление — в данном случае представление о законах оперного жанра, о триединстве в нем драмы, музыки и зримого сценического воплощения. К этому Серов постоянно добавлял требование простоты и ясности как сюжета, так и музыки, ибо лишь при соблюдении этого условия опера способна оставаться самым демократическим жанром музыкального искусства. С названных позиций Серов проанализировал ряд оперных произведений русских и западноевропейских композиторов. Среди работ такого рода выделяется его большая статья о «Русалке» Даргомыжского,

---

<sup>26</sup> Подробнее о музыкально-критической деятельности Серова и Кюи см. в соответствующих монографических главах.

напечатанная вскоре после первого исполнения этой оперы (1856). Серов обосновал выдающееся значение произведения Даргомыжского как нового этапа в развитии русской оперной школы.

Применение дедуктивного метода чрезвычайно возвысило работы Серова над общим уровнем музыкальной критики 50-х годов, так как заставило его ясно формулировать свои эстетические принципы, свой взгляд на историю и современное состояние музыкального искусства, сближать критику с музыкальной эстетикой, теорией и историей музыки<sup>27</sup>. В то же время безусловная верность выработанным эстетическим критериям таила в себе немало опасностей. Так, требование театральной убедительности оперного сюжета и взгляд на него как на подобие драматического произведения заставляли Серова с интересом всматриваться в творчество Вагнера, выдвинувшего понятие «музыкальная драма», и даже объявлять себя его последователем, но при этом не замечать громадных, в целом, отличий творческих принципов Вагнера от его, Серова, представления об опере.

Когда же Серов прилагал свои критерии оценки оперного произведения к творчеству Глинки, оказывалось, что глинкинские оперы, восхищавшие Серова своей музыкальной стороной, не вполне удовлетворяли его как музыкально-драматические произведения. Особенно ясно это проявилось в его оценках «Руслана и Людмилы» — оперы, вокруг которой развернулась полемика между Серовым, с одной стороны, и Стасовым и Кюи — с другой. При всем значении частных и сугубо личных моментов, обострявших тон дискуссии, в ней была намечена действительно большая проблема: насколько универсальны даже самые логичные эстетические критерии, и можно ли прилагать к различным произведениям искусства одну и ту же мерку. Дальнейшее развитие русской оперы подтвердило проницательность Ста-

---

<sup>27</sup> «По-настоящему, при каждом критическом приговоре должны быть *предварительно* как можно яснее высказаны те общеэстетические убеждения, которые руководят критика в его суждении <...> Если основание ошибочно, будут ошибочны и выводы», — говорится в начале статьи «„Русалка“, опера Даргомыжского» (Серов А. Н. Статьи о музыке. Вып. 2—Б. М., 1986. С. 43).

сова, не столько усматривавшего в «Руслане и Людмиле» драматургические недостатки, сколько чувствовавшего в ней признаки особой, эпической оперной драматургии. В то же время нельзя не признать гораздо большее критическое мастерство Серова, блеск его аргументации, умение связать общие положения с непосредственными данностями композиторского творчества. Было бы неверным на основании этой дискуссии видеть в Серове слепого приверженца раз и навсегда сформулированных принципов. Напротив, в работах на другие темы он не раз высказывал мысль, составляющую одну из самых сильных и привлекательных сторон во взглядах Серова-критика, — мысль о том, что к художественному произведению нужно подходить не с общих позиций, а с точки зрения его индивидуального замысла, положенной в его основу идеи, а также учитывать потребности и вкусы времени, в какое произведение было создано, то есть формировать в себе способность исторического восприятия искусства.

*Владимир Васильевич Стасов* (1824–1906), которого в юности связывали с Серовым дружеские отношения, начал свою музыкально-критическую деятельность в конце 40-х годов с обзоров концертной жизни Петербурга. Как и Серов, Стасов испытал на себе глубокое воздействие статей Белинского, но впоследствии посвятил себя не столько выработке научных оснований музыкальной критики, сколько яростной пропаганде реалистического направления русского искусства. В конце 50-х годов Стасов близко сошелся с Балакиревым, оказав на него, как впоследствии и на всех композиторов «Могучей кучки», несомненное воздействие. Начиная с 60-х годов Стасов выступал как идеолог балакиревского кружка, поддерживал в печати деятельность Бесплатной музыкальной школы, постановки глинкинских опер под управлением Балакирева в Праге, протестовал против купюр, допускаемых при исполнении русских опер. Вся музыкальная публицистика Стасова так или иначе связана с его заботой о прогрессивном развитии русской музыки, под которым он понимал соединение смелого новаторства с отражением в музыке жизни, истории, характеров в их национальном своеобразии. Человек энциклопедических знаний

и широчайших интересов, занятый научными изысканиями в области истории искусства, Стасов лишь изредка выступал с музыкально-критическими статьями. Основные же его публикации о музыке представляют собой крупные монографические работы. Ему принадлежат первая большая биография Глинки (1857), монографические очерки о Мусоргском, Бородине, Кюи, Римском-Корсакове, очерк истории БМШ за первые 25 лет ее существования. В больших исторических обзорах — «Двадцать пять лет русского искусства» (1882–1883), «Искусство XIX века» (1901) — Стасов с исторической дистанции дал обобщающую характеристику 60-м годам как трудному, напряженному, прекрасному времени борьбы за национальное своеобразие и реализм русского музыкального искусства. Наконец, Стасов был первым, кто стал заниматься собиранием и публикацией документов истории русской музыки. Его стараниями Императорская публичная библиотека, где он долгое время работал, пополнилась рукописями русских и зарубежных композиторов. Среди подготовленных Стасовым публикаций — «Записки» и письма Глинки, письма Даргомыжского, Серова и др. Он понимал громадное историческое и культурное значение того периода в развитии русской музыки, свидетелем и участником которого был, и как никто другой подтверждал это своими усилиями, прилагавшимися для увековечения памяти его современников, сохранения их наследия.

В 1864 году началась музыкально-критическая деятельность *Цезаря Антоновича Кюи*. Подобно Стасову, в 60–70-е годы Кюи представлял в печати позицию балакиревского кружка<sup>28</sup>, но в отличие от Стасова ему приходилось в качестве постоянного рецензента газеты «Санкт-Петербургские ведомости» с надлежащей регулярностью освещать текущие события. Уже одно это несколько препятствовало появлению в статьях Кюи широких обобщений, зато способствовало более подробному отражению в них вопросов и идей, волновавших автора и его товарищей по кружку. В центре

---

<sup>28</sup> «Цель моя заключалась в пропаганде наших идей и поддержке композиторов Новой русской школы», — вспоминал Кюи о первых годах своей работы музыкальным рецензентом (*Кюи Ц. А.* Избр. статьи. Л., 1952. С. 547).

внимания критика находилась опера. Помимо общих со Стасовым тем — пропаганда творчества Глинки и особенно оперы «Руслан и Людмила», призывы к восстановлению в ней купюр, полемика с Серовым — в статьях Кюи постоянно проходит мысль об идеале современной оперы-драмы. Она должна быть написана в свободных формах, подчиняющихся тексту и движению сюжета, в ней необходима правильная и выразительная декламация, сочетающаяся с красотой музыки. С этой точки зрения Кюи и оценивал оперные произведения как прошлого, так и настоящего<sup>29</sup>. Особенно высоко он ставил «Русалку» Даргомыжского, выделяя в ней те фрагменты, которые соответствовали его оперному идеалу. Но прежде всего критик имел в виду осуществление этого идеала в недалеком будущем. Кюи был хорошо знаком с работой Даргомыжского над «Каменным гостем», Мусоргского — над «Женитьбой», а затем над «Борисом Годуновым», Римского-Корсакова — над «Псковитянкой»; он не упускал случая упомянуть в печати об этих, еще не созданных сочинениях. В собственной композиторской практике Кюи двигался (пусть и не столь далеко) в том же новаторском направлении, когда создавал оперу «Вильям Ратклиф». Таким образом, критические статьи Кюи 60-х годов косвенно отразили оперную эстетику «Могучей кучки».

В 70-е годы Кюи отзывался на премьеры названных опер своих друзей и товарищей. При этом обнаружилось, что не все в этих произведениях (не говоря уже о творчестве более далеких от него А. Рубинштейна, Чайковского) он мог принять и понять. Вообще, по мере того как эстетические дискуссии 60-х годов уходили в прошлое, а человеческие и профессиональные связи ослабевали, критическая деятельность Кюи теряла былое значение. При этом сильнее выступили такие его качества, как легкость в вынесении суровых приговоров, слабость аргументации, несколько скрываемая остроумием и гладкостью литературного изложения.

---

<sup>29</sup> В этом Кюи был противоположен Серову. Последний, как правило, исходил из того, что критерии оценки произведений разных эпох не могут быть одинаковыми. Кюи же все оценивал с современных позиций, и музыка прошлого для него как бы вообще не существовала.

Одну из вершин русской музыкальной критики всего XIX века составили работы *Германа Августовича Лароша* (1845–1904). Выпускник Петербургской консерватории по классу композиции, начавший в 1867 году педагогическую деятельность в Москве, Ларош выступил с большой работой о Глинке, составляющей, вероятно, лучшее, что было написано о композиторе к тому времени. В названии этой работы — «Глинка и его значение в истории музыки» (1867–1868) — сформулирована тема, которая прямо или исподволь не раз затрагивалась старшими коллегами Лароша. Но именно ему, как никому ранее, удалось аргументированно раскрыть национальную природу музыки Глинки, объяснить истоки его стиля, специфику драматургии его опер. По отношению к предшествующей глинкиане это было широкое обобщение и новый этап в осмыслении творчества великого композитора. Работа Лароша вызвала восторженные отклики Серова, Кюи, Стасова.

В 70-е годы выяснилось, что в общей картине русской музыкальной критики Ларош отстаивал позиции, во многом чуждые Стасову и Кюи. Поборник идеи композиторского образования, Ларош считал, что для правильного развития русской музыки необходимо восполнить те звенья, которые в ее историческом развитии оказались пропущенными, и прежде всего этап полифонии строгого стиля, соответствующий нидерландской полифонической школе XVI века<sup>30</sup>. В отличие от Стасова и композиторов балакиревского кружка высшей точкой в истории музыкального искусства Ларош считал XVIII век, и это сказывалось в его оценках современной музыки. Новаторское направление, представляемое «Могучей кучкой», в целом оставалось ему чуждым. В гораздо большей степени его музыкальным идеалам соответствовало творчество А. Рубинштейна и Чайковского, произведения которого с конца 60-х годов составляли главный предмет внимания Лароша-критика.

Важнейшей заслугой Лароша явилась та поддержка, которую он оказал Чайковскому, особенно в начале творческого

---

<sup>30</sup> Эти взгляды Лароша нередко вызывали насмешки (например, со стороны Кюи), но в 70-е годы оказали серьезное влияние на С. И. Танеева.

пути композитора. Еще в 1866 году Ларош написал ему, что видит в нем «самую великую или лучше сказать — единственную надежду нашей музыкальной будущности». Исключительной проницательностью, остротой слуха отмечены рецензии Лароша на симфонии Чайковского 70-х годов — именно этот жанр критик особо выделял в его творчестве. Неоднозначным было отношение Лароша к операм Чайковского, которого он считал преимущественно композитором-лириком, чуждым театральному драматизму. Напротив, обращение Чайковского к балету Ларош (в отличие от многих современников) безусловно приветствовал, сразу почувствовав и оценив новый подход Чайковского к партитуре балетного спектакля как к симфоническому произведению.

В эпоху поразительно быстрого и смелого обновления содержания и форм музыкального искусства, закономерно содержавшего в себе подчас мощный дух отрицания, излишним было напомнить о непреходящей ценности наследия прошлого, богатстве возможностей, заключенных в классических жанрах и формах, имманентных законах музыкальной красоты. Такую задачу выполнял в русской музыкальной критике Ларош<sup>31</sup>.

Наряду с названными критиками, деятельность которых стала заметным и очень значительным явлением музыкальной культуры рассматриваемого периода, в 60–70-е годы в

---

<sup>31</sup> В этом отношении Ларош был подобен своему австрийскому современнику, известному всей Европе музыкальному критику Эдуарду Ганслику, который пытался противостоять набиравшему силу увлечению программной музыкой и творчеством Вагнера. Ларош объявлял себя последователем венского критика, неоднократно ссылаясь на него, а от своих коллег удостоивался титула «русский Ганслик», что вовсе не было похвалой: трудно себе представить нечто более далекое от тенденций русской культуры 60–70-х годов, чем основной тезис Ганслика, с которым он вошел в историю музыкальной эстетики, — тезис о независимости подлинного содержания музыки от социальной и психической жизни человека («Все содержание музыки есть движение звуковых форм»). Знаменитый трактат Ганслика «О музыкально-прекрасном», посвященный в своей главной части раскрытию этой мысли, Ларош перевел на русский язык (М., 1895). И все же Ларош-критик — явление куда более интересное и сложное, чем эстетика и музыкальная критика Ганслика, которого он безусловно превосходил как широтой взглядов, так и чуткостью к различным явлениям музыкальной культуры.



русской прессе печатались статьи многих других авторов. Некоторые из них, как Ф. М. Толстой, писавший под псевдонимом Ростислав, не обнаруживали в своих оценках ясной эстетической платформы, а потому подчинялись, скорее, колебаниям моды и личного вкуса. Ценность таких статей для историка музыки заключается прежде всего в том, что они довольно точно передают реакцию широкой публики на события музыкальной культуры. Другие осознанно придерживались консервативных взглядов, прилагая к современной музыке некие абстрактные критерии красоты и не обладая при этом ни проницательным умом, ни литературной одаренностью Лароша, который также нередко выступал с отвлеченно консервативных позиций. Таким критиком был А. С. Фаминцын, преподававший теоретические дисциплины в Петербургской консерватории. По складу ума более историк музыки, чем критик<sup>32</sup>, своей публицистической деятельностью Фаминцын заслужил репутацию крайнего консерватора и удостоился музыкальной пародии Мусоргского («Классик», «Раёк»). Другой тип музыкальных критиков, определившийся к началу в 70-х годов, представляют авторы, стоявшие в стороне от эстетических дискуссий и бравшие на себя роль спокойных и просвещенных летописцев музыкальной жизни. Таковыми были замечательные московские критики Н. Д. Кашкин и О. Я. Левенсон.

Отдельные яркие страницы музыкальной критики 60–70-х годов связаны с деятельностью крупнейших композиторов того времени. Если для Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова обращение к публицистике было лишь кратким эпизодом в их биографии, то Чайковский занимался музыкальной критикой более четырех лет (1871–1876), будучи постоянным рецензентом московских периодических изданий — еженедельника «Современная летопись» и ежедневной газеты «Русские ведомости». Написанные за это время статьи составляют большой том его литературного наследия. Сравнение рецензий Чайковского с его же письмами и дневниками показывает, что он четко отделял задачи

---

<sup>32</sup> Впоследствии Фаминцын создал ряд исследований о светской музыке Древней Руси, работал над большим биографическим словарем композиторов, оставшимся незаконченным.

музыкальной критики от свободного выражения личных вкусов и пристрастий. Оценки, даваемые им одним и тем же явлениям в критических статьях и письмах, часто не совпадают. В его рецензиях мы почти не встретим отрицательных отзывов на произведения его коллег-композиторов. Чайковский был сам преисполнен уважения к композиторскому труду и старался привить таковое своим читателям. Выдающиеся достоинства статей Чайковского обусловлены содержащимися в них глубокими характеристиками музыки особенно близких ему композиторов (Моцарта, Бетховена, Шумана), не потерявшими своего значения до наших дней.

Общий взгляд на музыкальную критику 60–70-х годов показывает, что при всем различии исходных позиций и взглядов крупнейших ее представителей они занимались разрешением общей проблемы. Эта проблема заключалась в обосновании русской музыки как особой *национальной школы*. Существует ли такая школа, обладающая своими родовыми признаками? Еще в 1850-е годы ответ на этот вопрос не был очевиден. Серову, например, приходилось доказывать возможность новой, самостоятельной, самобытной школы наряду с высокоразвитыми итальянской, немецкой и французской<sup>33</sup>. Разумеется, музыкальные деятели середины XIX века сознавали, что история русской музыкальной культуры насчитывает многие века; однако древние пласты ее, равно как и музыка XVII–XVIII веков, почти не становились предметом живого эстетического восприятия. Вопрос о существовании национальной русской школы был связан не столько с историей, сколько с современностью. Произведений, в которых дух нации выражался бы в формах столь самобытных, столь и развитых, сложных, стоящих на высшем уровне композиторской техники XIX века и удовлетворяющих взыскательный вкус образованных музыкантов, было к 60-м годам еще очень немного. По существу, лишь в сочинениях Глинки (и отчасти Даргомыжского) можно было видеть сочетание названных качеств. Не

---

<sup>33</sup> См. уже упоминавшуюся его статью о «Русалке» Даргомыжского (1856), где Серов обосновывает существование самостоятельной славянской школы оперных композиторов.

случайно творчество Глинки являлось едва ли не главной темой русской музыкальной критики рассматриваемого периода. Если при жизни композитора мысль о его значении как основателя русской композиторской школы была лишь высказана (например, Н. А. Мельгуновым, В. Ф. Одоевским), то теперь она требовала обстоятельного раскрытия. Признание за Глинкой этой роли объединяет едва ли не всех критиков и музыкантов 60–70-х годов XIX века. Отсюда распространенное в те годы убеждение (оно пустило глубокие корни и многократно отозвалось впоследствии), что русская музыка — искусство молодое, родившееся вместе с первой оперой Глинки<sup>34</sup>. Отсюда же и горячая заинтересованность в том, какими путями ему развиваться дальше.

### **Фольклор и древняя церковная музыка**

Вопрос о национальной композиторской школе был тесно связан с исследованием ее корней, лежащего в ее основе материала — народной песни и церковных песнопений. К 60-м годам интерес к фольклору имел в русской музыкальной культуре богатую историю. После сборников народных песен, изданных в конце XVIII века, русский фольклор не раз использовался в профессиональном композиторском творчестве. Однако произведения Глинки наглядно показали, что национальные свойства музыкального языка выходят далеко за пределы цитирования народных тем, что они обусловлены особенностями мелодии, гармонии, голосоведения. Задача изучить первоэлементы (или, как говорил Серов, «монады», «зародыши») русской национальной музыки и понять механизмы их претворения в профессиональном композиторском творчестве привлекала к себе присталь-

---

<sup>34</sup> Понятое буквально, это утверждение, конечно, неверно. Имелось в виду начало лишь нового периода в истории русской музыки, на котором национальная самобытность искусства претворяется в оригинальных созданиях уникальной творческой личности — так, как польское претворяется в подчеркнуто индивидуальном художественном мире Шопена, немецкое — в не менее индивидуальном мире Шумана и т. д. Действительно, до поры до времени лишь творчество Глинки соответствовало этому новому состоянию европейского искусства, на котором национальное эстетически воспринимается лишь постольку, поскольку оно живет в неповторимых созданиях гения.

ное внимание музыкантов и ученых. Первым среди них следует назвать Одоевского, который еще в 1836 году в одном из откликов на «Жизнь за царя» Глинки образно охарактеризовал созданное композитором как возвышение «народного напева до трагедии»<sup>35</sup>, то есть превращение первоэлемента национальной культуры в высокий жанр профессионального творчества.

В 50-е годы в круг размышлений Глинки и Одоевского все более входила церковная музыка. В то время к исследованиям древнерусской церковной музыки и средневековых ладов (тонов) приступил Стасов, который делился своими изысканиями с Глинкой. «Вскоре эти разговоры <...>, — вспоминал он, — навели Глинку на мысль о том, что изучение этих тонов, легших в основание наших церковных *мелодий*, необходимо для того, чтобы *гармонизовать* эти *мелодии*. Дав России национальную оперу, он захотел дать ей и национальную *гармонию*»<sup>36</sup>. Мысль о национальной русской мелодии, гармонии, голосоведении не раз звучала в работах Стасова, Одоевского, Серова, Лароша.

В 60-е годы особенно интенсивно разрабатывал эту тему *Владимир Федорович Одоевский* (1804–1869) — выдающийся писатель, музыкальный критик, композитор, общественный деятель. Одоевский всю жизнь старался приблизиться к созданию некой универсальной науки о музыке, охватить разные стороны музыкального искусства — от древних его словес до современного композиторского творчества. В последние годы жизни, обосновавшись в Москве, Одоевский посвятил себя изучению ладового строения народной песни и древнерусской церковной музыки, всеми силами способствовал работе других исследователей<sup>37</sup>. Тесные отношения

---

<sup>35</sup> *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 124.

<sup>36</sup> *Стасов В. В.* Михаил Иванович Глинка [1857] // *Стасов В. В.* Избр. соч. Т. 1. М., 1952. С. 518.

<sup>37</sup> Одоевский был одним из организаторов Общества древнерусского искусства (1864), содействовавшего, в частности, подготовке новых изданий богослужебных книг и трудов по истории русского церковного пения. В конце жизни Одоевский занимался подготовкой Первого археологического съезда (1869), одно из отделений которого было посвящено историческим и теоретическим вопросам церковного пения и музыкального фольклора.

связывали Одоевского с протоиереем Д. В. Разумовским, создававшим в то время капитальный труд «Церковное пение в России» (1867–1869). Главная цель Одоевского заключалась, однако, не только в изучении древнерусской музыки, но в возвращении древних церковных напевов к полноценному существованию в современной литургической практике. Он приветствовал первые опыты такой гармонизации этих напевов, которая не искажает их облика применением вводнотоновости, свойственной общеевропейской гармонии<sup>38</sup>. Одоевский полагал, что в основе как народных, так и церковных напевов лежит система диатонических ладов и что верная гармонизация их должна ограничиваться трезвучиями и их обращениями. Одоевский восхищался образцами такого гармонического языка в музыке Глинки, Серова, отмечал ее в первой опере Чайковского «Воевода».

Дальнейший вклад в исследование ладовой природы русского фольклора внес Серов, который в цикле статей «Русская народная песня как предмет науки» (1869–1871) рассматривал этот вопрос несколько иначе, чем Одоевский, но также настаивал на принципиальном диатонизме фольклорных мелодий, причем требовал для них гармонизации, основанной не на привычных гармонических функциях (тоника, доминанта, субдоминанта), а на трезвучиях побочных ступеней.

Для творческого освоения русской модалльной гармонии особенно плодотворными в 60-е годы оказались собирание и обработка народных песен. В это время появилось несколько фольклорных сборников, составленных М. А. Стаховичем (1854), К. П. Вильбоа (1860), Н. Я. Афанасьевым (1866), М. А. Балакиревым (1866). Среди них безусловно выделяется сборник Балакирева, обработки которого отмечены выдающимися художественными достоинствами. Многие песни из его сборника послужили тематическим материалом сочинений самого Балакирева и других композиторов, а гармонический язык его обработок надолго остался своего рода эталоном национального стиля в русской музыке.

---

<sup>38</sup> Примеры такой гармонизации дал в то время Н. М. Потулов (1810–1887). Одоевский ратовал за распространение его переложений, предвкусывая постепенное обновление православной церковной музыки.

## Композиторское творчество

Существование в России своей самобытной композиторской школы, родоначальником которой был признан Глинка, в 60-е годы уже не подвергалось сомнению. Однако развитие музыкального творчества в России после Глинки шло различными путями, и (как это следует из обзора концертной жизни и музыкальной критики) сами участники исторического процесса нередко отдавали себе отчет в том, что принадлежат к различным музыкальным направлениям, группам или «партиям». Если о взлете русской музыки в 30–40-е годы XIX века можно было бы составить представление по одному лишь творчеству Глинки, то совершенно немыслимо судить о музыке последующих десятилетий по какому-либо одному ее представителю — А. Рубинштейну, Серову, Чайковскому, членам «Могучей кучки». Внутри большой национальной школы образуются различные направления, а также школы в более узком смысле этого слова, объединяющие музыкантов родственных взглядов и устремлений. Однако необходимо сразу сказать, что понятие школы хотя и подразумевает наличие общих эстетических и художественных принципов, вовсе не умаляет индивидуальности и творческой самостоятельности ее представителей.

Редким в истории мирового искусства явлением был балакиревский кружок, вошедший в историю русской музыки под названием «*Могучая кучка*», или *Новая русская музыкальная школа*<sup>39</sup>. В 60-е годы этот кружок объединил композиторов, каждый из которых мог бы составить славу всему творческому содружеству. Помимо Балакирева постоянными его членами были Кюи, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков.

На первых порах четырех начинающих музыкантов сближала лишь общая связь их с Балакиревым, с которым каждый познакомился самостоятельно, стремясь к общению с рано сложившимся, высокоодаренным композитором и пианистом, который, несмотря на отсутствие заметной раз-

---

<sup>39</sup> Выражение «Могучая кучка» принадлежит В. В. Стасову, употребившему его в рецензии на Славянский концерт Балакирева, состоявшийся 12 мая 1867 года. Оно было подхвачено другими музыкальными критиками, нередко применявшими это выражение с иронией. Члены кружка чаще именовали его Новой русской музыкальной школой.

ницы в возрасте (Бородин и Кюи были даже немного старше), опережал остальных в своем музыкальном развитии. Некоторые психологические черты его личности также способствовали тому, что именно Балакирев стал признанным главой складывавшегося кружка. Обладавший не только блестящими аналитическими способностями, но и свойством ясно представлять себе желаемый результат даже чужой композиторской работы, Балакирев порой с удивительной для других настойчивостью направлял своих товарищей, зная о создаваемом ими произведении то, чего они не знали сами. Если по мере их взросления опека Балакирева стала казаться его товарищам обузой, то поначалу она помогала им приобрести неоценимый композиторский опыт.

Отношения Балакирева с отдельными членами кружка складывались по-разному, разной была и роль, какую он играл в этом общении. Чаще всего он выступал как более опытный коллега и товарищ, способный дать совет, помочь в решении трудной творческой задачи, подвергнуть заинтересованной критике чужое сочинение. В других случаях Балакиреву приходилось брать на себя роль учителя композиции, так было с Мусоргским и особенно с Римским-Корсаковым, который при знакомстве с Балакиревым был еще совсем неопытным музыкантом. В силу этого и значение главы «Могучей кучки» в творческом формировании остальных ее членов было различным. Нельзя сказать, что взгляды Балакирева распространились на весь кружок и легли в основу его общей эстетической платформы. Не меньшую роль сыграл в этом Стасов (фактически еще один член «Могучей кучки»), оказывавший огромное влияние на всю идейно-художественную атмосферу кружка.

Общие принципы «Могучей кучки» формировались под воздействием многих обстоятельств и представляли собой не столько единую систему, сколько сочетание нескольких руководящих идей, которые в творческой практике отдельных членов кружка заявляли о себе по-разному и не в равной степени. Наиболее ясно общая эстетическая платформа ощущалась у композиторов «Могучей кучки» в конце 60-х годов, когда все они достигли или достигали творческой зрелости, но еще не успели отдалиться друг от друга. Кроме того, в критических выступлениях Стасова и Кюи (эпизо-

дически также Бородина и Римского-Корсакова) к тому времени уже были сформулированы взгляды на очень широкий круг проблем музыкальной культуры. Что же составляло эту общую эстетическую платформу? Во-первых, сочетание радикального новаторства с вниманием к национальной характерности музыкального языка и образов. Во-вторых, тщательный отбор выразительных средств, при котором заранее отсекалось все, что казалось избитым, сентиментальным, что связано с бытовым слоем музыкальной культуры, обобщенными формулами общеевропейского музыкального языка. В-третьих, преобладающая «литературность» мышления, то есть предпочтение (у Мусоргского, Римского-Корсакова, Кюи) синтетических жанров (опера, романс, песня), соотнесение музыкальных замыслов с немusical программой, явной или подразумеваемой (отсюда повышенное внимание к симфонической программной музыке), в вокальных жанрах — стремление к правдивой передаче речевой интонации, обращение к свободным формам, подчиненным структуре текста и движению сюжета.

Соответственным было отношение кучкистов к творчеству их предшественников — всегда эмоциональное, далекое от беспристрастности и зависевшее прежде всего от понимания собственных творческих задач. В балакиревском кружке приветствовалось все то, в чем сказывались творческая свобода, богатство музыкальных идей, не скованных предвзятыми формальными схемами и приемами, где проявлял себя национальный дух, не заглушенный общеевропейскими «штампами» (итальянскими в оперной музыке и немецкими в инструментальной). Кучкисты ощущали себя прямыми наследниками Глинки как основателя русской национальной школы в музыке. Его творчество не только находилось в центре их внимания, но и было для них предметом постоянной заботы<sup>40</sup>. Сочувственно, а порой и вос-

---

<sup>40</sup> Произведения Глинки входили в дирижерский и фортепианный репертуар Балакирева, который вместе с Римским-Корсаковым занимался также подготовкой ряда изданий сочинений Глинки, в том числе партий обеих опер.

Тесное общение связывало кучкистов с сестрой Глинки Л. И. Шестаковой, дом которой был одним из мест собраний кружка. Нередко она оказывала материальную поддержку их начинаниям, в том числе Бесплатной музыкальной школе.



торженно воспринимали кучкисты новаторские устремления позднего Даргомыжского и особенно его оперу «Каменный гость», которую после смерти автора завершили Римский-Корсаков и Кюи. Открытия композитора в области оперных форм, декламации, использование готового драматического произведения в качестве оперного либретто нашли непосредственное продолжение у Мусоргского, Кюи, Римского-Корсакова. В «Могучей кучке» внимательно изучались произведения Бетховена (особенно позднего периода), Шопена, Берлиоза, Листа и, конечно, Шумана — композитора, оказавшего сильное влияние на музыкальное мышление кучкистов, прежде всего в области инструментальной музыки<sup>41</sup>. Почти не затронуло композиторов балакиревского кружка набиравшее силу обращение к музыке XVIII века и более отдаленных эпох. Музыка, способная вызвать живой отклик, за некоторыми исключениями, начиналась для них только с Бетховена.

На первый взгляд, лишь внешним, а в действительности глубоко неслучайным фактором, объединявшим композиторов «Могучей кучки», служило то обстоятельство, что многие из них имели другую профессию и обращались к композиторскому творчеству исключительно по внутренней потребности. Они могли позволить себе подолгу вынашивать каждое произведение, отдавая его на суд публики лишь в случае полной творческой удовлетворенности результатом, которую, как правило, должны были разделять товарищи по кружку. Продуктивность композиторов членов «Могучей кучки» была в целом невелика. Вряд ли это можно объяснить лишь обстоятельствами их жизни: в отличие от Бородина и Кюи, обремененных многочисленными служебными обязанностями, никак не связанными с музыкой, Балакирев и Мусоргский чаще всего располагали достаточным временем для сочинения. Скорее, свойственная кучкистам долгая либо прерывистая работа была следствием их общей установки на исключительность каждого отдельного

---

<sup>41</sup> Интерес и любовь к творчеству Шумана объединяют в то время композиторов очень разных художественных индивидуальностей, взглядов и пристрастий: кучкистов, А. Рубинштейна, Чайковского. Следы шумановского воздействия слышатся в столь непохожих произведениях, как «Картинки с выставки» Мусоргского, Четвертый фортепианный концерт А. Рубинштейна, «Вильям Ратклиф» Кюи, Третья симфония Чайковского.

произведения, которое должно было рождаться из глубокой потребности выразить новое, оригинальное, смелое содержание<sup>42</sup>. Из этого проистекало известное недоверие, какое вызывала в балакиревском кружке идея консерваторского образования композиторов, а также плодовитость А. Рубинштейна или Чайковского, культивировавших сочинение музыки как род профессиональной деятельности, планомерной и регулярной. Следствием такого отношения членов «Могучей кучки» к композиторскому труду часто становились незавершенные произведения, периоды творческого молчания, непонимание отдельных замыслов даже в среде ближайших товарищей и друзей. Но и творческие вершины кучкистов, вероятно, не могли быть достигнуты ими в иных условиях<sup>43</sup>.

«Могучая кучка» — уникальное явление, возникшее на исходе эпохи композиторов-любителей, если подразумевать под этим лишь социальный статус людей, которые занимались сочинением музыки не ради заработка, не по служебным обязанностям, а только из любви к делу. «Любительство» (именно в этом социально-психологическом смысле) приняло у композиторов «Могучей кучки» форму обостренного чувства творческой независимости — от вкусов публики, привычек восприятия, экономических условий композиторского труда.

Творческие результаты, достигнутые кучкистами в 60–70-е годы, поразительны. Их сочинения не только обновили стилистическую и жанровую панораму русской музыки,

---

<sup>42</sup> Сказанное иллюстрирует, например, следующий случай. Когда московский музыкант К. К. Альбрехт в 1869 году при посредничестве Чайковского обратился к Балакиреву и членам его кружка с просьбой написать небольшие пьесы для любительских хоров, последовал отказ. Чайковский недоумевал: «Я полагаю, что нет ничего унижительного для Бородина или Мусоргского набросать на 3 или 4 голоса песенку; ни Шуман, ни Бетховен этим не гнушались» (*Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. V. М., 1959. С. 185).

<sup>43</sup> Римский-Корсаков, самосознание которого значительно эволюционировало, впоследствии целенаправленно вырабатывал в себе иную композиторскую психологию. Одним из результатов этого стала гораздо большая «легкость» и результативность творчества в 1890-е годы, когда была создана почти половина всех его опер.

но во многих случаях обозначали собой передний край в развитии всего европейского искусства того времени.

В 70-е годы творческие и человеческие связи композиторов «Могучей кучки» постепенно ослабевают. Балакирев уходит от активной музыкальной деятельности, Римский-Корсаков начинает преподавать в Петербургской консерватории, Мусоргский испытывает взаимное охлаждение к своим прежним друзьям, а чрезмерная занятость Бородина почти не оставляет ему времени на сочинение музыки. Изначальная ориентация кучкистов на самостоятельность и оригинальность творчества подкреплялась теперь действительной самостоятельностью взрослых людей, каждый из которых шел в искусстве своим путем. В этом, собственно, и заключалось главное торжество балакиревской школы. Рамки кружка стали тесны, но его распадение не означало заката того *прогрессивного* направления, какое олицетворяла собой «Могучая кучка» и которое выдвигало на первый план подчеркнутое новаторство и национальную характерность. Преломившись через индивидуальный стиль композиторов «Могучей кучки» и соединившись с новыми художественными тенденциями, это направление оказывало мощное влияние на дальнейшее развитие русской музыки вплоть до XX века.

Наиболее далеким от творческих исканий «Могучей кучки» был А. Рубинштейн, представлявший в русской музыкальной культуре 60-х годов противоположный полюс. Действительно, если сопоставить творчество Рубинштейна с названными выше художественными принципами кучкистов, можно найти у него едва ли не полное их отрицание: на месте радикального новаторства — пребывание в рамках классико-романтического стиля первой половины XIX века; вместо предпочтения программной музыки и свободных форм — ориентация на сложившуюся систему классических жанров с ведущей ролью в ней инструментальной непрограммной музыки; вместо подчеркивания национальных элементов музыкального стиля — очень умеренное их использование. Что касается отбора выразительных средств, то Рубинштейн не ставил перед собой видимых ограничений: в отличие от кучкистов, предъявлявших строгие требования к тематизму, он легко допускал в свои сочинения

несколько обезличенные интонации, происходившие либо из языка классицизма, либо из сферы современного музыкального быта. Наконец, представление Рубинштейна о композиторском профессионализме основывалось не только на качественных, но и на количественных критериях; умение писать много, в различных жанрах, для различных родов музицирования (концертного, камерного, домашнего) расценивалось Рубинштейном как безусловное достоинство композитора.

Занимаясь в 1862–1867 годах преподавательской деятельностью в Петербургской консерватории, Рубинштейн имел шанс основать свою композиторскую школу, представляющую в русской музыке академическое направление. Из его консерваторского класса вышел Ларош, который в своих музыкально-эстетических взглядах во многом был близок Рубинштейну. Но как композитор Ларош не состоялся. Другой ученик Рубинштейна — Чайковский — не только мощно заявил о себе с первых же своих композиторских опытов, но обнаружил при этом столь сильную творческую индивидуальность, что быстро затмил в глазах современников своего учителя. Лишь в самых общих чертах художественные принципы Чайковского соответствуют рубинштейновским. Подобно Рубинштейну, Чайковский культивировал в себе качества композитора-профессионала: работал ежедневно и планомерно, сознательно обращался ко всем жанрам и родам музыки (включая сочинения для детей и балет), удовлетворяя тем самым потребности различных слоев музыкальной культуры, охотно сочинял по заказу. Точно так же он далеко не всегда стремился к самоценности тематического материала крупных произведений, переносил основное внимание на искусство тематической работы и построения целого (обладая выдающимся мелодическим дарованием, он, конечно, мог себе это позволить с большим правом, чем Рубинштейн).

Однако богатство творчества Чайковского невозможно объяснить лишь принципами, сближающими его с учителем, да и наполнение их у Чайковского интереснее и художественно убедительнее. Задачи, которые он ставил перед собой уже в первые годы самостоятельной деятельности,

отличались такой широтой и разнообразием, какого русская музыка еще не знала. Обладая всегда узнаваемым композиторским почерком, Чайковский не ограничивал себя кругом стилистических предпочтений, а потому его произведения могли оказаться созвучными очень разным явлениям русского и европейского искусства. Так, в ряде сочинений 60–70-х годов (Первая и Вторая симфонии, оперы «Воевода», «Опричник») Чайковский сближался с творческими установками балакиревского кружка. Любовь к классическим жанрам и формам уравнивалась у него созданием программной музыки, в которой он, подобно композиторам «Могучей кучки», отчасти являлся наследником романтического программного симфонизма Берлиоза и Листа. Там же, где Чайковский мыслил в устоявшемся русле традиционных жанров и форм, он наполнял их образной конкретностью и психологической достоверностью, которые роднят его музыку с реалистической литературой, театром, живописью середины и второй половины XIX века. Одним словом, больше, чем кто-либо из его современников, Чайковский своим творческим опытом доказывал условность границ, разделявших различные направления русской музыки.

Более ясно противоположность балакиревской школы и той линии, что берет начало в Рубинштейне, обнаружилась в эстетических взглядах ученика Чайковского — С. И. Танеева, который в конце 70-х — начале 80-х годов вырабатывал свои художественные принципы в явной оппозиции к творческому опыту «Могучей кучки». Однако и дальнейшее развитие кучкистской линии не раз приводило к синтезу черт различных направлений. Прежде всего это относится к Римскому-Корсакову — создателю своей консерваторской школы, сочетавшей принципы рубинштейновского профессионализма (в виде усвоения системы правил и навыков) с ориентацией на новаторство и национальную характерность музыкального языка.

Сосуществование внутри русской музыкальной культуры разных, а подчас и противоположных течений было верным признаком ее зрелости, силы, богатства заключенных в ней возможностей.

## **Рекомендуемая литература**

*Асафьев Б. В.* Их было трое... (Из эпохи общественного подъема русской музыки 50–60-х годов прошлого столетия) // *Асафьев Б. В.* Избранные труды. Т. III. М., 1954.

*Асафьев Б. В.* Русская музыка от начала XIX столетия. М.; Л., 1930; <sup>2</sup>Л., 1968.

*Балакирев М. А., Стасов В. В.* Переписка. Т. 1. М., 1970.

*Баренбойм Л. А.* Николай Григорьевич Рубинштейн. История жизни и деятельности. М., 1982.

*Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр XIX века (1857–1872). Л., 1971.

*Головинский Г. Л.* Введение // *Головинский Г., Сабина М.* Модест Петрович Мусоргский. М., 1998.

*Дневник В. Ф. Одоевского 1859–1869 годов* // Литературное наследство. Т. 22–24. М., 1935.

История русского искусства. Т. 9. Кн. 1. М., 1965.

История русской музыки: В 10-ти т. Т. 6. М., 1989. Разделы: Введение, Музыкальная критика и наука (Ю. В. Келдыш), Музыкальное образование, Концертная жизнь (Л. З. Корабельникова), Музыкальный театр (Е. М. Левашев, В. Н. Романова).

*Кремлев Ю. А.* Русская мысль о музыке. Т. 2. Л., 1958.

*Ливанова Т. Н.* Оперная критика в России. Т. 2. Вып. 3, 4. М., 1969, 1973.

*Мусоргский М. П.* Литературное наследие. М., 1971.

Э. Ф. Направник. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма / Сост. Л. М. Кутателадзе. Л., 1959.

*Орлова Е. М.* Лекции по истории русской музыки. Л., 1977, <sup>2</sup>1979. Лекции XII–XIV.

*Репин И. Е.* Далекое близкое. М., 1953; Л., 1986.

*Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни // *Римский-Корсаков Н. А.* Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. 1. М., 1955.

*Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России середины XIX века. М., 1991.

## **Музыкально-критическое наследие**

*Кюи Ц. А.* Избранные статьи. Л., 1952.

*Ларош Г. А.* Избранные статьи: В 5-ти вып. Л., 1974–1978.

*Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. М., 1956.

*Серов А. Н.* Статьи о музыке: В 7-ми вып. Вып. 1–6 / Сост. В. В. Протопопов. М., 1985–1990.

*Стасов В. В.* Статьи о музыке: В 5-ти вып. М., 1974–1980.

*Чайковский П. И.* Музыкально-критические статьи // *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. II. М., 1953.



## *Глава II*

### **А. Г. РУБИНШТЕЙН 1829–1894**

А. Г. Рубинштейн — крупнейший представитель русской музыкальной культуры второй половины XIX века. По охвату различных ее областей (композиторское творчество, исполнительство, педагогика, общественная деятельность) он превосходит всех своих современников в России. Да и во всей европейской культуре того времени в один ряд с ним можно поставить только Ференца Листа, с которым Рубинштейн имел много общего. Великий пианист, восхищавший и покорявший своей воле слушателей едва ли не всего цивилизованного мира, крупный композитор, оставивший огромное наследие едва ли не во всех жанрах, Рубинштейн неустанно трудился на благо музыкальной культуры и вошел в историю как выдающийся организатор музыкальной жизни и образования, основатель Русского музыкального общества и первой в России консерватории.

Вместе с тем огромное по масштабу композиторское творчество Рубинштейна оказалось в тени достижений младших его современников (Чайковского и композиторов «Могучей кучки»). Причина этого заключается не столько в недостатке композиторского таланта и мастерства Рубинштейна<sup>1</sup>, сколько в его общей художественной позиции. Ему было

---

<sup>1</sup> О неровности композиторского творчества Рубинштейна говорили даже глубоко почитавшие его музыканты. Типичен высказанный Чайковским упрек в том, что Рубинштейн отличается «непомерной плодовитостью, с которой естественно сопряжена недостаточность в разработке подробностей и некоторая небрежность в выборе тем, происходящие от неумения критически-объективно относиться к своим композиторским эскизам» (*Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. II. М., 1953. С. 109).

свойственно избегать крайностей, оставаться в рамках привычных ему художественных средств, лишь постепенно расширяя свой творческий горизонт, в то время как другие композиторы быстро завоевывали новые рубежи. Хотя в музыке Рубинштейна можно найти отражение почти всех художественных тенденций его времени, они представлены у него в несколько сглаженном виде. Его вкусы и музыкальное мышление сформировались на основе глубокого проникновения в стиль его предшественников — Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шопена, Мендельсона-Бартольди, Глинки. Этой классико-романтической основы Рубинштейн прочно держался как в своем композиторском творчестве, так и в отношении к новым явлениям музыкального искусства, которые он, исходя из своих устоявшихся эстетических представлений, часто оценивал негативно. Свое же собственное творчество Рубинштейн рассматривал как усиленное продолжение той линии музыкального искусства, высшие достижения которой уже позади.

Эта обращенность к традиции, предпочтение, какое он отдавал сложившимся музыкальным жанрам и формам, в истории русской музыки сыграло, как это ни парадоксально, прогрессивную роль. Рубинштейн заложил прочные основания для дальнейшего развития в России классических жанров инструментальной музыки (симфония, концерт, камерный ансамбль, фортепианная соната и др.). Некоторые жанры он впервые ввел в русскую музыку, другим же придал размах, соответствующий новым, более массовым и демократическим формам концертной жизни, которая в середине XIX века выходила за рамки типичного для русской музыки первой половины столетия домашнего и салонного музицирования. Ряд прекрасных, переживших свое время произведений создан Рубинштейном также в оперном жанре, в сфере камерной вокальной музыки, программного симфонизма. Композиторское дарование Рубинштейна высоко ценил его ученик Чайковский. Представители балакиревского кружка, оставаясь в целом равнодушными к рубинштейновскому творчеству, почерпнули в его музыке некоторые импульсы для собственных замыслов.



Творчество Рубинштейна складывалось как явление интернациональное. Тесно связанный с музыкальной культурой не только России, но и Германии, он воплощал собой редкий в XIX веке тип музыканта, ощущавшего свою причастность сразу нескольким национальным культурам и при этом не принадлежавшего к какой-либо одной сложившейся школе или направлению.

На протяжении своей насыщенной событиями жизни Рубинштейн был деятельным участником важных процессов, происходивших в русской и всей европейской культуре. Поэтому факты его биографии представляют собой ценнейший музыкально-исторический документ, достойный внимательного изучения.

## Творческий путь

**Детство и юность.** Антон Григорьевич Рубинштейн родился 16 (28) ноября 1829 года в селении Выхватинцы (ныне Молдавия), в еврейской семье, принявшей в 1831 году православие, а потому получившей возможность переехать в город. Отец Рубинштейна Григорий Романович открыл в Москве карандашную фабрику. Мать — Калерия Христофоровна (родом из Прусской Силезии) занималась воспитанием детей (всего их было шестеро). Заметив музыкальные способности сыновей — Антона, а затем Николая, она стала учить их игре на фортепиано, проявляя обычную для нее строгость и требовательность. Быстрые успехи детей заставили ее обратиться к А. И. Виллуану, ставшему для Антона и Николая Рубинштейнов единственным после матери учителем. «Основу он мне дал самую прелестную, фундамент такой, с какого мне нельзя уже было упасть <...> Всю мою последующую жизнь я не встречал лучшего педагога»<sup>2</sup>, —

---

<sup>2</sup> Рубинштейн А. Г. Автобиографические рассказы [1889] // Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 1 / Ред.-сост. Л. А. Баренбойм. М., 1983. С. 67.

Александр Иванович Виллуан (1804–1878), происходивший из переехавшей в Россию французской семьи, учился у жившего в Москве немецкого композитора и пианиста Франца Ксавера Гебеля, а впоследствии прославился как фортепианный педагог. Виллуан выработал свою методику преподавания, отраженную в его «Школе для фортепиано» (издана в 1863 году). В 1862–1865 годах по приглашению Рубинштейна он

сказал о Виллуане Антон Рубинштейн, учившийся у него в течение пяти лет.

В 1839 году состоялся первый публичный концерт Рубинштейна, а некоторое время спустя он вместе с учителем отправился в концертную поездку по европейским странам. Она продолжалась с 1840 по 1843 год и охватила Францию, Голландию, Германию, Австрию, Англию, Норвегию, Швецию, Чехию, Польшу. Признанный вундеркиндом, Рубинштейн не только снискал успех у публики, но и заинтересовал собой выдающихся музыкантов того времени. Газеты повторяли слова Листа: «Рубинштейн — одно из блистательнейших явлений виртуозности, он будет моим преемником». Репертуар Рубинштейна в период его европейских гастролей пополнился рядом серьезных произведений, не типичных для концертной эстрады 40-х годов XIX века. Он играл Хроматическую фантазию и фугу И. С. Баха, пьесы Генделя, Моцарта, «Патетическую» сонату Бетховена, его же Третью виолончельную сонату A-dur, листовские транскрипции песен Шуберта. Среди прочего Рубинштейн исполнял одно из первых собственных сочинений — этюд «Ундина» (1842).

В Париже Рубинштейн лично познакомился с Шопеном и Листом, в Лондоне — с Мендельсоном-Бартольди и И. Мошелесом. Впоследствии Рубинштейн, вспоминая о первом концертном турне, говорил, что всего увиденного и услышанного он не мог тогда оценить<sup>3</sup>. Однако можно не сомневаться, что он был в состоянии почувствовать значительность и природу некоторых выдающихся художественных явлений. Это прежде всего фортепианная игра Листа и

---

преподавал в Петербургской консерватории. Виллуан был ярким противником всяких распространенных в его время механических приспособлений для развития техники, а также длительных упражнений, успех которых, по его мнению, зависит не от количества, а от качества их выполнения и вдумчивого отношения к ним. Большое значение он придавал выработке красивого, певучего звукоизвлечения. Кроме того, Виллуан уделял много времени чтению с листа, воспитывая вкус к серьезной музыке (Баха, Бетховена, Мендельсона) и потребность расширять музыкальный кругозор. Виллуан был автором музыкальных сочинений. В годы занятий с ним Рубинштейн играл фортепианный концерт Виллуана.

<sup>3</sup> *Рубинштейн А. Г.* Лит. наследие. Т. 1. С. 68.

нение знаменитого тенора Дж. Б. Рубини. Если в то время Рубинштейн подражал скорее внешним листовским приемам<sup>4</sup>, то драматически выразительное искусство Рубини захватило его в такой степени, что осталось в сознании Рубинштейна одним из идеалов музыкального исполнительства вообще. «Я всегда старался подражать его пению», — говорил Рубинштейн спустя многие годы<sup>5</sup>.

Обогащенный новым опытом близкого соприкосновения с музыкальной культурой европейских столиц, Рубинштейн вернулся в Москву, дав по пути концерты в Петербурге. К тому времени отчетливо обнаружились не менее выдающиеся музыкальные способности младшего брата Антона — Николая Рубинштейна. Вместе с матерью, желавшей пополнить образование детей, они отправились в конце 1844 года в Берлин.

Там работал один из крупнейших в Европе учителей теории композиции — Зигфрид Ден (1799—1858), у которого совершенствовал свое композиторское мастерство Глинка. Наряду с занятиями у З. Дена братья Рубинштейны занимались изучением языков. Регулярно посещали они Дж. Мейербергера и Ф. Мендельсона, оказавшего на весь склад творческой натуры А. Рубинштейна заметное влияние.

Проведя в Берлине чуть больше года, Рубинштейн переехал в Вену, где впервые оказался один, без поддержки родственников и близких ему людей<sup>6</sup>. Годы, проведенные в Вене, Рубинштейн считал самым трудным периодом своей жизни. Взросление сопровождалось тяжелыми испытаниями: разочарованиями, лишениями, нуждой. Вена привлекала Рубинштейна как важнейший музыкальный центр Европы, к тому же в это время там находился Лист, на под-

---

<sup>4</sup> Когда на обратном пути в Москву Рубинштейн выступал в Петербурге, где незадолго до этого гастролировал Лист, Николай I заставлял мальчика копировать листовскую игру, и тот повторял «все листовские гримасы» (*Рубинштейн А. Г.* Лит. наследие. Т. 1. С. 70).

<sup>5</sup> Там же. С. 68.

<sup>6</sup> Его матери вместе с братом Николаем пришлось вернуться в Москву: отец тяжело заболел, а вскоре умер. Дела на его карандашной фабрике шли не лучшим образом, после его смерти мать унаследовала множество долгов своего мужа и была не в состоянии помогать оставшемуся за границей сыну. Впоследствии она продала фабрику.

держку которого юный музыкант очень рассчитывал. Но старший преподавал младшему следующий урок: «Лист мне сказал, что человек должен достигать всего сам, что меня поддержит талант и что никакой другой поддержки мне не нужно»<sup>7</sup>. Впоследствии Рубинштейн смог оценить мудрость этого урока, позволившего ему чувствовать себя с Листом на равных. Не оправдала ожиданий Рубинштейна и венская публика, переставшая видеть в нем вундеркинда и сменившая прежние восторги на почти полное безразличие.

В конце 1847 года Рубинштейн снова оказался в Берлине, где стал свидетелем революционных событий 1848 года. Демократические лозунги революции — свобода печати, парламент, суды присяжных — живо обсуждались в кругах берлинской художественной интеллигенции. Одними из важнейших тем в эстетических дискуссиях того времени были роль художника в обществе, способность искусства отвечать запросам широкой аудитории, отражать общий характер и потребности времени. Рубинштейн как непосредственный участник художественного процесса живо ощущал совершившиеся перемены. «48-й год — это год революции не только в политическом мире, но и в искусстве. Изменился и вкус публики, и методы воспитания артиста, и воззрения артистов <...> Моя жизнь оттого и представляет некоторый интерес, что совмещает в себе две эпохи: до и после 48-го года»<sup>8</sup>. Сознание глубокой связи в развитии общества и искусства станет одним из лейтмотивов и движущих пружин в деятельности Рубинштейна.

**1848–1854. Россия.** Когда осенью 1848 года из-за революционных событий в Европе всем русским подданным приказано было вернуться в Россию, Рубинштейн оставил Берлин и переехал в Петербург. Ему было тогда всего 19 лет.

Он надеялся, что в России его талант и энергия будут востребованы. Но попытки занять освободившееся место дирижера московских императорских театров оказались тщетными. Большие надежды Рубинштейн возлагал на свою первую оперу «Куликовская битва» (поставлена в 1852).

---

<sup>7</sup> Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 1. С. 72.

<sup>8</sup> Там же. С. 74.

Однако, выдержавшая всего четыре представления, она принесла ему лишь очень скудный доход. Едва обеспечивая свою жизнь уроками и редкими сборами от концертов, Рубинштейн даже не мог претендовать на место служащего в каком-либо министерстве, так как не имел ни чина, ни диплома какого-либо учебного заведения. На своем опыте узнав трудную судьбу музыканта, лишенного иных средств к существованию, в 1852 году Рубинштейн создал проект музыкального учебного заведения, успешное окончание которого давало бы музыкантам, в том числе композиторам, законченное государством положение. Этот проект, поданный Рубинштейном великой княгине Елене Павловне, в общих чертах совпадал с осуществленным десятью годами позднее проектом консерваторий. В начале же 50-х годов воплотить задуманное не удалось. Вероятно, главной помехой являлось ужесточение внутренней политики Николая I, который после революций в Европе считал учебные заведения и студенчество главным рассадником революционных идей. В 1853 году состоялась премьера еще одной оперы Рубинштейна — «Фомка-дурачок», но театральная дирекция отнеслась к постановке столь небрежно, что после первого исполнения композитор забрал партитуру, решив никогда больше не писать для русской оперной сцены. Существование молодого автора старалась поддержать великая княгиня Елена Павловна — впоследствии покровительница главного детища Рубинштейна, Русского музыкального общества. Два лета, в 1852 и 1853 годах, он жил в ее дворце на Каменном острове, выполняя роль домашнего пианиста и аккомпаниатора. Однако придворная жизнь тяготила его. Письма Рубинштейна периода его пребывания в России (1848–1854) полны горечи, язвительной иронии, подчас мрачного пессимизма, но в то же время уверенности в своих силах и правильности избранного пути музыканта. «„Земля все же вертится“, — говорил *Галилей*. Когда матросы подняли на *Колумба* кинжалы, его взор устремился в ту сторону, где должна была находиться обещанная матросам новая часть света»<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Письмо к матери от 4 июня 1852 года // *Рубинштейн А. Г.* Лит. наследие. Т. 2. Письма. 1850–1871. М., 1984. С. 38.

Несмотря на все трудности, эти годы были для Рубинштейна временем интенсивного творческого развития и плодотворной работы. Принимая участие в концертной жизни русской столицы, он сблизился с ее крупными, выдающимися представителями. Он хорошо был знаком с Глинкой, Даргомыжским, Одоевским, братьями Виельгорскими. В высшей степени полезным для Рубинштейна оказалось знакомство с дирижером и виолончелистом Карлом Шубертом, организовавшим в Петербурге Университетские концерты, в которых Рубинштейн регулярно выступал как пианист и дирижер. Рубинштейн быстро овладел новой для себя профессией и уже в начале 50-х годов дирижировал своими крупными произведениями — симфониями и даже операми, премьеры которых готовились под его руководством.

В программах концертов Рубинштейна в то время заметно преобладают его собственные сочинения. В этом проявлялась осознанная позиция музыканта, который не желал вставать в ряд модных виртуозов и считал себя прежде всего композитором, достигшим творческой зрелости и претендующим на внимание к себе со стороны музыкантов и широкой публики<sup>10</sup>. Количество созданного Рубинштейном за пять с половиной лет пребывания в России огромно: четыре оперы, три симфонии, пять фортепианных концертов (из них два без номера), два фортепианных трио op. 15, три струнных квартета op. 17, фортепианные, скрипичные, виолончельная сонаты, множество фортепианных пьес, песен и романсов, русский церковный концерт.

**1854—1858.** В мае 1854 года Рубинштейн снова отправился за границу. К этой поездке он серьезно готовился, приводя в порядок созданные к тому времени сочинения. На этот раз он желал предстать перед европейской публикой в качестве композитора. «Он обладает огромным материалом и исключительным умением его использовать. Он притащил с собой приблизительно 40 или 50 рукописей <...>

---

<sup>10</sup> Показательно, что Рубинштейн при издании своих сочинений начал новую нумерацию опусов, показывая тем самым, что ранее изданные произведения он не считал достойными себя.

которые я с большим интересом просматривал в течение четырех недель», — писал Ференц Лист<sup>11</sup>.

Первой целью поездки Рубинштейна был Веймар, где в те годы работал Лист, окруженный своими учениками и почитателями и сделавший этот маленький город одним из центров европейской музыкальной культуры. Русского музыканта Лист принял необыкновенно тепло, поселил его в своем доме и немедленно привлек к участию в домашних концертах. Несколько раз они играли вместе. Сам Лист исполнял среди прочего фортепианные сочинения Рубинштейна, а также поставил в Веймаре оперу «Сибирские охотники» под своим управлением, провел премьеру оратории «Потерянный рай». Рубинштейн не мог не восхищаться личностью своего старшего современника, его самозабвенным служением искусству, бескорыстными усилиями ради пропаганды творчества своих молодых или менее известных коллег. После премьеры оратории, состоявшейся 1 марта 1858 года, Рубинштейн писал издателю Б. Зенфу: «Вы легко можете себе представить, как я благодарен за это Листу. Скажите мне откровенно, где Вы среди нашего брата найдете такого, кто поступил бы так же; учтите, он ведь знает, что я не принадлежу к его партии»<sup>12</sup>.

Действительно, преклоняясь перед Листом как музыкантом и человеком, Рубинштейн не мог полностью разделить его эстетические взгляды и особенно убеждения в том, что прогрессивное развитие музыкального искусства непременно связано с обновлением его форм, языка, освобождением содержания музыки от традиционной системы жанров, его расширения путем новых связей со словом. Рубинштейн в целом оставался равнодушен к композиторскому творчеству и Берлиоза, и Вагнера, и самого Листа. Когда в феврале 1854 года в Веймар приехал Берлиоз, чтобы дирижировать своими сочинениями, после одного из вечеров Рубинштейн без объяснения причин покинул Веймар — столь невыносимо было для него находиться в это время подле Листа и

---

<sup>11</sup> Письмо к К. Клиндворту от 2 июля 1854 года. Цит. по: *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 1. 1829—1867. Л., 1957. С. 169.

<sup>12</sup> *Рубинштейн А. Г.* Лит. наследие. Т. 2. С. 89.

не разделять восторженного отношения к музыке французского композитора-новатора<sup>13</sup>.

Концертная деятельность Рубинштейна снова, как и в его детстве, охватила помимо Веймара крупнейшие европейские центры: Лейпциг, Берлин, Вену, Париж, Лондон, Прагу. Рубинштейн имел возможность непосредственно познакомиться с развитой концертной жизнью этих городов, а концертная деятельность лейпцигского «Гевандхауза», сочетавшая регулярные симфонические и камерные собрания, стала ближайшим прообразом будущих концертов Русского музыкального общества. Рубинштейн часто выступал в ансамбле с другими выдающимися музыкантами того времени — скрипачами Фердинандом Давидом, Йозефом Хельмесбергером, Анри Вьетаном, Йозефом Иоахимом, виолончелистом Фридрихом Грюцмахером, певцами Полиной Виардо-Гарсия, Юлиусом Штокхаузенем. С коллегами Рубинштейна связывали обычно теплые отношения, в письмах и воспоминаниях он оставил примечательные характеристики своих современников.

Пропагандируя собственное композиторское творчество, Рубинштейн мог с удовлетворением наблюдать, как некоторые из его сочинений находят широкое признание и входят в репертуар других исполнителей. Счастливой оказалась судьба его Второй симфонии «Океан», созданной в первой редакции еще в 1852 году. Среди произведений, написанных в рассматриваемый период, выделяются Двенадцать песен на слова Мирза-Шафи ор. 34 («Персидские песни», 1854) и Фортепианное трио № 3 ор. 52 (1857). Вместе со Второй симфонией эти мастерские и вдохновенные произведения поставили Рубинштейна в глазах европейской публики и критиков в ряд значительных современных композиторов.

Как и ранее, Рубинштейн сочетал напряженную концертную деятельность с активным композиторским творчеством. Помимо названных сочинений в тот период написа-

---

<sup>13</sup> После этого случая общение Листа и Рубинштейна было не столь интенсивным, но они не переставали уважать друг в друге самостоятельных художников, а Лист не отказал Рубинштейну в своей поддержке. Об этом свидетельствует их переписка, а также упоминавшийся факт исполнения под управлением Листа оратории «Потерянный рай».



ны оратория «Потерянный рай», Третья симфония, Торжественная и Триумфальная увертюры для оркестра, три струнных квартета ор. 47, квинтет для духовых инструментов, сонаты для фортепиано, альты, виолончели, не считая многочисленных песен и фортепианных пьес, большинство из которых объединены в циклы и сборники.

Наиболее крупное сочинение тех лет — «Потерянный рай» (ор. 54, 1856), оратория в трех частях для хора, солистов и оркестра на текст немецкого поэта А. Шлёнбаха по одноименной поэме Мильтона. Интерес Рубинштейна к жанру оратории возник, вероятно, под впечатлением произведений, услышанных в Германии, Голландии, Англии. В середине XIX века там регулярно исполнялись оратории Генделя и Гайдна. Библейские оратории Ф. Мендельсона, К. Лёве, Ф. Хиллера и других немецких композиторов упрочили эту традицию и вывели ораторию в ряд наиболее важных жанров немецкой музыки. Не случайно Рубинштейн, сочиняя ораторию, писал: «Работаю сейчас над произведением, которое может быть исполнено только в Германии <...> это оратория „Потерянный рай“; она меня так занимает, что ни о каких других произведениях не могу пока думать. Если оратория удастся, я упрочу свое имя»<sup>14</sup>. Рубинштейн не раз высказывался о сложности поставленной им творческой задачи и том огромном значении, какое он придавал этой работе. Неоднократно обращался он за советами к Листу, знакомил его с новым произведением еще на стадии его создания. Не исключено, что на замысел оратории оказала влияние не только богатая традиция жанра в Германии, но и некоторые взгляды Листа. Последний призывал обращаться к сюжетам «философских эпосов» — современных поэм, подобных «Фаусту» Гёте или «Манфреду» Байрона, в которых сверхъестественные существа «представляют собой воплощение страстных надежд и желаний и фигурируют лишь в качестве обретших форму движений нашего я»<sup>15</sup>. У Рубинштейна такой фигурой является Сатана. Музыка, характеризующая этого богоборца, как и призванных им на борьбу мятежных духов, принадлежит к большим творческим удачам Рубинштейна. Хотя произведение не удостоилось той известности, на какую рассчитывал композитор, опыт обращения к жанру оратории не прошел для него бесследно. Ораториальность станет одним из главных составных элементов жанра, который Рубинштейн впоследствии активно развивал, — духовной оперы (см. ниже).

Одновременно с работой над ораторией Рубинштейн под несомненным влиянием Листа задумал симфонию «Фауст», которую не закончил. Одна из ее частей была затем переработана в одночастную музыкально-характеристическую картину «Фауст» (ор. 68, 1864).

---

<sup>14</sup> Письмо к матери от 22 октября (3 ноября) 1855 года // *Рубинштейн А. Г.* Лит. наследие. Т. 2. С. 74.

<sup>15</sup> *Лист Ф.* Берлиоз и его симфония «Гарольд» [1855] // *Лист Ф.* Избр. статьи. М., 1959. С. 311–312.

В отличие от многих композиторов XIX века Рубинштейн никогда не занимался критической деятельностью и вплоть до последних лет жизни не испытывал потребности обобщить и обнародовать свои взгляды на искусство. Его выступления в печати появлялись крайне редко и всегда были вызваны каким-либо очень важным для Рубинштейна поводом. Первая его статья вышла в 1855 году и называлась «Русские композиторы». Опубликованная на немецком языке в венском журнале «Blätter für Musik, Theater und Kunst» («Журнал о музыке, театре, искусстве») и вскоре перепечатанная в берлинской музыкальной газете «Echo» («Эхо»), статья была призвана познакомить немецкоязычного читателя с состоянием музыки в России. Вероятно, мысль об этом Рубинштейну подал Лист, который считал, что художественная критика должна быть делом самих художников<sup>16</sup>. При этом 25-летнему Рубинштейну, не обладавшему ни известностью, ни авторитетом Листа, пришлось писать о своих старших и более опытных современниках — Глинке, Верстовском, Даргомыжском и многих других. Высказав мысль об общей музыкальности русского народа, кратко охарактеризовав народную и церковную музыку, творчество отдельных композиторов, призвав зарубежных издателей больше интересоваться русской музыкой, молодой Рубинштейн выступил пропагандистом национального искусства. Однако в России эта статья сослужила Рубинштейну плохую службу. Ее долго вспоминали, упрекая Рубинштейна в том, что он недостаточно понимал то, о чем пишет. Действительно, в его статье высказывается по меньшей мере спорное суждение: Рубинштейн неоправданно противопоставляет национальное и общечеловеческое и отказывает национальной опере в праве на существование<sup>17</sup>. С этой точки зрения Рубинштейн негативно оценивает даже оперы Глинки — композитора, перед гением которого он преклонялся и которо-

---

<sup>16</sup> См.: *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 1. С. 180—181.

<sup>17</sup> Полный русский перевод статьи см. в книге: *Игорь Глебов [Асафьев Б. В.]* Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников. М., 1929. С. 56—61. См. также далее раздел «Оперное творчество».

го ставил в один ряд с лучшими музыкантами Европы: он пишет, что Глинка первым возымел и исполнил «смелую, но несчастную мысль написать национальную оперу»<sup>18</sup>.

Статья Рубинштейна, как и многие его письма, говорит о том, что, находясь за границей и активно участвуя в музыкальной жизни других стран, он не переставал думать о России и намеревался найти себе достойное место в ее музыкальной жизни. Роль «коммивояжера» своих произведений<sup>19</sup>, какую он избрал себе за границей, не могла его вполне удовлетворять. Позднее Рубинштейн признавался: «Какие-то необъяснимые симпатии привязывают меня к России; как бы долго я ни оставался за границей, меня мало занимало свершавшееся там <...> Меня и русским-то считают главным образом за границей, а в России почти не признают за своего, но это не мешает мне жить интересами именно России, а не какой-либо другой страны»<sup>20</sup>.

**1858–1867. Рубинштейн — организатор музыкальной жизни в России.** Когда в сентябре 1858 года Рубинштейн приехал в Петербург, его положение было крайне неопределенным. Нуждаясь в постоянном заработке, он все же отказался от предложенного ему места дирижера императорских театров, поскольку служебные обязанности лишили бы его необходимой для него свободы действий и передвижения, а его условий дирекция не приняла. До 1862 года он исполнял обязанности придворного музыканта, принимая участие в еженедельных концертах у великой княгини Елены Павловны. Эта работа, хотя и оставляла ему время для других занятий, нередко раздражала его: он остро чувствовал, что покровительствовать искусству не означает понимать его и что положение придворного музыканта скорее уничительно, чем почетно.

---

<sup>18</sup> Игорь Глебов. Антон Григорьевич Рубинштейн... С. 57. Не сказался ли в этом суждении собственный не совсем удачный опыт Рубинштейна начала 1850-х годов в создании русских опер? Впоследствии Рубинштейн, через всю жизнь пронеся восхищение музыкой Глинки, больше не повторял в его адрес подобных упреков.

<sup>19</sup> См.: *Рубинштейн А. Г.* Лит. наследие. Т. 2. С. 73, 76.

<sup>20</sup> Эти слова, относящиеся к 70-м годам, приводит в очерке о Рубинштейне Н. Д. Кашкин (Русское обозрение, 1894. С. 976). Цит. по: *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 1. С. 241.

Напротив, глубокое удовлетворение доставляли ему музыкальные вечера, которые он устраивал по субботам в своей квартире. Они собирали музыкантов и любителей музыки, объединенных живым интересом и любовью к искусству. Круг участников и слушателей не был ограничен и постоянно расширялся, так что вскоре концерты были перенесены в дом Бернардаки на Невском проспекте. Эти вечера были прообразом будущих камерных концертов Русского музыкального общества. Игравшие с Рубинштейном музыканты-инструменталисты (скрипач И. А. Вейкман, альтист И. Н. Пиккель, виолончелист К. Б. Шуберт) вскоре составили костяк квартета РМО. Постоянный посетитель рубинштейновских вечеров страстный любитель музыки В. А. Кологривов стал наряду с Рубинштейном одним из организаторов РМО.

В культурной и общественной ситуации конца 50-х годов было в высшей степени характерно, что свою дальнейшую деятельность в России Рубинштейн связывал не с существовавшими к тому времени государственными учреждениями вроде императорских театров или Придворной певческой капеллы, а с созданием новых организаций, опиравшихся на широкую поддержку общества. Таковыми были открытое в 1859 году Русское музыкальное общество и созданная при нем в 1862 году Петербургская консерватория<sup>21</sup>.

Рубинштейн взял на себя роль художественного руководителя РМО, он составлял программы, приглашал исполнителей, дирижировал симфоническими собраниями, регулярно принимал участие в камерных вечерах. За восемь концертных сезонов 1859–1867 годов Рубинштейн провел более девяноста симфонических концертов, освоив огромный репертуар западноевропейской и русской музыки XVIII–XIX веков. Сообщая Листу об организации РМО, Рубинштейн писал: «Мы основали здесь Музыкальное общество, которое среди прочих целей ставит себе задачей исполнение произведений всех композиторов, всех школ и всех времен»<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Подробнее об этих организациях см. в главе «Русская музыкальная культура 60–70-х годов XIX века». Еще ранее, осенью 1858 года, Рубинштейн создал Певческую академию, впоследствии ставшую хором РМО.

<sup>22</sup> Письмо от 12 ноября 1859 года // *Рубинштейн А. Г.* Лит. наследие. Т. 2. С. 103.

Этот принцип Рубинштейн и реализовывал в своей концертной деятельности, хотя его личные предпочтения тоже давали о себе знать: в области симфонической музыки — произведения Бетховена и Шумана — композиторов, пристрастие к которым Рубинштейн разделял с другими русскими музыкантами и критиками (Серовым, Балакиревым, Стасовым). Но даже и те композиторы, музыка которых не вызывала у Рубинштейна симпатии, регулярно включались в программы РМО (Берлиоз, Лист, Вагнер). В этом проявлялась осознанная позиция Рубинштейна — музыканта-просветителя. Хотя при дирижировании оркестром Рубинштейн никогда не производил на публику того громадного впечатления, какое рождало его фортепианное искусство, уровень его концертов неуклонно возрастал<sup>23</sup>. Обычно рецензенты отмечали некоторый недостаток в проработке деталей, но в то же время — высочайшую убедительность и рельефность целого.

В 1862 году к уже имеющимся обязанностям Рубинштейна прибавилась должность директора консерватории и преподавательская работа в ней. Здесь его организаторские способности раскрылись с новой силой. Все, что касалось обучения, находилось в его ведении: приглашение педагогов, создание учебных программ, составление расписания занятий, экзамены и приемные испытания, забота об учебной дисциплине, что в равной мере касалось как учеников, так и педагогов. Взяв на себя руководство сразу несколькими классами (фортепиано, камерный ансамбль, инструменталка, ученический хор и оркестр), он «был вездесущ; когда он находил время для самого себя, — положительно загадка»<sup>24</sup>. По воспоминаниям современников, в отношениях с коллегами он был властен и строг, с учениками — требователен и великодушен<sup>25</sup>, и при этом отличался жесточайшей самодисциплиной. Только благодаря таким качествам Ру-

---

<sup>23</sup> Дело осложнялось тем, что в первые годы существования РМО не имело постоянного оркестра; оркестр был сборным, а количество репетиций очень ограниченным (как правило, по две на каждый концерт).

<sup>24</sup> *Рубец А. И.* Воспоминания о первых годах Петербургской консерватории // Новое время, 1912, № 13019. Цит. по: *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 1. С. 265.

<sup>25</sup> А также щедр. Он тратил половину своего жалованья на то, чтобы оплатить обучение способных, но бедных учеников.

бинштейн мог не просто выполнять все свои обязанности в РМО и консерватории, но и добиваться высокого уровня обеих организаций, а кроме того, находить время для собственного композиторского творчества.

Разумеется, занятия композицией не могли оставаться в то время столь же интенсивными, как прежде. Однако Рубинштейн создал в те годы помимо постоянных у него фортепианных и вокальных миниатюр несколько крупных произведений: две оперы («Дети степей» и «Фераморс»), Первый виолончельный и Четвертый фортепианный концерты, Струнный квинтет ор. 59 и Фортепианный квартет ор. 64, музыкально-характеристическую картину «Фауст» ор. 68. Обе оперы написаны на немецкий текст и предназначались первоначально для немецких театров, камерно-вокальные опыты тех лет тоже написаны на слова немецких поэтов. Это не случайно: после возвращения в Россию в 1858 году Рубинштейн продолжал поддерживать связи с музыкантами, издателями, антрепренерами из других стран, прежде всего из Австрии и Германии, где его произведения продолжали звучать, а память о его выступлениях не угасала. Летние месяцы он обычно проводил за границей. Оставив в 1867 году руководство симфоническими концертами РМО и Петербургской консерваторией, Рубинштейн вновь получил желанную для него возможность концерттировать по всему миру и больше времени уделять композиторскому творчеству.

Но вовсе не это желание было главной причиной ухода Рубинштейна. Простое перечисление того, что успел сделать Рубинштейн за менее чем девять лет активной работы в России, наводит на предположение, что его современники и соотечественники должны были бы видеть в нем гордость музыкальной культуры своей страны и с благодарностью относиться к результатам его кипучей и самоотверженной деятельности. Однако дело обстояло иначе. Появление Рубинштейна во главе Русского музыкального общества послужило поводом к националистическим выпадам в его адрес, которые иногда совершенно открыто высказывались в прессе<sup>26</sup>. Для тех музыкантов, кто горячо сочувствовал раз-

---

<sup>26</sup> Например: «Какой-нибудь г. Шлихтенштейн не может искренно сочувствовать русской музыке» (цит. по: *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 1. С. 241).

виту национальных традиций в русской музыке (а это была едва ли не главная тема в русской музыкальной критике 1860-х годов), памятна была опрометчивая критика, какой подверг оперы Глинки юный Рубинштейн в статье «Русские композиторы». Словом, ряд причин (а еще больше предубеждений и недоразумений) способствовал тому, что Рубинштейн воспринимался как чуждый русской культуре элемент. Так, Серов именовал его «временщиком», а члены балакиревского кружка находили для него и более обидные прозвища. Противоречивую реакцию вызвала и статья Рубинштейна «О музыке в России» (1861), в которой он обосновывал необходимость создания профессионального музыкального образования и которая, по его словам, «раздвоила» его «со всей музыкальной Россией»<sup>27</sup>. Если в возражениях Серова и Стасова, опасавшихся распространения в консерваториях «немецкой» музыкальной рутины, и была некоторая доля истины<sup>28</sup>, то нужно признать, что оппоненты Рубинштейна не обладали столь же широким и вместе с тем конкретным видением будущего русской музыкальной культуры, а критика их была неконструктивна. Она, к счастью, не помешала Рубинштейну осуществить задуманное, но, к сожалению, усугубляла разрыв, существовавший между различными течениями русской музыки того времени.

Критику Рубинштейн переносил довольно легко («Мне все равно: брани, хвали меня — я делаю свое дело»<sup>29</sup>). Труднее приходилось ему, когда он встречал непонимание в созданном им РМО. Первые серьезные конфликты с покровительницей общества Еленой Павловной возникли в связи с распределением прав между Главной дирекцией РМО, во главе которой она встала в 1865 году, и консерваторией. Но решающим событием, повлекшим за собой добровольную отставку Рубинштейна, оказался его конфликт с советом профессоров консерватории по поводу выпускных экзаменов. Рубинштейн возражал против присуждения диплома свободного художника выпускникам, не показавшим доста-

---

<sup>27</sup> Рубинштейн А. Г. Автобиографические рассказы // Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 1. С. 86.

<sup>28</sup> Подробнее об этом см. на с. 23.

<sup>29</sup> Там же. С. 89.

точной творческой зрелости. Он считал необходимым утвердить высочайшую профессиональную репутацию рожденного им заведения, но, не находя поддержки коллег, не мог далее возглавлять его. Впрочем, он вернется в консерваторию два десятилетия спустя.

**Жизнь и композиторское творчество конца 1860-х — начала 1890-х годов.** Рубинштейн занимал видное положение в художественной жизни Европы. Тесные контакты — прежние и новые — связывали его с деятелями искусства разных стран. В Германии он тесно общался с жившими в Баден-Бадене И. С. Тургеневым и Полиной Виардо, во Франции близко познакомился с К. Сен-Сансом, творчество которого очень высоко ценил. Продолжалось общение с Листом, а в конце 1871 года Рубинштейн дирижировал премьерой I части оратории Листа «Христос». На рубеже 60—70-х годов Рубинштейн вступил в более тесные отношения с Балакиревым и членами его кружка. Известно, что он сам рекомендовал Балакирева в качестве своего преемника за дирижерским пультом концертов РМО, а после смещения Балакирева с этой должности пытался вступить за него<sup>30</sup>. В концерте Бесплатной музыкальной школы 2 ноября 1869 года Балакирев дирижировал премьерой музыкальной картины Рубинштейна «Иван Грозный», осенью 1871 года Рубинштейн показывал в балакиревском кружке только что оконченную оперу «Демон». После одной из встреч с Рубинштейном Мусоргский высказался о нем так: «Рубин был *горяч до прелести* — живой и отменный художник»<sup>31</sup>.

Сближение с композиторами «Могучей кучки» (если принять во внимание отношение к творчеству Рубинштейна в этом кружке) было неожиданным, но в то же время закономерным. Во-первых, Рубинштейн, оставив руководство крупнейшими музыкальными организациями Петербурга, не переставал с интересом следить за развитием русской музыки и понимал, что композиторы «Могучей кучки» составляют замечательнейшее явление композиторского

---

<sup>30</sup> См.: *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 1. С. 350—352.

<sup>31</sup> Письмо к В. В. Стасову от 11 сентября 1871 года // *Мусоргский М. П.* Письма. М., 1981. С. 94.



творчества в России<sup>32</sup>. Во-вторых, в творчестве самого Рубинштейна обнаруживались тенденции, приближавшие его (но только отчасти!) к национально-прогрессивному направлению, ярче всего выраженному у кучкистов. Он обращается к программной симфонической музыке (музыкально-характеристические картины «Иван Грозный», 1869 и «Дон-Кихот», 1870), снова, после длительного перерыва, начинает писать оперы для русской сцены: «Демон» (1871), «Купец Калашников» (1879), «Горюша» (1888). В первой из них Рубинштейн мастерски воспроизводит ориентальный (в данном случае кавказский) колорит, ставший в то время одной из постоянных черт русской музыки. В «Купце Калашникове» композитор как никогда ранее широко использует материал русского фольклора, служащий здесь воссозданию национального и исторического колорита (Москва XVI века). Своего рода пару к этой опере образует Пятая симфония ор. 107 (1880), которую в литературе со всеми на то основаниями именуют «Русской». В ней Рубинштейн, несомненно учитывая опыт других русских композиторов, впервые в своем творчестве совместил жанр симфонии с народно-песенным тематизмом.

Но Рубинштейн по-прежнему ориентировался в своем творчестве на запросы не только русской, но и общеевропейской музыкальной жизни. Множество сценических произведений — духовную оперу «Вавилонское столпотворение» (1869), оперу «Маккавеи» (1874), библейское представление «Суламифь» (1883), две комические оперы «Среди разбойников» (1883) и «Попугай» (1884), духовные оперы «Моисей» (1891) и «Христос» (1893) — он создал для немецких театров и на немецкие тексты. Опера «Нерон» (1876) была написана в расчете на постановку в Париже.

Во второй половине жизни Рубинштейн создал огромное количество произведений едва ли не во всех музыкальных жанрах (оперы, балет, симфонии, инструментальные концерты, камерные ансамбли, песни и фортепианные пье-

---

<sup>32</sup> Они «составят нашу славу и наше музыкальное будущее», — сказал Рубинштейн о Чайковском, Лароше, Римском-Корсакове, Балакиреве, Бородине, Мусоргском, Кюи в речи по случаю 9-летия со дня открытия Петербургской консерватории (*Рубинштейн А. Г.* Лит. наследие. Т. 1. С. 55).

сы), однако лишь немногие из этих сочинений удостоились признания, любви и продолжительного внимания публики и музыкантов. Операми «Демон» и «Маккавей» список, пожалуй, исчерпывается. В большинстве же своем сочинения и судьба их не приносили автору удовлетворения, что было вызвано разными причинами. В одних случаях ему не удавалось воплотить свой замысел до конца. Так было с духовными операми, которые из-за цензурных ограничений ему почти всегда приходилось исполнять в виде ораторий, а цензурный запрет, последовавший вскоре после премьеры «Купца Калашникова», фактически погубил эту оперу — одну из лучших у Рубинштейна. В других случаях автор был свидетелем шумного, но мимолетного успеха своего произведения, которое вскоре забывалось. Так случилось, например, с оперой «Нерон». Музыка Рубинштейна бледнела рядом с крупнейшими творческими достижениями его современников, и композитор не мог этого не ощущать. В 1889 году музыкальный мир праздновал 50-летие творческой деятельности Рубинштейна, и незадолго до юбилейных концертов в Петербурге, которыми дирижировал Чайковский (в прошлом его ученик), Рубинштейн признавался в письме к своему издателю: «То, в чем полагал я наибольшую важность своей жизни, на что обратил все свои умения и надежды, — мое музыкальное сочинительство — потерпело неудачу; меня не хотят признавать композитором ни художники (на них я всегда больше всего рассчитывал), ни публика»<sup>33</sup>. А спустя еще три года, в ответ на вопрос издателя о новых сочинениях, Рубинштейн написал: «Рукописей у меня нет, и их у меня больше не будет. Я истрадался (исписался); философия с ее грозным словом „зачем“ овладела мной»<sup>34</sup>. Однако вопреки всем разочарованиям и минутным слабостям Рубинштейн до последних дней жизни не переставал трудиться, задумывая и создавая новые сочинения. Его поразительная творческая энергия с не меньшей силой продолжала проявлять себя в двух других важнейших областях его деятельности — общественной и исполнительской.

---

<sup>33</sup> Письмо к Б. Зенфу от 11 сентября 1889 года // *Рубинштейн А. Г.* Лит. наследие. Т. 3. М., 1986. С. 109.

<sup>34</sup> Письмо к Б. Зенфу от 3 сентября 1892 года // Там же. С. 130.

В 1887 году Рубинштейн снова возглавил Петербургскую консерваторию, а спустя два года — также и петербургскую дирекцию РМО. Как директор консерватории он проявил качества, знакомые по его прежней организаторской и педагогической работе, — самоотверженную преданность делу, строгость, принципиальность, бескорыстие. Отдавая все свое жалованье в фонд консерватории, Рубинштейн посвящал работе почти все свое время. «Я охвачен здесь бурной (невыносимой, но неизбежной) деятельностью. Моя задача: многое изменить, многое создать, многое уничтожить», — сообщал он своей матери<sup>35</sup>. Рубинштейн инспектировал как учащихся, так и педагогов; многим по требованию Рубинштейна пришлось покинуть консерваторию — так высоко он ставил профессиональную репутацию своего деда. Огромной заслугой Рубинштейна перед Петербургской консерваторией было то, что он добился от правительства выделения ей нового помещения, а именно здания Большого театра, на перестройку которого Рубинштейн отдал весь гонорар, причитавшийся ему за юбилейные концерты 1889 года<sup>36</sup>.

В конце 80-х годов Рубинштейн выступил с несколькими проектами, призванными укрепить музыкальное образование в России. Он предлагал государству взять на полное обеспечение Петербургскую консерваторию, открыть на юге России еще одну государственную консерваторию, которая стала бы центром обучения певцов, а также ввести обучение музыке в начальных школах. Замыслы Рубинштейна, однако, заметно превосходили те средства, которые правительство было готово выделить на развитие музыкальной культуры<sup>37</sup>. Не удалось Рубинштейну воплотить в жизнь и другой план. Он считал необходимым, чтобы РМО имело

---

<sup>35</sup> Письмо к К. Х. Рубинштейн от 27 апреля 1887 года // Там же. С. 96.

<sup>36</sup> В этом здании на Театральной площади (оно было открыто уже после смерти Рубинштейна, в 1896 году) Санкт-Петербургская консерватория находится до сих пор.

<sup>37</sup> То, что Рубинштейн возлагал на государство столь большие надежды, объясняется, вероятно, тем, что Россия (в отличие от времени создания РМО и первых консерваторий) переживала тогда экономический подъем.

свой театр, независимый от театральной дирекции. Этот театр он мысленно предназначал исключительно для постановок опер русских композиторов (и отнюдь не своих собственных), а для участия в них предполагал широко использовать учеников консерватории и артистов, по каким-либо причинам оставшихся не у дел. Замысел, не состоявшийся из-за трудностей с получением необходимого здания, был уже столь конкретен, что Рубинштейн говорил о нем публично. В одном из интервью, отвечая на вопрос корреспондента, не придется ли ему в связи с открытием нового театра отказаться от продолжения собственной исполнительской карьеры, Рубинштейн сказал: «Будет с меня. Слава меня не соблазняет, мне теперь хочется одной пользы. Поверьте, что единственно прочное и достойное внимания и труда — это польза, которую мы приносим другим»<sup>38</sup>. Это убеждение руководило Рубинштейном в его неустанной деятельности на благо общества.

Последним его удавшимся начинанием была организация конкурса для пианистов и композиторов. С этой целью Рубинштейн основал фонд, который составили все его доходы от «Исторических концертов» (см. о них ниже). Конкурсы, проходившие каждые пять лет, просуществовали с 1890 по 1910 год. Среди их участников — Бузони, Метнер, Гедике, Гольденвейзер, Артур Рубинштейн.

**Исполнительская деятельность конца 1860-х — 1880-х годов. Рубинштейн-пианист.** В течение двадцати лет, разделяющих первый и второй периоды работы Рубинштейна в Петербургской консерватории (то есть между 1867 и 1887 годами), он развил концертную деятельность невиданного масштаба, имевшую интернациональное значение. Концерты Рубинштейна проходили едва ли не во всех европейских странах, а также в Америке. Больше всего он выступал в Германии — стране, которую признавал самой музыкальной. Почти в каждом сезоне Рубинштейн давал концерты также и в России, связей с которой никогда не порывал. В сезоне 1871/72 года Рубинштейн руководил концертами Общества друзей музыки в Вене. Следующий сезон он про-

---

<sup>38</sup> Новое время, 1887, 28 марта (№ 3979). Цит. по: *Рубинштейн А. Г.* Лит. наследие. Т. 3. С. 208.

вел в Америке, где за восемь месяцев дал 215 концертов (преимущественно как пианист); это значит, что ему приходилось выступать в среднем шесть раз в неделю. В сезоне 1881/82 года, когда Московское отделение РМО осталось без своего руководителя — безвременно умершего Н. Г. Рубинштейна, старший брат заменил младшего на посту дирижера симфонических концертов. В течение еще двух сезонов (1882/83 и 1886/87) А. Рубинштейн вновь становился во главе симфонических собраний РМО в Петербурге.

Интенсивность исполнительской деятельности Рубинштейна-пианиста отразилась на его репертуаре. Не раз выступая в одних и тех же странах и городах, он уже не мог, как в 50-е годы, сосредоточиваться главным образом на собственных произведениях. Теперь центральное место в его программах все чаще стали занимать крупные произведения его великих предшественников — сонаты Бетховена и Шопена, фортепианные циклы Шумана.

В течение жизни Рубинштейн-пианист, таким образом, пережил эволюцию от виртуоза, выступавшего преимущественно с современным концертным репертуаром, к композитору-пианисту, знакомившему публику со своей музыкой, и затем к интерпретатору музыки разных авторов, времен и жанров. Подобная эволюция прослеживалась также в исполнительской деятельности современников Рубинштейна (Клары Шуман, Листа) и была неразрывно связана с общими процессами, происходившими в музыкальной культуре XIX века, с развитием концертной практики, с возраставшим значением в ней музыки прошлого. В первой половине XIX века интересы публики сосредоточивались на артистических данных исполнителя как таковых. Начиная же с середины XIX века смысл концерта все больше связывался с его программой — с составляющими ее произведениями, их продуманным отбором и сочетанием. Это не уменьшало роли исполнителя, но изменяло ее. Исполнение превратилось в толкование и воссоздание чужого произведения, а значит — в сотворчество. Все стороны исполнения — техническая, эмоциональная, интеллектуальная — должны были сливаться ради достижения цели, то есть убедительной передачи художественного произведения. Так,

фортепианные сонаты Бетховена, создававшиеся не для публичных концертов, стали одной из основополагающих частей концертного репертуара. То же относится к музыке прошлого в целом: написанная в иные эпохи, людьми и для людей иного мироощущения, она также стала предметом интерпретации на современной концертной эстраде.

Рубинштейн олицетворял собой новый тип пианиста-интерпретатора<sup>39</sup>. Характерно, что с течением времени мысль о величии его исполнительского искусства все чаще подкреплялась указанием не столько на техническое совершенство игры, сколько на убедительность его трактовок чужих произведений. Так, в связи с концертами в Петербурге, состоявшимися в декабре 1868 года и включавшими сочинения Д. Скарлатти, Генделя, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шумана, Шопена и самого Рубинштейна, Кюи писал: «Понимание духа сочинения и верная его передача делают г. Рубинштейна действительно великим исполнителем»<sup>40</sup>. Закономерным итогом постепенного расширения репертуара, освоения музыки разных исторических стилей и направлений стали для Рубинштейна его знаменитые *«Исторические концерты»*. Впервые серию из семи «Исторических концертов» Рубинштейн дал в мае 1873 года в Нью-Йорке, завершив ими свое грандиозное турне по Америке. Он начал с прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, а закончил концертом из своих сочинений. Кроме того, отдельные концерты (второй, четвертый и пятый) он посвятил своим музыкальным кумирам — Бетховену, Шуману и Шопену. Прошло более десяти лет, и Рубинштейн вернулся к мысли об «Исторических концертах». В сезоне 1885/86 года он выступил с ними в Берлине, Вене, Петербурге, Москве, Лейпциге, Париже, Лондоне. Каждая из семи грандиозных программ звучала дважды — для публики и для учащихся. Все, кто писал об этих концертах, признавали,

---

<sup>39</sup> Рядом с ним следует назвать Клару Шуман, Ганса фон Бюлова, Карла Таузига — выдающихся современников Рубинштейна, с которыми он, однако, не только успешно конкурировал, но, как правило, затмевал их.

<sup>40</sup> Кюи Ц. А. Музыкальные заметки // Санкт-Петербургские ведомости, 1868, № 346. Цит. по: Коробельникова Л. З. А. Г. Рубинштейн // История русской музыки. Т. 7. М., 1994. С. 86.

что они представляли собой одно из самых значительных явлений музыкальной культуры того времени, а для слушателей стали едва ли не самым сильным художественным откровением за многие годы, а может быть, и за всю жизнь.

Как и в 1873 году, Рубинштейн посвятил по одному концерту трем любимым композитором, но в целом дал гораздо больший охват исторических явлений: теперь он начинал с музыки английских вёрджиналистов XVI–XVII веков и Ф. Куперена, а заканчивал концертом, в котором его собственные произведения были заметно потеснены фортепианными пьесами других русских композиторов — Глинки, Балакирева, Кюи, Римского-Корсакова, Лядова, Чайковского, Н. Рубинштейна. В широкой исторической панораме фортепианной музыки Рубинштейн, конечно, не мог обойти вниманием творчество Листа, вызывавшее в нем критическое отношение. Кажется неслучайным, что Рубинштейн остановил свой выбор почти исключительно на листовских обработках вокальной музыки (Шуберта, Россини) и фантазиях на темы из опер. Всегда (еще со времен занятий с Виллуаном и знакомства с искусством Рубини) пение было для Рубинштейна идеалом всякого исполнения вообще, в том числе фортепианного. Авторы многочисленных воспоминаний об игре Рубинштейна постоянно сравнивают звучание его фортепиано с живым человеческим голосом.

Свидетельства современников дают возможность составить об игре Рубинштейна, конечно, лишь приблизительное представление. Однако не подлежит сомнению, что она обладала исключительной силой воздействия. Стараясь описать характер этого воздействия, большинство уподобляло его тому впечатлению, какое производит красивый и волнующий голос, мужественный и теплый, способный на выражение бесконечного множества эмоций. Исполнение Рубинштейна рождало ощущение художественного совершенства и одновременно глубоко, почти болезненно будоражила внутренний мир слушателя. С. И. Танеев писал об этом так: «На меня игра Антона Григорьевича производит совершенно особенное действие <...> Я испытываю нечто такое, что при других обстоятельствах мне никогда не случается испытывать: какое-то жгучее чувство красоты <...> я чувствую,

как одна нота за другой точно меня насквозь прожигает: наслаждение так глубоко, так интенсивно, что оно как бы переходит в страдание»<sup>41</sup>. Пронзительность рубинштейновского исполнения, вероятно, прежде всего была связана с фразировкой. Свободная, «говорящая», далекая от какой бы то ни было сглаженности и внешней гармоничности, фразировка у Рубинштейна напоминала драматический монолог<sup>42</sup>. При этом исполнение Рубинштейна, разумеется, не могло не носить сильнейшего отпечатка его индивидуальности и часто воспринималось как подчеркнуто субъективное<sup>43</sup>; исполняемое произведение сливалось с обликом исполнителя, с его внутренним миром. Современников неизменно поражало, как удавалось Рубинштейну преподносить чужую музыку так, словно она создана им самим и даже сотворена им в момент исполнения. Не раз отмечалось, что лучше всего Рубинштейну удавались сочинения остродраматического или трагического характера. Музыкант мощной и своеобразной индивидуальности, Рубинштейн все же обладал богатейшей пианистической палитрой, позволявшей ему убедительно исполнять музыку разного характера и стилей. На универсализме Рубинштейна особенно настаивал Ларош: «Для меня <...> фортепиано олицетворяется в Рубинштейне; фортепиано, сродное органу, фортепиано, близкое арфе, цимбалам или гуслям, фортепиано прошлого, фортепиано наших дней, фортепиано-гроза, фортепиано-водопад, фортепиано-шелест, фортепиано-шёпот, фортепиано-вздых, ученое фортепиано для синклита теоретиков, вещая лира, укрощающая зверей и складывающая камень в храмы и дворцы»<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Письмо С. И. Танеева к А. С. Аренскому от 15 декабря 1882 года // С. И. Танеев: Материалы и документы. Т. 1. М., 1952. С. 80–81.

<sup>42</sup> Документы позволяют реконструировать некоторые конкретные детали исполнения Рубинштейном музыки Бетховена, Шопена и др. (подробнее см.: *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 2. Л., 1962. С. 287–310).

<sup>43</sup> Это служило поводом для частых сравнений Рубинштейна с Гансом фон Бюловом, интерпретации которого отличались большей «объективностью», строгостью, но, вероятно, потому по сравнению с рубинштейновскими они казались сухими.

<sup>44</sup> *Ларош Г. А.* Памяти Антона Рубинштейна [1895] // *Ларош Г. А.* Избранные статьи. Вып. 5. Л., 1978. С. 167.



«Исторические концерты» Рубинштейн считал завершением своей пианистической карьеры, позднее он выступал лишь в благотворительных концертах. Аналогичным итогом его дирижерской деятельности стали десять «Исторических концертов» Петербургского отделения РМО, которые состоялись под управлением Рубинштейна в сезон 1886/87 года и включали музыку от Гайдна до Брамса и Чайковского.

Еще один грандиозный исторический обзор Рубинштейн представил в «Лекциях по истории фортепианной литературы», которые он дважды прочел в Петербургской консерватории в 1887–1889 годах. Первый раз они предназначались для строго определенного круга студентов, а второй раз были открытыми, так что их могли посетить другие музыканты и критики, благодаря записям которых содержание рубинштейновских лекций дошло до нас<sup>45</sup>. Основное место в курсе из 32-х лекций занимали музыкальные произведения, которые Рубинштейн сам же исполнял, сопровождая краткими и очень емкими пояснениями. Всего он исполнил 877 сочинений 57-ми композиторов. На такой грандиозный охват музыкальной литературы (как в исполнении, так и в слове) вряд ли был способен кто-либо еще. В своем лекционном курсе Рубинштейн преследовал несколько иные задачи, чем в «Исторических концертах». Он не только выбирал отдельные образцы (и преимущественно шедевры) музыкального искусства, но старался также представить сложный процесс его развития. Так, прежде чем приступить к Гайдну, он играл сочинения нескольких почти забытых композиторов XVIII века и, предваряя их показ, утверждал: «Для верной оценки крупного деятеля необходимо изучить также деятельность его предшественников и окружающих его современников; тогда только установится на него верный взгляд»<sup>46</sup>.

Как бы уникальны ни были «исторические» серии Рубинштейна, они выражали тенденцию времени: превраще-

---

<sup>45</sup> Были опубликованы, по меньшей мере, пять конспектов различной полноты. Современную публикацию, в которой учтены все эти источники, см. в кн.: *Рубинштейн А. Г.* Лит. наследие. Т. 3. С. 146–201. Другая, также ценная публикация: *Рубинштейн А. Г.* Лекции по истории фортепианной литературы / Ред.-сост. С. Л. Гинзбург. М., 1974.

<sup>46</sup> *Рубинштейн А. Г.* Лит. наследие. Т. 3. С. 163.

ние истории музыки из предмета тихих научных штудий в звуковую реальность музыкальной культуры.

**Последние годы. Литературные сочинения.** Оставив в 1891 году директорство в Петербургской консерватории, Рубинштейн переселился в Дрезден, где прожил около трех с половиной лет в относительном покое и одиночестве. Ухудшившееся здоровье (и особенно ослабевшее зрение) не позволяло ему больше вести активную творческую деятельность. Но потребность в работе не оставляла его. Рубинштейну казалось, что ему еще только предстоит создать свое важнейшее произведение. С этими мыслями он заканчивал в Дрездене духовную оперу «Моисей», начатую еще в 1885 году, и создавал свое последнее крупное произведение — духовную оперу «Христос» (1894).

В Дрезден съезжались бывшие, а также новые ученики Рубинштейна, среди которых был прославившийся впоследствии Иосиф Гофман. Хотя Рубинштейн и отказался от регулярных концертов, ему приходилось часто выступать — как правило, с исполнением собственных сочинений. Ему хотелось либо поддержать интерес к своей музыке, либо привлечь внимание к успехам своих воспитанников, принимая участие в их концертах, либо помочь нуждающимся. Так, сборы от своих концертов в Петербурге (январь 1892 года) Рубинштейн передал в пользу пострадавшим от неурожая. Последнее выступление Рубинштейна состоялось 4 июня 1894 года: он играл для учащихся Штутгартской консерватории. Через несколько дней он вернулся в Россию. Теперь он снова жил со своей семьей в Петергофе — в доме, который приобрел еще в 1874 году, лишь изредка выезжая в столицу. Летом 1894 года Рубинштейн написал свои последние сочинения — Сюиту для оркестра ор. 119, посвященную Русскому музыкальному обществу, и Увертюру на открытие здания Петербургской консерватории. 8 (20) ноября Рубинштейна не стало.

В последние годы жизни у Рубинштейна появилась потребность обобщить свой жизненный и художественный опыт, свои взгляды на жизнь и искусство в литературной форме. «По моему мнению, каждый человек <...> достигнув известного возраста, когда ему, по всей вероятности, остается уже недолго жить, обязан был бы оставить после себя

письменное изложение всего прожитого и пережитого: как бы отдать обществу отчет о своей жизни»<sup>47</sup>. Известно, что он работал над воспоминаниями, которые, правда, не довел до конца и уничтожил. Но в 1889 году Рубинштейн надиктовал сотруднику журнала «Русская старина» свои «Автобиографические воспоминания». Опубликованные в том же году, они на долгое время стали важнейшим источником сведений о жизни великого музыканта<sup>48</sup>. В 1891 году Рубинштейн закончил свой главный литературный труд — книгу «Разговор о музыке (Музыка и ее представители)». В форме воображаемого диалога с некой «г-жой фон \*\*\*» Рубинштейн излагает свой взгляд на музыку в ее историческом развитии. Эта книга, как говорил Рубинштейн, была вызвана «желанием напомнить молодежи, которая, по моему мнению, находится на ложном пути в искусстве, чтобы она оглянулась в прошедшем и брала бы себе в идеалы умерших»<sup>49</sup>. Несмотря на то что Рубинштейн почти не касается проблем современного музыкального искусства, его книга, изданная на двух языках, немецком и русском, стала в то время одной из самых читаемых книг о музыке вообще.

С начала 1880-х годов Рубинштейн взял себе за правило записывать отдельные, важные для него мысли, а к концу жизни эта работа приняла систематический характер, и его записи стали напоминать дневник, в котором, правда, отражены не реальные факты, а размышления о событиях и проблемах политической, частной, художественной жизни, о творчестве, о себе самом. Собрание размышлений и афоризмов, озаглавленное Рубинштейном «Короб мыслей», было опубликовано лишь после смерти автора. Для читателей открылись многие черты внутреннего мира Рубинштейна, в

---

<sup>47</sup> Рубинштейн А. Г. Из «Короба мыслей» // Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 1. С. 184.

<sup>48</sup> Наговоренные Рубинштейном воспоминания подверглись в «Русской старине» значительной редакторской правке и сокращениям. В научных публикациях последующего времени текст «Автобиографических воспоминаний» дан по сохранившимся стенограммам, а потому является более полным и точным. См. приложения к обоим томам монографии Л. А. Баренбойма, а также 1-й том литературного наследия А. Г. Рубинштейна.

<sup>49</sup> Письмо к П. И. Вейнбергу от 20 июня 1893 года // Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 3. С. 137.

том числе его раздумья о себе самом и судьбе своего творчества. Вот некоторые из таких записей, прямо или косвенно говорящих о самосознании Рубинштейна-композитора:

«Для евреев я — христианин, для христиан — еврей, для русских я — немец, для немцев — русский, для классиков я — новатор, для новаторов — ретроград и т. д. Вывод: ни рыба ни мясо, жалкая личность!»

«Бывают художники <...> которые работают всю свою жизнь над одним и тем же произведением, чтобы довести его до совершенства: бывают другие, которые за свою жизнь создают неисчислимое количество работ, далеких, однако, от совершенства. Последнее кажется мне более логичным».

«Величайшее несчастье для творящего — пережить самого себя. А как часто это встречается!»

«Композитор, который ныне игнорируется, должен утешаться надеждой, что когда-нибудь, возможно, и в музыкальной области на очередь дня встанут раскопки»<sup>50</sup>.

## Инструментальная музыка

В иерархии родов и жанров композиторского творчества первенствующее положение Рубинштейн отводил инструментальной музыке; для него она наиболее полно выражала сущность музыкального искусства, «не нуждающегося для своей выразительности в словах»<sup>51</sup>. Это объясняет то предпочтение, какое Рубинштейн отдавал классическим жанрам непрограммной инструментальной музыки — симфонии, концерту, камерному ансамблю. Подобно многим произведениям Шумана, Брамса, Чайковского, лучшие опусы Рубинштейна показывают, что эти жанры способны, сохраняя свойственный им облик, вмещать в себя различное содержание и подчиняться индивидуальным композиторским замыслам. И все же в трактовке классических жанров у Рубинштейна выступает то общее, что связывало его с великими предшественниками. Когда же он старался соединить

---

<sup>50</sup> Рубинштейн А. Г. Из «Короба мыслей» // Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 1. С. 186, 189, 180, 176.

<sup>51</sup> Там же. С. 187. В другом месте читаем: «Инструментальная музыка — самый близкий друг человека, даже еще больший, чем родители, братья и сестры, друзья и т. д.» (с. 204).

классические жанры с воплощением национально-характерного, художественные результаты оказывались заметно ниже тех, которых достигали на этом пути Чайковский или Бородин. В своих наиболее впечатляющих произведениях Рубинштейн обращается к слушателю на общеевропейском музыкальном языке, понятном и родном для всех тех, кто воспитан на музыкальной классике — Бетховене, Шуберте, Мендельсоне, Шумане, Шопене. Вместе с тем это снижало значение музыки Рубинштейна как факта русской национальной культуры. С особой ясностью это показывает история восприятия его симфоний.

**Симфонии.** Шесть симфоний Рубинштейна, созданные в период между 1850 и 1886 годами, представляют собой выдающийся вклад в историю этого жанра в России. Ранние симфонии, созданные и исполненные в начале 50-х годов в Петербурге, могут считаться первыми русскими симфониями вообще<sup>52</sup>. Однако славы создателя русской симфонии удостоился не Рубинштейн, ее разделили между собой Римский-Корсаков, Чайковский, Бородин, выступившие со своими первыми симфониями много позже, в 1865—1867 годы. В их произведениях жанр обогатился национально-характерными чертами, сказавшимися и в тематизме, и в приемах его развития. Их симфонии опираются как на классические традиции жанра, так и на глинкавский опыт претворения национальных элементов в индивидуальном авторском стиле. По отношению к этим произведениям выражение «русская симфония» несет определенный акцент на первом слове. Иначе у Рубинштейна. Задача, которую он разрешил своими симфониями, заключалась прежде всего в освоении этого традиционного жанра европейской музыки<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Если не считать отдельных опытов Михаила Виельгорского, относящихся к 1820—1830-м годам.

<sup>53</sup> Неудивительно, что его симфонии не могли вполне удовлетворить поборников национальной самобытности искусства. Так, после одного из исполнений Второй симфонии Рубинштейна в 1869 году Бородин писал: «В этой симфонии видно умение писать музыку чисто и правильно, знание формы, знакомство с оркестровкой — и только. Во всем сочинении нет ни искры творчества, ни следа самобытности. Это такое же повторение общих мест мендельсоновской рутин, как и большинство остальных произведений г. Рубинштейна» (А. П. Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи. СПб., 1889. С. 293).

*Вторая симфония «Океан»* ор. 42, до мажор (1851), посвященная Ф. Листу, — одно из лучших сочинений Рубинштейна. В первой редакции она впервые была исполнена в 1852 году в Петербурге и многократно звучала в русской столице на протяжении 50-х — начала 60-х годов. Изданная в 1857 году, она вошла в репертуар многих оркестров в Германии и часто исполнялась под управлением не только автора, но и других дирижеров. Рубинштейн еще дважды возвращался к своему сочинению, однако переработка заключалась главным образом в добавлении частей: первоначально четырехчастная симфония стала содержать шесть (1863), а затем и семь частей (1882). Из классического цикла с традиционными функциями четырех частей симфония превратилась в подобие большой многочастной поэмы. Вряд ли это изменение пошло на пользу произведению, музыкальный язык которого больше соответствует стройности контуров первой редакции<sup>54</sup>.

Симфония «Океан» — яркое, жизнеутверждающее произведение. В нем повсюду ощущается стихийная мощь рубинштейновской натуры. Образ океана, как позволяют судить высказывания автора, связывался в его сознании не только с природой, но и с человеком, душа которого подобна глубине и неизведанности моря, но который силой своего духа в состоянии противостоять стихии<sup>55</sup>.

Рубинштейн продолжил существовавшую в европейском симфонизме традицию уподоблять оркестровую фактуру стихии моря. Несомненно, в симфонии «Океан» сказались впечатления Рубинштейна от великолепных «морских» сочинений Мендельсона-Бартольди — увертюры «Гебриды», «Морская тишь и счастливое плавание». Как и его старший современник, Рубинштейн использует тематизм, основанный на элементах, которые способны выполнять различные фун-

---

<sup>54</sup> Кроме того, во 2-й и 3-й редакциях симфония кажется чрезмерно растянутой. Таково было общее мнение музыкантов и рецензентов того времени. Ниже Вторая симфония рассматривается в ее первоначальном облике.

<sup>55</sup> В партитуре симфонии Рубинштейн (за исключением общего названия) не дал никаких программных пояснений; он изложил их только в письме к немецкому музыкальному критику Л. Кёлеру и, конечно, не считал их обязательными (см.: *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 1. С. 133–135).

**1 Allegro maestoso**

При всей простоте и даже элементарности тема главной прекрасно выполняет как выразительную, так и конструктивную роль. Представляя образ морской стихии, она служит удобным материалом, связывающим различные фактурные и тематические образования в I части. Даже вокальная по своей природе романсовая тема побочной партии включает в себя фигурационный элемент главной:

**[Allegro maestoso]**

91



*poco rit.*



Последующие части подчинены тональному плану, в котором основная тональность каждой следующей части подготавливается в предыдущей. Так, тональность побочной партии I части (e-moll) становится основной тональностью II части *Adagio non tanto*, ее вторая тема готовит тональность следующего затем скерцо (*Allegro G-dur*), побочная тема которого звучит в C-dur — основной тональности финала и всей симфонии. Такие «цепные» тональные связи между частями подобны оси, на которую нанизаны разнохарактерные образы. Единству цикла служит и большая тематическая арка от первой темы *Adagio* к медленной интродукции, открывающей финал. Не менее важны и мотивные связи тем внутри одной части. Они имеются не только в *Allegro* (ср. примеры 1 и 2), но и во II части, две темы которой исходят из одного мотива, но благодаря противоположному направлению мелодии, различному тональному, регистровому, тембровому и фактурному решению производят впечатление тьмы и света, выражают тягостное раздумье и упоенность прекрасной мечтой:



3a Adagio non tanto

V-ni, V-le

Legni + Tr. *p*

Archi *p*

V-c. *3*

Timp. *p*

C-b.

36 2 Fl. *p espressione*

Оркестровая фактура этой части многосоставна, но прозрачна. Фигурационное движение присутствует в ней почти постоянно, однако ассоциируется уже не столько с морем, сколько с изменчивостью и непрерывностью течения внутренней жизни человека.

III часть вносит ощущение внешнего мира, поданного с его активной, деятельной стороны. Вся часть выдержана в характере танца — несколько грубоватого в первой теме и мягкого во второй. Композиция финала динамична и направлена к заключительному апофеозу. Медленное вступление (Adagio) основано на главной теме II части. Но из-

нутри господствующей здесь тягостной атмосферы появляется новая, очень простая мелодия, звучащая в хоральной фактуре у деревянных духовых в высоком регистре. По смыслу этот хорал и является важнейшей темой финала. Он появляется в заключительной партии экспозиции (*Allegro con fuoco*), далее в разработке и наконец в ослепительном *tutti* венчает собой симфонию. В этом апофеозе мысль о величии природы сливается с мыслью о величии человека.

В симфонии «Океан» Рубинштейн показал себя большим мастером крупной формы в ее классическом, или, точнее, бетховенском смысле — формы, основанной на диалектическом единстве противоположностей, на экономии тематического материала, на совмещении его выразительных и конструктивных функций.

Конечно, обобщенный, гармоничный, классически завершенный образ мира, какой Рубинштейн воплотил в своей симфонии, мог казаться далеким от идеалов русской музыки середины XIX века, а традиционность и некоторая обезличенность музыкального языка мешали признать вклад Рубинштейна в историю русской симфонической музыки. Однако импульсы, исходившие от этого произведения, могли отзываться и в тех явлениях, которые в целом были далеки от эстетики Рубинштейна. Знакомство с симфонией «Океан» побудило композиторов «Могучей кучки» искать сюжеты для иного, национально-характерного воплощения морской тематики. Первым результатом этого стала музыкальная картина «Садко» (1867) Римского-Корсакова, который и впоследствии не раз возвращался к образам морской стихии<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> О связи замысла «Садко» с симфонией «Океан» писал сын композитора (см.: *Римский-Корсаков А. Н.* А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 2. М., 1935. С. 17). Несколько ранее симфонию Рубинштейна и сюжет о новгородском гусяре Садко обсуждали Балакирев и Стасов. Последний писал в феврале 1861 года: «Не так-то давно Вас крепко соблазнила *морская симфония* Антона <...> Если так, то и гвоздь, который у вас засел от Рубинштейна, должен поворотить однажды в русскую *водную* мифологию. Представьте себе мою радость, я на днях по нечаянности напал на русский сюжет, со всеми подробностями, которых Вам нужно. Это сказка в стихах, едва ли не единственная в своем роде, про Новгородского гостя (купца) *Садко*» (Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым. Т. 1. М., 1935. С. 91–92).

Что же до отдельных черт формообразования, оркестровой фактуры, развития тематизма, то Вторая симфония Рубинштейна готовит приемы, свойственные симфонизму Чайковского. Это касается широко изложенных лирических тем, которые обнаруживают тенденцию к развитию, расширению своих границ путем секвенцирования. Не раз встречается в симфонии и другой типичный для Чайковского прием: фанфары медных духовых, использованные для нагнетания напряжения в предъиктовых разделах формы. Чайковский принадлежал к числу почитателей симфонии «Океан». В ней он находил подтверждение одной из важных для него мыслей, что красота и стройность формы могут быть достигнуты на основе самого простого музыкального материала (см. пример 1)<sup>57</sup>.

Когда после длительного перерыва, разделяющего Третью (1855) и Четвертую (1874) симфонии, Рубинштейн вернулся к этому жанру, он поставил перед собой новые и более сложные задачи. Так, Четвертая симфония d-moll, op. 95 («Драматическая») — произведение больших масштабов, сложности и глубины — показывает, что Рубинштейн постарался овладеть и по-своему воспроизвести логику конфликтного симфонизма Бетховена и, конкретно, его Девятой симфонии, связи с которой ясно прослеживаются на уровне отдельных композиционно-технических приемов. Пятая симфония g-moll, op. 107 (1880) стала единственным опытом Рубинштейна в создании симфонического цикла на русском народно-песенном материале.

**Программные произведения.** Обращение к программному симфонизму было для Рубинштейна лишь кратким экскурсом в далекую для него область, однако принесло значительные плоды, а именно три музыкально-характеристические картины: «Фауст» (1864), «Иван Грозный» (1869) и «Дон-Кихот» (1870). История их создания выявляет противоречивое положение Рубинштейна в картине современной ему музыки. В середине 1850-х годов композитор работал над программной симфонией «Фауст», находясь под кратковременным влиянием идей Листа. Симфония осталась

---

<sup>57</sup> См. письмо Чайковского к Н. Ф. фон Мекк от 24 июня 1878 года // *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. VII. М., 1962. С. 318–319.

незаконченной. Появление в 1864 году музыкальной картины «Фауст», в которой использован материал I части симфонии, можно объяснить желанием Рубинштейна найти применение хорошо написанной музыке.

Тем временем программная музыка стала одной из важнейших областей творчества русских композиторов. В 1860-е годы были созданы симфонические фантазии, музыкальные картины, программные увертюры Даргомыжского, Балакирева («Русь», «В Чехии»), Римского-Корсакова («Садко», «Антар»), Мусоргского («Иванова ночь на Лысой горе»), Чайковского («Гроза», «Фатум», «Ромео и Джульетта»). Программная музыка отвечала важнейшим устремлениям того времени: к индивидуальности, незаданности художественных форм, к отражению в музыке волнующих тем и сюжетов. Рубинштейн долго оставался в стороне от этой линии русского симфонизма, пока в конце 60-х годов не примкнул к ней, создав сразу два крупных сочинения. Нельзя исключать, что их появление было сознательным шагом Рубинштейна навстречу своим младшим современникам в России. Не случайно первым исполнителем «Ивана Грозного» Рубинштейн выбрал Балакирева, предоставив ему партитуру для исполнения в концертах Бесплатной музыкальной школы (премьера состоялась в ноябре 1869 года) как раз в то время, когда Балакирев вынужден был оставить пост дирижера Русского музыкального общества; «Дон-Кихот» впервые прозвучал под управлением Н. Рубинштейна в Москве в январе 1871 года. Обе музыкальные картины А. Рубинштейн опубликовал у петербургского издателя В. Бесселя, а их переложение для фортепиано в 4 руки выполнил Чайковский. Музыкальные картины, действительно, оказались произведениями, способными удовлетворить совершенно различные эстетические запросы. Даже композиторы «Могучей кучки» признали в музыкальных картинах Рубинштейна то, в чем раньше ему отказывали, — художественную оригинальность<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Так, после первого исполнения «Ивана Грозного» Бородин писал: «...Просто нельзя узнать, что это А. Рубинштейн. Никакой Мендельсониновщины, ничего подобного прежнему. Местами положительная сила» (*Бородин А. П. Письма*. Вып. 1. М., 1928. С. 162).

В музыкально-характеристической картине «*Иван Грозный*» ор. 79 Рубинштейн использовал материал незаконченной оперы «Опричники», над которой работал в 60-е годы. Это одночастное произведение представляет собой первую попытку Рубинштейна связать крупную симфоническую форму с национально-характерными музыкальными образами. Последние возникают в побочной партии, а также в эпизоде из разработки, в котором струнные использованы для подражания пению церковного хора. Музыка «Ивана Грозного» представляет героя как противоречивую, терзаемую сомнениями личность, которой свойственны властолюбие и жестокость, душевные страдания, желание обрести покой в религии. Иван Грозный в трактовке Рубинштейна сближается с такими психологически сложными романтическими героями, как Манфред у Шумана, король Лир у Балакирева.

Замысел второй музыкально-характеристической картины, «*Дон-Кихот*» ор. 87, возник, вероятно, под влиянием И. С. Тургенева и его статьи «Гамлет и Дон Кихот»<sup>59</sup>, которую он написал в полемике с А. И. Герценом, видевшем в Дон-Кихоте пример того, как даже самая прекрасная идея может стать пустой и нелепой, если она оторвана от реального, конкретно жизненного содержания. Тургенев понимал образ Дон-Кихота иначе, он видел в нем выражение веры в вечные истины, в идеал, служение которому требует самопожертвования; какими бы смешными ни были ситуации, в которые попадает Дон-Кихот, «идеал остается во всей своей нетронутой чистоте». Дон-Кихот «весь живет <...> вне себя, для других, для своих братьев, для истребления зла»<sup>60</sup>. Можно не сомневаться, что эти слова Тургенева находили у Рубинштейна глубокий отклик. В «Коробе мыслей» он назвал Дон-Кихота среди прототипов, которые «непреходящи, вечны, потому что всегда современны»<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> Об этом известно со слов внучки композитора, которые передает Баренбойм (см.: *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 2. С. 51).

<sup>60</sup> *Тургенев И. С.* Собр. соч. В 12-ти т. Т. 11. М., 1956. С. 171.

<sup>61</sup> *Рубинштейн А. Г.* Лит. наследие. Т. 1. С. 202.

Именно таким предстает Дон-Кихот в музыкальной картине Рубинштейна — вечным образом, лишенным какой бы то ни было исторической или национальной характеристики. Композитор находится в сфере типичного для него общеевропейского классико-романтического языка с его изобразительными и выразительными возможностями. Три темы, звучащие во вступлении, очерчивают три образа: самого Дон-Кихота, погруженного в чтение рыцарских романов, тех несчастных, мысль об участии которых вызывает в нем благородное негодование и подъем героического духа, и, наконец, идеальный образ возлюбленной:

4a **Allegro non troppo**

Archi *f con energico*

Cl.  
Cor.  
Fag.

46 **Andante**

*mp*

*f*

**Tempo I**

[Allegro non troppo]

The image displays three systems of a musical score. The first system is labeled '4<sup>a</sup> Fl., Cl.' and includes the instruction 'mf con espressione'. The second system is labeled 'V-ni I' and includes the instruction 'p'. The third system is labeled 'Archi, Fag.' and includes the instruction 'simile'. The score is written in treble and bass staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Темы вступления становятся основой свободной одночастной формы, которая по индивидуальности своего облика едва ли не превышает свободные формы программной музыки Листа, Балакирева или Римского-Корсакова. После того как первая и третья темы преобразуются в главную и

побочную партию экспозиции (основная тональность c-moll), весь тематический материал используется в разработке. Она распадается на три эпизода, разделенные новой темой, которую можно назвать «темой странствий». Ее прямолинейные контуры (восходящие и нисходящие линии, наложенные на мерные «шаги» контрабасов), а также неожиданность и неизменность, с какой она появляется, производят комическое впечатление. Реприза одновременно выполняет функцию коды. Ее начало представляет собой новый эпизод — смерть Дон-Кихота (см. пример 5), вслед за чем кратко проводятся основные темы экспозиции. Передавая, как угасает жизнь героя, Рубинштейн доходит почти до физической конкретности музыкального образа, предвосхищая приемы программного симфонизма Рихарда Штрауса:



**Инструментальные концерты.** В творческом наследии Рубинштейна большое место занимают концерты для солирующих инструментов с оркестром. Им созданы Скрипичный концерт ор. 46 (1857), два Виолончельных концерта ор. 65 и 95 (1864, 1874), ставшие одними из первых образцов этого жанра в XIX веке, а также одиннадцать произведений для фортепиано с оркестром: два ранних неизданных концерта (конец 40-х годов), Концерт d-moll, позднее переработанный в Октет ор. 9 (1849), пять фортепианных концертов, имеющих соответствующие номера (1850–1874), а затем, до 1889 года, еще три одночастные пьесы — Русское каприччио, фантазия «Эроика», Концертштюк As-dur.

Частое обращение к жанру фортепианного концерта естественно вытекало из многогранной деятельности Рубинштейна — композитора, пианиста, дирижера. До тех пор пока в 1880-е годы в его выступлениях не стали преобладать большие сольные программы, он регулярно выступал в сме-



шанных концертах, играя с оркестром и в ансамбле с другими музыкантами. Не случайно все свои фортепианные концерты Рубинштейн написал в 1850–1870-е годы. Они четко разделяются на две группы: сочинения конца 40-х — начала 50-х годов и более поздние концерты, с Третьего (1854) по Пятый (1874). При создании первых Рубинштейн ориентировался на тип концерта, известный по произведениям Шопена. Партия фортепиано насыщена здесь лирико-психологическим содержанием и богата виртуозными, quasi-импровизационными построениями (с отказом от сольной каденции), но в таких концертах еще жива классическая традиция жанра, требовавшая ясного разделения функций оркестра и солиста. Так, в первых частях есть оркестровая экспозиция, материал которой излагается у солиста со значительными отклонениями, между экспозицией и разработкой имеется еще одно оркестровое tutti, разработка начинается новым развернутым сольным эпизодом, вслед за которым в оркестре развивается главная тема, а партия солиста выглядит как фигурационный фон; реприза обычно содержит обновленную заключительную партию и завершается еще одним оркестровым tutti. Ориентация на эту типичную структуру впоследствии сменилась у Рубинштейна поиском более индивидуального и свободного соотношения сольной и оркестровой партий<sup>62</sup>. Результатом явился новый тип концерта, в котором все подчиняется «эмоциональному выражению или же высшим формам культуры симфонизма»<sup>63</sup>. Такие концерты, в которых композитор свободно распоряжается средствами некой единой фортепианно-оркестровой фактуры, создавали Лист, Чайковский, Брамс, Григ, Рахманинов.

В русской музыке исторически первыми концертами этого типа (обычно его называют «симфоническим») были концерты Рубинштейна. Особой художественной убедительностью отличается *Четвертый концерт d-moll* op. 70 (1864).

---

<sup>62</sup> Та же эволюция прослеживается у Балакирева — автора двух фортепианных концертов, один из которых (одночастный, *fis-moll*) принадлежит «шопеновской» традиции жанра, тогда как следующий (*Es-dur*) далеко выходит за ее пределы.

<sup>63</sup> Асафьев Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия. М.; Л., 1930. С. 227.

Это вдохновенное, эмоциональное, виртуозное произведение завоевало любовь слушателей и исполнителей (оно входило в репертуар Г. фон Бюлова, И. Гофмана, С. Рахманинова, К. Игумнова, Г. Гинзбурга и многих других выдающихся пианистов). Концерт состоит из трех частей: *Moderato assai*, *Andante* (F-dur), *Allegro* (d-moll — D-dur). Обращает на себя внимание темповое обозначение I части — довольно умеренно. Музыкальные мысли излагаются и разворачиваются здесь неспешно, иногда словно уподобляясь широкой реке. Тон лирического высказывания, господствующий на протяжении части, мужествен и временами суров. Прежде всего это относится к главной партии, в которой слышны маршевая поступь и напряжение, происходящее от интервала нисходящей уменьшенной кварты (*f-cis*) в начальном мотиве и особого рисунка басового голоса, «шаги» которого с каждым тактом делаются все шире. Таким образом, сдержанный темп соединяется с целеустремленностью движения и внутренней напряженностью:

6 *Moderato assai* (♩)

Legni, Cor. *mf*

V-c., C-b. pizz.

Tr. *p*

Тема главной партии переживает значительный внутренний рост. Три ее проведения динамически перекрывают одно другое. После начального изложения в оркестре она,

подготовленная бурной вступительной каденцией солиста, проходит в полнозвучной аккордовой фактуре фортепиано; третье проведение находится в конце зеркальной репризы, мощное и протяжное «пение» оркестра сочетается здесь с волевыми «жестами» фортепиано, охватывающими широчайший диапазон.

Господствующий в концерте образ дополняют, несколько смягчая его суровость, лирические темы: вторая тема главной и тема побочной партий. В общую логику становления формы вписана сольная каденция. Она появляется перед главной партией репризы и в своей второй половине берет на себя функцию преддыкта, в котором разрабатывается главная тема путем ее дробления и секвенцирования.

В крайних разделах II части звучит типичная для Рубинштейна красивая мелодия, в которой слышится вокальная декламационность. Более оживленный средний раздел сумрачен, интонации основной темы части даны здесь в ином освещении. Финал написан в форме рондо с рефреном в характере стремительного танца (см. пример 7а). Короткий мотив с дроблением сильной доли (такт 5) связывает тему рефрена с главной партией I части. В дальнейшем этот мотив многократно используется отдельно от темы и служит нагнетанию напряжения в неустойчивых разделах формы. Он же, соединяясь с кратким квартовым мотивом (его также можно вывести из главной партии I части и основной темы *Andante*), победно провозглашается в коде (*D-dur*; см. пример 7б). Таков итог концерта. И то, что этот итог выражен столь лаконичной звуковой формулой, в которой в свернутом виде присутствуют важнейшие интонации концерта, показывает, какого высокого уровня могло подчас достигать симфоническое мышление Рубинштейна.

**Allegro**

7a

P-no



76 [Allegro]



Рубинштейн был убежден, что инструментальная музыка, пусть и опосредованно, связана с событиями породившего ее времени, что она в состоянии передать его атмосферу. Музыка Четвертого концерта воспринимается как звуковое запечатление эпохи надежд, борьбы и свершений — 60-х годов XIX века. Многие в этом сочинении позволяют представить себе его лирического героя как свободную личность, наделенную богатым внутренним миром, деятельную и полную уверенности в своих силах. В дальнейшем развитии русского фортепианного концерта сочинение Рубинштейна сыграло большую роль, подготовив появление шедевров Чайковского и Рахманинова<sup>64</sup>.

**Камерные ансамбли.** В молодости Рубинштейн был свидетелем и участником процессов, изменивших статус камерной музыки в концертной жизни России: из сферы домашнего и салонного музицирования она проникла в концертный зал<sup>65</sup>. В начале 50-х годов Рубинштейн создавал камерные ансамбли в расчете на полузакрытые, полупубличные музыкальные собрания, проходившие у самого ком-

---

<sup>64</sup> Целый ряд особенностей Четвертого концерта говорит о том, что он был одним из прообразов Второго фортепианного концерта Рахманинова. Это суровая кантилена главной партии, «колокольный» характер массивной фортепианной фактуры, начало средней части в тональности I части с последующей модуляцией, оживленный темп среднего раздела Andante, указывающий на возможность его превращения в своего рода скерцо, что было реализовано и Чайковским, и Рахманиновым.

<sup>65</sup> Подробнее см. об этом в главе «Русская музыкальная культура 60–70-х годов XIX века», с. 29–31.

позитора, в доме В. А. Кологривова и др. Впоследствии его сочинения часто звучали в открытых камерных концертах РМО, Общества камерной музыки и других организаций. Творчество Рубинштейна связало два периода, салонный и концертный, подготовив будущий расцвет русской камерной музыки в творчестве Чайковского и Бородина.

Не игравший ни на одном струнном инструменте, Рубинштейн тем не менее много сделал для обогащения русского квартетного репертуара. Ему принадлежат десять *струнных квартетов* (1852–1880), в которых Рубинштейн предстает с иной стороны, чем в симфонических произведениях. Композитор прекрасно владел квартетной фактурой, которая у него разработана очень тщательно, изобилует интересными подробностями. В одном квартете (op. 90, g-moll, 1871) Рубинштейн использует национально характерный русский тематизм, что прежде всего относится к скерцо на 5/8, выдержанному в характере народных инструментальных наигрышей. В медленной части квартета можно услышать подражание пению церковного хора. Несколько лет спустя эту идею гениально воплотил в Третьем квартете (1876) Чайковский.

Композитор-пианист, Рубинштейн неизменно уделял большое внимание ансамблям с участием фортепиано, которые (подобно фортепианным концертам) составляли основу концертного репертуара пианистов его времени. Им созданы сонаты для скрипки, виолончели, альта с фортепиано, фортепианные квартет и квинтет. Но главным жанром в этой области является у Рубинштейна фортепианное трио. Пять произведений, написанных в период с 1851 по 1883 год, уже в количественном отношении представляют самый большой вклад в историю этого жанра, внесенный кем-либо из русских композиторов. Но более того, среди рубинштейновских трио имеются произведения, не уступающие лучшим образцам жанра во всей европейской музыке. Таково *Фортепианное трио № 3 B-dur*, op. 52 (1857), сразу после своего появления ставшее одним из самых репертуарных сочинений Рубинштейна. Оно и сегодня способно поразить вдохновенностью, классической стройностью формы, сочетанием эмоциональной сдержанности и открытости, искус-

ностью тематической работы. Каждая из четырех частей имеет яркий и самостоятельный тематизм, но в то же время содержит интонации, родственные начальной теме сочинения, в которой выделяется восходящий ход, заканчивающийся пунктирным ритмом и скандированием одного звука. Волевой мотив утверждения вообще характерен для Рубинштейна (ср. начало симфонии «Океан», пример 1):

8

V-no

V-c.

P-no

*Moderato assai*

*p*

Выдающийся образец инструментальной лирики Рубинштейна представляет собой II часть (Andante). Основная тема, мелодия широкого дыхания, излагается трижды, всякий раз в новой фактуре, причем фортепиано приходится соперничать со скрипкой в изложении «вокальной», декламационной мелодии, которая вбирает в себя черты, свойственные и русскому романсу, и немецкой Lied XIX века<sup>66</sup>:

9 Andante

P-no

*p molto espress.*

<sup>66</sup> Близкие аналоги этой теме можно найти в песнях И. Брамса.



В скерцо и финале постепенно набирает силу празднично-ликующее настроение, которое достигает кульминации в заключении IV части — в репризном, динамизированном проведении побочной партии финала, родственной главной теме I части. Здесь вполне раскрывается тот ликующий, победно-героический характер, который угадывался, но не был вполне выявлен в первых тактах сочинения:

10

V-no *ff*

V-c. *ff*

P-no *ff* Tempo I

Близость двух тем (ср. примеры 8 и 10) настолько велика, что вторую можно рассматривать как вариант первой. Действительно, эта гигантская арка от начала Трио к фи-

нальному апофеозу хорошо ощущается на слух и заставляет вспомнить о последующем развитии русского симфонизма, а именно о монотематических связях в сонатно-симфонических циклах Танеева и Глазунова.

**Произведения для фортепиано.** Созданные на протяжении полувека (от начала 40-х до начала 90-х годов), сочинения Рубинштейна для фортепиано соло образуют количественно самую масштабную сферу его творчества. Композиторы XIX века превратили фортепиано в своего рода сверхинструмент, которому подвластно все разнообразие музыкальной выразительности, который может соперничать и с оркестром, и с человеческим голосом, и со звуками природы; столь же всеохватна система жанров фортепианной музыки, простирающаяся от миниатюр, мгновенно раскрывающих музыкальный образ, до грандиозных произведений, сопоставимых с симфонией. В русской музыке XIX века Рубинштейн был единственным (до появления произведений Рахманинова и Скрябина), кто так полно выявил универсализм фортепиано, так широко представил различные жанровые сферы музыки для этого инструмента (сочинения для любителей, для концертирующих пианистов, сборники и циклы миниатюр, сочинения крупной формы).

Подобно симфонической и камерно-ансамблевой музыке Рубинштейна, его фортепианное творчество испытывало на себе влияние быстро развивавшихся форм публичной художественной жизни. С одной стороны, это сказалось в тематизме, в его простых, искренних, «общительных» интонациях. Не случайно одной из самых популярных пьес Рубинштейна еще при его жизни стала и по сей день остается Мелодия F-dur (op. 3 № 1, 1852). С этой пьесой, легко запоминающаяся мелодия которой помещена в средний, «виолончельный» регистр, прочно слился образ Рубинштейн-пианиста, захватывающего слушателей своим «пением» на фортепиано. Вокальная природа тематизма вообще характерна для фортепианной музыки композитора и особенно для его лирических миниатюр, многие из которых можно было бы назвать песнями без слов. Одна из таких пьес, Романс из сборника «Петербургские вечера» op. 44 № 1 (1860), впоследствии была превращена в романс «Ночь» на слова



А. С. Пушкина. С другой стороны, выход камерной музыки из салонной среды на концертную эстраду проявился у Рубинштейна в укрупнении жанров романтической фортепианной миниатюры, превращении их в развернутую концертную пьесу, а также в различных способах построения циклов.

Большинство фортепианных пьес Рубинштейна объединены в циклы и сборники, что было в русской музыке новым явлением. Уже названия некоторых из них — «Внутренние голоса» (1847), «Бал» op. 14 (1854) — говорят о том, что одним из прообразов фортепианной музыки Рубинштейна были сочинения глубоко почитаемого им Шумана. Подобно своему предшественнику, Рубинштейн любит соединять танцевальность с лирической экспрессией. В фантазии «Бал», состоящей из десяти номеров, преобладают танцы, которые обрамлены двумя характерными пьесами, — «Нетерпение» и «Сновидение». В большинстве случаев музыкальные связи внутри опусов проявлены у Рубинштейна слабо либо отсутствуют вовсе: речь идет, стало быть, не столько о циклах, сколько о сборниках или альбомах. Составленные из самостоятельных пьес, которые можно исполнять отдельно, они, как правило, подчинены какой-либо общей руководящей идее. Название «Национальные танцы» op. 82 (1868) говорит само за себя. «Каменный остров» op. 10 (1854) представляет собой 24 музыкальных портрета реальных людей из окружения великой княгини Елены Павловны. Шесть пьес op. 51 (1857) выражают различные эмоциональные состояния («Меланхолия», «Игривость» и т. д.). Сборник из 20 пьес для фортепиано в четыре руки «Костюмированный бал» op. 103 (1879) представляет собой воображаемое путешествие по разным временам и странам. Поставленная Рубинштейном художественная задача, на которую указывают однотипные названия пьес — «Боярин и Боярыня (XVI век)», «Вельможа и дама (двор Генриха III)», «Казак и малороссиянка», «Тореодор и андалузка» и т. п., — предполагала историческую и национальную стилизацию, которая здесь очень удалась композитору.

Рубинштейн привнес в русскую фортепианную музыку ряд важнейших жанров; некоторые из них получили в даль-

нейшем блистательное развитие в творчестве других отечественных композиторов. Ему принадлежат прелюдии, этюды, прелюдии и фуги, танцевальная сюита, составленная из старинных танцев (ор. 38, 1855), концертные транскрипции симфонической музыки (знаменитый Марш из «Афинских развалин» Бетховена).

Важную роль сыграл Рубинштейн в истории русской *фортепианной сонаты*. Не будет преувеличением сказать, что за время, разделяющее сонаты Бортнянского (конец XVIII века) и Большую сонату ор. 37 Чайковского (1878), никто из других композиторов в России (если не считать работавших здесь иностранцев) не создал в этом жанре значительных произведений. Пять сонат Рубинштейна — четыре сольные (ор. 12, 20, 41, 100), написанные между 1848 и 1877 годами, и одна для фортепиано в четыре руки (ор. 89, 1870) — представляют собой сочинения хотя и неровные, но безусловно интересные как попытки создать большие концертные композиции, сочетающие виртуозность с серьезностью и сложностью музыкальной драматургии.

## Оперное творчество

Несмотря на предпочтение, отдаваемое инструментальной музыке, Рубинштейн на протяжении всей творческой жизни работал в оперном жанре. Подобно Глинке, Даргомыжскому, Серову, Мусоргскому, Римскому-Корсакову, то есть его предшественникам и современникам в России, Рубинштейн связывал свои самые масштабные замыслы с музыкальным театром. Создать репертуарную оперу означало завоевать композиторское признание и сделать творчество источником существования, поднять статус композитора в глазах публики, к чему Рубинштейн настойчиво стремился<sup>67</sup>. Другая причина постоянного обращения Рубинштейна к опере заключалась в том, что этот жанр предоставлял ему возможность обращаться к волновавшим его темам и сюже-

---

<sup>67</sup> При существовавшем положении только театральные произведения могли принести композитору доход в виде отчислений за каждое исполнение его вещи. Практика выплачивать гонорары за исполнение инструментальной музыки утвердилась позднее.

там, утверждать высокое этическое значение искусства в жизни общества (прежде всего это относится к его духовным операм).

Работа Рубинштейна в оперном жанре протекала исключительно плодотворно: он автор 16-ти произведений, ранние из которых не сохранились. Поразительно их жанровое разнообразие. Наряду с духовными операми Рубинштейн оставил замечательные образцы лирической и комической оперы, исторической драмы. В историю русского оперного театра Рубинштейн вошел как создатель первой чисто лирической оперы на сюжет из русской литературы («Демон»). Универсализм Рубинштейна проявился и в его отношении к оперным формам, к оперной драматургии вообще. Разве что вагнеровский тип музыкальной драмы с преобладанием диалогических сцен и большим количеством лейтмотивов оставался композитору чуждым. Рубинштейн предпочитал сообразно логике музыкально-драматического развития каждого отдельного произведения свободно сочетать замкнутые номера, группирующиеся обычно в целостные по замыслу крупные блоки, со сценами сквозного строения.

Ранние оперы Рубинштейна были созданы в начале 50-х годов, в период его пребывания в Петербурге. Замыслы того времени показывают стремление композитора создать русскую национальную оперу. Так, первая опера «Куликовская битва», написанная по трагедии В. Озерова «Дмитрий Донской», воссоздавала героическую страницу русской истории. В рецензии на премьеру (1852) Серов отмечал зависимость Рубинштейна от музыкального языка Глинки при характеристике русских национальных образов. Контрастом выступал второй акт оперы, показывавший татар. Уже в первой опере Рубинштейна присутствовала музыка ориентального колорита, в создании которого он впоследствии проявит себя большим мастером. Далее Рубинштейн решил обратиться к сюжету о Степане Разине, однако не довел задуманное до конца. В 1852 году по заказу великой княгини Елены Павловны он приступил к созданию трех одноактных опер, в которых должны были быть выведены различные области и народности России: это романтическая опе-

ра «Сибирские охотники», комическая опера «Фомка-дурачок» и оставшаяся незаконченной трагическая опера «Мечь» (по рассказу М. Ю. Лермонтова «Хаджи-Абрек»). Из ранних опер Рубинштейна известна лишь опера «Сибирские охотники», изданная в 1893 году.

Между первыми опытами Рубинштейна в оперном жанре и его последующими зрелыми произведениями пролегает заметная грань. Постановка «Сибирских охотников» в Веймаре (1854), исполнение оратории «Потерянный рай» (там же, 1858), завязавшиеся контакты с немецкими музыкантами и литераторами дали ему возможность ориентироваться в дальнейшем не только на русские, но и немецкие театры. Кроме того, Рубинштейн, в целом не удовлетворенный своими ранними сценическими произведениями, постарался сформировать определенный взгляд на оперу, который и получил отражение в упоминавшейся статье «Русские композиторы» (1855). «Народная музыка существует, но в смысле народных песен и танцев, но народной оперы, строго говоря, не существует. Каждый оттенок чувства, содержащийся в опере, как-то: любовь, ревность, жажда мести, веселость, печаль и т. д., присущи всем народам земли, и потому музыкальная передача всех этих общечеловеческих чувств не должна иметь национальной окраски: ее окраска должна быть мировая (общечеловеческая). Существенная разница имеется только между западной и восточной музыкой...»<sup>68</sup>. Выраженная здесь излишне прямолинейно, эта мысль в общих чертах соответствует оперной эстетике композитора. Фактически Рубинштейн сводил проблему национального в опере к «местной окраске», которая не должна затрагивать центральной драматургической линии, связанной с переживаниями главных героев. Действительно, Рубинштейн предпочитал сюжеты, которые давали ему возможность развернуть красочный, этнографически определенный (чаще всего восточный) фон, оттеняющий внутренний мир персонажей, и тем самым создать стилистически многосоставную композицию.

---

<sup>68</sup> Цит. по: Игорь Глебов [Асафьев Б. В.]. Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников. М., 1929. С. 58.

В этом отношении большой интерес представляет первая зрелая опера Рубинштейна *«Дети степей»* (1860)<sup>69</sup>.

В опере, действие которой разворачивается в украинских степях, выведены цыгане. Преимущественно с ними связан ряд «фоновых» сцен, разработанных с необыкновенной подробностью. Местная окраска создается широким использованием подлинных мелодий украинских и цыганских песен, а также свойственных им интонаций. «Песенные» фрагменты оперы выступают в различной функции. Во-первых, это песни как таковые, представляющие собой небольшие законченные номера. Во-вторых, это песни, которые (иногда в виде небольших отрывков) появляются внутри свободно построенных диалогических сцен: цыгане время от времени как бы переходят на пение. Наконец, это отдельные песенные мотивы и фразы, служащие материалом для свободных неустойчивых построений.

Заметно выделен на этом фоне другой драматургический пласт, связанный с отношениями главных героев (пастух Ваня, немецкая девушка Мария, граф Владимир). Если в партии Вани, в присущих ей романсовых интонациях можно найти некоторые точки соприкосновения с цыганско-украинским народно-песенным слоем оперы, то остальные названные персонажи свободны от национально характерных черт. Для них Рубинштейн избирает довольно нейтральные интонации. В Марии подчеркнута хрупкая женственность, мечтательность, покорность. Одна из самых поэтических страниц оперы — начало II действия. Музыка вступления, предваряющая монолог Марии, вызывает в памяти лирику Роберта Шумана.

Самый сложный и многомерный образ в опере — цыганка Избрана, безнадежно влюбленная в Ваню. Показанная на фоне цыганской жизни, она является участницей психологической драмы, выступает в ней как самое активное лицо<sup>70</sup>. Поэтому ее партия одинаково принадлежит двум стилистически различным сферам оперы (народно-жанровой и лирико-психологической), включает всевозможные типы вокальной мелодики и оперных форм: от замкнутых песенных номеров до моментов патетической декламации. По общему «рисунку» партия Избраны предвосхищает образ цыганки Кармен в опере Ж. Бизе. При разных художественных достоинствах двух опер обе они требуют для убедительного воплощения

---

<sup>69</sup> Опера в четырех действиях написана на текст крупного немецкого поэта и либреттиста Саломона Германа Мозенталя по роману в стихах венгерского поэта Карла Бекка «Янко». Первоначально либретто предназначалось для Листа, думавшего о создании оперы на венгерский сюжет. Когда же этим либретто воспользовался Рубинштейн, он решил перенести действие из Венгрии на Украину, что повлекло за собой переименование героев, а также и особое стилистическое решение музыки. Опера была впервые поставлена в Вене в 1861 году, а спустя шесть лет — в Москве. Перевод либретто сделал крупный русский поэт и критик, знаток народной песни Аполлон Григорьев.

<sup>70</sup> Сопоставление Марии с Избраной позволяет увидеть типичное для оперы второй половины XIX века сочетание двух контрастных женских образов: пассивно-созерцательного и активно-действенного (Купава и Снегурочка или Марфа и Любаша у Римского-Корсакова).

главных героинь певиц, обладающих большим сценическим дарованием и широтой эмоционально-тембровых оттенков в голосе<sup>71</sup>.

Иная стилистика господствует в трехактной опере «Фераморс» (1862), написанной на либретто Ю. Роденберга по восточной поэме Томаса Мура «Лалла Рук»<sup>72</sup>.

Музыка «Фераморса» — кульминация рубинштейновского ориентализма. Локальный колорит фоновых сцен настолько ярок, а сами они занимают столь большое место, что ориентализм становится в этой опере господствующей стилистической краской<sup>73</sup>. Он распространяется на целый ряд хоровых и балетных номеров, на партии второстепенных персонажей, занимает важное место в характеристике певца Фераморса. И в то же время Рубинштейн остается верен своему принципу: лирическая сфера оперы, в которой воспевается сила любви как всеохватного, могущественного общечеловеческого чувства, заметно выделяется на ориентальном фоне, хотя и соприкасается с ним благодаря темам главного героя. Партия индийской принцессы Лалла Рук лишена ориентальных черт. Поскольку от действия к действию любовная линия оперы все больше выходит на первый план, музыка постепенно теряет свою характерность, столь привлекательную в восточных сценах, большинство которых находится в первой половине произведения (этим

---

<sup>71</sup> Интересно, что в то время как опера входила в репертуар многих немецких театров, в России после премьеры в Москве сочинение было надолго забыто. Однако в 1903 году состоялась ее успешная постановка на сцене Частной оперы С. Мамонтова, причем, судя по отзывам современников, успех был обеспечен участием в роли Избраны выдающейся певицы В. Петровой-Званцовой, выступавшей в партии многих «активных» героинь меццо-сопранового репертуара.

<sup>72</sup> Знаменитое сочинение ирландского поэта Т. Мура представляет собой повествование, в которое вставлено четыре поэмы — рассказы поэта Фераморса, сопровождающего индийскую принцессу Лалла Рук на пути к ее жениху, кашмирскому царю. В конце выясняется, что Фераморс и царь — одно лицо. Одна из этих поэм, «Рай и пери», послужила основой одноименной оратории Шумана. Рубинштейн воспользовался лишь упомянутой сюжетной канвой. Так же поступил французский композитор Фелисьен Давид, в одно время с Рубинштейном написавший оперу «Лалла Рук». Это было проявлением того увлечения ориентальной тематикой, которое заметно в европейской опере на протяжении всего XIX века.

<sup>73</sup> В этом отношении с «Фераморсом» можно поставить рядом лишь позднюю комическую оперу Рубинштейна «Попугай» (в одном действии, 1884), написанную на сюжет персидской сказки.

объясняется широко распространенное еще при жизни композитора мнение, что качество музыки в «Фераморсе» значительно снижается к концу оперы). Однако в некоторых эпизодах Рубинштейну удается найти средства для убедительного выражения чувства любви, особенно в случаях, когда любовная тема включает в себя переосмысленные в ином контексте интонации, знакомые по ориентальному материалу оперы. Так, тема Фераморса, звучащая во вступлении к опере, рисует образ изысканного и несколько меланхоличного восточного певца (пример 11а). А в дуэтной сцене Лалла Рук и Фераморса из II действия, в ее заключительном разделе, где выражены трепет и восторг первого любовного признания, гораздо более нейтральная по колориту музыка сохраняет в себе изысканность восточной темы Фераморса. Опевания в партии Лалла Рук показывают охватившее ее волнение, широкий мелодический ход в партии Фераморса, родственный первому мотиву его темы, — экзотическое состояние героя (пример 11б).

11а *Moderato con moto*

The musical score for example 11a is written for piano. It consists of three systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a *cresc.* (crescendo) marking. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, ornaments, and dynamic markings.

116 **Moderato**

ЛАЛЛА РУК

Восторг любви ты в сердце мне вдохнул,

ФЕРАМОРС

Держитебявобъ

**Moderato**

*p*

блаженство дал, како - го в жизни нет,

- я - тьях,

любо - вью упо - ен - ный,

«Фераморс» синтезирует в себе черты разных оперных жанров. Любовный сюжет, разворачивающийся на Востоке, напоминает о только складывающейся тогда традиции французской лирической оперы («Искатели жемчуга» и «Джами-ле» Ж. Бизе, «Лакме» Л. Делиба). С другой стороны, в «Фераморсе» есть хорошо узнаваемые черты комической оперы. Преимущественно они связаны со второй парой героев — подругой Лалла Рук Хафизой и влюбившимся в нее визирем Фадладином, в партии которого используются буффонная скороговорка и характерный речитатив с преувеличенной подачей речевых интонаций.

После премьеры, состоявшейся в 1863 году в Дрездене, и последующих постановок в Вене и ряде городов Германии опера стала известна и русской публике. В 1884 году



она была поставлена силами Санкт-Петербургского музыкально-драматического кружка любителей.

Еще до создания «Фераморса», в 1861 году, Рубинштейн задумал создать оперу на библейский сюжет «Вавилонское столпотворение». Осуществив этот замысел восемь лет спустя, Рубинштейн положил начало важной линии его композиторского творчества, связанной с жанром *духовной оперы*.

С конца 60-х годов в письмах Рубинштейна не раз появляется мысль о строительстве особого театра для исполнения духовных опер, а в 1882 году он опубликовал статью, в которой изложил свой замысел и объяснил, что он понимает под этим жанром<sup>74</sup>. Рубинштейн сожалел о том, что библейские оратории не приносят ему полного художественного удовлетворения из-за статики и условности их концертного исполнения. Он исходил из того, что произведения, подобные ораториям Генделя или Мендельсона (вероятно, Рубинштейн мысленно причислял сюда и свою ораторию «Потерянный рай», 1856), содержат все необходимое для перенесения их на театральную сцену. Однако этому мешает церковная цензура, почти повсеместно запрещающая выводить на сцену и евангельских героев, и ветхозаветных пророков. Это, настаивал Рубинштейн, только принижает роль театра в жизни общества. Он подчеркивал, что использование им религиозных сюжетов и пропаганда нового жанра не имеют ничего общего с личным религиозным чувством автора. Будучи атеистом, Рубинштейн считал, что библейские сюжеты идеально отвечают одной из важнейших задач искусства — оказывать облагораживающее воздействие на людей и вызывать в них глубокий эмоциональный отклик независимо от национальности и вероисповедания.

Цель композитора — создание духовного театра — не была достигнута, и его духовные оперы исполнялись преимущественно в концертах, то есть в виде ораторий. Всего Рубинштейном создано четыре духовные оперы: «Вавилонское столпотворение» (1869), «Суламифь» (1883), «Моисей» (1891) и «Христос» (1893). К ним следует добавить ранее написанную ораторию «Потерянный рай», которую Рубинштейн в дальнейшем также называл духовной оперой.

Музыкальный стиль духовных опер Рубинштейна — самое полное выражение его космополитических взглядов на музыкальное искусство. Общечеловеческое и вневременное содержание этих произведений находит соответствие в их музыкальном языке, напоминающем хоровое письмо ора-

---

<sup>74</sup> Статья опубликована на немецком языке: *Rubinstein A. Die geistliche Oper // Vor den Coulissen. Bd. II / Hrsg. von Josef Lewinsky. Berlin, 1882.* Русский перевод см. в журнале «Музыкальный мир» (1882, № 1) и в сборнике «А. Г. Рубинштейн. Пятьдесят лет его музыкальной деятельности» (СПб., 1889).

торий Генделя. Масштабные хоры, выражающие общие, универсальные чувства, занимают, как правило, главное место в духовных операх Рубинштейна. С другой стороны, он и здесь уделял внимание созданию локального восточного колорита. Рубинштейн остался не чужд тому новому прочтению Библии, которое распространялось в европейской культуре XIX века начиная с И. В. Гёте: Библия понималась не только как священная книга, но и как продукт художественного творчества еврейского народа. «Тот, кто хорошо знает Восток, будет понимать Библию (Ветхий Завет) совсем иначе, чем не знающий его»<sup>75</sup> — эти слова Рубинштейна многое объясняют в стилистике его духовных опер.

Одно из лучших произведений такого рода — духовная опера (оратория) в одном действии *«Вавилонское столпотворение»* ор. 80 (1869), написанная на либретто Ю. Роденберга по мотивам 9-й главы Книги Бытия. Широко развитые хоровые эпизоды встречаются на протяжении всего произведения, а заканчивается оно тройным хором ангелов, людей и духов ада. Для его исполнения Рубинштейн требовал разделить сцену на три части, представляющие небо, землю и ад. При сравнительно простом гармоническом языке, несколько обезличенной, лишенных индивидуальных черт мелодике Рубинштейн достигает подчас впечатляющей силы и выразительности звучания.

Как показывают рецензии на прижизненные исполнения духовных опер композитора, наибольший отклик находили у слушателей «ориентальные» фрагменты. В *«Вавилонском столпотворении»* это сцена, показывающая три народа — потомков Сима, Хама и Яфета. Разобщенные и говорящие каждый на своем языке, они отправляются в разные стороны света населять землю. Рубинштейн выступает здесь мастером тонких и живописных вокально-симфонических миниатюр.

Духовные оперы Рубинштейна не стали репертуарными произведениями. Тем более это относится к России, где они исполнялись чрезвычайно редко. На первый взгляд кажет-

---

<sup>75</sup> Рубинштейн А. Г. Из «Короба мыслей» // Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 1. С. 199.

ся, что они далеки от важнейших путей развития русской музыки второй половины XIX века. Однако это не совсем так. Стремление воплощать общечеловеческие (библейские или мифологические) сюжеты и пользоваться при этом арсеналом выразительных средств, накопленных всей европейской музыкой XVIII–XIX веков, проявляет себя в русском искусстве не часто, но вполне определенно: помимо Рубинштейна следует назвать Серова (опера «Юдифь»), Танеева (опера «Орестея») и, наконец, И. Ф. Стравинского, который продолжил эту линию в иных условиях и в более сложных формах.

Одна из самых больших творческих удач Рубинштейна — трехактная опера *«Маккавеи»* (1874). Написанная на либретто С. Г. Мозенталя по трагедии немецкого поэта Отто Людвига<sup>76</sup>, вскоре после своей премьеры в Берлине она с триумфом обошла сцены многих городов Германии и России. Ее сюжет родствен библийским операм Рубинштейна, и вместе с тем это историческая драма, насыщенная событиями, в которых судьбы героев неразрывно связаны с событиями жизни народа. Действие оперы происходит во II веке до н. э.

Израильский народ находится под властью сирийцев, насаждающих свой образ жизни и свою веру — поклонение греческим языческим богам. На борьбу с ними свой народ вдохновляет израильтянка Лия. По-разному ведут себя ее четыре сына. Старший сын Иуда становится полководцем восставших. Елеазар оказывается предателем, а двое младших попадают в заложники к сирийскому царю Антиоху IV Епифану. Трое сыновей (кроме Иуды) в конце концов гибнут на костре, не пожелав отречься от своей веры. Умирает и Лия. Однако вдохновленный ею народ под предводительством Иуды одерживает победу.

Лия — самый сложный, многогранный персонаж оперы. Ее героизм и жертвенность вступают в трагическое противоречие с любовью к детям, которых она ценой признания чужой веры могла бы спасти. Лия переживает крайние состояния — радость побед и отчаяние, которое кажется беспредельным, когда во II действии народ, падший духом

---

<sup>76</sup> В свою очередь, сюжет трагедии О. Людвига восходит к апокрифической Книге Маккавеев. Маккавеи — династия правителей Иудеи. Первый представитель династии, Иуда (Иегуда) Маккавей, в 167 году до н. э. освободил Иудею от греко-сирийского владычества. Об этой борьбе повествует оратория Генделя «Иуда Маккавей».

из-за военных неудач и предательства Елезара, отворачивается от своей героини и унижает ее. Узнав об измене сына, она старается подавить отчаяние, пытается запеть героическую песню (пример 12а)<sup>77</sup>. Но тщетно. Покинутая и Богом и людьми, Лия горько переживает свою участь (пример 12б).

**Allegro non troppo**  
(Пересиливая себя)

12а

Лия

Бей - те в ким - ва - лы, все..

*mf*

(Кимвалы падают из рук ее, она в изнеможении)

слав - те Твор - ца...

**Andante**

Го - ре! за - чем на свет я ро - ди - ла - ся!

*f* *p* *f*

<sup>77</sup> По признанию самого Рубинштейна, этот напев он знал от своей матери, которая помнила многие мелодии, слышанные ею в Выхватинах, местечке в Бессарабии, где родился Рубинштейн.

## 126 Lento

Лия

Бог, мой Бог, днесь ты меня о -

- ста - вил, днесь ты ме - ня о - ста - вил!

Приведенные примеры позволяют увидеть, что в опере «Маккавеи» Рубинштейн выходит за рамки обычных для него стилистических принципов. Ориентальные элементы (здесь это прежде всего увеличенная секунда, придающая музыке еврейский колорит) присутствуют не только в «Фоновых» эпизодах, но и там, где раскрывается внутренняя драма героини. Нередко (как в примере 126) ориентализмы сочетаются с общезначимыми интонациями страдания, вздоха, плача. Таким образом Рубинштейну удастся создать глубоко реалистический образ Лии как представительницы своего народа и как отдельной, исключительной личности, возвышающейся над ее окружением.

Художественные достоинства оперы «Маккавей» обусловлены также высоким мастерством, с каким Рубинштейн выстраивает развернутые свободные сцены, не оставляющие здесь места для сколько-нибудь обширных сольных номеров. Обычно эти сцены сочетают в себе сольные высказывания, диалоги героев, в том числе их диалоги с хором, занятым почти на протяжении всей оперы. Большая свобода оперных форм ведет за собой и более широкое, чем в предшествующих операх, использование лейтмотивов. В целом «Маккавей» демонстрируют возросшую сложность музыкально-драматургического мышления Рубинштейна, его способность становиться на уровень передовых явлений оперной драматургии его времени.

Особые обстоятельства вызвали к жизни четырехактную оперу Рубинштейна «*Нерон*» (1877). Она была написана по заказу парижской Grand Opéra — самого крупного и богатого европейского театра того времени. Получение такого заказа, тем более иностранным композитором, расценивалось как признание его выдающихся заслуг в оперном жанре. Рубинштейн оказался единственным среди русских композиторов, удостоенным такого знака отличия. Ему был предоставлен текст, написанный знаменитым французским либреттистом Ж. П. Барбье. Это готовое либретто Рубинштейн без изменений положил на музыку. «*Нерон*» написан в традициях большой французской оперы, выдающиеся образцы которой создал Дж. Мейербер. В опере огромное количество сольных партий (свыше двадцати), большие массовые сцены, балет, эффектные картины, требующие изобретательной сценографии (такова 5-я картина из III действия, показывающая охваченный пожаром Рим). По не вполне понятным причинам постановка на сцене Grand Opéra оказалась невозможной. Премьера прошла в Гамбурге, а затем опера была показана на сценах Берлина, Петербурга, Москвы, Антверпена, Вены, Нью-Йорка и т. д. Российская премьера оперы (1884) состоялась в Мариинском театре силами итальянской оперной труппы, дирижировал автор, а балетные номера поставил Мариус Петипа. Рецензии на постановки «*Нерона*» говорят о том, что произведе-

ние, где бы оно ни шло, становилось событием театральной жизни, захватывая публику сочетанием музыкальных красот и эффектного сценического оформления.

Если постепенно опера «Нерон» утратила свое значение, то объясняется это главным образом тем, что произведения, написанные в традициях большой французской оперы, вообще оказались маловостребованными в театральной практике XX века. Да и все те оперы, которые Рубинштейн написал на немецкие либретто, не могли прочно войти в фонд национальной классики (ни русской, ни немецкой), который в XX веке стал одной из основ музыкально-театрального репертуара.

Если не считать его ранних попыток создать национальные русские оперы, Рубинштейн трижды обращался к русским сюжетам и написал три оперы на материале русской литературы и на русские либретто. Все они отличаются друг от друга по жанру. «Демон» (1871) — лирическая опера, «Купца Калашникова» (1879) можно назвать народной музыкальной драмой, «Горюша» (1888) продолжает традиции русской лирико-бытовой оперы. Последнее из названных произведений, опера «*Горюша*» (либретто Д. Аверкиева по его же повести «Хмелевая ночь»<sup>78</sup>), не принадлежит к числу творческих удач Рубинштейна и не стало заметным событием в истории русской музыкальной и театральной жизни.

Иные причины помешали успеху оперы «*Купец Калашников*». Написанная по поэме Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (либретто драматурга и актера Н. И. Куликова), эта опера после двух премьерных спектаклей, прошедших с большим успехом в феврале 1880 года на сцене

---

<sup>78</sup> Сюжет основан на мотивах русской народной песни о Ваньке-ключнике. Действие происходит в конце XVII века в имении князя и его молодой жены, которая влюблена в ключника Ивана. Их выдает Дашутка, воспитанная князем сирота, которая сама влюблена в ключника, но не находит взаимности. Разгневанный князь убивает Дашутку, а потом раскаивается в содеянном.

Мариинского театра, была запрещена цензурой: сюжет произведения живо напоминал современные политические события<sup>79</sup>. Запрет последовал и после возобновления оперы в 1889 году. При дальнейших постановках, осуществленных в 1900-е годы в Москве и ряде городов русской провинции, опера давалась с большими купюрами. При всей социально-критической направленности русских опер, написанных на исторические сюжеты в конце 60-х и в 70-е годы («Борис Годунов» Мусоргского, «Псковитянка» Римского-Корсакова), едва ли найдется другая, в которой бы столь откровенно были показаны жестокость и произвол царской власти. Образ царя у Рубинштейна не смягчен ни муками совести, ни любовью к детям.

В «Купце Калашникове» Рубинштейн ставил перед собой задачи, близкие тем, что уже до него решали в своих народных музыкальных драмах Мусоргский и Римский-Корсаков, — показать драму героев в единстве с народной жизнью и личный конфликт в единстве с конфликтом общественным<sup>80</sup>. Все это уже имелось у Рубинштейна в опере «Маккавей», но теперь, чтобы убедительно передать атмосферу времен Ивана Грозного, ему пришлось работать с русским национальным материалом. «Купец Калашников» — единственная опера Рубинштейна, насыщенная интонациями русского песенного фольклора. Композитор обращался к сборникам И. Прача, И. П. Сахарова и в ряде сцен, преимущественно массовых, представил яркие образцы национального эпического оперного стиля. Правда, крестьянский фольклор сочетается в опере с интонационностью, свойственной городским песням и романсам. Это заметно отличает музыку «Купца Калашникова» от музыкального воплощения русской истории в произведениях композиторов «Могучей кучки».

«Демон». Если в операх «Купец Калашников» и «Горюша» отразились стилистика и драматургические приемы, уже

---

<sup>79</sup> А именно казнь революционера-террориста И. Млодецкого.

<sup>80</sup> Интересно, что уже в середине 60-х годов Рубинштейн думал написать оперу на сюжет «Псковитянки», которым позднее воспользовался Римский-Корсаков.



известные по сочинениям русских композиторов — младших современников Рубинштейна, то его «Демон» стал *первой* в России лирической оперой. Выдающиеся музыкальные достоинства, поэтичность образов, мелодическая выразительность принесли «Демону» любовь музыкантов и публики.

Опера написана по одноименной поэме («восточной повести») Лермонтова<sup>81</sup>. Либретто, в котором сохранены многие оригинальные стихи поэта, написал литературовед, исследователь творчества Лермонтова П. А. Висковатов. Рубинштейн почти всегда активно вторгался в работу либреттиста, что на этот раз привело к конфликту: Висковатов снял свое имя с афиш и программ спектакля. Хотя подробности совместной работы композитора и либреттиста недостаточно известны, кажется вероятным предположение, что Рубинштейн без согласования с автором текста вносил в него изменения и дополнения, не всегда согласующиеся с содержанием поэмы. Так, в образе главного героя композитор хотел видеть не только «мировую скорбь», разочарование, богоборчество, любовь к Тамаре, но и протест, надежду не только на личное спасение, но и на обновление мира. В частности, в 6-й картине Демон обращается к Тамаре с такими словами, вряд ли возможными у Лермонтова: «Да, над вселенною займется / Заря иного бытия, / Когда преступный след проклятья / Ты снимешь с моего чела».

Выбор сюжета оказался счастливым. Он дал Рубинштейну возможность проявить себя сразу в трех излюбленных им областях: антитеза сил добра и зла (Ангел и Демон)<sup>82</sup>, ориентализм фоновых сцен и психологическая драма (Демон и Тамара). В пространстве оперы они распределяются

---

<sup>81</sup> Впервые опубликованная лишь в 1856 году за границей и четыре года спустя в России, поэма («восточная повесть») Лермонтова «Демон» быстро стала одним из любимых произведений русской литературы. К сюжету поэмы помимо Рубинштейна обращались композиторы Б. Финтингоф-Шель, П. Бларамберг, Э. Направник.

<sup>82</sup> Соответствующие фрагменты оперы повлекли за собой запрещение оперы театральной цензурой (те же причины, как говорилось, препятствовали постановке духовных опер Рубинштейна). Чтобы добиться постановки (она состоялась в 1875 году), композитору пришлось пойти на переименование Ангела в Гения добра.

так, что образуют красивую, стройную, но в то же время динамичную композицию. По ее краям находятся сцены, связанные с духами зла и добра, а в основной части оперы ориентально-фоновые моменты сначала сочетаются с лирико-психологическими, но затем последние выходят на первый план. В Прологе (1-я картина) Демон, вступающий в спор с Ангелом, показан как презирающий мир дух зла. I действие содержит экспозицию образа Тамары (2-я картина) и ее жениха князя Синодала (3-я картина), оба они показаны здесь на тонко прописанном ориентальном фоне. Во II действии (4-я картина) совершается переход от внешних образов к концентрации на внутренней жизни Тамары: свадебный праздник прерывается траурной процессией — вносят тело убитого Синодала, а среди рыданий и слез Тамара слышит утешающей ее голос Демона. В III действии Демон снова вступает в диалог с Ангелом (5-я картина), после чего следует большая дуэтная сцена с Тамарой (6-я картина) — кульминация лирико-психологической линии оперы. Наконец, в Эпilogue (7-я картина) возобновляется спор Демона и Ангела за душу Тамары, которую ангелы возносят на небеса.

Мотивы олицетворенных в Демоне и Ангеле мировых сил сближают «Демона» с духовными операми Рубинштейна и его ораторией «Потерянный рай», где он создал сильный образ богоборца Сатаны. Так же как в духовных операх, герои в таких сценах не индивидуализированы и выступают, скорее, как персонификация действующих в мире вечных принципов и стремлений. В Прологе появление Демона и Ангела готовится хором адских духов, к которому затем присоединяется хор природы. В образах ветерков, струек, деревьев и вечернего зефира хор воплощает вечно обновляющееся дыхание земной жизни. Последним вступает хор небесных духов. Объединяясь, три хора символизируют мироздание; здесь была бы уместна трехъярусная сцена, какую Рубинштейн требовал для исполнения своих духовных опер. Демон и Ангел обозначают собой края этого универсума, находящиеся в извечном конфликте. Монолог Демона, в котором он проклинает мир, выражает его непримиримость и протест.

Ориентальные сцены в «Демоне» отличаются большим своеобразием. Во многих случаях Рубинштейн выходит за рамки той условной ориентальной стилистики, какая в изобилии встречается во многих его сочинениях. Восток в «Демоне» вполне конкретен. Это Грузия, музыкальный образ которой основан на подлинных народных темах или на собственных им интонациях. Композитор, в то время еще не знакомый с жизнью, природой и музыкой этой страны, смог правдиво и вместе с тем поэтично представить ее в своем произведении благодаря воздействию поэзии Лермонтова, а также знакомству с некоторыми образцами грузинского фольклора. Замечательная народная мелодия звучит в хоре девушек, спускающихся к Арагве за водой (2-я картина). Фольклорную основу имеют песня Синодала и знаменитый хор «Ноченька» из 3-й картины, мужская и женская пляски из 4-й картины.

Лирический образ Синодала включен в ориентальную линию оперы, тогда как главные действующие лица, *Демон и Тамара*, выделяются на окружающем фоне. В их характеристике Рубинштейн сосредоточен на раскрытии внутренней жизни героев. Прежде всего это относится к Демону, который уже по своей природе не имеет ничего общего с обычным течением людской жизни и тем более с ее внешней, социальной или бытовой стороной. То, что случается между главными героями, — событие лишь их внутреннего мира, отделенного от окружающих невидимой и непроницаемой гранью. Являясь Тамаре, Демон невидим для других людей. Тамара же, вырываемая Демоном из круга привычных ей представлений и чувствований, терзается душевными муками. В сценах с Тамарой Демон показан иначе, чем в спорах с Ангелом. Это не столько непримиримый дух зла и отрицания, сколько человек, испытывающий любовь-страдание, неутолимое стремление и тоску по своему идеалу.

Главная лирико-психологическая линия оперы связана с любовью Демона к Тамаре, постепенно попадающей под власть его чар. Эта линия берет начало в финале 2-й картины, когда Тамара слышит призыв Демона, вторгающийся в атмосферу ее светлой и беззаботной жизни. Фраза Демона «И будешь ты царицей мира, подруга вечная моя», которая

рельефно выделена красивым гармоническим оборотом и ходом на «лирическую сексту», словно обнимающим весь мир, получает в опере лейтмотивное значение<sup>83</sup>:

13 **Moderato assai**  
ДЕМОН

И будешь ты ца-ри-цей ми-ра, по-

-дру-га веч-на-я мо-я!

В 4-ю картину включены два романса Демона. Первый («Не плачь, дитя, не плачь напрасно») звучит на фоне ансамбля с хором, когда все собравшиеся на свадебный праздник оплакивают убитого Синодала. Голос Демона, раздающийся из-за сцены, сливается с этой траурной, торжественно-лирической музыкой, но в то же время выделяется на ее фоне выразительной декламацией лермонтовского текста (опорные звуки мелодии поддержаны в оркестре солирующим фаготом). Второй романс («На воздушном океане») Демон поет, оставшись наедине с оцепеневшей от горя Тamarой (см. пример 14a).

<sup>83</sup> В частности, этой фразой заканчивается первый романс Демона из 4-й картины.

Целиком посвящена главным героям 6-я картина оперы. Замечательное по чуткости лирических интонаций ожидания-предчувствия ариозо Тамары («Ночь тепла, ночь тиха»; пример 146) сменяется большой диалогической сценой. Ее основное содержание — исповедь Демона, раскрывающаяся в ариозных монологах. Контрастом к их мрачно-страстному тону выступает ариозо Тамары «Кто б ни был ты, мой друг печальный», предвосхищающее тему «Кто ты, мой ангел ли хранитель» из сцены письма Татьяны в «Евгении Онегине» Чайковского.

Лирико-психологические сцены оперы оставляют впечатление глубокого интонационного единства. В партиях Демона и Тамары присутствует лейтинтонация, которая объединяет героев и служит музыкальным выражением их таинственной связи. Речь идет о начале второго романса Демона, первые фразы которого становятся основой для ариозо Тамары «Ночь тепла». Мотив секвенции дан здесь в обращении, а неотступно преследующий Тамару вопрос («кто б он был?»), который на протяжении ариозо звучит девять раз, неизменно сопровождается тем же мотивом Демона, лишь интервально расширенным. В одном случае тема романса Демона проводится в оркестре в своем узнаваемом виде (пример 14в).

**Moderato assai**  
14а ДЕМОН

*p* На воз-душ-ном о-ке-а-не без ру-ля и без вет-рил

**Moderato**  
146 ТАМАРА

*p* Ночь теп-ла, ночь ти-ха, не мо-гу я ус-нуть,  
не-от-вяз-ной меч-той за-ня-та: кто б он был?

14в [Moderato]  
ТАМАРА

Шепчет он, го-во-рит: «По-до-жди, я при-ду!» И я жду уж дав-но, уж дав-но!

Непосредственным продолжением традиции лирической оперы, заложенной в России Рубинштейном, стал «Евгений Онегин» Чайковского. Помимо родства интонационного строя (лирическая секстовость, впрочем, представленная у Чайковского гораздо сильнее) эти произведения обнаруживают ряд общих драматургических закономерностей: выделение картины в качестве главной композиционной единицы, наличие больших диалогических сцен главных героев, решение центральной (4-й) картины как праздничной масковой сцены, в которую вторгаются трагические события.

## Песни и романсы

В течение своей жизни Рубинштейн регулярно обращался к жанрам камерной вокальной музыки. В этой области творчества яснее, чем где бы то ни было, проявилось «многоязычие» Рубинштейна, его связь с различными музыкальными культурами Европы. Композитор преимущественно

использовал стихи русских и немецких поэтов на языке оригинала; отдельные песни написаны им также на итальянские, французские и английские тексты. Подобно другим композиторам XIX века, при выборе стихотворений Рубинштейн уделял внимание как поэтам прошлого, ставшим в своей стране культурным достоянием нации (Гёте, Пушкин, Лермонтов, Кольцов), так и творчеству своих современников (А. К. Толстой, С. Я. Надсон, Д. С. Мережковский, ряд не очень известных немецких поэтов второй половины и конца XIX века).

В большинстве случаев Рубинштейн исходил из тех жанровых разновидностей романса и песни, какие сложились в русской музыке к середине XIX века, — элегия, баллада, романс светлого лирического содержания. Но порой композитор выходил за очерченные рамки, и тогда возникали сочинения в высшей степени оригинальные.

Таковы «Шесть басен И. Крылова» для голоса и фортепиано (1849—1850, изданы в 1851 году). Цикл состоит из шести номеров: «Кукушка и Орел», «Осел и Соловей», «Стрекоза и Муравей», «Квартет», «Парнас», «Ворона и Курица». Рубинштейн положил на музыку тексты, не имеющие ничего общего с лирической поэзией, которая служила основой песенно-романсового творчества русских композиторов. Это небольшие аллегорические сцены, в которых выпукло проявляются характеры действующих лиц. Нерегулярность поэтического метра диктует декламационный характер мелодии, конкретность звуковых образов — иллюстративные, звукоизобразительные приемы (крик кукушки или осла, пение соловья, какофония безнадежного квартета). Выбор басен был не случаен. По крайней мере, в четырех из них ясно прослеживается тема, глубоко волновавшая Рубинштейна, — судьба художника, отданного во власть и на суд непосвященных.

Национально-географическая панорама поэтических образов, воплощенных Рубинштейном в его песнях, расширяется за счет переводов и свободных переложений. Так, композитор обращался к русским переводам сербской поэзии, немецким переложениям персидской (азербайджанской) лирики. Последнее относится к знаменитым «Персид-

ским песням» ор. 34 (1854) — одному из самых вдохновенных созданий Рубинштейна<sup>84</sup>.

В камерно-вокальной лирике восточная тематика не была совершенно новой, однако никогда не становилась главной для большого циклического опуса. Весь образный строй выбранных композитором стихотворений нетипичен для романтической песни. Лирический герой «Персидских песен» не похож на того переживающего героя, какой свойствен поэзии и музыке современников Рубинштейна, он лишен привычной для романтической песни погруженности в свой внутренний мир; это герой, прославляющий мир внешний, который предстает перед ним в образах природы, женщины, вина, искусства. Нисколько не теряя эмоциональной напряженности, стихи «Персидских песен» показывают лирического героя опосредованно — через то, чем он восхищается и что боится потерять. Но никакая утрата не может быть окончательной, пока есть искусство. В заключении последней песни, имея в виду Творца, герой говорит:

А мне Он дал песнопенья,  
Вам — уши, чтобы их слышать.  
И моря вечный шум,  
И яркий солнца свет,  
И ветра бурный вой,  
И розы нежный цвет  
Господним повеленьем  
В моей душе живут,  
Поются в песнопеньях<sup>85</sup>.

В музыке «Персидских песен» Рубинштейн передал свойственный стихам гимнический тон, господствующее в них светлое, приподнятое настроение, только изредка оттеняемое грустью. Не случайно лишь три из двенадцати номеров написаны в миноре. Светлая лирика песен носит ясно выраженный восточный характер. В творчестве Рубинштейна это был первый значительный опыт (и, несомненно, один из самых удачных) создания ориентальной стилистики. Она

---

<sup>84</sup> Название «Персидские песни» дано циклу в русском издании, для которого переводы стихотворений выполнил Чайковский; а полное название цикла: «Двенадцать песен Мирза-Шафи в переводе с персидского Ф. Боденштедта».

<sup>85</sup> Здесь и далее перевод Чайковского.



преимущественно связана с ладовыми и мелодическими особенностями песен. Композитор использует лады с одной или двумя увеличенными секундами, обороты, характерные для лидийского и миксолидийского ладов, сопоставления вариантов одной и той же ступени. Часто замедленный гармонический ритм, дающий возможность насладиться колористическими свойствами каждого аккорда, передает ощущение восточной неги. В «Персидских песнях» преобладают неспешно разворачивающиеся мелодические линии; постепенно, через варьированные повторы отдельных мотивов, они движутся к вершине, за которой часто следует импровизационное по характеру нисхождение. Многочисленные распевы слогов подчеркивают прихотливость мелодического рисунка и фоническую окраску гласных. Вероятным кажется предположение, что на стилистику песен повлиял молдавский и еврейский фольклор тех мест, где Рубинштейн родился<sup>86</sup>.

Предметом особой заботы Рубинштейна при создании «Персидских песен» был звуковой колорит. Вероятно, именно поэтому он решился написать цикл для голоса с малым оркестром, создав, таким образом, один из первых образцов жанра *оркестровой* песни, тогда еще не вошедшего в концертную практику<sup>87</sup>. Колористическая роль сопровождения усиливается тем, что в отдельных случаях Рубинштейн использует в оркестре украшающие инструменты — цимбалы, тамбурин, гитару. Но и обычные инструменты оркестра часто выступают в колористической функции. Таковы «воздушные» флейты во вступлении к первой песне или струнные, подражающие барабанной дробе, во вступлении ко второй. Изысканность звукового облика сочетается с простотой формы песен, среди которых преобладают куплетные.

Лист, познакомившись с «Персидскими песнями» Рубинштейна, предсказывал им «почти народный успех»<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> См.: Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 1. С. 194–196.

<sup>87</sup> Известно лишь, что первое исполнение песен, состоявшееся в Веймаре, прошло с участием оркестра. Однако партитура опубликована не была (вплоть до 1960 года), и «Персидские песни» получили широкое распространение в версии для голоса и фортепиано.

<sup>88</sup> См.: Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 1. С. 188.

Действительно, песни быстро обрели широкую популярность в Германии, Австрии, России. Ими восхищались даже те, кто в целом холодно относился к творчеству Рубинштейна (например, Стасов, Кюи).

\* \* \*

Время не пощадило композиторское наследие Рубинштейна, сыгравшее заметную роль в развитии русской музыки, утверждении на русской почве композиторского профессионализма и важнейших жанров европейского музыкального искусства. Лишь малая часть созданного им продолжила полноценную жизнь, не потеряв значения для музыкальной практики последующих эпох. Рубинштейн остался в сознании музыкантов и публики автором отдельных выдающихся произведений, в которых ему удалось соединить присущее ему мастерство с оригинальностью замысла, самобытностью и тщательностью его воплощения. Но история восприятия творчества Рубинштейна показывает, что отношение к его музыке менялось в зависимости как от времени, так и от общих эстетических позиций слушателей, исполнителей, критиков, ученых. Это значит, что наследие Рубинштейна и теперь открыто для новых взглядов и оценок.

### **Краткая хронология жизни и творчества**

1829	16 ноября	В молдавском селении Выхватинцы родился Антон Григорьевич Рубинштейн.
1831		Семья переехала в Москву.
1837—1843		Занятия с А. И. Виллуаном (фортепиано).
1839	11 июля	В Москве состоялся первый публичный концерт Рубинштейна.
1840—1843		Концертное турне по странам Европы. Рубинштейн-вундеркинд.
1844—1845		Вместе с матерью и младшим братом Николаем Рубинштейн несколько месяцев провел в Берлине. Занятия с З. Деном (теория композиции). Общение с Ф. Мендельсоном-Бартольди.
1846—1848		Одинокая жизнь в Вене, затем снова в Берлине. Борьба за существование.
1848	осень	Возвращение в Россию. Начало концертной деятельности в Петербурге в качестве пианиста и дирижера.

Начало 1850-х годов 1852	18 апреля	Рубинштейн создает свои первые значительные произведения (в том числе Вторую симфонию). Постановка в Петербурге первой оперы Рубинштейна «Куликовская битва» («Дмитрий Донской»).
1852—1854		Рубинштейн — придворный пианист великой княгини Елены Павловны. Первый проект консерватории (1852).
1854—1858		Пребывание за границей. Рубинштейн — исполнитель своих произведений. Интенсивное общение с Ф. Листом.
1858—1867		Снова в Петербурге. Организация Русского музыкального общества (1859) и Петербургской консерватории. Рубинштейн — художественный руководитель и дирижер РМО, директор и профессор консерватории (среди его первых учеников — П. И. Чайковский).
1867—1887		Два десятилетия активной исполнительской деятельности, охватившей множество европейских стран и Америку.
Конец 60-х — нач. 70-х годов		Создание программных симфонических произведений. Временное сближение Рубинштейна с Балакиревым и другими членами «Могучей кучки».
Сезон 1871/72		Рубинштейн — дирижер концертов венского Общества любителей музыки.
Сезон 1872/73		Рубинштейн дал свыше двухсот концертов в Америке. Первый опыт «Исторических концертов».
1875	13 января	Премьера оперы «Демон» в петербургском Мариинском театре.
1882		Рубинштейн выступил в печати с изложением своих мыслей о жанре духовной оперы.
Сезон 1885/86		Цикл «Исторических концертов» в Берлине, Вене, Петербурге, Москве, Лейпциге, Париже, Лондоне.
1887—1891		Рубинштейн снова занял пост директора Петербургской консерватории. Новые проекты по развитию музыкального образования в России. Проведение публичных лекций по истории фортепианной литературы.
1889	ноябрь	Празднование в Петербурге 50-летия творческой деятельности А. Рубинштейна.
1891 1891—1894		Завершение книги «Музыка и ее представители». Жизнь в Дрездене. Занятия с учениками. Редкие публичные выступления. Работа над последней духовной оперой «Христос».
1894	июнь 8 ноября	Возвращение в Россию. Рубинштейн скончался в своем доме в Петергофе.

## Основные произведения А. Г. Рубинштейна

### *Музыкальные сочинения*

16 опер, в том числе «Дети степей» (1860), «Фераморс» (1861–1862), «Демон» (1871), «Маккавей» (1872–1874), «Нерон» (1875–1877), «Купец Калашников» (1877–1879), «Горюша» (1888), духовные оперы «Потерянный рай» (оратория, 1855–1856), «Вавилонское столпотворение» (1868–1869), «Суламифь» (1882–1883), «Моисей» (1887–1889), «Христос» (1893).

Симфонические произведения: 6 симфоний (1850–1886), в том числе Вторая симфония «Океан» (1-я ред. в 4-х ч. 1851, 2-я ред. в 6-ти ч. 1863, 3-я ред. в 7-ми ч. 1880), 5 концертов для фортепиано с оркестром (1850–1874), «Русское каприччио» (1878) и Концертштюк (1889) для фортепиано с оркестром, Концерт для скрипки с оркестром (1857), 2 концерта для виолончели с оркестром (1864, 1874), музыкальная картина «Фауст» (1864), музыкально-характеристические картины «Иван Грозный» (1869), «Дон-Кихот» (1870).

Камерные ансамбли: 10 струнных квартетов (1855–1880), 5 фортепианных трио (1851–1883), Струнный секстет и Фортепианный квинтет (1876), три сонаты для скрипки и фортепиано (1851, 1853, 1876), Соната для альты и фортепиано (1855), две сонаты для виолончели и фортепиано (1852, 1857).

Фортепианные сочинения: четыре сонаты (1848–1877), Соната для фортепиано в 4 руки (1870), Сюита (1855), Шесть прелюдий и фуг (1857), этюды, множество характерных пьес, в том числе сборники «Каменный остров» (1853–1854), «Петербургские вечера» (1860), «Петергоф» (1866), «Костюмированный бал» (1879, для фортепиано в 4 руки), «Воспоминание о Дрездене» (1894).

Хоры, романсы (в том числе «Персидские песни», 1854), вокальные ансамбли.

### *Литературные работы*

Статьи в периодической печати, лекции, воспоминания, заметки, книга «Музыка и ее представители». См. в изданиях: *Рубинштейн А. Г.* Литературное наследие. Т. 1. М., 1983; *Игорь Глебов.* А. Г. Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников. М., 1929.

### *Рекомендуемая литература*

*Рубинштейн А. Г.* Литературное наследие: В 3-х т. М., 1983–1986.

*Игорь Глебов (Асафьев Б. В.).* А. Г. Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников. М., 1929.

*Баренбойм Л. А.* А. Г. Рубинштейн: В 2-х т. Л., 1957–1962.

*Финдейзен Н. Ф.* А. Г. Рубинштейн. Очерк его жизни и музыкальной деятельности. М., 1907.

*Хопрова Т. А.* А. Г. Рубинштейн. Л., 1963; <sup>2</sup>1987.



### *Глава III*

**А. Н. СЕРОВ**  
**1820—1871**

В истории русской музыки середины XIX века видное место принадлежит А. Н. Серову — выдающемуся музыкальному критику и мыслителю, одаренному композитору. И в литературной, и в композиторской деятельности Серов обнаруживал серьезность намерений, большой ум, широту познаний, смелость и независимость. Его отличали бескомпромиссность и настойчивость в достижении своих целей. Так, чувствуя в себе призвание театрального композитора, Серов долгие годы шел к созданию своих опер, почти не отвлекаясь на произведения малых форм, которые могли бы принести ему более быстрый успех. Трудно назвать другого композитора XIX века, кто пренебрегал бы жанрами, рассчитанными на домашнее музицирование (песнями и романсами, инструментальными миниатюрами), через которые композиторы легче находят связь со своей средой, кто не отдавал бы дани минутным увлечениям, иной раз и моде. Почти все, над чем Серов работал до 60-х годов, рассматривалось им лишь как подступы к созданию крупных музыкально-театральных произведений. Серову-критику было свойственно с не меньшим упорством отстаивать свои взгляды на искусство, аргументированно спорить с оппонентами, убеждать своих читателей, просвещать их в отношении подчас сложных вопросов истории, теории и эстетики музыкального искусства. Такая позиция заставляла Серова постоянно переходить границы музыкальной критики и обращаться к научной и просветительской деятельности. Серова по праву считают одним из основоположников музыковедения в России.

Основу композиторского наследия Серова составляют три оперы — «Юдифь», «Рогнеда» и «Вражья сила». Они являются не только вершиной всей его творческой деятельности, но и одним из интереснейших явлений русской музыки 60-х годов XIX века.

## Творческий путь

Александр Николаевич Серов родился 11 января 1820 года в Санкт-Петербурге в семье правительственного чиновника. Отец, Николай Иванович, был человеком незаурядных способностей и мог бы, как полагал А. Н. Серов, дослужиться до высших постов в правительстве, если бы не вольнолюбивое и атеистическое мировоззрение, создавшее ему репутацию человека не вполне благонадежного. Неудавшаяся карьера отравляла его существование. Тем больше надежд он возлагал на будущее своего сына<sup>1</sup>. Становление творческой личности композитора прошло в молчаливой, а иногда и открытой полемике с жизненной философией его отца.

Разностороннее образование Серова началось дома, продолжилось в гимназии, а завершилось в Училище правоведения, которое открылось в 1835 году. Серов был в числе его первых воспитанников. Обучение в этом привилегированном заведении проходило за казенный счет, и выпускники были обязаны поступить на государственную службу. Служба — сначала в Петербурге, в департаменте министерства юстиции (с 1840 года), потом в Симферополе, в Таврической уголовной палате (с 1845), далее в Псковской уголовной палате (с 1848) — не привлекала Серова, чем дальше, тем больше отдававшегося занятиям музыкой. Решение посвятить себя музыкальной деятельности пришло не сразу, но было бесповоротным, так как основывалось на ясном представлении о своих силах и склонностях. Не раз ему приходилось объясняться с отцом. В письмах к нему читаем: «Я жалею и часто жалею только об одном: зачем природа не дала твоему старшему сыну организацию во всем похожую на твою! <...> Я ручаюсь, что из меня порядочного

---

<sup>1</sup> См.: *Серова В. С.* Воспоминания об А. Н. и В. А. Серовых. СПб., 1914. С. 26–28.

чиновника никогда не будет, — но разве без этого нельзя быть дельным человеком?!» (4 августа 1843 года); «Скажи мне, любезный Папа, отчего никогда мне не приходило в голову, при моих всеобщих способностях, наброситься с жаром на какую-нибудь науку, разрабатывать ее во всей глубине — как теперь я разрабатываю свое искусство? <...> тогда как в музыке я только и жажду — самого серьезного, самого глубокого изучения, жажду действовать шире и шире, плыть на всех парусах и не хочу видеть конца своему плаванью?» (9 мая 1846 года)<sup>2</sup>.

Путь Серова-музыканта был трудным и необычным. В детстве занятия игрой на фортепиано не вызывали в нем интереса, квартетное музицирование в доме отца тоже оставляло его равнодушным. Серов вспоминал, что первые проблески музыкальности были связаны у него с игрой симфонической литературы на фортепиано в четыре руки и с посещением оперных спектаклей, а также с изучением опер по фортепианным переложениям. Большое значение в музыкальном развитии Серова имели годы, проведенные в Училище правоведения. Там он овладевал игрой на виолончели под руководством Карла Шуберта, что позволило Серову принимать участие в оркестровых концертах под руководством этого талантливого музыканта. Важнейшим событием этих лет стало общение с Владимиром Стасовым, также обучавшимся в Училище правоведения. Будучи на четыре года младше Серова, он смог при этом оказать на него большое влияние, которое главным образом определялось тем, что Стасов безусловно верил в композиторское призвание Серова, всячески поощрял его занятия музыкой, стал для него отзывчивым собеседником, слушателем, товарищем по музицированию и вообще первым человеком в жизни Серова, которому тот мог открыть свой внутренний мир, постоянно обогащавшийся впечатлениями от музыки, литературы, живописи, философии.

По окончании Училища правоведения (1840) Серов стал обмениваться с младшим другом письмами, и переписка эта

---

<sup>2</sup> Грубер Р. И. Письма А. Серова к отцу // Музыкальное наследство: Сб. материалов по истории музыкальной культуры в России. Вып. 1. М., 1935. С. 215–216, 219.

в течение нескольких лет была едва ли не главным содержанием их жизни. «Чтением и перепиской с Серовым я в самом деле „воспитывался“ и „рос“», — вспоминал Стасов<sup>3</sup>. В письмах Серова раскрывается интенсивная внутренняя жизнь человека, мысль которого неустанно трудилась. Переписка Серова и Стасова<sup>4</sup> сосредоточена на вопросах искусства и эстетики, повседневная жизнь почти не проникает в нее. В Серове чувствуется будущий музыкальный критик и ученый, который до поры до времени имеет лишь одного читателя. Некоторые его письма напоминают вполне завершенные критические статьи, посвященные событиям современной музыкальной жизни, другие — эссе на философские или эстетические темы, третьи — планы задуманных исследований или музыкальных сочинений, четвертые представляют собой волнующие исповеди. Подробно и с неизменной заинтересованностью описывает Серов свои впечатления от опер Глинки и от общения с ним.

С Глинкой Серов познакомился в 1842 году, в то время, когда композитор завершал и готовил к постановке оперу «Руслан и Людмила». Тогда и впоследствии Серов имел возможность беседовать с Глинкой, музицировать в его доме, советоваться с ним, слушать его романсы в авторском исполнении. Обо всем этом Серов рассказал впоследствии в своих «Воспоминаниях о Михаиле Ивановиче Глинке», которые относятся к лучшему, что было написано о композиторе, и представляют собой важный источник для изучения эстетических взглядов Глинки. Серов же записал со слов Глинки и опубликовал его «Заметки об инструментовке». Творчество старшего современника быстро становилось предметом размышлений Серова, причем его отношение к

---

<sup>3</sup> Стасов В. В. Училище правоведения сорок лет тому назад // Стасов В. В. Избр. соч. В 3-х т. Т. 3. М., 1952. С. 364.

<sup>4</sup> Сохранились только письма Серова, по которым, однако, можно составить представление о содержании переписки в целом. Первым, кто частично опубликовал письма Серова, был сам В. В. Стасов, который справедливо считал, что они представляют выдающийся интерес как памятник общественной и музыкальной жизни 40–50-х годов XIX века. Полная публикация, содержащая 250 писем за 1840–1865 годы (включая письма к брату Стасова Дмитрию), помещена в сборниках «Музыкальное наследство» (Т. 1. М., 1962; Т. 2. Ч. 1. М., 1966; Т. 3. М., 1970).



произведениям Глинки со временем менялось. Но в период их знакомства огромная роль Глинки в творческой биографии Серова заключалась уже в самом факте непосредственного общения Серова с композитором, творившим на уровне высочайших художественных требований. Это все настойчивее заставляло Серова думать о возможности и самому стать оперным композитором.

Начиная с 1842 года в письмах Серова постоянно возникают мысли о создании крупных произведений, чаще всего опер. Но ему было ясно, что без работы над композиторской техникой воплощение этих замыслов невозможно. И Серов начал усердно работать. Его занятия в основном заключались в переложениях партитур для фортепиано, что сопровождалось детальным разбором сочинений. До начала 50-х годов он переложил сочинения Гайдна, Моцарта, Бетховена, Керубини, Глинки, а с середины 40-х стал также оркестровать фортепианные сонаты Бетховена, используя в качестве руководства «Трактат об инструментовке» Берлиоза; к 1852 году относится запись глинкинских «Заметок об инструментовке». О себе он говорил: «Во всех технических приемах композиторского дела Серов не имел руководителем — повторяем — *никого*, кроме классических партитур и собственного воображения»<sup>5</sup>.

Композиторские опыты Серова 40–50-х годов были, как можно предположить, достаточно скромными. Большинство инструментальных и вокальных сочинений, о которых он упоминает в письмах, не сохранились, а из многочисленных оперных замыслов того времени были воплощены лишь два, и то лишь частично: Серов написал фрагменты оперы «Мельница в Марли» (1845–1846), в основе которой лежали номера к домашнему спектаклю по водевилю Г. Мельяка и Ш. Дюверье «Мельничиха в Марли, или Племянник и тетушка», а также эскизы оперы «Майская ночь» на сюжет повести Н. В. Гоголя (1852–1853). Эта опера сочинялась в Крыму, где Серов познакомился с украинским песенным фольклором. Плодами этих занятий стали впоследствии не-

---

<sup>5</sup> Подлинная автобиографическая записка А. Н. Серова // *Серов А. Н.* Избр. статьи. Т. 1. М.; Л., 1950. С. 69.

сколько обработок, а также большая статья «Музыка южно-русских песен» (1861), где шесть напевов приведены в гармонизации Серова.

**Музыкальный критик, исследователь и просветитель.** В 1850 году Серов принял решение оставить службу, что вызвало гнев его отца, который отлучил сына от дома и лишил всякой поддержки, пытаясь вернуть Серова на истинный, как ему казалось, путь<sup>6</sup>. Но Серов решительно обратился к активной деятельности музыкального критика.

Первые серьезные выступления Серова в печати сразу выдали в нем музыкального критика нового типа, до тех пор неизвестного в России. Показательно, что Серов начал с публикации обзоров театральной и концертной жизни Петербурга в журнале «Современник», издававшемся Н. А. Некрасовым и И. И. Панаевым. В то время на страницах «Современника» печатались произведения лучших русских писателей — Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета. В последние два года своей жизни (1847–1848) в «Современнике» публиковал свои статьи В. Г. Белинский, который поднял литературную критику на уровень самой литературы, науки, философии. Человек обширных историко-литературных знаний, способный сквозь многообразие конкретных явлений увидеть механизмы литературного процесса, сформулировать современные идеалы искусства и общества, он был, как вспоминал Стасов о годах, проведенных в Училище правоведения, «нашим настоящим воспитателем»<sup>7</sup>.

Может ли музыкальная критика встать на уровень литературной — этот вопрос глубоко волновал Серова. Не случайно в первых своих статьях из «Современника» он говорит не только о музыке, но также о задачах музыкальной критики. Он считал необходимым помимо отдельных фактов музыкальной жизни (новых произведений, театральных постановок, исполнителей и т. д.) обсуждать на страницах печати общие вопросы музыкальной эстетики, формулиро-

---

<sup>6</sup> Отчасти это удалось. Дважды Серов возвращался на государственную службу, но через некоторое время снова оставлял ее.

<sup>7</sup> Стасов В. В. Училище правоведения сорок лет тому назад // Цит. изд. С. 384.

вать критерии, по которым надлежит оценивать произведения музыкального искусства. Серов рассматривал музыку с точки зрения различных типов художественного творчества в контексте исторически меняющихся эстетических потребностей и отношений между искусством и общественной жизнью. Историзм мышления Серова вскоре блестяще проявился в больших работах, опубликованных в журнале «Пантеон» (1852–1853), в которых он дал характеристику творчества Г. Спонтини как закономерного явления его времени (Французской империи эпохи Наполеона), убедительно полемизировал с А. Д. Улыбышевым — автором книг о Моцарте и Бетховене, восхищавшимся первым и отвергавшим второго.

Музыкальная критика, какой представлял ее Серов, должна была носить профессиональный характер. Это касалось и собственной профессиональной «оснащенности» автора, и жанров критической деятельности, в которой наряду с рецензиями большое место занимали биографические, музыкально-эстетические, аналитические очерки. Это касалось, наконец, того, кому предназначались статьи Серова. Своим читателем он видел человека, либо профессионально занимающегося музыкой, либо такого любителя, для которого вопросы музыкального искусства имеют первостепенную важность. Поэтому Серова не вполне удовлетворяли издания, в которых художественной критике уделялось скромное место. Он мечтал работать в специальных музыкально-критических изданиях, которых в России тогда не было. Это осуществилось в 1856 году, когда Серов стал постоянным сотрудником нового журнала «Музыкальный и театральный вестник», просуществовавшего до 1860 года. На это время приходится расцвет публицистической деятельности Серова. Он широко задумал программу нового журнала, который должен был знакомить читателей «со всеми сторонами музыкального знания, необходимыми для верной оценки музыкальных впечатлений»<sup>8</sup>. В «Музыкальном и театраль-

---

<sup>8</sup> Серов А. Н. Музыка и толки о ней // Серов А. Н. Статьи о музыке. Вып. 2—А. М., 1985. С. 87. В этой статье, напечатанной в первом номере «Музыкального и театрального вестника» (январь 1856), Серов изложил программу своей деятельности в журнале.

ном вестнике» Серов поместил наряду с регулярными обзорами концертно-музыкальной жизни и недавно изданных музыкальных сочинений сделанные им переводы статей из иностранной периодики (в том числе несколько статей Ф. Листа). Среди его собственных больших работ выделяется цикл статей о «Русалке» Даргомыжского (1856), очерк об операх Моцарта в задуманной серии «Галерея оперных композиторов» (1858), отчеты о музыкальной жизни Германии («Письма из-за границы», 1858–1859), в которых Серов одним из первых в России дал характеристику творчества Рихарда Вагнера<sup>9</sup>. В своих статьях Серов все больше места отводил анализу произведений, который служил ему надежной основой для эстетических суждений. Аналитические наблюдения Серова (например, в работах о «Русалке», в статье «О роли одного мотива в опере Глинки „Жизнь за царя“», в опубликованной на немецком языке в 1861 году статье «Тематизм увертюры „Леонора“ [№ 3] Бетховена» и др.) не потеряли значения до наших дней.

Серов исходил из того, что для восприятия музыки в ее высокоразвитых формах необходимы специальные знания, пусть и не столь глубокие и детальные, какими обладают композиторы. То, что ранее было принадлежностью трактатов и руководств по музыкальной композиции, перешло у Серова в музыкальную публицистику. В «Музыкальном и театральном вестнике», например, Серов вел рубрику «Курс музыкальной техники», из которой любители могли получить первоначальные сведения о теории музыки, посвящал отдельные заметки разъяснению важных понятий и терминов. Стремление просвещать публику сказалось не только в печатных работах Серова. С 1858 года он регулярно читал циклы публичных лекций о музыке (ранее ничего подобного в России не было). Тематика их простиралась от общих вопросов музыкального искусства и музыкальной эстетики

---

<sup>9</sup> В начале 50-х годов Серов познакомился с литературными трудами Вагнера (в частности, с книгой «Опера и драма»). Первым музыкальным сочинением Вагнера, которое Серов узнал в 1856 году, была увертюра к опере «Тангейзер». Спустя два года он услышал эту оперу целиком, в 1859 году присутствовал на представлениях «Лоэнгрина» и познакомился с Вагнером лично.

до истории оперы и анализа конкретных художественных явлений (Девятая симфония Бетховена, музыкальные драмы Вагнера). Своими статьями и лекциями Серов способствовал музыкальному просвещению в России, и в этом смысле он может быть поставлен в один ряд с его младшими современниками — братьями Рубинштейнами, М. А. Балакиревым, Г. Я. Ломакиным.

Что же касается собственно публицистической деятельности Серова, то после прекращения выхода в свет «Музыкального и театрального вестника» он начинает вести музыкальный отдел журнала «Искусство», выходявшего в одном лишь 1860 году. На 60-е годы пришлась работа Серова над тремя его операми, и продуктивность его как музыкального критика несколько снизилась. Однако в сезон 1867/68 года он вместе со своей женой<sup>10</sup> издавал журнал «Музыка и театр», который им пришлось из-за денежных затруднений закрыть после выхода 17-го номера. Главная работа Серова, опубликованная в этом журнале, — большая статья «„Руслан“ и русланисты» — была задумана как исчерпывающее изложение своей позиции в полемике со Стасовым и Кюи, с которыми Серов решительно не сходилась в оценке двух опер Глинки<sup>11</sup>. Последняя же опубликованная работа Серова явилась в то же самое время одной из самых важных в его научно-критическом наследии. Это три статьи под общим названием «Русская народная песня как предмет науки», напечатанные в еженедельнике «Музыкальный сезон» в 1870—1871 годах. Будучи важным вкладом в разработку проблемы национального музыкального языка, волновавшей в середине XIX века многих деятелей русской культуры<sup>12</sup>, статьи Серова о народной песне заложили основы му-

---

<sup>10</sup> Валентина Семеновна Серова (1846—1924) — композитор и общественный деятель, ученица Серова, у которого брала уроки теории музыки. После смерти мужа заботилась о популяризации его наследия (ее стараниями были опубликованы первое собрание статей Серова, партитура оперы «Юдифь»), оставила воспоминания о муже и сыне, художнике В. А. Серове (СПб., 1914).

<sup>11</sup> См. об этом главу «Русская музыкальная культура 60—70-х годов XIX века», с. 39—40.

<sup>12</sup> См. там же, с. 47—49.

зыкальной фольклористики в России как особой отрасли музыкознания.

С конца 50-х годов Серов, чем дальше тем больше, оказывался в оппозиции к передовым течениям русской музыкальной культуры. Ему всегда была свойственна полемичность. Но если прежде он, как правило, полемизировал с чужими мнениями (например, Улыбышева), убедительно отстаивая свои взгляды, то теперь он полемизировал с самой реальностью современной ему музыкальной жизни, развитие которой он, казалось бы, должен приветствовать. Серов крайне негативно высказывался о концертной деятельности Русского музыкального общества и Бесплатной музыкальной школы, об организации консерваторий, о творчестве как большинства композиторов «Могучей кучки», так и А. Рубинштейна. Многие факты говорят о том, что причины этого заключались не столько в существовании дела, сколько в личной неприязни Серова к его коллегам включая некогда ближайшего друга — Стасова. Серов был уязвлен недостаточным вниманием к нему со стороны РМО и критичным отношением к его музыкальным произведениям в окружении Балакирева и Стасова. Гораздо благополучнее складывались его отношения с Москвой, где Серов встречал теплое и заинтересованное отношение к себе со стороны В. Ф. Одоевского и Н. Г. Рубинштейна, который при организации Московской консерватории намеревался пригласить Серова, зарекомендовавшего себя как ученый и блестящий лектор, на должность профессора истории музыки. Но обстоятельства его жизни в те годы (активное участие в приготовлениях к постановкам своих опер) не позволили Серову принять это предложение, которое помогло бы ему сблизиться с музыкальной общественностью. С некоторыми оговорками можно сказать, что в конце своего жизненного пути — Серов скоропостижно скончался 20 января 1871 года в Петербурге — он представлял собой одинокую фигуру на фоне бурно развивавшейся музыкальной жизни России.

Но последнее десятилетие жизни Серова, омраченное этой изоляцией, было временем его композиторского триумфа, который принесли ему созданные в 60-е годы оперы.

## Оперное творчество

**Оперные планы 40–50-х годов. Оперная эстетика Серова.** Жанр оперы находился в центре внимания Серова — критика и композитора. С детских лет именно опера приносила Серову высочайшее эстетическое наслаждение и пробудила в нем любовь к музыке. Разделяя музыку в общем плане на лирическую (субъективную) и драматическую (объективную), которая соприкасается с сюжетом, словом, программой, Серов чувствовал влечение к музыке драматической. Уже в письмах к Стасову начала 40-х годов он стремился теоретически обосновывать значение оперы как жанра, в котором свойства музыки проявляют себя наиболее полно. «Ах, друг мой, ты не поверишь, как я желаю когда-нибудь написать оперу!! Но я думаю, что мне *не по силам*. Впрочем, ты решительно угадал, — что я буду более писать для *голоса*, нежели для инструментов. *Вокальная* музыка есть *настоящая*, вполне душе соответствующая! Но я не говорю, чтоб она могла обойтись без инструментальной; эта для нее *необходима*, как тело для души! И где лучше проявляется это слияние *души с телом*, голоса со звуками инструментов — как не в *опере*»<sup>13</sup>.

На протяжении конца 30–50-х годов Серов переживал множество увлечений и разочарований. В юности его кумиром был Дж. Мейербер, восхищался Серов «Волшебным стрелком» Вебера, «Вильгельмом Теллем» Россини, «Фенеллой» Обера. После знакомства с Глинкой в суждениях Серова чувствуется воздействие его великого современника. Вероятно, под влиянием Глинки он разочаровывается в Мейербере, открывает для себя творчество Глюка, проникается моцартовским «Дон-Жуаном», которого прежде, по его собственному признанию, не понимал. Вкус будущего критика становится тоньше, а кругозор шире. Менялось и отношение Серова к творчеству Глинки. Услышав оперу «Жизнь за царя» на ее втором представлении в 1836 году, он лишь в начале 50-х годов признал ее выдающиеся художественные достоинства. Опера «Руслан и Людмила», с которой Серов подробно знакомился начиная с репетиций перед премье-

---

<sup>13</sup> Серов А. Н. Письма к В. В. и Д. В. Стасовым. Публ. А. А. Гозенпуда и В. А. Обрам // Музыкальное наследство. Т. 1. М., 1962. С. 111–112.

рой (1842), навсегда оставила в нем противоречивое впечатление совершенной музыки при слабой, на его взгляд, драматургии.

Собственные оперные замыслы Серова возникают с начала 40-х годов. Он сразу подходит к проблеме создания оперы рационально, сопровождая свои композиторские начинания теоретическими размышлениями. В письмах к Стасову обсуждаются многочисленные оперные замыслы, а попутно Серов высказывает свои взгляды на оперу<sup>14</sup>.

В 1842 году Серова привлек сюжет романа «Аскольдова могила» М. Н. Загоскина, уже использованный в одноименной опере А. Н. Верстовского. «Важная остановка, — пишет Серов, — у меня нет готового либретто, я должен написать его *сам*, а это уже решительно не по мне. Петь *прозу* нельзя, а я в жизни не написал ни полстиха!» При этом он категорично заявляет: «Я никогда бы не согласился писать музыку театральную на такое либретто, которое мне не совершенно бы приходилось по вкусу»<sup>15</sup>.

В начале 1843 года Серов и Стасов обсуждают другой сюжет (из «одного журнала»), в котором Серов находит, на его взгляд, необходимые для оперы качества: «сильные и нежные характеры, сценическое движение, оперная *простота* (необходимое условие)»<sup>16</sup>.

Затем, в середине того же года, Серов размышлял над оперой по роману «Басурман» И. И. Лажечникова и представлял ее себе так: «Главная, пожалуй, *единственная*, внутренняя мысль оперы будет — *жизнь человека со всеми ее превратностями* <...> в моей опере драматической жизни будет *много*, так много — что для обыкновенного деления на арии, дуэты и терцеты едва ли будет место — или *будет*, но весьма мало в сравнении с *слошными* сценами, где будут действовать то одно лицо, то несколько, то чуть не *все*, то все и даже *хор* <...> тут много будет вещей истинно *небывалых* на сцене, а между тем самых *оперных* (в настоящем смысле), т. е. самых музыкальных, драматических и пластических!»<sup>17</sup>.

Далее Серов, возможно под воздействием «Руслана и Людмилы» Глинки, увлекается сказочно-фантастическим сюжетом пьесы-сказки В. И. Даля «Ночь на распутии, или Утро вечера мудренее» (на этот же сюжет написана опера Верстовского «Чурова долина, или Сон наяву»), затем обращается к комедии «Виндзорские проказницы» Шекспира. По воспоминаниям литератора В. Р. Зотова, которого Серов собирался привлечь к работе в качестве либреттиста, Серов так представлял себе музыку оперы: в ней «с *красотою форм* постоянно сливается *истинность выра-*

---

<sup>14</sup> Стасову принадлежала роль, которую затем он возьмет на себя в отношениях с композиторами «Могучей кучки», — быть советчиком и помощником в разработке оперных сюжетов и создании либретто.

<sup>15</sup> Серов А. Н. Письма к В. В. и Д. В. Стасовым // Цит. изд. С. 162.

<sup>16</sup> Там же. С. 201.

<sup>17</sup> Там же. С. 236–237.



жения, и именно такая музыка (до сих пор существующая в операх одного Моцарта) есть мой идеал»<sup>18</sup>.

Невоплощенных оперных замыслов в творческой биографии Серова очень много<sup>19</sup>. Один из самых интересных относится к 1850–1853 годам, когда Серов работал над оперой «Майская ночь» на сюжет повести Гоголя. Музыка была написана, Серов знакомил с ней Глинку и Даргомыжского, услышал от них одобрительные отзывы, начал думать о постановке произведения на сцене императорских театров. Однако потом, вероятно, Серов сам уничтожил оперу (сохранились только эскизы и два фрагмента). Он «был недоволен своим трудом со стороны его стиля, в котором было слишком заметно влияние то Глинки, то немецких классических образцов <...> Сюжет требовал музыки „украинской“, форм, следовательно, самостоятельных. Для композитора начинающего это был шаг невозможный»<sup>20</sup>.

Напряженная, хотя внешне безрезультатная работа была необходима Серову: мысленно он как бы опробовал различные решения оперного жанра и в этих поисках (вкуче с изучением оперных произведений других композиторов) вырабатывал свою оперную эстетику, которая вполне сложилась в 50-е годы. Оперная эстетика Серова была эстетикой *музыкальной драмы* и охватывала несколько взаимосвязанных проблем.

1. Серов понимал оперу прежде всего как *драматическое* произведение. Он рассматривал ее, в целом, по общим законам драматургии и требовал от нее сценической убедительности. Идеал оперы для него состоял в триединстве следующих элементов: «1) элемент поэтической канвы (содержание, смысл оперы как пьесы); 2) элемент музыкальный (выражение смысла музыкою); 3) элемент сценический, театральный (осуществление смысла текста и музыки — видимым пластическим образом на театральной сцене)»<sup>21</sup>. Серов подчеркивал, что слабость одного элемента даже при замечательных качествах других приводит к разрушению оперы как жанра. Так, исходя из этого принципа он оценивал «Руслана и Люд-

---

<sup>18</sup> Зотов В. Р. А. Н. Серов и первая задуманная им опера. По моим воспоминаниям // Наблюдатель, 1896. № 1. С. 232 (цит. по: Абрамовский Г. К. Оперное творчество А. Н. Серова. СПб., 1998. С. 10).

<sup>19</sup> На три завершённые оперы у Серова приходится 28 (!) невоплощённых или частично воплощённых оперных замыслов.

<sup>20</sup> Подлинная автобиографическая записка А. Н. Серова // Цит. изд. С. 69.

<sup>21</sup> Серов А. Н. «Русалка». Опера А. С. Даргомыжского // Серов А. Н. Статьи о музыке. Вып. 2—Б. М., 1986. С. 43.

милу» Глинки как «произведение решительно неудавшееся, с многих сторон слабое, несмотря на всю гениальность музыкального размаха», как произведение, в котором композитор «пренебрег складом оперы как *пьесы*»<sup>22</sup>. Близкие ему мысли об опере как музыкальной драме, об органическом единстве в ней различных компонентов целого Серов находил в теоретических работах Вагнера (впервые он познакомился с ними в 1852 году), пропагандистом идей и творчества которого он стал. Мысли Вагнера служили для Серова подтверждением правильности его позиции.

2. *Литературный материал*, к которому в то или иное время обращался Серов, складывается, на первых взгляд, в пеструю картину. Он собирался приняться и за психологическую драму, и за комедию, и за сюжеты сказочно-фантастические. Однако в действительности Серов строго разделял сюжеты, подлежащие музыкальному воплощению и противящиеся ему. Например, «Бориса Годунова» Пушкина он считал невозможным в качестве основы для оперы. Необходимым условием хорошего оперного сюжета Серов считал искренность чувства, поэтичность, определенность характеров и положений («тут страх, там гнев, здесь печаль, там шумное веселье; при этом контрасты и для глаз — тут ночь на кладбище, там пышный бал»)<sup>23</sup>. Только такие сюжеты, полагал Серов, музыка в состоянии правдиво передать, не выходя за пределы красоты.

3. В *музыкальном воплощении* сюжета оперы Серов ценил прежде всего правду выражения характеров героев, их чувств, сценических ситуаций, правду, стремление к которой «не допускает служения целям виртуозным», уводит далеко «от всех плоских и мишурных эффектов»<sup>24</sup>. За это он глубоко почитал оперы Глюка, Моцарта, Глинки, «Русалку» Даргомыжского. Требование соответствия музыки драме означало для него возможность использования оперных форм разных типов, вызываемых каждый раз индивидуальным музыкаль-

---

<sup>22</sup> Серов А. Н. «Руслан и Людмила», опера М. И. Глинки // Серов А. Н. Статьи о музыке. Вып. 3. М., 1987. С. 321, 322. С этой статьи 1858 года началась печатная полемика Серова и Стасова об операх Глинки.

<sup>23</sup> Серов А. Н. «Русалка». Опера А. С. Даргомыжского // Цит. изд. С. 49.

<sup>24</sup> Там же. С. 70.

но-драматическим замыслом. Это вполне соответствовало художественной практике эпохи. Что же касается стиля, то Серов, исходя из представления о демократичности оперы, требовал от нее «простоты», которую он относил и к фактуре, и к форме, и к мелодике. Восхищаясь неисчерпаемым богатством партитуры «Руслана и Людмилы», Серов считал его несоответствующим условиям театра. Даже музыка «Русалки» Даргомыжского казалась ему неоправданно сложной. С тех же позиций он критиковал музыку Вагнера (особенно написанную после «Лоэнгрина»), с которым — несмотря на известное сходство теоретических положений — Серов-композитор имел мало общего. Скорее всего, музыка Вагнера, действительно, была слишком сложна для Серова и явственно обозначала границы его музыкального восприятия.

4. Одну из главных проблем, которую приходилось решать Серову и о которой он много высказывался, составляло *оперное либретто*. О триединстве драматического сюжета, музыки и сценического воплощения он думал с самого начала, уже на этапе поиска сюжета. Поэтому Серов остро нуждался в либреттисте, способном разделить и воплотить его намерения. Если бы он, подобно Вагнеру, чувствовал в себе талант поэта-драматурга, то, несомненно, сам бы стал либреттистом своих опер. Трудности с созданием либретто преследовали Серова постоянно, вплоть до последней оперы «Вражья сила», а нередко даже становились препятствием к продолжению работы над оперой<sup>25</sup>. Во всех случаях он сам принимал деятельное участие в создании либретто.

Никто из русских композиторов ни до, ни после Серова столь подробно не высказывался о проблемах оперного творчества, никто не подходил к созданию оперы, имея столь проработанную теоретическую базу. Эстетические взгляды Серова сложились в очень важный и ответственный период истории русской оперы, когда стоял вопрос о дальнейшем ее развитии после Глинки. Серову, несомненно, удалось почувствовать и теоретически сформулировать некоторые

---

<sup>25</sup> Так, Серову пришлось оставить замысел «Виндзорских проказниц», потому что либреттист В. Р. Зотов не разделял взглядов композитора на будущую оперу. То же случилось на рубеже 50–60-х годов с замыслами опер «Мазепа» и «Ундина», либретто которых должен был писать К. И. Званцов.

важные тенденции этого развития, привлечь внимание к новаторским явлениям в истории оперы, вызванным ее сближением с литературной драмой. С другой стороны, в некоторых и притом важных своих положениях оперная эстетика Серова отставала от художественной практики. Так, настаивая на общих для всех театральных искусств законах драматургии, Серов не мог предвидеть «литературоцентристских» экспериментов Даргомыжского и Мусоргского 60-х годов по созданию опер на готовые тексты драматических произведений Пушкина и Гоголя. Ограничения, налагавшиеся Серовым на выбор оперных сюжетов, также не находили подтверждения в творчестве его современников. Представление Серова о триединстве драмы, музыки и сценического воплощения в одних случаях помогало, а в других явно мешало ему раскрыть художественную специфику выдающихся явлений музыкального искусства. Требование же простоты оперного стиля вообще уводило Серова от многих путей, по которым развивалось оперное искусство второй половины XIX века.

Оперная эстетика Серова была фактом не одной лишь музыкальной критики, она имела непосредственное отношение к его композиторскому творчеству. Так же как его воззрения на оперный жанр, произведения Серова сочетали в себе прогрессивные и консервативные черты, что и объясняет особое положение произведений Серова в русской музыке 60-х годов — их популярность и вместе с тем критическое отношение к ним композиторов, занятых в то время решением иных, более смелых задач.

Во второй половине 50-х годов Серов посвящает себя активной публицистической деятельности, и мысли о создании оперы отходят на второй план. Более того, он начинает сомневаться в своих возможностях. В 1859 году он писал своей сестре: «Около *музыки*, около *ее храма* толкаюсь взад и вперед вот уже 20 лет, а двери все — заперты! Плачевно!»<sup>26</sup>. Похожие настроения ощущаются и в других письмах Серова тех лет. Однако он нашел в себе силы, чтобы после еще нескольких невоплощенных замыслов сосредото-

---

<sup>26</sup> Серов А. Н. Письма к его сестре С. Н. Дю-Тур. 1845–1861. СПб., 1896. С. 228.

точиться в начале 1860-х годов на библейском сюжете о Юдифи.

**«Юдифь».** В конце 1860 года, во время петербургских гастролей итальянской драматической труппы, Серов увидел трагедию Паоло Джакометти «Юдифь» с великой трагической актрисой Аделаидой Ристори в главной роли. Увлечшись сюжетом, Серов разработал сценарий оперы, которую собирался писать для итальянской оперной труппы в Петербурге, а потому — на итальянский текст. Но вскоре стало ясно, что надежд на постановку оперы силами этой труппы нет, и Серов стал рассчитывать на русских исполнителей. Либретто оперы «Юдифь» создавалось параллельно с музыкой. В его создании принимали участие сам композитор, два его литературных помощника (К. И. Званцов и Д. И. Лобанов) и поэт Аполлон Майков, который на последнем этапе работы над оперой отредактировал уже готовый текст и переделал в нем некоторые места.

Для сценария оперы Серов воспользовался не только трагедией Джакометти. Некоторые детали он заимствовал из одноименной трагедии немецкого драматурга К. Ф. Геббеля. Но прежде всего Серов приблизил сюжет к первоисточнику — библейской книге «Иудифь». В отличие от обеих трагедий в опере нет никаких побочных линий действия, отсутствует сложная психологическая мотивация поступков героини, имевшаяся у Геббеля. Серов выявил лишь те качества, которыми Юдифь наделена и в Библии, — преданность родине и своему народу, героизм, готовность к самопожертвованию.

Общий план произведения ясен и строг. Еврейский город-крепость Ветилуя (Ветулия) осажден ассирийскими войсками. Жителям грозит мучительная смерть от жажды, и они готовы через три дня сдать город врагу (I действие). Юдифь решает спасти горожан, очаровав ассирийского полководца Олоферна (II действие). В лагере ассирийцев, куда является Юдифь, все, включая Олоферна, покорены ее красотой (III действие). После пиршества опьяневший Олоферн засыпает; Юдифь отсекает ему голову (IV действие). Ночью Юдифь возвращается в город; при наступлении дня ассирийцы видят голову своего военачальника, водруженную над крепостной стеной, и в ужасе разбегаются (V дей-

стве). Экспозиция еврейского народа и Юдифи дана в первых двух актах, в III и IV показаны ассирийцы и Олоферн. В конце IV акта противостояние двух лагерей, олицетворенное в образах Олоферна и Юдифи, превращается в столкновение (Юдифь, убивающая Олоферна). В V действии наступает развязка и апофеоз.

Нетрудно заметить, что драматургия «Юдифи» напоминает драматургию «Жизни за царя» (при всем различии сюжетов<sup>27</sup>). В обеих операх дан широкий показ двух контрастных сфер, двух народов; и у Серова и у Глинки выражена идея патриотического подвига. Действительно, Серов восхищался не только музыкой (как в случае «Руслана и Людмилы»), но и стройной, выразительной драматургией первой оперы Глинки. Он глубоко усвоил и претворил опыт своего предшественника. Как и у Глинки, две контрастные сферы получили у него рельефные интонационные характеристики, их конфликт ясно передан музыкальными средствами. Как и в «Жизни за царя», большое место занимают в «Юдифи» хоровые номера, что (наряду с простотой фабулы) придает опере ораториальные черты. Вместе с тем оперы Глинки и Серова многое разделяет. В первую очередь это трактовка главного персонажа. Юдифь, в отличие от Ивана Сусанина, не знает трагически неотвратимого выбора между физической и нравственной гибелью. Решение сдать крепость уже принято ее же согражданами, Юдифь сама направляется во вражеский лагерь, и ее деяние — это результат свободного волеизъявления личности, не желающей смириться с кажущимся неизбежным падением ее города и внутренне уже готовой к патриотическому подвигу и даже осознанно стремящейся к нему. Вдова, лишенная семьи, она хранит память о своем муже, прославившемся силой духа и стойкостью в борьбе. Воспоминания о нем и о собственном детстве, вид угнетенных сограждан, дух которых вот-вот будет сломлен постигшими их бедами, — все зако-

---

<sup>27</sup> В ответ на вопрос, почему Серов не выбрал сюжет из русской истории, он говорил: «Я не хотел идти по стопам Глинки» (цит. по: *Абрамовский Г. К.* Оперное творчество А. Н. Серова. С. 68). Можно предположить, что Серов не хотел давать повод к прямым сопоставлениям своей оперы с произведениями Глинки.

номерно рождает в ней мысль о подвиге. Это фигура не трагическая, как Сусанин, а героическая. Поэтому и музыкальная характеристика Юдифи более однопланова. Другое отличие, выявляющее специфические черты «Жизни за царя» и «Юдифи», заключается в музыкально-стилистическом решении двух контрастных сфер. Если Глинка, не претендуя на историческую точность, руководствовался тем не менее весьма конкретными интонационными и жанровыми представлениями о музыке «русской» и «польской», то Серову пришлось дать евреям и ассирийцам стилистически куда более условную характеристику.

Стилистика «Юдифи» — интересный и не совсем обычный для русской музыки второй половины XIX века феномен. Образы страдающего еврейского народа воплощены в хорах I и V действий такими стилистическими средствами, которые уходят корнями в музыку эпохи барокко и более всего вызывают ассоциации с ораториальным стилем Генделя; в них слышатся также отголоски музыкальных тем И. С. Баха, трагических страниц в музыке классицизма (Моцарта, Бетховена, Керубини). Серов создал музыку высокого трагического стиля, не теряющую скорбного величия даже тогда, когда выражает крайнее отчаяние. Таков центральный номер I действия — хор народа, требующего от старейшин города открыть ворота врагу. Хор состоит из двух разделов, второй из которых представляет собой фугу:

15a

Т. *ff* На - ши му - ки, на - ши скор - би час от ча - су зле - е!

В.

*ff*

Гу - бит нас у - пор - ство ва - ше!

Гу-бит нас у - пор - ство ва - ше, губит нас у - пор - ство ва - ше!

*p*

# 156 Risoluto

*marcato*

*p* Вас за - кли - на - ем не - бом все - силь - ным:

*mf* *sf* *sf*

*f*

Вас за - кли -

слай - те ско - ре - е го - род вра - гу! Слай - те,

*f*





Хоры в «Юдифи» полны внутреннего действия. Ведь именно народ — страдающий, протестующий, смиряющийся, отчаявшийся, ликующий — является в крайних актах оперы главным действующим лицом. С одной стороны, это связывает «Юдифь» с генделевскими ораториями, с другой — в ближайшей исторической перспективе такая роль будет широко предоставлена хору в операх Мусоргского.

К обобщенной характеристике еврейского народа относится также «Воинственная песнь евреев», которую поет рабыня Юдифи Авра, напоминая о несгибаемом духе предков. Стилистически эта песня отличается от хоровых эпизодов чертами архаики, которые заключаются в жестких мелодических контурах, неквадратности строения, преобладании унисонного изложения (голос и оркестр):



Главная героиня оперы появляется во II действии. Оркестровое вступление вводит в монолог Юдифи, где раскрываются ее раздумья наедине с собой. Решение очаровать Олоферна и убить его в ней уже созрело, и содержанием монолога является не столько развитие мысли, сколько ее обоснование и преодоление последних сомнений. Свободная форма монолога складывается из трех разделов, отличных по тематическому материалу, темпу и тональности (с-moll — Des-dur — C-dur), которые чередуются с кратки-

ми речитативами. Эта структура соответствует содержанию текста, где также можно выделить три раздела: сначала Юдифь вспоминает о детстве и поражается тому, на какое ужасное деяние она решилась; далее думает о том, что красота дана ей Богом для спасения ее народа; наконец, в упоении предается мысли о грядущем подвиге и своем высоком предназначении. В последних строках (Серов их оформил в виде коды, тесно примыкающей к третьему разделу) Юдифь выражает надежду на Бога, который защитит ее и поможет ей сохранить чистоту. Наибольший контраст возникает между первым и вторым разделами монолога, основные темы которых, однако, сходны в мелодическом рисунке начальных фраз:

17a **Lento, grave**

*p* *pp*

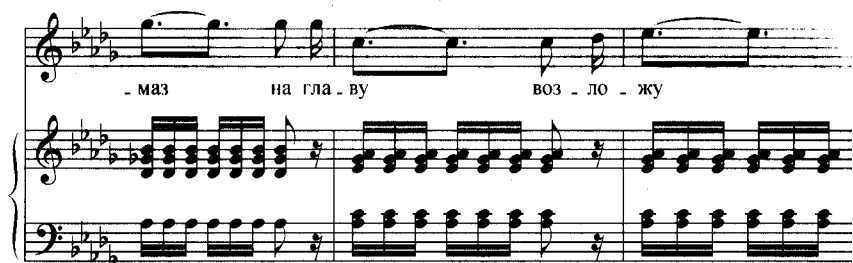
О ро - ди - мы - е го - ры мо - и, без - мя - теж - ные дет - ски - е го - ды.

176 **quasi Allegretto**

Я о - де - нусь в вис - сон и к вра -

*p*

- гам я пой - ду, и жем - чуг, и ал -



Общая для двух контрастных тем интонационная основа — восходящие мотивы, подчеркнутые маршеобразным ритмом, — выявляет господствующие в образе Юдифи черты: мужество и возвышенную героику.

Суровости и скорбной величавости образов еврейского народа противостоит музыкальная характеристика ассирийцев, выдержанная в совсем иных тонах. Здесь Серов избирает ориентальный колорит, в создании которого он, с одной стороны, наследовал Глинке, с другой — создал ряд самобытных страниц и предвосхитил музыку половецких сцен в «Князе Игоре» Бородина. Восток представлен у Серова с двух сторон — чувственно-созерцательной и воинственно-дикой, что и далее будет характерно для ориентализма в русской музыке XIX века. Первая сфера нашла себе место в нескольких номерах из III и IV действий — в Хоре одалисок (см. пример 18), Пляске двух алмей, Индийской песне. Изысканная мелодика сочетается в них с красочной гармонией и инструментовкой, которая контрастирует суровому колориту первых двух актов. Серов закрепляет за английским рожком колористическую функцию «восточного» инструмента, каким его впервые расслышал Глинка:





Воинственная дикость ассирийцев тесно связана с образом их полководца и получает наиболее полное выражение в Марше Олоферна, открывающем III действие, и в его «Воинственной песне». Если в Марше, написанном под несомненным влиянием Марша Черномора Глинки, чувствуется стремление Серова передать внешний образ ассирийцев, в котором сила сочетается с причудливостью, то «Воинственная песня» выражает самое существо сконцентрированной в образе Олоферна дикой агрессии, готовой подавить все и вся. Вокальная мелодия неспешно, но неумолимо движется вверх, с каждым шагом завоевывая новое пространство, остигательный ритм в басу внушает чувство неизбежности надвигающейся беды:

19 *Tempo di marcia*

Зной . ной мы

*p marcato e pesante sempre*

*p*

сте - пью и - дем! В воз - ду - хе ды - шит ог - нем!

Гиб - нет то конь, то вер - блуд, хра - бры - е

толь - ко и - дут, хра - бры - е толь - ко и - дут!

Неумолимый натиск выражен и в общем строении песни, имеющей три строфы. Каждая последующая звучит в более высокой тесситуре (d-moll — F-dur — A-dur).

Как и в партии Юдифи, у Олоферна есть сольная сцена (№ 11 из III действия), показывающая деспотизм и властолюбие охваченного яростью полководца: длящаяся уже тридцать дней осада ему ненавистна, и он готов вести свои войска на штурм Ветилуи. Более многогранно показан Олоферн в сценах с Юдифью, в которых характеристика обоих персонажей обогащается новыми гранями и оттенками.

Сцена Юдифи и Олоферна из III действия и финал IV действия представляют собой развернутые свободные композиции, в которых и раскрывается драматическое противостояние героев. Хотя в этих сценах чувствуется, что психологизм не был сильной стороной музыки Серова, композитору удалось здесь выпукло запечатлеть различные, порой противоположные состояния персонажей. Так, в сцене из III действия, где в партии главной героини есть несколько выразительных ариозо, Юдифь обращается к Олоферну сначала с напускной кротостью (она якобы пришла по велению свыше сообщить полководцу о его грядущей победе над Израилем), затем вкрадчиво и обольстительно; ужас Авры, не понимающей смысла того, что делает ее госпожа, подчеркивает драматизм положения Юдифи<sup>28</sup>:

20a [Moderato]  
ЮДИФЬ (тихо и покорно, сначала не без робости)

Внем.

ли! о вождь ве - ли - кий, сло - вам ра - бы тво - ей; доз -

<sup>28</sup> Волнение Юдифи, которое она старается скрыть, а потом и ужас Авры Серов передает краткими тремоло струнных на сильных и относительно сильных долях такта; этот прием в сходном эмоциональном значении впоследствии искусно применил в «Пиковой даме» П. И. Чайковский.

- воль ты ей все серд - це пе - ред то - бой от - крыть

206 [Moderato]

ЮДИФЬ (не сводя глаз с Олоферна, вкрадчиво)

Внем.

АВРА (про себя, в ужасе)

Что слы - шу! Бо - же пра - вый!

V-c.

ли ра.бы тво - ей речам, до - верь - ся прав - де слов е - е,

В сценах с Юдифью образ Олоферна меняется. Не теряя присущей ему властности, из воинствующего деспота он превращается в страстного влюбленного. В сцене из III действия появляется тема страсти Олоферна (пример 21), а в финале IV действия центральное положение занимает ариозо, в котором Олоферн, охваченный сладким томлением, обращается к Юдифи нежно и восторженно (пример 22).

21 [Moderato]

**Allegro appassionato**  
(чрезвычайно страстно, разнеженно)

22

*mf* Ты о - ста - ешь - ся, *pp* о го - лу -

- би - ца! Сла - ще ты мир - ра,

*pp* сла - ще ви - на!



Итак, в драматургически важных, узловых моментах оперы (экспозиция главных героев, их противостояние) Серов использует свободные формы монолога и диалогической сцены. Хорошо зная примеры подобных форм в произведениях Вебера, Глинки, Мейербера, Даргомыжского, Серов способствовал их утверждению в русской опере. По сравнению, например, с Даргомыжским, в «Русалке» которого дуэтные сцены несколько дробны, так как складываются из аналогичных по масштабу и самостоятельных по тематизму эпизодов, Серов предпочитает оформлять внутри сцены лишь два-три развернутых ариозо, отдавая много места речитативу. От этого сцены приобретают выпуклый драматургический рельеф, а кроме того, приближаются к еще не известному Серову речитативно-ариозному типу оперы, который возникал в 1860-е годы в творческих экспериментах Даргомыжского («Каменный гость»).

Новшеством в истории русской оперы была замена увертюры кратким вступлением. В нем Серов использовал противоположные по характеру темы: одна открывает V действие и выражает крайнюю степень скорби и страдания, другая завершает оперу — это широко льющаяся мелодия гимна, который освобожденный Юдифью народ поет богу Иегове. В переходе же от одной темы к другой звучит материал из эпизода убийства Олоферна. Таким образом, вступление в лаконичной, тематически не замкнутой форме намечает исход драмы<sup>29</sup>.

В «Юдифи» композитор провел более развитые интонационно-тематические связи, чем это было у его предшественников в России. Они охватывают собой разные уровни музыкальной композиции. С одной стороны, Серов использует приемы, знакомые ему по операм Глинки. Это, во-первых, большие тематические арки (как между оркестровым вступлением и V действием). Во-вторых — темы-ре-

---

<sup>29</sup> Вступление написано в форме, которая в музыкальной теории XIX века называлась прелюдией. Интересно, что ту же форму (причем, действительно, очень близко именно к образцу Серова) впоследствии употребил Чайковский в Интродукции к «Пиковой даме» (это еще одно свидетельство силы и продолжительности воздействия, какое оказала на Чайковского опера Серова).

минисценции (когда в финале IV действия Юдифь, преодолевая последние сомнения и собирая все свои внутренние силы, готовится убить спящего Олоферна, в оркестре звучит основная тема ее монолога «О, родимые горы мои»). В-третьих — порой кардинальные образные трансформации отдельной темы, подчеркивающие изменившееся положение или состояние героя (при второй встрече с Олоферном Юдифью на краткий миг овладевают сомнения и ей приходится бороться с собственной душевной слабостью — тогда искаженно звучит тема второго раздела ее монолога; см. IV действие, № 21). Наконец, это связи на уровне отдельных выразительных средств, обнаруживающиеся в обобщенных характеристиках как еврейского народа, так и ассирийского лагеря (в музыке последнего, например, постоянно используется увеличенное трезвучие). Но Серов, с другой стороны, предпринял действительно новый для русской музыки опыт создания в опере развитой *лейтмотивной системы*, которая, правда, ограничена партией Олоферна и музыкой, с ним связанной. Лейтмотивное значение приобретают тема Марша Олоферна, фанфары медных инструментов, нисходящие ходы басов из заключительного хора III действия, звучащие затем в «Воинственной песне» Олоферна (пример 19), а также всегда узнаваемые трели струнных и духовых по звукам аккорда в объеме уменьшенной октавы (например,  $d - f - b - des$ ). Этот комплекс лейтмотивов, связанных с жестокостью ассирийского полководца, дополнен иной по характеру лейттемой его страсти (пример 21). Техника работы с рядом повторяющихся тем и интонаций превращает их в лейтмотивную систему. Серов использует лейтмотивы во взаимосвязях, создавая из них тематический материал отдельных эпизодов. Например, вступление к IV действию, рисующее оргию в лагере Олоферна, почти исключительно построено на его тематизме, который дан здесь в новых, довольно искусных комбинациях.

В первые годы после появления «Юдифи» музыкальные критики относили оперу к «вагнеровскому» направлению, чему в немалой степени способствовал сам композитор, выступавший в печати с пропагандой творчества своего великого современника, тогда еще почти не известного в Рос-

сии. Действительно, использование свободных форм и лейт-мотивов позволяет отнести оперу к тому направлению, главным выразителем которого был Вагнер. Но «Юдифь» возникла на основе гораздо более широкого опыта Серова — музыканта и теоретика оперного искусства, причем роль национальной традиции была для него определяющей.

Премьера оперы, состоявшаяся 16 мая 1863 года на сцене Мариинского театра в Петербурге, принесла Серову огромный и для самого композитора неожиданный успех. Оказалось, что публика, якобы ждущая от оперы «мотивчиков для своего увеселения» (так высказывался сам Серов), горячо откликнулось на серьезное, возвышенное и несколько суровое произведение<sup>30</sup>. «Юдифь» вообще стала первой русской оперой, вызвавшей при своем появлении широкий резонанс в обществе, а бурное развитие прессы в 60-е годы XIX века дало о себе знать обилием рецензий на премьеру, в которых преобладали самые лестные для Серова отзывы. Высокие достоинства произведения были очевидны, а имя его автора еще долго называли непосредственно вслед за Глинкой. Среди русских композиторов горячим почитателем первой оперы Серова был Чайковский, познакомившийся с ней еще на генеральных репетициях и до конца жизни называвший ее среди своих самых любимых опер (наряду с «Дон-Жуаном» Моцарта и «Жизнью за царя» Глинки). Более сдержанной была реакция членов «Могучей кучки», находившихся в 60-е годы под сильным воздействием Стасова и Балакирева, которые относились к Серову страстно и не всегда справедливо. И все же «первая после

---

<sup>30</sup> Мысленно воссоздавая общественную атмосферу, в которой появилась «Юдифь», Б. В. Асафьев в статье «Патриотическая идея в русской музыке» (1942) писал, что опера Серова «всей суровой этичностью своего музыкально-образного содержания и тематикой: борьба за жизнь осажденного города — и величавым обликом женщины-героини отражала совсем недавнее, испытанное Россией и русской общественностью (годы Крымской войны и Севастополь)». (Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. V. М., 1957. С. 40.) В дальнейшем успеху «Юдифи» способствовали выдающиеся постановки этой оперы. Одну из них (1907, Мариинский театр) оформил сын композитора, художник Валентин Серов. Образ Олоферна в этом спектакле и в ряде других постановок создал Ф. И. Шаляпин, запечатленный в этой роли на знаменитой картине М. А. Врубеля.

„Русалки“ серьезно трактованная опера на русской сцене» (Мусоргский) заставила кучкистов говорить о ней, заинтересованно обсуждать ее достоинства и недостатки, и знакомство с «Юдифью» не прошло бесследно для их собственного творчества.

**«Рогнеда».** Успех, выпавший на долю первой оперы Серова, придал ему уверенности и заставил немедленно приступить к созданию следующего произведения. Им стала опера «Рогнеда», над которой Серов работал в течение двух лет, с 1863 по 1865 год. На этот раз Серов обратился к национальному сюжету из истории Киевской Руси. Подобно Вагнеру или Мусоргскому он выступил также и в роли драматурга, детально разработав как сюжет, так и подробный сценарий оперы; либреттист «Рогнеды» Д. В. Аверкиев был только литературным помощником Серова.

За основу Серов взял историческое предание о Рогнеде, известное ему по «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, а также, возможно, по думе К. Ф. Рыльева. Рогнеда, дочь варяга Рогволода, была взята в жены киевским князем Владимиром, который прежде убил ее отца, братьев и жениха. Простив супругу эти убийства, она не может простить ему измены: князь предпочитает других жен. Рогнеда вместе с сыном Изяславом проводит время в уединенном жилище, где однажды ее навещает князь. Движимая мстью, Рогнеда пытается убить заснувшего супруга, который, однако, успевает проснуться и остановить ее, когда та уже заносит над ним нож. Владимир собирается собственной рукой казнить Рогнеду, и лишь вмешательство сына Изяслава останавливает его.

Свободно трактуя это предание, Серов объединил его еще с одной сюжетной линией — противостоянием в Киевской Руси язычества и христианства. Действительно, история Рогнеды относится ко времени, непосредственно предшествующему Крещению Руси. Но совмещение двух линий в одном сюжете заставило Серова изменить мотивировку поступков его героев и прежде всего князя Владимира: оперному герою недостаточно мольбы ребенка, чтобы оставить в живых его мать, он прощает Рогнеду, переживая религиозное озарение. Происходящий в его душе переворот подготовлен сценами, в которых выведены странники-богомольцы, проповедующие христианскую веру, и варяг Руальд — христианин, состоящий на службе у князя Владимира. Князь похитил невесту Руальда Олаву, которую тот безуспешно пытается вернуть. Когда же случайно в лесу Руальд видит князя, схватившегося один на один с медведем, то приходит ему на помощь и, жертвуя собой, спасает ему жизнь. Умирая, он успевает сказать князю, что Бог учит людей прощать своих врагов. В другой раз князя спасает от смерти Странник-христианин, который является ему во сне в тот самый миг, когда Рогнеда собирается

совершить убийство. В последней картине оперы князь Владимир вместе со своим народом обращается в христианскую веру, а завершается опера прославлением новой, христианской Руси.

Свою оперу Серов посвятил одной из важнейших страниц в истории русской государственности. При этом ему удалось сочетать серьезность основной мысли с занимательностью сюжета, предполагающего эффектную, зрелищную постановку. Премьера «Рогнеды» состоялась 27 октября 1865 года в Мариинском театре. Специально для нее (что тогда было редкостью в русском театральном деле) были созданы декорации и костюмы, претендовавшие на историческую достоверность. Опера снискала невероятный успех у публики и принесла Серову официальное признание: император Александр II назначил композитору пожизненную пенсию. Популярность «Рогнеды» не ослабевала, и до начала XX века она оставалась одной из самых репертуарных русских опер, соперничая в этом отношении с «Жизнью за царя», «Русалкой», а впоследствии и с «Евгением Онегиным» Чайковского.

Вместе с тем трудно найти в истории русской музыки другой случай, когда безусловное признание оперы широкой публикой сопровождалось бы столь негативным и даже пренебрежительным отношением к ней музыкантов-профессионалов и критиков, а в особенности коллег Серова по композиторскому цеху. Почти все, кто писал и высказывался о Серове, считали «Рогнеду» самым неудачным его произведением. Недостатки оперы видели как в сюжетной и поэтической канве, так и в музыке. Непримируемую позицию занимали члены балакиревского кружка, отношение которых к опере Серова выразилось в печатных отзывах Стасова, Кюи, близкого кучкистам историка В. В. Никольского, а также в музыкальных пародиях Бородина (опера-фарс «Богатыри») и Мусоргского («Раёк»). Восприятие «Рогнеды» в этой среде было крайне пристрастным, а предъявляемые упреки не всегда справедливы. Но критика кучкистов в адрес этой оперы представляет собой не только примечательный, но и глубоко закономерный факт, в котором как в капле воды отразились проблемы оперного творчества в России 60-х годов.

В «Рогнеде», обратившись к сюжету из далекого исторического и легендарного прошлого Руси языческой и христианской, Серов вступил в область, которая привлекала самих кучкистов и с которой будут связаны произведения Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова. В их оперной эстетике, складывавшейся как раз в то время, когда Серов выступил со своей «Рогнедой», акцентированы проблемы, которые Серов не ставил перед собой либо решал совсем иначе. Речь идет о трактовке исторических событий. Соединение в «Рогнеде» драмы героини с противостоянием язычников и христиан почти всем критикам представлялось искусственным. Прошло несколько лет, и Мусоргский в «Борисе Годунове», а Римский-Корсаков в «Псковитянке» предложили такую трактовку исторического сюжета, при которой личный и общий (государственный) конфликты переплетаются и сливаются, усиливая один другой. Такая психологизация исторического сюжета была совершенно чужда Серову. Кроме того, его взгляд на историю должен был казаться кучкистам, у которых даже сюжет «Жизни за царя» вызывал в 60-е годы раздражение, слишком благодушным и некритичным. Совсем иначе будет воплощать историю Мусоргский, который оказался способен дать в своих операх род социально-исторической критики; его произведения не только раскрывают противоречивые страницы истории России, но и вообще не содержат однозначных выводов, заканчиваясь тревожащими вопросами, обращенными из прошлого в настоящее и будущее.

Принципиальные расхождения Серова и композиторов «Могучей кучки» были связаны далее с проблемой музыкального языка исторической оперы. В продолжение опытов Глинки, в 60-е годы вырабатывался мелодический и гармонический язык, опирающийся на интонационность древних пластов фольклора и призванный соответствовать в операх кучкистов их историческому времени — «допетровской» Руси. Интонационный строй более позднего по происхождению городского фольклора и тем более бытового романса и танца XIX века расценивался в балакиревском кружке как недопустимый анахронизм. Одного примера достаточно, чтобы показать несовместимость стиля «Рогне-

ды» с представлениями кучкистов о стиле русской исторической оперы (II действие, № 7, Пляска девушек):

23      **Moderato**

*p sempre grazioso*

*f*

*p espress.*

Одна из причин нападков на «Рогнеду» заключалась и в том, что Серов в предисловии к либретто оперы изложил свои творческие принципы, претворения которых, однако, в самом произведении не было замечено. Действительно, может показаться, что Серов противоречил собственной композиторской практике, когда писал: «Мой идеал — *драматическая правда* в звуках, хотя бы для этой правды, для *характерности* музыки пришлось жертвовать „условною“ красотью, „галантерейным“ изяществом музыкальных форм»<sup>31</sup>. И все же трудно предположить, что Серов, человек большого ума,

<sup>31</sup> Серов А. Н. Избр. статьи. Т. 2. М., 1957. С. 65.

не заметил такого противоречия. Скорее, он понимал «драматическую правду в звуках» не так и не столь разветвленно, как понимали ее кучкисты. Она не предполагала у него ни верности и единства исторического колорита в музыке, ни тонкой передачи речевой интонации. Драматическая правда в «Рогнеде» — это убедительные запечатления в музыке различных состояний героев и сценических ситуаций, а также рождаемого ими эмоционального отклика. В этом Серов достиг впечатляющих успехов, именно с этим связаны его интереснейшие творческие открытия. К таковым принадлежит, например, оркестровое интермеццо, рисующее царскую охоту (III действие, № 13). Подражание переключке рогов сливается с ощущением красивого пейзажа, который постепенно наполняется звуками приближающейся охоты. Красочная последовательность двух малых септаккордов точно соответствует той, что Мусоргский изберет для колокольного звона в сцене коронации «Бориса Годунова»:

24 (Охотничьи рога) (Эхо)

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. The first system contains four measures, each with a dynamic marking: *mf*, *pp*, *mf*, and *p*. The second system contains three measures; the first two are marked *f*, and the third is marked "и т. д." (etc.). The third system contains four measures, all marked *p*. The fourth system contains four measures. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.



Когда требовалось, Серов мог передать в музыке колорит седой древности, опираясь, подобно кучкистам, на интонационность древних фольклорных и церковно-певческих пластов. Хоры странников в III действии изложены преимущественно *à capella*, их гармонический язык ограничен, как правило, трезвучиями натуральных ступеней и их обращениями. А величественный гимн, завершающий оперу, — один из первых в русской музыке примеров такой авторской мелодики, в которой фольклорные и церковные истоки сливаются в мощный образ духовной силы народа<sup>32</sup>. Приведем тему гимна в том виде, в каком запевают ее странники, приближающиеся к площади, где князь вершит суд над Рогнедой (3-я картина V действия, № 24, финал):

[Largo]

25 ХОР СТРАННИКОВ (за кулисами)

*pp* Ми. ло - серд Гос - подь, с вы. со - ты не - бес не - у -

стан - но зрит на де - ла лю - дей.

Опера «Рогнеда» содержит множество музыкальных идей, которые затем были развиты композиторами «Могучей кучки». Но сюжет, драматургия и невыдержанная стилистика оперы поставили ее вне основного пути, по которому развивалась историческая опера в России. Гораздо существеннее связи, которые объединяют «Рогнеду» с предшествующим этапом в развитии русской оперы. Многое в «Рогнеде» (в том числе сюжет) напоминает об одной из самых по-

<sup>32</sup> Эта тема зарождается во вступлении к III действию, предваряющем появление странников. Один из ее прообразов можно видеть в исторической песне «Про татарский полон» (в варианте из сборника М. Стаховича).

пулярных в то время опер — «Аскольдовой могиле» А. Н. Верстовского, с которым Серов на этапе создания «Рогнеды» близко сошелся в понимании исторической оперы как увлекательного и зрелищного спектакля.

**«Вражья сила».** Творческая мысль Серова развивалась стремительно. После «Рогнеды» его переполняли новые замыслы, он размышлял над оперными сюжетами по произведениям Гоголя («Тарас Бульба», «Ночь перед Рождеством»), Шекспира, Жорж Санд и др. В 1867 году Серов остановился на драме А. Н. Островского «Не так живи, как хочется» и до конца жизни работал над оперой, которой дал название «Вражья сила». Произведение было почти закончено автором, оставалось лишь инструментовать последнее, V действие и подготовить партитуру к исполнению. Эту работу взяли на себя вдова композитора В. С. Серова и музыкальный критик и композитор Н. Ф. Соловьев. Премьера «Вражьей силы» состоялась через три месяца после смерти Серова, 19 апреля 1871 года на сцене Мариинского театра. И если поначалу она не имела успеха «Рогнеды», то постепенно полюбилась публике и заняла прочное место в оперном репертуаре второй половины XIX века.

В истории русской оперы «Вражья сила» занимает особое положение: это первый и в своем роде единственный чистый образец народной бытовой драмы в творчестве композиторов XIX века<sup>33</sup>. Хотя народная жизнь в ее бытовом и психологическом преломлении являлась на оперной сцене и до и после Серова, ее показ обычно сочетался с присутствием либо сказочно-фантастической, либо исторической тематики. Серов же обратился к сюжету, в котором конфликт героев связан лишь с их семейными отношениями. По сравнению с «Юдифью» и «Рогнедой» оперный сюжет здесь кажется сниженным. Вместо исключительных положений и характеров «Вражья сила» показывает характеры жизненно типические. В этом смысле последняя опера Серова явилась одним из наиболее законченных выражений общей тенденции русского искусства 1840–1860-х годов — стремления черпать свои темы и образы из наблюдений над

---

<sup>33</sup> Из значительных произведений можно вспомнить разве что «Чародейку» Чайковского.

бытом и психологией человека, взятого в его типичных социальных связях, во взаимоотношениях с его социальной средой.

Как бы ни был отличен сюжет «Вражьей силы» от тематики прежних опер Серова, обращение к нему вовсе не было случайным. Еще в 40-е годы молодой Серов восхищался воссозданием народной жизни в сюжетах и языке Гоголя, а затем восторженно воспринимал пьесы Островского, которого, подобно многим своим современникам, считал главным представителем «реального» направления русской литературы. В начале 60-х годов Серов сближается с одаренным поэтом и литературным критиком Аполлоном Григорьевым, представителем так называемого «почвенничества» — направления русской художественной и общественной мысли, стремящегося к сближению современной жизни и творчества с традиционной национальной культурой. Наконец, на взгляды Серова воздействовала его жена Валентина Семеновна, горячо сочувствовавшая идеям народничества.

Обратившись к произведению Островского, высокопочитаемого им современника, Серов не мог позволить себе своевольно обращаться с сюжетом и текстом его драмы. Поэтому он попросил драматурга написать либретто, на что Островский согласился и даже (после некоторых колебаний) принял взгляд композитора на будущую оперу, заметно отличавшийся от его собственных представлений<sup>34</sup>. Таким образом, и здесь Серов отчасти выступил в роли драматурга.

В пьесе Островского показана семейная драма купеческого сына Петра, его жены Даши и возлюбленной Петра Груши. Петр не находит выхода из опутавших его противоречий, а кузнец Ерёмка подталкивает его к мысли убить Дашу, что якобы разрешит невыносимый для Петра конфликт. Заканчивается пьеса раскаянием героя. Серов же,

---

<sup>34</sup> Это был лишь один из случаев сотрудничества Островского с русскими композиторами. Он также создал либретто для опер «Гроза» В. Н. Кашперова и «Воевода» Чайковского. Работа с Серовым протекала непросто. Вспыльчивость композитора привела к тому, что Островский не стал заканчивать либретто. На последнем этапе работы над оперой Серову помогал молодой литератор Николай Жохин.

исходя из своих представлений о логике развития действия и сценичности театрального сюжета, решил привести его к иному финалу: опера действительно заканчивается убийством. Да и всей драме Серов придал трагический подтекст. Кузнец Ерёмка оказался у него куда более значительным и страшным персонажем, чем у Островского; ведь его влияние на Петра в самом деле приводит к преступлению. Ерёмка в опере Серова воплощает собой злую («вражью») силу, коренящуюся где-то в потемках человеческой психики. Это едва ли не самый интересный и яркий образ оперы.

Драма Островского привлекала Серова, в частности, потому, что сюжет и текст пьесы несомненно подразумевают музыкальное воплощение. Действие развивается на фоне масленичных гуляний, переходящих постепенно в настоящий пьяный разгул. Масленица — праздник, уходящий в языческое, доисторическое и дохристианское прошлое народа, — выступает и как реалистичный, яркий фон, и в то же время как одна из действующих сил драмы, отражающая в себе темные стороны сознания героев. Перенесение сюжета в оперу естественно вело к расширению жанровых эпизодов, связанных с Масленицей, к усилению их роли в общей концепции произведения. Так, отсутствующая у Островского большая сцена масленичного гулянья стала у Серова одной из кульминаций оперы. Кроме того, пьеса Островского включает в себя тексты народных песен, которые по ходу действия звучат в устах различных персонажей. Серов не только воспользовался этими указаниями, но и развил их, сделав народную песню основой музыкального языка «Вражьей силы». В опере композитор использовал не менее двадцати подлинных фольклорных тем, частично записанных им самим, частично взятых из песенных сборников (включая новейший на то время сборник Балакирева). Статьи Серова конца 60-х годов, посвященные русской народной песне, были написаны в период работы над «Вражьей силой» и свидетельствуют о научном интересе Серова к тому интонационному материалу, который он подвергал композиторской обработке.

Широкое использование фольклора составляет основу музыкальной концепции оперы. В письмах Серова к Ост-

ровскому<sup>35</sup> не раз звучит мысль о новом, самобытном стиле, основанном на народной песне. «Чую возможность совсем нового стиля для великорусской народной оперы», «подоспело время для чисто-русской музыки, без подмеси западных влияний», — писал композитор<sup>36</sup>. Этот стиль основан не только на обильном цитировании фольклорного материала, но и на свободном использовании характерных для него элементов в авторских темах. Примером такой мелодики может служить один из самых известных номеров оперы — песня Ерёмки с хором «Широкая Масленица» (II действие № 9); оркестровый аккомпанемент в ней подражает балалаечному наигрышу:

26 *Più vivace* rit.

*f*

Ши - ро - ка - я ма - сле - ни - ца, ты с чем при - шла? Ты

*a tempo* *p*

с чем при - шла? Со ве - сел - ьем да с ра - до - стью и со вся - кою сла - до -

*p*

стью, спи - ро - га - ми, со - ла - дья - ми да с бли - на - ми го - ря - чи - ми,

<sup>35</sup> См.: А. Н. Островский и русские композиторы: Письма /Под общ. ред. Е. М. Колосовой и Вл. Филиппова. М.; Л., 1937.

<sup>36</sup> Там же. С. 111, 107.

В использовании фольклора и создании на его интонационном материале народно-жанровых сцен проявились сильные стороны композиторского дарования Серова — конструктивность мышления, свежесть и характерность ладогармонического языка. Выдающийся образец народной массовой сцены представляет собой «Гулянье на Масляной» из IV действия оперы. Серов передал здесь образ народного веселья, толпы — единой и многоликой одновременно. В калейдоскопическом кружении появляются отдельные лица — сбитенщик, саешник, блинник, пряничник, скомо-рох, раёшник, вожак с медведем. Ощущение стихийного многообразия достигнуто здесь на основе четкого конструктивного плана. Это рондо с двумя рефренами: хор парней «Уж я скок на ледок» и хор баб «Как вечор я молоденька». Дважды эти темы соединяются в контрапункте (в примере 276 вторая тема звучит со словами «Все рвалась...»). Но и в каждом эпизоде сцены одновременно звучит не менее двух мелодий. Все они близки друг другу строгой диатоничностью, а многие имеют сходную структуру, состоят из повторяющихся двухтактных фраз. Благодаря этому темы хорошо сливаются, создавая то единство в разнообразии, которое точно соответствует атмосфере народного гулянья. Гармоническая вертикаль в контрапунктических соединениях диссонантна, но диатонична. Серов сумел не только услышать, но и рационализировать стихийную диссонантность поющей толпы в простом, но смелом композиционно-техническом приеме: вся сцена проходит на органном пункте, представляющем собой малую септиму, к которой временами добавляется кварта:



*f*

(Кларнет на сцене)

*f*

*p*

276 ПАРНИ (тенора)

*ff*

Уж я скок на ле - док,

ПРЯНИЧНИК

ко - му па - точ - ных де - ше - вых!

*f*

Все рва - ла - ся мо - я

БАБЫ

*ff*

Все

*ff*

ПАРНИ

уж я скок на ле - док,  
 пря - жа, ве - ре - тен - це вы - па - да - ло, а пря - ла я  
 рва - ла - ся мо - я пря - жа,

Созданный Серовым тип праздничной народной сцены, сочетающей многообразие и единство на основе рондообразности и контрапунктической техники, нашел богатое продолжение в русской музыке. И Римский-Корсаков в «Садко» и «Сказании о невидимом граде Китеже», и Стравинский в «Петрушке» развивали приемы, найденные Серовым.

\* \* \*

Не подлежит сомнению, что без Серова история оперы в России сложилась бы иначе. Его заслуги перед русским музыкальным театром значительны. В период между операми Глинки и расцветом жанра в творчестве Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова Серов смог создать произведения, привлечшие общественное внимание не только



к нему, но и к русской опере вообще. Никому, кроме Серова, не удалось тогда в России столь успешно соперничать с итальянскими композиторами за интерес и любовь публики к своим произведениям. Неудивительно, что в 60–70-е годы XIX века оперы Серова были восприняты в обществе как крупнейшее достижение русского музыкального искусства. Понадобилось время, чтобы другие, более одаренные композиторы заставили скромнее оценивать творческие достижения Серова.

Три оперы Серова мало похожи на своих предшественниц в России, на оперы Глинки и «Русалку» Даргомыжского. Столь же мало похожи они друг на друга. Серов вообще представлял собой редкий для XIX века тип композитора, у которого значение авторского стиля явно отступало перед стилем отдельных произведений. Он предусмотрительно выбирал такие сюжеты и так продумывал музыкальную драматургию своих опер, чтобы в каждом произведении открывать для русского музыкального театра новую жанровую сферу (возвышенная героико-патриотическая опера «Юдифь» на библейский сюжет, пышная, зрелищная опера «Рогнеда» на сюжет из русской истории, психологическая бытовая драма «Вражья сила»). Таким образом, Серов наметил и опробовал различные пути развития русской оперы. И если эти пути не превратились в широко проложенные дороги, то отдельные творческие опыты и находки Серова получили в дальнейшем художественно совершенную разработку в операх других композиторов.

### **Краткая хронология жизни и творчества**

1820	11 января	В Санкт-Петербурге родился Александр Николаевич Серов.
1835–1840		Обучение в Училище правоведения. Продолжение начавшихся в детстве занятий музыкой, в том числе с виолончелистом Карлом Шубертом. Знакомство с В. В. Стасовым, начало их многолетней дружбы.
1840–1850		Чинови́чья служба в Министерстве юстиции и других учреждениях, в том числе в Симферополе (1845–1848) и Пскове (1848), сопровождавшаяся интенсивным музыкальным самообразованием.

1842		Знакомство с М. И. Глинкой. Мысли о композиторском поприще, замыслы первых сочинений.
1851—1852		Начало музыкально-критической деятельности. Первая большая работа Серова, посвященная главной для него теме — оперной драматургии (статья «Спонтини и его музыка», 1852).
1856—1860		Постоянный сотрудник еженедельника «Музыкальный и театральный вестник». Среди опубликованных там работ — «Заметки М. И. Глинки об инструментовке», «Девятая симфония Бетховена», «„Русалка“, опера А. С. Даргомыжского» (1856).
1858		Первые публичные лекции Серова («О музыке с ее технической стороны»). Начиная с этого времени он неоднократно выступал с циклами лекций о музыке в Петербурге и Москве.
1858—1859		Две поездки за границу (преимущественно Германия). Встречи с Листом и Вагнером, общение с которым Серов поддерживал и впоследствии. Знакомство с музыкальными и литературными произведениями Вагнера. Серов становится пропагандистом вагнеровских идей в России.
1860		Серов приступает к работе над оперой «Юдифь».
Начало		Охлаждение отношений Серова с петербургскими музыкантами — В. В. Стасовым, М. А. Балакиревым, Ц. А. Кюи, деятелями РМО. Начало полемики со Стасовым и (впоследствии) Кюи об операх Глинки.
60-х гг.		
1861		Статья «Тематизм увертюры „Леонора“. Этюд о Бетховене», опубликованная в «Neue Zeitschrift für Musik» — влиятельной немецкой газете листовско-вагнеровского направления.
1861—1862		Статьи о музыке для «Энциклопедического словаря» А. А. Краевского.
1863		По случаю гастролей Вагнера в России Серов публикует пространный очерк, посвященный «Кольцу нибелунга».
	16 мая	Премьера оперы «Юдифь» в Мариинском театре. Долгожданное осуществление мечты Серова стать оперным композитором.
1865	27 октября	Премьера оперы «Рогнеда» в Мариинском театре. Самый крупный успех Серова-композитора.
Середина		Сближение с московскими музыкантами — В. Ф. Одоевским, Н. Г. Рубинштейном.
60-х гг.		
1867—1868		Совместно с женой В. С. Серовой издавал газету «Музыка и театр». Вышло 17 номеров, в семи из

		которых напечатана серия полемических статей Серова «„Руслан“ и русланисты».
1868		По поручению Вагнера Серов принимает участие в подготовке петербургской премьеры оперы «Лоэнгрин».
1870		Серов входит в состав дирекции Санкт-Петербургского отделения РМО, а затем становится почетным членом Общества.
1870–1871		Последние статьи Серова под общим названием «Русская народная песня как предмет науки» — весомый вклад в развитие теоретических аспектов музыкальной фольклористики.
1871	20 января	Серов скончался в Петербурге.
	19 апреля	Премьера оперы «Вражья сила» в Мариинском театре.

## Основные произведения А. Н. Серова

### *Оперы*

«Юдифь» (1861–1863), «Рогнеда» (1863–1865), «Вражья сила» (1867–1871, закончена Н. Ф. Соловьевым и В. С. Серовой); ряд незавершенных произведений, в том числе «Мельничиха в Марли» (1844), «Майская ночь» (1850–1854), «Ночь перед Рождеством» (1866).

### *Литературные работы*

Музыкально-критические статьи, исторические и аналитические очерки, переводы, опубликованные в периодической печати. Впоследствии собраны в изданиях: Критические статьи: В 4-х т. СПб., 1892–1895; Избранные статьи: В 2-х т. / Под ред. Г. Хубова. М.; Л., 1950, 1957; Статьи о музыке: В 7-ми вып. Вып. 1–6 / Сост. В. В. Протопопов. М., 1985–1990. См. в особенности статьи: «„Русалка“». Опера А. С. Даргомыжского», «Опыт технической критики над музыкою М. И. Глинки. Роль одного мотива в целой опере „Жизнь за царя“», «Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл», «Тематизм увертюры „Леонора“ Бетховена», «„Руслан“ и русланисты», «Русская народная песня как предмет науки».

### *Рекомендуемая литература*

- Абрамовский Г. К. Оперное творчество А. Н. Серова. СПб., 1998.  
 Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1857–1872). Главы III, IV, X.  
 Дулат-Алеев В. Р. Национальная идея в операх А. Н. Серова // Из истории русской музыкальной культуры. Памяти А. И. Кандинского. М., 2002. (Науч. труды МГК. Сб. 35.)

*Келдыш Ю. В.* Оперное творчество А. Н. Серова // История русской музыки: В 10-ти т. Т. 6. М., 1989.

*Ливанови Т. Н.* Оперная критика в России. Т. 2. Вып. 3, 4. М., 1969, 1973.

*Серов А. Н.* Письма к А. Н. Островскому, П. А. Бессонову и П. С. Федорову // Островский и русские композиторы. М.; Л., 1937.

*Серов А. Н.* Письма к В. В. и Д. В. Стасовым // Музыкальное наследство. Т. I, II/1, III. М., 1962–1970.

*Серова В. С.* Серовы А. Н. и В. А.: Воспоминания. СПб., 1914.

*Финдейзен Н. Ф.* А. Н. Серов, его жизнь и музыкальная деятельность. М.; Лейпциг, 1904.



## *Глава IV*

### **Ц. А. КЮИ 1835–1918**

Необычна судьба Ц. А. Кюи — композитора и критика, прожившего долгую жизнь и оставившего заметный след в истории русской музыки второй половины XIX века. Начавший композиторскую деятельность в конце 50-х годов, Кюи быстро вступил в пору расцвета своего таланта и создал произведения, ставшие событиями музыкальной жизни 60–70-х годов. В те годы Кюи — член «Могучей кучки», один из старших в этом кружке, проводник и защитник интересов своих товарищей в печати. Кроме того, он тесно общался с Даргомыжским, а ранее с А. Н. Серовым. Оба оказали большое влияние на творческое формирование Кюи (начиная с его решения серьезно посвятить себя музыке). Композиторы балакиревского кружка видели в Кюи одного из блестящих представителей своей школы, восхищались его первыми крупными произведениями. В создании коллективных сочинений композиторов «Могучей кучки» (опера-балет «Млада», Парафразы) ему отводилась важная роль<sup>1</sup>. Ряд причин, в том числе происхождение Кюи, не позволили ему ясно выразить некоторые типичные для кучкистов тенденции и прежде всего национальную специфику их творческого направления. По складу своего композиторского дарования Кюи более других был связан с традициями немецкого и французского романтизма, что сказалось и в его музыкальном языке, и в избираемых им сюжетах. Пример

---

<sup>1</sup> Для «Млады», этого несостоявшегося произведения, Кюи целиком написал I действие, которое позднее издал в виде своего отдельного сочинения.

Кюи хорошо показывает: «Могучая кучка» в своей творческой практике была явлением более широким и разнообразным, чем то типическое, что в музыкальной историографии обычно подразумевается под понятием «кучкизм». «Чем шире пределы искусства, тем лучше; это тоже один из симпатичных принципов Новой русской школы», — писал Кюи<sup>2</sup>.

С 80-х годов, когда прежние связи ослабевали, деятельность Кюи постепенно теряла былое значение, а вместе с тем и композиторское творчество его все больше оставалось в тени великих русских композиторов второй половины XIX — начала XX века. Если в 60-е годы в творчестве и критике Кюи отстаивал передовые позиции, выражал новаторские устремления, характерные для композиторов «Могучей кучки», то с течением времени он все чаще начинал чувствовать себя в отрыве от новейших тенденций музыкального искусства. В 1900—1910-е годы, на которые пришелся последний период деятельности Кюи, почти все его современники казались ему «модернистами», перешагнувшими границы того, что он привык понимать под искусством музыки.

Такова была природа творческой индивидуальности Кюи: наиболее интересные произведения он создавал тогда, когда был окружен смелыми, инициативными музыкантами, чувствовал их поддержку. Возможно, в нем был некоторый недостаток самостоятельной творческой силы и фантазии. Однако, усваивая импульсы из окружавшей его творческой атмосферы, Кюи разрабатывал их вполне самостоятельно и проявлял при этом замечательные качества своего таланта — чувство стиля и колорита, понимание выразительных возможностей гармонии, правильность и красоту декламации, мелодическое дарование.

Основу творческого наследия Кюи составляют его оперы, романсы и фортепианные пьесы. Подобно большинству композиторов «Могучей кучки», в меньшей степени он интересовался классическими жанрами инструментальной музыки.

---

<sup>2</sup> Кюи Ц. А. Избранные статьи / Сост. И. Л. Гусин. Л., 1952. С. 384.

## Творческий путь

Цезарь Антонович Кюи родился 6 (18) января 1835 года в Вильно (ныне Вильнюс) в семье учителя французского языка — бывшего французского офицера, оставшегося в России во время отступления наполеоновских войск из Москвы в 1812 году и женившегося на литовской девушке Юлии Гуцевич<sup>3</sup>. Обнаруживший склонности к сочинению музыки, Кюи был показан польскому композитору Станиславу Монюшко, который в 1840—1858 годах работал в Вильно. Монюшко, высоко оценивший музыкальную одаренность Кюи, несколько месяцев бесплатно занимался с ним гармонией и контрапунктом.

В 15 лет Кюи поступил в Главное инженерное училище в Петербурге, затем учился в Военно-инженерной академии, которую закончил в 1857 году. С тех пор он вел интенсивную педагогическую и научную деятельность. Кюи известен как признанный специалист в области фортификации, автор многих трудов, переведенных на несколько иностранных языков. Работа в Военно-инженерной академии была главным делом жизни и основным источником существования Кюи, который к тому же вместе со своей супругой содержал пансион для желающих подготовиться к поступлению в Инженерное училище.

К 1856 году относится знакомство Кюи с Балакиревым. Этот дружественный союз оказался первым шагом к формированию балакиревского кружка. Почти ровесники, оба впоследствии воспринимались в «Могучей кучке» как старшие, наиболее опытные композиторы. Впрочем, Кюи не мог сравниться с Балакиревым в широте знакомства с музы-

---

<sup>3</sup> Смешанное французско-литовское происхождение Кюи, проведенного к тому же в Вильно целых 15 лет, оставило отпечаток на его творчестве, особенно на выборе оперных сюжетов. «Приняться за русский сюжет боюсь. Выйдет подделка», — признался он однажды (*Кюи Ц. А. Избранные письма* / Сост. И. Л. Гусин. Л., 1955. С. 296). Впрочем, как явствует из других писем Кюи, он имел в виду не русский сюжет вообще, а сюжет с фольклорным и национально-бытовым оттенком. «Боюсь нянюшек, мамушек, бояр, юродивых, пьянства и т. п., но я бы не испугался цивилизованной современной среды. Сюжет, заимствованный у русского автора, был бы мне особенно приятен» (там же, с. 235).

кальной литературой и особенно в навыках инструментовки. По всей вероятности, Балакирев помогал Кюи в оркестровке первых сочинений — двух Скерцо ор. 1 и 2 (1857), которые существуют также в версии для фортепиано.

В общении с Балакиревым быстро обнаружились предпочтения и склонности Кюи, а также некоторая ограниченность его композиторского мышления. Балакирев, как это будет и в его общении с другими членами «Могучей кучки», старался настроить Кюи на работу в крупных жанрах инструментальной музыки, готовить себя к этому посредством изучения выдающихся произведений прошлого, прежде всего Бетховена. «Убеждаюсь в правоте Ваших слов: „пишите сонаты“, потому что встречаю на пути значительные затруднения», — сообщал Кюи, работавший в июне 1856 году над увертюрой<sup>4</sup>. А примерно через месяц признается: «Не могу написать сонату, не могу писать, зная наперед, что брошу в печку»<sup>5</sup>. Более определенно, чем остальные члены «Могучей кучки», Кюи в своих эстетических вкусах и пристрастиях был сосредоточен на музыке настоящего. «Присланные Вами 2 цитаты из Баха — поразительной красоты, и я уверен, — писал он Балакиреву в 1857 году, — что его весьма и весьма люблю, когда познакомлюсь, но к нему как-то страшно приступить. Его наружность холодна, формальна, угловата, хотя под ней таятся сокровища ума и чувства; его напудренный парик отталкивает меня и мешает взглянуть во внутрь головы»<sup>6</sup>. Для Кюи музыка, отвечающая духовным потребностям современного слушателя, начиналась только с Бетховена; этот взгляд он выражал и в критических статьях, иногда с чрезмерной категоричностью.

В юности формируются жанровые и стилистические предпочтения Кюи-композитора — это прежде всего опера, понимаемая как музыкальная драма, воплощенная в современных оперных формах. В становлении Кюи как оперного композитора, в формировании его представлений об оперной драматургии главную роль сыграли Серов и Даргомыжс-

---

<sup>4</sup> Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 32.

<sup>5</sup> Там же. С. 36.

<sup>6</sup> Там же. С. 42.



кий, с которыми Кюи был хорошо знаком<sup>7</sup>. Серов, склонный к теоретическому осмыслению проблем оперной драматургии и горячо поддерживавший в печати новаторские явления современного музыкального театра, заражал Кюи своим энтузиазмом. Отголоски общения с Серовым слышатся в собственных замыслах Кюи. Так, в 1856 году, во время работы над своей первой оперой «Замок Нейгаузен» по повести А. Марлинского (опера осталась незаконченной) Кюи писал Балакиреву: «Любовный дуэт написан, и им Серов остался очень доволен <...> Что касается необходимости сонат для дуэтов, особенно драматических, с Вами я не согласен. Какой тут может быть *Mittelsatz* и возвращение первого мотива, когда чувства действующих лиц все изменяются, когда их страсти изменяются, когда от равнодушия переходят к боязни, от боязни к презрению и проч.? Где музыка с программой, там она держись программы, а *Mittelsatz*'ы побоку»<sup>8</sup>. Эти слова могли быть сказаны и о дуэтных сценах «Русалки» Даргомыжского, которая, как раз впервые поставленная в то время, надолго приковала к себе внимание Серова, посвятившего ей одну из самых важных и крупных своих работ<sup>9</sup>.

Глубокий след в композиторском сознании Кюи оставило его общение с Даргомыжским. В 60-е годы оба работали в оперном жанре: Даргомыжский создавал свою последнюю, новаторскую оперу «Каменный гость», Кюи — свою первую зрелую оперу «Вильям Ратклиф». Эти произведения многое связывает, а Даргомыжский, если верить словам Кюи, сказанным много лет спустя (в 1917 году), «говаривал, что

---

<sup>7</sup> Во второй половине 50-х годов кружок музыкантов, обретший впоследствии всем известные очертания «Могучей кучки», имел другой состав. Балакирев и Кюи много общались с Даргомыжским и особенно с Серовым, которого регулярно посещали, знакомили его со своими сочинениями. Лишь в начале 60-х годов связи с Серовым ослабли и даже переродились во взаимную антипатию.

<sup>8</sup> Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 36. *Mittelsatz* (нем.) — здесь *разработка*.

<sup>9</sup> Надо сказать, что в статьях Серова чувствуется и обратное влияние Кюи. Оно сказалось в интересе, который Серов проявлял во второй половине 50-х годов к творчеству С. Монюшко как одному из представителей (наряду с Глинкой) «славянской школы» в европейской музыке.

без „Ратклифа“ не было бы и „Каменного гостя“»<sup>10</sup>. Творческий опыт Даргомыжского служил притягательным для Кюи образцом свободы и гибкости оперных форм, а также правильной и выразительной декламации, которой и в собственном творчестве Кюи придавал первостепенное значение. Не случайно Даргомыжский желал, чтобы после его смерти именно Кюи закончил сочинение «Каменного гостя». Этой работой, которую он проделал вместе с Римским-Корсаковым, оркестровавшим оперу, Кюи гордился всю жизнь.

Не было случайностью также и то, что среди композиторов «Могучей кучки» именно Кюи первым выступил с готовым оперным произведением. «Вильям Ратклиф» стал первой оперой кучкистов, поставленной на сцене (1869). Это произведение, как и следующая опера «Анджело» (поставлена в 1876 году), относится к самым интересным, художественно убедительным созданиям композитора (см. о них ниже).

**Кюи — музыкальный критик.** В «Могучей кучке» Кюи принадлежала особая роль. В 1864 году он начал музыкально-критическую деятельность, и поначалу ее цель была теснейшим образом связана с интересами балакиревского кружка. Кюи, по его словам, желал «поддержать товарищей, познакомить с ними публику, содействовать их успеху»<sup>11</sup>. Свои первые статьи Кюи не только показывал Балакиреву и Стасову, но и обсуждал с ними. Об идейном союзе балакиревского кружка красноречиво свидетельствует то обстоятельство, что с началом критической деятельности Кюи Стасов резко снизил число печатных выступлений, передав своему товарищу роль представителя содружества в прессе, а при необходимости Кюи просил выступить вместо него кого-то из своих друзей. Так, пока шла подготовка к премьере «Вильяма Ратклифа», обязанности музыкального корреспондента газеты «Санкт-Петербургские ведомости» делили между собой Бородин и Римский-Корсаков, писавшие о симфонических концертах и об оперных спектаклях соответственно.

---

<sup>10</sup> Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 478.

<sup>11</sup> Там же. С. 422.

В первый же год работы музыкальным критиком<sup>12</sup> Кюи затрагивает темы, которые, как известно и по другим источникам, горячо обсуждались в балакиревском кружке. Например, музыка Шумана как образец самобытного, оригинального творчества, противопоставляемая в этом отношении музыке Мендельсона как воплощению бессодержательности, узости, консерватизма; противопоставление консерватории и Бесплатной музыкальной школы; критика в адрес А. Серова; восхищение «Русланом и Людмилой» Глинки и борьба с небрежностью и купюрами, допускаемыми при ее постановке<sup>13</sup>. Затем появляются новые темы, столь же характерные для «Могучей кучки»: высокая оценка произведений Бетховена позднего периода, творчество Берлиоза, создание русской симфонии (в связи с Первой симфонией Римского-Корсакова), «Каменный гость» Даргомыжского, ладовые особенности русской народной песни и верная ее гармонизация (в связи со сборником Балакирева). Типично для кучкистов и неприятие Кюи творчества А. Рубинштейна, а затем и частичное перенесение оценок его музыки на сочинения ученика Рубинштейна П. И. Чайковского.

Поскольку на протяжении концертно-театрального сезона Кюи регулярно (примерно два-три раза в месяц) публиковал свои рецензии, мы находим в них отклики на очень многие события музыкальной жизни и оценки, в общих чертах отражающие (подчас предельно заостренно) господствовавшие в «Могучей кучке» мнения. В этом отношении литературное наследие Кюи середины 60-х — начала 70-х

---

<sup>12</sup> До 1877 года Кюи работал в газете «Санкт-Петербургские ведомости», затем в газетах «Новое время», «Неделя», «Новости и биржевая газета» и др. Одно время (1885–1888) он возглавлял специальный журнал «Музыкальное обозрение», а также принимал участие в редколлегии журнала «Артист». Активную критическую деятельность Кюи закончил в 1900 году, позднее он лишь изредка публиковал рецензии и мемуарные очерки. В общей сложности им написано более 750 статей. Некоторые статьи Кюи в переработанном виде образовали книги «Музыка в России» (издана в 1880 году на французском языке в Париже), «Русский романс» (СПб., 1896), «„Кольцо Нибелунгов“, тетралогия Р. Вагнера» (СПб., 1899). В виде отдельной книги Кюи издал также подробные отчеты о лекциях-концертах А. Рубинштейна по истории фортепианной литературы (СПб., 1889).

<sup>13</sup> Начав публицистическую деятельность, Кюи включился в завязавшуюся ранее полемику Стасова и Серова об операх Глинки.

годов представляет собой материал большого музыкально-исторического значения.

Однако это не исключало самостоятельности его суждений. Атмосфера балакиревского кружка не только не мешала, но и способствовала взаимной дружественной критике. Часто в статьях Кюи внутренние разногласия балакиревского кружка выходят наружу. Постепенно, вместе с распадом содружества, критика Кюи в адрес своих товарищей начинает свидетельствовать о непонимании путей, по которым развивалось творчество его коллег. Так, представление о Римском-Корсакове сформировалось у Кюи на основе его симфонических произведений 60-х годов, и впоследствии Кюи продолжал считать, что для Римского-Корсакова как прирожденного симфониста жанр оперы не является удачным полем деятельности. Двойственно воспринял критик и главное произведение Мусоргского — оперу «Борис Годунов», в которой негативно оценил либретто (отсутствие связного сюжета, развития характеров, целостности и т. д., изменения пушкинского текста), краткость оркестровых вступлений, «рубленый» речитатив, музыкальную характеристику Самозванца. Отмечая выдающиеся художественные достоинства отдельных сцен и фрагментов, в оценке музыки Мусоргского Кюи был, скорее, сдержан и даже позволил себе откровенно негативные высказывания<sup>14</sup>. Его рецензия стала одним из событий, отдаливших Мусоргского от членов кружка<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Например: «В целом это действие, несмотря на недурные мелочи, производит псевдоумствительное впечатление», — сказано о II действии (*Кюи Ц. А. Музыкальные заметки // Санкт-Петербургские ведомости*, 1874, № 37, 6 февраля).

<sup>15</sup> Однако в целом Кюи безусловно оставался почитателем творчества Мусоргского и признавал всю уникальность его произведений. Впоследствии Кюи вместе с Римским-Корсаковым боролся за постановку «Хованщины» и после ее отклонения Дирекцией императорских театров демонстративно вышел из состава оперного комитета. После появления «Бориса Годунова» в редакции Римского-Корсакова Кюи печатно заявлял, что предпочитает авторскую версию. В конце жизни (1915–1916) Кюи завершил оперу Мусоргского «Сорочинская ярмарка» (это была одна из подобных попыток, возможно, не самая удачная). Характерно высказывание Кюи, сделанное в 1910 году после концерта, в котором исполнялись сочинения Балакирева, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Глазунова и самого Кюи: «А знаете, кто нас *всех* убил яркостью и талантливостью? — *Мусоргский*» (*Кюи Ц. А. Избранные письма*. С. 412).

В последующие десятилетия Кюи-критик нередко оказывался в оппозиции к развитию русской музыки. В ставшей знаменитой статье «Отцы и дети» (1888), посвященной преимущественно творчеству А. К. Глазунова, Кюи отчетливо сформулировал различия, которые, на его взгляд, существуют между музыкой композиторов его поколения (членов «Могучей кучки» и Чайковского) и, казалось бы, прямых их наследников. У последних Кюи находил отсутствие индивидуальности, увлечение гармоническими «курьезами» и стремление удивлять, но не волновать и увлекать. Кюи как бы не успевал за стремительным развитием музыкального языка в композиторском творчестве рубежа XIX–XX веков и оставался глух к новаторскому творчеству Дебюсси, Скрябина и других. Симптоматично название его последней статьи (1917): «Краткая инструкция, как, не будучи музыкантом, сделаться гениальным модерн-композитором».

Когда в 1916 году по случаю готовящегося издания музыкально-критических статей Кюи просмотрел свои ранние рецензии, он заметил: «И мне они были неприятны: так они резки, безапелляционны и часто с неверной оценкой»<sup>16</sup>. Впрочем, в некоторой степени это можно отнести ко всей публицистической деятельности Кюи. Там, где он имел дело с чуждыми себе художественными явлениями (преимущественно из добетховенской музыки и современного композиторского творчества), он почти всегда становился пленником своего довольно ограниченного вкуса<sup>17</sup>.

**Жизнь и творчество второй половины 1870-х — 1910-х годов. Оперы.** Оперный жанр неизменно притягивал Кюи. Когда после постановки «Анджело» (1876) он долгое время не находил удовлетворявшего его сюжета, то вернулся к своим ранним операм «Сын мандарина» и «Кавказский пленник» (для последней Кюи дописал еще один акт), которые были поставлены на сцене Мариинского театра в 1878 и 1883 годах соответственно.

---

<sup>16</sup> Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 467.

<sup>17</sup> Достаточно лишь нескольких примеров. «Мертвые, деревянные, с незначительными исключениями, звуки», — сказано о Моцарте в 1871 году; «переливания из пустого в порожнее», «антимузыка» — об операх Вагнера в 1898 году. (Там же. С. 185, 488.)

Новому этапу активной работы в оперном жанре, начавшемуся в конце 80-х годов, предшествовали примечательные события в биографии Кюи. В 1878–1880 годы он публиковал рецензии в парижской прессе, собранные затем в книгу «Музыка в России», которая послужила знакомству французов с современным состоянием русской музыки. Во многом под влиянием статей Кюи творчеством русских композиторов заинтересовалась жившая в Бельгии графиня Луиза де Мерси-Аржанто. Пианистка, ученица Сигизмунда Тальберга, она в последние годы своей жизни занималась пропагандой русской музыки в городах Бельгии и Франции, организовывала концерты, инициировала постановку в 1886 году в Льеже оперы Кюи «Кавказский пленник» (это была первая постановка оперы композитора «Могучей кучки» за границей), выучила русский язык, перевела на французский либретто нескольких опер Кюи и Римского-Корсакова, отдельные номера из «Князя Игоря» Бородина, много писала о русской музыке. Именно она стала автором первой монографии о Кюи, вышедшей в 1888 году в Париже и до сих пор остающейся самой крупной работой о композиторе. Незаконченной осталась ее монография о Бородине, для которой она собирала материал, когда в 1890 году в последний раз приехала в Петербург. Там она и умерла, на квартире Кюи, где всегда останавливалась. Со своей стороны, Кюи вместе с семьей регулярно гостил в имении графини<sup>18</sup>. В остальное время они ежедневно переписывались.

В 1888–1889 годы Кюи сочинил для парижского театра *Opéra comique* оперу (лирическую комедию) «Флибустьер» («Пират»)<sup>19</sup>. Хотя в дальнейшем Кюи больше не писал для французской сцены, сюжеты французской литературы постоянно привлекали его. По драме А. Дюма-отца «Карл VII и его великие вассалы» Кюи написал оперу «Сарацин» (1896–1898), по одноименному рассказу Г. де Мопассана — одноактную оперу «Мадемуазель Фифи» (1902–1903), по новелле П. Мериме в переводе В. А. Жуковского — драматическую сцену «Матео Фальконе» (1906–1907).

---

<sup>18</sup> Оно так и называлось — Аржанто. «В Аржанто» — название фортепианной сюиты Кюи (ор. 40, 1887).

<sup>19</sup> В России она была издана и исполнялась под названием «У моря».

На 90-е и начало 900-х годов приходятся редкие для Кюи обращения к сюжетам русской литературы. В одноактной опере «Пир во время чумы» (закончена в 1900 году) он поддерживал идущую от Даргомыжского традицию использовать в операх полные тексты трагедий Пушкина, а в «Капитанской дочке» (1907–1909) продолжил линию большой оперы на исторический сюжет.

Создание одноактных опер («Пир во время чумы», «Мадмуазель Фифи», «Матео Фальконе») вписывается в общую тенденцию рубежа XIX–XX столетий, к которой также были причастны поздний Чайковский, Римский-Корсаков, Аренский, Рахманинов.

Последнюю группу сочинений Кюи в оперном жанре составляют четыре детские оперы, созданные между 1906 и 1913 годами: «Снежный богатырь», «Красная Шапочка», «Кот в сапогах», «Иванушка-дурачок». Детская опера — явление для того времени новое, и хотя на рубеже веков к этому роду музыки обращались еще некоторые композиторы в России (в том числе молодой Б. В. Асафьев), Кюи оказался тогда единственным из крупных мастеров, уделившим внимание операм для детей. Названные сочинения возникли благодаря знакомству Кюи с известными детскими педагогами М. С. Поль и Н. Н. Доломановой, написавшими для него либретто. Эти произведения рассчитаны на исполнение детьми, хотя сольные партии далеко не элементарны и требуют от исполнителей развитых музыкальных способностей. «Кот в сапогах» неоднократно ставился на профессиональной сцене, «Снежный богатырь» исполнялся учащимися Московской консерватории.

В течение долгой творческой жизни Кюи никогда не занимал важного места в общей картине композиторского творчества в России. Однако его музыка, не привлекая к себе широкого внимания, всегда находила поклонников из числа музыкально развитых, чутких к искусству натур. Таковой была пианистка Мария Семеновна Керзина, которая в 1896 году вместе с мужем организовала в Москве «Кружок любителей русской музыки», часто называемый Керзинским кружком. За скромным названием скрывалась организация с серьезными просветительскими задачами. Камер-

ные и симфонические концерты Керзинского кружка становились заметными событиями культурной жизни Москвы. Любимым композитором М. С. Керзиной был Кюи, его сочинения регулярно исполнялись в концертах общества. Познакомившись с Кюи в 1901 году, она сделалась для композитора одним из немногих духовно близких ему людей. Их переписка длилась до конца жизни Кюи, скончавшегося в Петрограде 26 марта 1918 года.

## Оперное творчество

По объему созданного Кюи должен быть причислен к самым значительным представителям русской оперы второй половины XIX — начала XX века. Хотя его произведения в этом жанре (в общей сложности 14 полностью законченных) не отличаются столь выдающимися художественными достоинствами и не заняли столь значительного места в репертуаре музыкальных театров, как сочинения Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, среди них есть сочинения, пронизанные живой, подлинно творческой мыслью и свидетельствующие о несомненном даровании их автора. Достаточно назвать «Вильяма Ратклифа» и «Анджело» — самобытные и значимые явления в истории русского оперного театра.

Не только в композиторском творчестве, но и в своей критической деятельности Кюи постоянно обращался к музыкальному театру. В его статьях проблемы оперы разработаны наиболее подробно. Представления Кюи об этом жанре сформировались под сильным влиянием двух совершенно различных произведений — «Руслана и Людмилы» Глинки и «Каменного гостя» Даргомыжского. Из их сопоставления Кюи делал вывод о принципиальной множественности вариантов современной оперной драматургии. По случаю премьеры «Каменного гостя» в 1872 году Кюи пронищательно заметил, что эти две оперы послужат основанием для дальнейшего развития жанра в русской музыке<sup>20</sup>. Отчасти он был прав, хотя это развитие протекало, конечно, гораздо сложнее.

---

<sup>20</sup> См.: Кюи Ц. А. Избранные статьи. С. 206.



Самому же Кюи было ближе направление Даргомыжского. Однако он не был в своем творчестве столь радикален. Характерно, что при всем восхищении «Каменным гостем» Кюи не вполне был удовлетворен тем, что Даргомыжский избрал литературный текст, не давший ему возможности шире развернуть лирические эпизоды и заставивший совсем отказаться от народных сцен. «Следует избегать <...> рассудочных, прозаических диалогов, нужно искать побольше лиризма, годного для более широкого мелодического развития, нужно искать народных масс, живых и принимающих деятельное участие в драме. Сплошной диалог и только диалог делается, наконец, утомительным», — писал Кюи<sup>21</sup>. Говоря о речитативах как основе сквозных драматических сцен, Кюи всегда уточнял: «мелодический речитатив». Ему хотелось, чтобы музыка, передавая содержание текста, всегда сохраняла мелодическую привлекательность, не сводилась бы к воспроизведению речевых интонаций. Кюи считал, что опера должна основываться на сюжетах преимущественно лирических, дающих музыке возможность проявить себя в наиболее подходящей для нее сфере, какой является выражение эмоциональных состояний и страстей (в этом Кюи был подобен Серову 50-х годов). Внутренний мир человека Кюи рассматривал отдельно от истории и социальной среды и потому отводил историческому или национальному колориту скромное место (в этом он был подобен А. Рубинштейну).

**«Вильям Ратклиф».** Все это объясняет, почему первый из композиторов «Могучей кучки», публично выступивший на музыкально-театральном поприще, представил произведение (оперу в трех действиях «Вильям Ратклиф»), которое с временной дистанции кажется не очень характерным для кучкистов. Иначе обстояло дело в самом кружке: «„Ратклиф“ не только Ваш, но и наш. Он выползал из Вашего художественного чрева на наших глазах, рос, окреп <...> и ни разу не изменил нашим ожиданиям», — писал Мусоргский в письме к Кюи, завершившему работу над оперой<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Кюи Ц. А. Избранные статьи. С. 205.

<sup>22</sup> Письмо от 15 августа 1868 года // Мусоргский М. П. Письма. М., 1981. С. 72.

В основу либретто оперы «Вильям Ратклиф» положена одноименная трагедия Генриха Гейне, впервые опубликованная в 1823 году в сборнике поэта «Трагедии с лирическим интермеццо». Из цикла «Лирическое интермеццо» многие композиторы заимствовали поэтические тексты для романсов и песен (в том числе Шуман для вокального цикла «Любовь поэта»). «Трагедии» же не обрели широкой известности. Более того, когда в 60-е годы XIX века Кюи обратился к «Вильяму Ратклифу», этот сюжет (в отличие от содержания творчества Гейне в целом) многим казался неудачным, несовременным, слишком далеким от общественных запросов (Серов откровенно назвал его «галиматшье»<sup>23</sup>). Свою юношескую трагедию Гейне написал в традициях романтической «драмы судьбы» и при этом иронично и утрированно подал сюжетные и драматургические приемы, характерные для трагедий, получивших распространение в немецком театре первых десятилетий XIX века, и для английского готического романа, — мрачно-таинственную атмосферу действия (оно происходит на севере Шотландии), убийства, сильные страсти. Гейневская ирония направлена не на самих героев, а на литературные штампы. Поэтому перенесенный на сцену музыкального театра сюжет невольно лишается своего подтекста и заставляет воспринимать себя всерьез.

Главный герой трагедии, опустившийся, промотавший свое состояние дворянин, влюблен в Марию, дочь шотландского лорда Мак-Грегора. Одержимый непонятной, таинственной силой, он дважды убивал ее женихов, назначая им встречу у Черного камня, и возвращал их обручальные кольца своей возлюбленной. Туда же он приглашает и нового жениха Марии графа Дугласа, которому ранее, еще ничего не зная о нем, помог вырваться из рук разбойников. Однако тени двух убитых женихов становятся на сторону Дугласа. Ратклиф ранен, но его соперник оставляет ему жизнь в благодарность за спасение своей. Ратклифу время от времени являются призраки: мужчина и женщина, в страстном и тщетном стремлении протягивающие друг другу руки. Смысл этих видений проясняется перед трагической развязкой, когда старая нянька Марии — сошедшая с ума Маргарета — раскрывает тайну ее умершей матери, Бетти. Оказывается, отец Ратклифа Эдвард был страстно влюблен в Бетти и погиб от руки Мак-Грегора. В последней сцене раненый, истекающий кровью Ратклиф является к Марии, Маргарета видит в них Эдварда и

---

<sup>23</sup> Серов А. Н. Избранные статьи. Т. 2. М., 1957. С. 626.

Бетти, да и в сознании самих героев их чувства сливаются с мыслями о любви их несчастных родителей. В величайшем нервном возбуждении Ратклиф желает в смерти соединиться с возлюбленной. Он убивает ее, затем ворвавшегося с мечом Мак-Грегора, а потом и себя. Два призрака наконец сливаются в объятьях.

Планировка сюжета в опере следующая. I действие, 1-я картина: комната в замке Мак-Грегора, гости поздравляют новобрачных, рассказ Дугласа о его спасении на дороге, рассказ Мак-Грегора о Вильяме Ратклифе и судьбе прежних женихов Марии; 2-я картина: зал в замке Мак-Грегора, свадебный праздник, друг Ратклифа Леслей передает графу Дугласу записку. II действие, 1-я картина: Леслей проводит время в таверне вместе с разбойниками, ворами и разгульными женщинами. Появляется Ратклиф, собирающийся на встречу с Дугласом. 2-я картина: сцена у Черного камня, поединок Ратклифа и Дугласа, раненому Ратклифу являются ведьмы и призраки влюбленных. III действие: спальня Марии, ее разговор с Маргаретой, рассказ последней о Бетти и Эдварде Ратклифе, заключительная сцена Вильяма и Марии, смерть героев.

Этот сюжет привлек Кюи своими «музыкальными» качествами, обилием ситуаций, позволявших выразить эмоциональные состояния героев (порой исключительные) и лишь красиво оттенить их жанрово-характерными сценами, которые Кюи также считал безусловно необходимыми<sup>24</sup>.

Над оперой «Вильям Ратклиф» Кюи работал долго, в течение 1861–1868 годов. Общение с Даргомыжским, сочинявшим в то время «Каменного гостя», повлияло на Кюи: за основу он взял готовое драматическое произведение, трагедию Гейне в переводе А. Н. Плещеева. Правда, Кюи не был склонен к категоричным решениям. Желая разнообразить сценические ситуации, он решил ввести хоровые сцены, для чего ему понадобилось изменить текст первоисточника, что по его просьбе сделал драматург В. А. Крылов. Но начиная со сцены у Черного камня (то есть примерно с

---

<sup>24</sup> Интересно, что сюжет «Вильяма Ратклифа» позднее возродился на сцене в условиях иной оперной эстетики — веризма. Речь идет об одноименной опере П. Масканы (1895). В конце XIX — начале XX века к этому сюжету обратилось еще несколько менее значительных композиторов.

середины оперы) текст Гейне — Плещеева оставлен композитором без изменений. Предпринятые вмешательства привели к некоторому по сравнению с Гейне разрастанию начальных сцен, выполняющих, по существу, лишь роль введения в главную сюжетную линию<sup>25</sup>. Поэтому опера как бы распадается на две части, заметно отличающиеся как по стилю, так и по использованным в них оперным формам. В первой половине преобладают симметричные, репризные построения, хотя и они, как правило, включены внутрь более масштабных сцен. Начиная со 2-й картины II действия преобладают монологи и ансамблевые сцены свободного строения. Вероятно, разница между двумя половинами оперы объясняется не только особенностями сюжета и либретто, но и тем, что за годы работы композитора над «Вильямом Ратклифом» Кюи постепенно, под несомненным влиянием Даргомыжского и своих товарищей по «Могучей кучке», шел к освобождению от традиционных представлений об оперных формах. Римский-Корсаков, написавший большую рецензию на первое представление «Вильяма Ратклифа», отмечал, что в период создания произведения «вопрос о формах оперы был одним из самых живых вопросов искусства для всякого образованного музыканта». О свободных драматических сценах «Ратклифа» Римский-Корсаков, как бы заглядывая в недалекое будущее (премьеры «Псковитянки», «Каменного гостя», «Бориса Годунова»), писал: «Музыкальная драма должна быть ведена именно так, как ведены эти сцены. Впечатление, производимое этими сценами, так сильно потому, что сильная по содержанию музыка находится в теснейшей связи с словом и положением действующих лиц»<sup>26</sup>.

Если оперу и можно упрекнуть в недостатке внутренней цельности и отсутствии ясного драматургического плана, то не в последнюю очередь они проистекают из особенностей пьесы Гейне как «драмы судьбы». В ней нет конфликта, который основывался бы на ясно показанных противоречиях между героями. События predeterminedены свершившим-

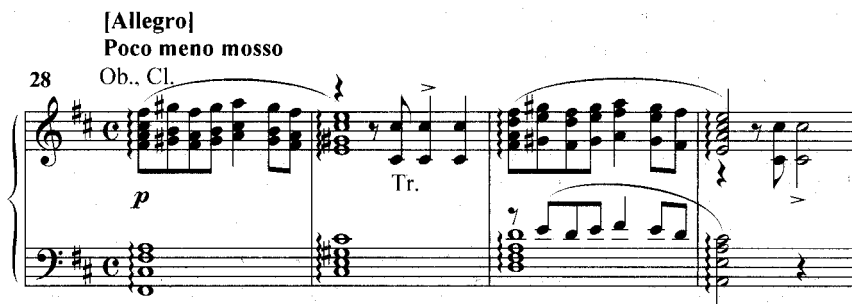
---

<sup>25</sup> Так, события, показанные у Кюи в двух картинах I действия, заключены у Гейне в одну сцену.

<sup>26</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. II. М., 1963. С. 28.

ся ранее преступлением. Герои, действующие в настоящем, оказываются в постепенно сжимающемся вокруг них кольце и погибают. «Пружина» конфликта заключена в событиях прошлого, имеющих над героями таинственную власть.

Олицетворением таинственной власти судьбы является безумная Маргарета. И у Гейне, и у Кюи с ней связан своего рода лейтмотив рока, вторгающийся в действие. Это старинная шотландская баллада «Эдвард»<sup>27</sup>, которую Маргарета время от времени напевает (впервые — в начальной сцене оперы, после того как Мак-Грегор благословляет жениха и невесту). «Зачем твой меч в крови, Эдвард, Эдвард», — поет Маргарета, а в оркестре звучит тема, являющаяся главным лейтмотивом оперы. Архаичный оттенок придают ей натуральный минор, ладовая переменность, инструментовка (деревянные духовые на фоне аккордов арфы, напоминающей о древних бардах), роковой характер темы подчеркивает фанфара труб:



Баллада нигде не звучит ни целиком, ни отдельными законченными строфами, а только в виде мотивов и фраз, которые всякий раз драматизируют действие. Наибольшее значение тема рока получает в III действии, где трагический смысл баллады воплощается в судьбе Вильяма и Марии.

Ряд лейтмотивов связан в опере с ее центральным образом — Вильямом Ратклифом. Темы Ратклифа сосредото-

---

<sup>27</sup> В Германии эта баллада, представляющая собой диалог матери с сыном, убившим своего отца, широко известна в переложении И. Г. Гердера, в России — в переводе А. К. Толстого. Музыку на текст баллады писали Шуберт, Лёве, Брамс, Чайковский. Гейне подчеркнул роль баллады в «Вильяме Ратклифе» авторским подзаголовком «драматическая баллада».

ны в сценах, где раскрывается болезненный внутренний мир героя: в рассказе Ратклифа из 1-й картины II действия, в следующей картине (сцена у Черного камня), отчасти в III действии. На тематизме Ратклифа построено также оркестровое вступление к опере, рисующее характер главного героя и до известной степени восполняющее его отсутствие на сцене вплоть до II действия.

Почти все темы Ратклифа носят меланхолический, иногда страстный характер, сходны по мелодическому рисунку, что указывает на некий общий таинственный исток переживаний героя. Во-первых, это тема призраков, многократно звучащая в опере; ею открывается и сцена у Черного камня (см. пример 29а). Во-вторых, это главный лейтмотив Ратклифа; появляющийся во Вступлении к опере, он входит затем в основную тему монолога «А месяц что-то слишком скуп светит» из той же сцены (пример 29б). Наконец, тема любовного томления Ратклифа, которой отведено важнейшее место во Вступлении (пример 29в) и которая затем неоднократно появляется в рассказе Ратклифа:

**Andante sostenuto**

29а

V-ni  
*ppp*

Fl.  
Ob.  
Cl.

**Moderato quasi andantino**

29б

*mf.*

Пус - кай со - всем не све - тит он, хоть и тем -

V-ni  
*mf*

Tromb.

-но, най-дет ис-пытан-ный мой меч Ду-гла-са грудь

29в Andantino

Fl.  
Cl.  
V-ni  
Arpa

Ратклифу от начала до конца оперы свойственны обостренные эмоциональные состояния, он всегда находится на пределе душевных сил. Еще одну его тему можно назвать, по неслучайной аналогии с «Борисом Годуновым» Мусоргского, темой галлюцинаций (см. завершающие разделы вступления и сцены у Черного камня, а также эпизод в финале оперы после смерти Марии). Выразительны гармония и оркестровка этой темы, сочетающие, как будет у

Мусоргского, графичность и красочность. Валторны и литавры мерными шагами обозначают гармонический центр *c—fis*, и на эту тритоновую педаль накладываются холодные аккорды низких флейт и кларнетов (вместе с пиццикато струнных) и призрачные аккорды арфы:

30 *Moderato mosso*

The musical score is for a scene from the opera. It features a vocal line and an orchestral accompaniment. The vocal line is in bass clef, with lyrics in Russian: "Мария... кровь... кто гово-рит? Нет!". The orchestral accompaniment includes a Cor Anglais (labeled "Cor. > p"), Flute (labeled "Fl. pizz."), and Timpani (labeled "Timp."). The score is marked with various dynamics: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *p* (piano). The tempo is marked *Moderato mosso*. The key signature has one sharp (F#).

Вершиной оперы является последнее, III действие — в отношении как развития сюжета, так и художественных достоинств музыки. Почти равное внимание уделено в нем трем персонажам: Маргарете, Ратклифу и Марии, которая, будучи героиней пассивно страдающей, а не действующей, лишь здесь, перед развязкой, в критический момент своей жизни получает богатую музыкальную характеристику.

Действие начинается оркестровым вступлением (*Andante*, *As-dur*), красивая мелодия которого распределена между различными инструментами. Альтам вторят высокие виолончели, им отвечает гобой и т. д. Фактура в целом напоминает вокальный дуэт и тем самым готовит будущую любовную сцену Марии и Ратклифа. В разговоре с Марией, с грустью думающей о своей свадьбе, Маргарета сама заводит речь о Ратклифе. Мария подхватывает ее и вспоминает о своем знакомстве с Вильямом. Ее романс (*Ges-dur*) при созерцательности основной темы содержит внутри и остро-драматический момент, по-новому освещающий внутренний мир героини. Оказывается, и ей давно являются призраки двух влюбленных. Тогда Маргарета начинает рассказ о матери Марии и ее любви к Эдварду Ратклифу.

Особенности сюжета предопределили обилие в опере рассказов, что можно рассматривать как известный драма-



тургический просчет. Но в III действии рассказ Маргареты, которая раскрывает Марии тайну ее матери, неразрывно связан с развитием драмы и предвосхищает трагическую развязку. Для этого рассказа Кюи нашел тему, сочетающую в себе повествовательность и привкус архаики (дорийский минор) с ощущением катастрофического хода событий:

31 Andantino *p*

Мать у те-бя кра-са-ви-ца бы-ла, и все е-е при-

*pp pizz.*

го-жей Бет-ти зва-ли. Ка-ки-с у ней бы-ли ку-дри

Fl. *p*

зо-ло-ты-е! А уж глаза! О, как их знал Эдвард!

*p pp*

На протяжении рассказа Кюи искусно сплетает эту тему (в размере 6/8) с темой баллады «Эдвард» (лейтмотив рока). Вторгаясь в рассказ, тема баллады сохраняет присущий ей двудольный метр. Затем под ее «влиянием» и основная тема рассказа переизлагается в двудольном метре. Это метрическое варьирование принадлежит к числу больших композиторских удач Кюи. Когда же тема рассказа возвращается в своем первоначальном виде (в размере 6/8), она переносится на полтона ниже, в *es-moll*, что составляет арку к началу действия, где преобладали бемольные тональности. Новый уровень напряжения создает здесь массивная оркестровка (валторны и трубы). В конце рассказа, на словах Маргареты «Эдвард Радклиф передо мною всюду, Эдвард Радклиф окровавленный, бледный», звучит тема оркестрового вступления к III действию. За Эдварда Маргарета принимает входящего Вильяма, появление которого и обрывает ее повествование. Так рассказ переходит в следующую сцену, подобно тому как события прошлого находят продолжение в настоящем.

Следующая затем дуэтная сцена Марии и Ратклифа — лирическая вершина оперы. После первоначального объяснения героев и эпизода, когда Мария представляет себя Бетти, а его — Эдвардом, звучит основная тема дуэта, свидетельствующая о большом мелодическом даровании Кюи:

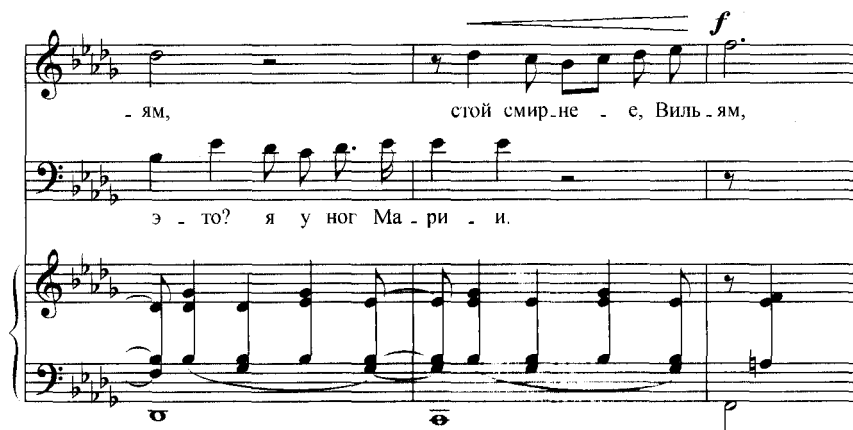
32 **Andante sostenuto**  
МАРИЯ (перевязывает раненую руку Ратклифа) *pp*

РАТКЛИФ *pp* Смир. не - е стой, Виль.

Что э - то? я у ног Ма - ри - и, что *p*

*pp*

Cel.



Правда, имея в виду строение дуэта, говорить о наличии в нем основной темы не приходится. Музыка сцены, сохраняя характер восторженного упоения, постоянно обновляется, передавая бесконечность эмоциональных нюансов одного чувства — любви, которая здесь, единственный раз во всей опере, ненадолго становится реальностью, пусть и кажущейся героям лишь сном. Вероятно, поэтому Кюи построил дуэт на новом материале, не допустив сюда ни одного из «призрачных» лейтмотивов Ратклифа, в том числе и прежнюю тему его любовного томления.

Мелодическое богатство дуэта везде сочетается с правильностью и естественностью декламации, строгим соответствием музыкального и речевого синтаксиса. В рецензии Римского-Корсакова сказано: «Такого любовного дуэта не бывало никогда ни в какой опере»<sup>28</sup>. Члены балакиревского кружка и впоследствии считали, что это лучший любовный дуэт едва ли не всей оперной литературы.

Наконец, свободно построенная и насыщенная событиями заключительная сцена оперы в музыкальном отношении подводит итог, она собирает в себе основные темы произведения: тему баллады «Эдвард», два лейтмотива Ратклифа (см. примеры 29а и 29б), тему галлюцинаций и любовного дуэта.

По сравнению с III действием (да и вообще всей линией, связанной с главными героями) другие сцены оперы

<sup>28</sup> Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. II. С. 27.

кажутся не столь удачными. Однако и в них есть замечательные страницы. Так, в 1-й картине II действия (сцена в таверне), где в целом сказывается влияние комических опер Д. Обера, удачна характеристика пьяного Леслея, который неоднократно прерывает глубоко серьезную речь Ратклифа. По общему музыкальному «рисунку» роль Леслея здесь напоминает сцену в корчме из «Бориса Годунова» Мусоргского, работа над которым непосредственно следовала за окончанием оперы Кюи.

Музыкальные достоинства оперы «Вильям Ратклиф» могли бы обеспечить ей прочное место в театральном репертуаре. Однако опера не удержалась на сцене. Рецензия Римского-Корсакова была единственным целиком положительным отзывом на премьеру. Больше всего критике подвергались сюжет, планировка действия, некоторые недостатки оркестровки. Сам Кюи полагал, что его оперу оценивали предубежденно и придиричиво, поскольку он успел к тому времени прославиться в печати своими резкими и безапелляционными суждениями, в том числе о произведениях крупнейших композиторов-классиков. В этом, несомненно, была доля истины. Но сюжет оперы, который в конце 60-х годов трудно было принимать всерьез и которому трудно было сопереживать, служил вовсе не выдуманной критиками помехой для восприятия «Вильяма Ратклифа». Сдержанно была принята публикой и следующая постановка, которая состоялась более чем через сорок лет после премьеры, в 1900 году, в Московской частной опере. Среди недостатков, отмеченных еще Серовым, есть и другой, составляющий действительную проблему для восприятия оперы на сцене. Серов писал, что драма воплощена в «ритмических и гармонических миниатюрах, во вкусе Берлиоза и Шумана» и что Кюи — знаток «музыки и музыкальной фактуры», но «независимо от сцены»<sup>29</sup>. Действительно, тончайшая отделка красивых, подчас изысканных деталей сродни романтической миниатюре и способна вызвать восхищение, особенно если отвлечься от соображений сценичности и подходить к опере как произведению чисто музыкальному.

---

<sup>29</sup> Серов А. Н. Избранные статьи. Т. 2. С. 625–626.

«Анджело». Следующая опера Кюи, поставленная на сцене Мариинского театра в 1876 году, также создавалась на протяжении довольно длительного времени, с 1871 по 1874 год. По совету Стасова Кюи обратился к прозаической драме В. Гюго «Анджело, тиран Падуанский». Стихотворное либретто на ее основе написал В. П. Буренин.

Действие происходит в Падуе XVI века. Город, находящийся под властью Венецианской республики, управляется подестой, посланным из Венеции наместником. Это и есть Анджело, единоличная власть которого в Падуе ограничена властью Венеции над ним самим. Он волен быть жестоким, но не волен миловать и прощать своих политических соперников. Заговор против Анджело организует Родольф, потомок правителей Падуи. В Родольфа влюблены две женщины — жена Анджело Катарина и комедиантка Тизба, в которую, в свою очередь, влюблен сам Анджело.

Как и в других своих драмах, Гюго трактует сюжет «Анджело» в современном (или даже во вневременном) аспекте: это борьба свободной личности против любых проявлений тирании и жестокости; при этом самым несвободным оказывается тиран Анджело, скованный реальными и мнимыми опасностями. На свободное волеизъявление оказывается способной только Тизба, которая устраивает судьбы героев, спасая от гибели свою соперницу Катарину, а для себя выбирает смерть. Тираноборческий пафос драмы Гюго в опере не только не снижен, но и усилен благодаря введенной в III действие сценой неудавшегося восстания.

Сюжет «Анджело» в большей степени, чем сюжет «Вильяма Ратклифа», вписывается в основное русло развития русской оперы второй половины XIX века. Как в большинстве русских опер на исторические сюжеты, личные конфликты здесь переплетаются с конфликтами общественными, хотя первые безусловно господствуют. Сюжетные линии мастерски сплетены в драме Гюго. Опирающаяся на такую литературную основу, опера Кюи также отличается искусно выстроенной, тщательно продуманной драматургией. В общем плане ясно проведен контраст массовых и «интерьерных» сцен (I, III и II, IV действия соответственно). В первых жанрово-картинные эпизоды (например, хор-ноктюрн и тарантелла в начале III действия) сочетаются с развитием сюжетной линии заговора, во вторых — внимание сосредоточено на отношениях главных героев. При некотором подобии нечетных и четных актов вторая половина

оперы отличается тем, что все намеченные в начале сюжетные линии доведены в ней до кульминаций (такowymi являются эпизод III действия, где народ и заговорщики проклинают тирана Анджело, и заключительная сцена IV действия, смерть Тизбы). Сила контрастов, законченность характеров основных героев драмы Гюго нашли достойное выражение в музыке Кюи. По четкости и выпуклости музыкальной обрисовки персонажей «Анджело» можно признать одной из образцовых опер второй половины XIX века. Особенно определенно (и вместе с тем многогранно) показаны Катарина и Тизба, образующие контрастную пару женских образов, ставшую типичной для Римского-Корсакова.

«Анджело» — явление зрелого музыкального стиля Кюи, который хотя и присутствовал уже в «Вильяме Ратклифе», но только здесь окончательно складывается, определяя собой музыкальный облик всего произведения. Главное качество музыки Кюи — изысканность в сочетании с благозвучием. Он был подлинным мастером не только вокальной мелодии, но и гармонии, умел с ее помощью тонко выражать различные эмоциональные состояния и движения души — нежность, восторженность, томление. Исходя из гармонического языка Шумана, Шопена, Берлиоза, Кюи идет дальше, иногда приближаясь к Вагнеру и предвосхищая стиль более поздних опер Римского-Корсакова. Достаточно указать на эпизод мнимой смерти Катарины (благодаря Тизбе она вместо яда принимает снотворное), который напоминает сцену таяния Снегурочки из оперы Римского-Корсакова:

33 **Andantino**  
КАТАРИНА (к Анджело)

До-воль - ны вы? Я у-ми-ра - ю,

и в э - тот страш-ный миг, ко - гда го-тов-лю -

- ся пред-стать пред Бо - гом,

Ладогармоническими и фактурными средствами Кюи намечает (правда, лишь в очень немногих эпизодах) атмосферу действия — Италию эпохи Возрождения. Такова молитва народа и заговорщиков, написанная в подражание полифонии строгого стиля:

**Allegretto**  
НАРОД  
34 Тенора вместе с Родольфом

*pp*

Ты, по-стра-дав-ший за у-гне-тен-ных,

*pp*



Примечательна также тема, обрамляющая оперу; ее можно назвать темой власти, образ которой ассоциируется у Кюи с церковным хоралом (в окончании оперы она звучит в хоре монахов). Черты архаики соединяются в ней с гармоническим языком позднего романтизма:



Правда, постоянная «красивость» музыки Кюи, которую не раз отмечали критики, может производить двойственное впечатление: она чревата монотонностью и не всегда способствует ясности музыкальных мыслей.

Вместе с тем «Вильям Ратклиф» и «Анджело» доказывают, что Кюи обладал исключительным композиторским дарованием, а большие драматургические достоинства «Анджело» заставляют полагать, что опера забыта несправедли-



во. После премьеры она (в новой редакции) ставилась в 1901 году в московском Большом театре, а в 1910-м — в Мариинском театре в Петербурге. После революции традиция ее исполнения была утрачена.

### **Камерно-вокальные сочинения**

В течение всей жизни Кюи писал для голоса. Его мастерство как вокального композитора, владеющего правильной и выразительной декламацией, было общепризнанно, и проявилось оно не только в операх, но также (и, может быть, прежде всего) в романсах. Число их внушительно — около 400.

Кюи много писал о камерно-вокальной музыке. В критических статьях и книге «Русский романс» (СПб., 1896) он строго оценивал произведения своих предшественников и современников, исходя из довольно ясно просматриваемых теоретических положений и эстетических принципов, которым он следовал и в собственном творчестве (не только в романсовом, где они выражены наиболее полно и последовательно, но отчасти и в оперном)<sup>30</sup>. Основным вопросом, который занимал композитора, было единство слова и музыки. Это единство он видел в следующем. Композитору необходимо принимать стихотворением таким, какое оно есть, не вторгаться в созданное поэтом, внося в текст произвольные изменения или повторяя отдельные фразы и слова, если только это не вызвано стремлением усилить саму поэтическую мысль. Далее, вокальная мелодия должна быть декламационной, иначе говоря, обходиться без распевов слогов, ориентироваться на интонационный строй поэтической речи, а также на ее ритмику и синтаксис; но понятую таким образом правильность декламации необходимо сочетать с музыкальной выразительностью и красотой (высшие образцы такой мелодии, как говорилось, Кюи находил в опере Даргомыжского «Каменный гость»). Наконец, следует избегать музыкальных повторов и рэприз, не мотивированных содержанием текста, а поскольку точная повтор-

---

<sup>30</sup> Кроме того, в своей книге Кюи пишет о надлежащем исполнении камерно-вокальной музыки, не забывая и о задачах, стоящих перед пианистом. Эти советы исполнителям не утратили значения и сегодня.

ность вообще мало свойственна лирической поэзии, Кюи решительно отказывается в своих романсах от куплетности, встречавшейся еще у позднего Даргомыжского.

В продуманной Кюи поэтике романсового творчества нашел выражение как его собственный опыт, так и опыт композиторов его поколения и особенно членов «Могучей кучки». Кюи очень ясно выразил окончательное отделение классического романса (художественной песни, если воспользоваться выражением Н. Финдейзена) от общей сферы профессионально-любительского романсового творчества, превращение его в поле художественного эксперимента, где опробовались новые соотношения слова и музыки. Композиторы балакиревского кружка, в котором романсы Кюи многократно исполнялись и обсуждались, воспринимали их как смелое, подлинно новаторское явление современного музыкального искусства.

Черты, позволяющие причислять романсы Кюи к прогрессивным явлениям камерно-вокальной музыки середины и второй половины XIX века, сочетались с известной ограниченностью, проистекавшей, вероятно, из общих свойств художественной натуры композитора. Во-первых, материал, на основе которого возникали эксперименты Кюи в области вокальной мелодики и формы, — это по преимуществу лирическая поэзия, чуждающаяся социального, исторического или национального содержания в его прямом и конкретном выражении. Иными словами, обновление жанра Кюи не связывал с расширением его тематики, которое реально осуществлялось в то время у других композиторов (например, Даргомыжского, Мусоргского, отчасти Балакирева). Во-вторых, Кюи явно недооценивал роль чисто музыкальных закономерностей в создании новых музыкально-поэтических образов, что сказалось в сравнительно скромном облике фортепианной партии<sup>31</sup>, но главное — в своего рода статике его вокальных форм, слабой выраженности в них моментов развития и кульминаций. Оба эти

---

<sup>31</sup> Так, обращает внимание отсутствие в романсах Кюи развитых вступлений и заключений, а также технически сложных приемов изложения. При этом выразительная роль фортепианной партии подчас очень велика.

обстоятельства как бы лишали новаторство Кюи прочной основы. Отсюда двойственное положение композитора в истории русского романса, аналогичное тому месту, какое занимает он в истории русской оперы: внеся в развитие жанра свежую струю, он впоследствии оказался в тени своих современников, а к началу XX века его романсовое творчество, продолжавшееся с прежней интенсивностью, стало казаться несовременным и даже консервативным.

Исторически наиболее значимые романсы Кюи возникли в начальный период его творчества, в конце 50-х и в 60-е годы. Это было время, когда сложившиеся в первой половине века устойчивые разновидности романса и песни претерпевали эволюцию, не исчезая, однако, из «палитры» вокального творчества русских композиторов. Примечательная особенность Кюи, отличавшая его от многих современников, состоит в том, что он почти совсем не обращался к таким распространенным жанровым разновидностям, как русская песня, романс-танец или «восточный» романс. Достаточно сказать, что и у Даргомыжского, самого близкого Кюи композитора, камерно-вокальное творчество отличалось в 60-е годы поразительным жанровым многообразием. Кюи же сразу сосредоточивается на разработке лишь одного русла. Тип камерно-вокальной пьесы, намеченный Даргомыжским, но ставший у Кюи основным и безусловно преобладающим, — это небольшой монолог либо лирическая миниатюра, не имеющая явных прообразов среди бытовых жанров, написанная в свободной форме, которая тесно «прилегает» к стихотворению (почти полное отсутствие у Кюи развернутых фортепианных вступлений, заключений или интерлюдий далеко не случайно), стремится соответствовать развитию поэтической мысли<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Кюи чувствовал, что для его сочинений слово «романс» не очень подходит, хотя по традиции и пользовался им в названиях своих опусов 60–70-х годов. Затем он все чаще отказывается от такого обозначения и прибегает к нейтральному — «стихотворение» (впервые в оп. 33, 1885–1886, названном «Семь стихотворений»), уже использованному до него Г. А. Ларошем. В научной литературе «стихотворение с музыкой» часто рассматривается как особый жанр камерно-вокального творчества, возникший в последние десятилетия XIX века.

Воплощая в музыке стихотворный текст, Кюи видит в нем не структуру с ее повторяемыми элементами (стопа, строка, рифма, строфа), а прежде всего движение мысли и чувства. Он охотно использует стихотворения, написанные крупными размерами (гекзаметр, 5- и 6-стопные ямбы и проч.), часто нерифмованные. В музыкальном воплощении их длинные строки не дают ощущения периодичности, звучат как ритмизованная проза. Этому способствует вокальная мелодия, которая, как правило, состоит из различных по протяженности фраз, не складывающихся в законченные построения типа периода. Особенно там, где содержание текста не давало повода для каких бы то ни было тематических повторов, формы романсов предельно текучи, импровизационны и могут напомнить оперное ариозо (подобные, например, ариозным фрагментам «Каменного гостя»), то есть нечто не вполне самостоятельное и законченное.

Один из таких романсов — «Люблю, если тихо» на слова Аполлона Майкова (ор. 7 № 6). Нерифмованное стихотворение написано шестистопным анапестом, каждая строка которого заканчивается полной стопой, так что при чтении (как и в музыкальном воплощении у Кюи) границы строк не ощущаются. Это поток взволнованных фраз, какой можно себе представить в речи любящего. Поставленная композитором задача — создать не скованное никакими формальными условиями музыкально-речевое высказывание — находит выражение и в тональном плане сочинения: романс записан без ключевых знаков, потому что его основная тональность (Fis-dur) определяется только в конце и достигается путем далеких модуляций (H-dur в начале, затем As-dur и G-dur). И все же романс охвачен одним музыкально-поэтическим настроением. Оно создается почти непрерывной триольной пульсацией у фортепиано, а также интонационным сходством отдельных моментов вокальной партии.

Вообще наиболее убедительных результатов Кюи достигал тогда, когда свойственная его романсам детализация музыкального выражения, декламационность вокальной мелодии, а также свобода строения могли сочетаться с наличием яркого музыкально-поэтического образа, развитие

которого охватывает все сочинение. К таковым принадлежат, например, романсы «Эоловы арфы» ор. 5 № 3 (А. Майков), «В колокол, мирно дремавший...» ор. 11 № 3 (А. К. Толстой), пушкинский романс более позднего времени (1885–1886) «Сожженное письмо» ор. 33 № 4. В стихотворении «Эоловы арфы» — оно написано в 1856 году, время, проникнутое ожиданием перемен, — иносказательно говорится о связи искусства и общественной жизни. Речь идет о поэтах («певцы моей отчизны»), которые с укором молчат, подобно эоловым арфам в засушливый зной; необходим дух новой жизни, чтобы они заговорили<sup>33</sup>. Отталкиваясь от простой музыкальной ассоциации (о звучании арф напоминает фактура сопровождения), Кюи постепенно усиливает интенсивность фортепианной партии, начиная с подолгу выдерживаемых аккордов *aggregiato*, которые воплощают стоящий в воздухе зной и тишину, и заканчивая гармонической фигурацией тридцатьвторыми. В результате скрыто присутствующий в стихотворении призыв к обновлению звучит в романсе Кюи более определенно, открыто и страстно, чем у поэта.

Если рассматривать не общие художественные результаты, которых достигает Кюи в своих романсах, а лишь отдельные приемы, к каким прибегает он в своем камерно-вокальном творчестве 60-х годов (в вокальной мелодике, структуре, построении тональных планов), можно увидеть, что во многом он идет дальше Даргомыжского. В свою очередь, опыты Кюи были учтены Мусоргским и, возможно, подсказали ему направление собственных поисков<sup>34</sup>.

Однако с течением времени (уже в 70-е годы, но особенно в последующие десятилетия) в романсовом творчестве Кюи появляется все больше произведений, не выделявшихся в общей картине русской камерно-вокальной музыки второй половины XIX и начала XX века. Чайковскому, Римскому-Корсакову, позднее Рахманинову он в целом проигрывал в

---

<sup>33</sup> По содержанию этот романс перекликается с позднее написанным знаменитым романсом Бородина «Спящая княжна».

<sup>34</sup> Сходства и различия между ними можно было бы увидеть, сравнивая, например, романсы-монологи Кюи 60-х годов и цикл Мусоргского «Без солнца» (1874).

музыкальном воплощении излюбленных им образов любовной, пейзажной, философской лирики. Что же касается новаторских поисков, отличавших произведения Кюи в 60-е годы, то след их никогда не исчезал из его романсового стиля (в основном это сказывается в преобладании ариозности), но соединился с более традиционными чертами: с большей закругленностью формы и мелодических линий, связью с бытовыми жанрами, отдельными стилистическими приметами русского романса глинкинской эпохи, подчас проникновением песенности.

Движение Кюи к более умеренной эстетике романсового жанра открыло перед ним новые возможности, поскольку позволяло воплощать более разнообразное поэтическое содержание, согласуясь со стилем того или иного автора. Композитор стремился охватить огромное богатство поэзии XIX века<sup>35</sup>. В этом отношении он работал целенаправленнее, чем другие русские композиторы его современники. Кюи был очень требователен к выбору поэтического текста, поскольку рассматривал его художественные достоинства как важный компонент общего эстетического воздействия, какое оказывает на слушателя вокальное произведение. Поэтому он обращался почти исключительно к высоким образцам русской и мировой литературы<sup>36</sup>. Если в 60-е годы центром притяжения для него была прежде всего поэзия Майкова, то затем Кюи много пишет на стихи Гейне и Мицкевича (в русских переводах), Пушкина, Лермонтова, А. К. Толстого, Полонского, Некрасова. Одним из первых Кюи ввел в русскую музыку особый род вокальных циклов и сборников, который имел прочные традиции в немецкой музыке (Р. Шуман, Р. Франц, затем Г. Вольф). Их можно назвать музыкальными портретами творчества одного избранного поэта. В 1899 году, по случаю пушкинского юби-

---

<sup>35</sup> Преимущественно русской, хотя Кюи обращался также к оригинальным французским и польским (Адам Мицкевич) текстам.

<sup>36</sup> Это еще один повод для сравнения Кюи с его современниками. В отношении к выбору поэтических текстов к нему близок разве что Римский-Корсаков, тогда как для романса XIX — начала XX века в целом оставалось характерным обращение к творчеству поэтов скромного дарования, особенно если они входили в круг общения композитора.

лея, Кюи опубликовал сборник «25 стихотворений Пушкина» (ор. 57). За ним последовали «21 стихотворение Некрасова» (ор. 62, 1902), «18 стихотворений А. К. Толстого» (ор. 67, 1904) и другие опусы, посвященные поэзии Мицкевича и Полонского.

Выходы Кюи за рамки той лирической сферы, какая господствует в его творчестве, совершались в разных направлениях: обращение к стихам для детей («Тринадцать музыкальных картинок» ор. 15, 1877–1878; «Семнадцать детских песен» ор. 73, 1906–1907), к текстам, навеянным событиями русско-японской войны («Отзвуки войны» ор. 66, 1904–1905), к поэзии Некрасова. В сборнике романсов на его стихи (ор. 62) Кюи представил как любовную лирику, так и поэзию гражданского звучания, проникнутую социальной тематикой и даже включающую ранее совсем далекие от него сатирические и народно-жанровые образы (например, в песнях «Я проект свой излагал», «Сват и жених»). Здесь он прикоснулся к сфере, столь богато и глубоко разработанной в творчестве Мусоргского, что сделанное Кюи невольно кажется лишь запоздалым отголоском чужих открытий.

Но обращение к такой тематике у позднего Кюи не случайно. В широком охвате поэтических образов чувствуется его потребность соединить в своем творчестве различные линии, по которым шло развитие русского романса.

Высших результатов на этом пути Кюи достигал, воплощая в музыке поэзию Пушкина и через нее возрождая дух пушкинско-глинkinской эпохи. Среди романсов ор. 57 есть подлинный шедевр — «Царскосельская статуя» (№ 17). Эту вокальную миниатюру, занимающую 41 такт, справедливо считают едва ли не лучшим романсом Кюи. Стихотворение, написанное элегическим дистихом<sup>37</sup>, принадлежит к роду антологической лирики, то есть вдохновленной образами античности. Такая поэзия нашла замечательное воплощение уже в романсах композиторов пушкинской эпохи, в частности у Глинки и особенно Даргомыжского («Юноша и

---

<sup>37</sup> Модификация гексаметра, свойственная древнегреческой эпиграмме и элегии.

дева»). Добавляя к числу антологических романсов свой опыт, Кюи необыкновенно чутко воспроизвел дух этой поэзии с ее скульптурно зримыми, статичными образами. Две тексто-музыкальные строфы, имеющие сходное начало, объединены сквозной линией движущегося вниз басового голоса, над которым звучит неизменно ровная гармоническая фигурация. Это струящееся движение («не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой») кажется статичным, как и сама статуя девы, что «над вечной струей вечно печальна сидит». Вокальная мелодия в началах строф и в последних тактах романса не столько движется, сколько пребывает в ограниченном пространстве, а по звуковысотному положению оказывается обычно внутри фигурационного фона, поднимаясь над ним лишь при движении к кульминации. Таким образом, все в этом романсе направлено на воплощение главенствующего образа-мысли — единства движения и покоя:

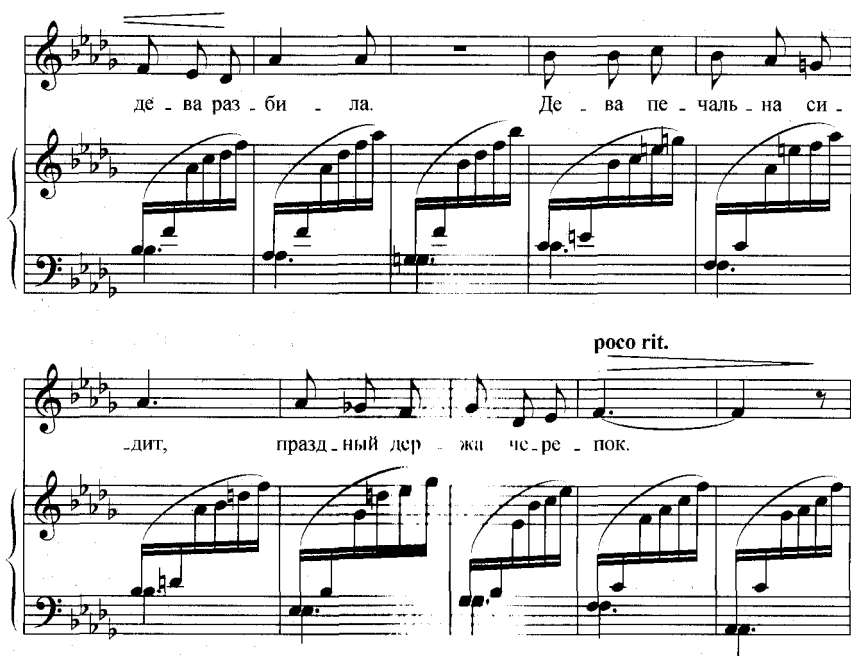
36      Andantino (♩ = 56)

*p*  
Ур -

*pp*

-ну сво - дай у - ро - нив, об у - тес е - е





Среди романсов Кюи есть множество поистине прекрасных сочинений. Если в операх склонность композитора к малым ариозно-речитативным формам, тщательной работе над деталями (подчас любованию ими), к воплощению тонких эмоциональных движений до известной степени мешала, как в «Вильяме Ратклифе», художественной убедительности целого, то камерно-вокальная музыка была идеальной сферой для раскрытия замечательных качеств дарования Кюи — лирика и миниатюриста.

## Инструментальная музыка

Гораздо скромнее были притязания Кюи в области инструментальной музыки. Его отношение к ней хорошо поясняет следующий фрагмент из письма 1901 года: «Написать что-либо *инструментальное*: трио, квартет, симфонию, сонату? Боюсь, что ничего путного не выйдет. В последнее время я все писал вокальную музыку и совсем отвык от тематической разработки и развития, без которых инструментальная музыка немислима <...> фортепианные пьески? много их

уже и так»<sup>38</sup>. Действительно, классические жанры инструментальной музыки представлены у Кюи лишь ранней скрипичной сонатой и тремя струнными квартетами (1890, 1907, 1913), которые были для него, скорее, лишь экскурсом в неблизкую ему область музыки. Преобладают же у Кюи миниатюры. В них (что свойственно этому жанру вообще) главный интерес составляет не тематическое развитие, а музыкальные темы как таковые, нередко отмеченные присущей стилю Кюи изысканностью. Не случайно самым крупным жанром в его инструментальной музыке является сюита, строящаяся как цикл характерных пьес. В этом жанре композитор создал ряд оркестровых и камерных произведений.

Значительно фортепианное наследие Кюи. В этой области он начал активно работать лишь в начале 80-х годов, когда русская фортепианная музыка уже обогатилась произведениями А. Рубинштейна, Чайковского, Балакирева, Мусоргского, а спустя некоторое время вступит в полосу своего расцвета в творчестве Скрябина и Рахманинова. В этом контексте фортепианная музыка Кюи, вероятно, и не могла претендовать на то, чтобы закрепиться в концертном репертуаре (впрочем, его произведения играл А. Рубинштейн). Если не считать пьес для детей, фортепианные сочинения Кюи можно разделить на две группы: характерные пьесы с программными названиями (в том числе входящие в сюитные циклы) и произведения в романтических жанрах фортепианной миниатюры, восходящих к творчеству Шопена (вальсы, мазурки, экспромты, скерцо, прелюдии). К рубежу столетий в творчестве еще живших тогда композиторов «Могучей кучки» (Балакирев, Римский-Корсаков и Кюи) появляются произведения, говорящие об их давней привязанности к музыке Шопена, которую они передали композиторам следующих поколений — Глазунову, Лядову, Скрябину. Пожалуй, только в русской музыке «шопеновские» жанры получили столь блистательное развитие, образовав прочную традицию, к которой был причастен и Кюи. В начале 1900-х годов он создал цикл «25 прелюдий» (ор. 64)

---

<sup>38</sup> Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 234.

во всех тональностях<sup>39</sup>. «Были бы они совсем добропорядочны, если бы не существовали прелюды Шопена. Этот гений глубиной чувства, гармоническим творчеством, мелодическим вдохновением, рафинированным изяществом и высшим аристократизмом — давит *нас всех*», — признавался Кюи<sup>40</sup>. Написав прелюдии с мыслями о Шопене, Кюи вольно или невольно отразил в них впечатления и от современных явлений композиторского творчества, а именно ранних произведений Скрябина, дарование которого высоко ценил, хотя и не принимал его зрелого стиля. Многие прелюдии Кюи «светятся» двойным, шопеновско-скрябинским отраженным светом.

### Краткая хронология жизни и творчества

1835	6 января	В Вильно (Вильнюсе) родился Цезарь Антонович Кюи.
1850		В детстве начавший сочинять музыку, Кюи в течение нескольких месяцев брал уроки у Станислава Монюшко.
1851		Переезд в Санкт-Петербург, где Кюи провел всю взрослую жизнь. Поступление в Главное инженерное училище. Увлечение оперным театром.
1855–1857		Обучение в Инженерной академии. По окончании преподавал в ней, затем и в других учебных заведениях (в 1880 году получил звание профессора).
1856–1858		Знакомство с М. А. Балакиревым, А. Н. Серовым, А. С. Даргомыжским (1856), М. П. Мусоргским (1857). Интенсивные занятия композицией. Работы над операми «Замок Нейгаузен», «Кавказский пленник», «Сын мандарина». Появление первых романсов, фортепианных и оркестровых сочинений.
1859	14 декабря	Скерцо ор. 1 в 4-м симфоническом собрании РМО под управлением А. Рубинштейна — первое исполнение музыки Кюи в публичном концерте.

<sup>39</sup> Общее число (25) связано с тем, что в конце у Кюи возвращается тональность первой прелюдии — C-dur. Принцип, по которому выстроен тональный план цикла, отличается от шопеновского: C, e, G, h, D... d, F, a, C. Таким образом, охват всех тональностей совершается терцовыми шагами.

<sup>40</sup> Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 257.

1861		Начало работы над оперой «Вильям Ратклиф», длившейся семь лет.
1864	март	Начало постоянной деятельности Кюи в качестве музыкального критика, закончившейся в 1900 году. До 1877 г. он работал корреспондентом газеты «Санкт-Петербургские ведомости».
1869	14 февраля	Премьера оперы «Вильям Ратклиф» в Мариинском театре. Первая опера композитора «Могучей кучки», поставленная на сцене.
1869—1870		Работа над завершением «Каменного гостя» А. С. Даргомыжского (совместно с Н. А. Римским-Корсаковым).
1872		Создание музыки I акта оперы-балета «Млада» — незаконченного коллективного сочинения композиторов балакиревского кружка.
1874	6 февраля	Опубликована сдержанная рецензия Кюи на премьеру оперы Мусоргского «Борис Годунов» — один из симптомов ослабления прежних творческих связей членов «Могучей кучки».
1876	1 февраля	Премьера оперы «Анджело» в Мариинском театре.
	лето	В Веймаре первая встреча с Ф. Листом, который уже был знаком с музыкой Кюи и высоко отзывался о ней.
1878	июнь—август	В течение трех месяцев Кюи изучал действие фортификационных сооружений в местах боев недавно завершившейся русско-турецкой войны.
1880		Публикация в Париже книги Кюи «Музыка в России» (на французском языке).
Начало 80-х гг.		Печатные выступления Кюи, посвященные М. П. Мусоргскому: некролог и открытое письмо в защиту «Хованщины», отклоненной оперным комитетом Дирекции императорских театров. Выход Кюи из состава комитета.
1883		Начало переписки и дружбы с графиней Луизой де Мерси-Аржанто. Их личная встреча состоялась в 1885 году.
1885—1886		Организованные Мерси-Аржанто концерты русской музыки в Бельгии, исполнение оперы «Кавказский пленник» в Льеже (1 января 1886).
1890	27 октября	Смерть Л. де Мерси-Аржанто в Петербурге.
1894	22 января	Премьера в Париже оперы «Флибустьер», написанной по заказу театра Комической оперы. Первая опера русского композитора, поставленная во Франции.
	февраль	Ряд публикаций в России, приуроченных к 25-летию премьеры оперы «Вильям Ратклиф». Не увенчавшиеся успехом попытки возобновить оперу на сцене.

1896—1904		Кюи — председатель дирекции Санкт-Петербургского отделения РМО.
1898	апрель	Начало творческих контактов Кюи с четой Керзиных и «Кружком любителей русской музыки» в Москве (т. н. Керзинский кружок), в программы которого регулярно включаются сочинения композитора (кружок просуществовал до 1912 года).
Конец 90-х — нач. 900-х гг.		Оперы Кюи («Кавказский пленник», «Сын мандарина», «Сарацин», «Мадемуазель Фифи», «Пир во время чумы») идут на сценах императорских и частных театров в разных городах России. В Московской частной опере ставятся «Вильям Ратклиф» и «Анджело».
1904—1905		Кюи создает ряд вокальных сочинений, навеянных событиями русско-японской войны.
1909		Кюи завершил оперу «Капитанская дочка» — его последнее крупное произведение для музыкального театра. Затем он создает лишь небольшие оперы для детей.
1909—1910		В Москве и Петербурге широко отмечается 50-летие творческой деятельности Кюи. Возобновление «Анджело» в Мариинском театре.
1914—1915		Несколько вокальных сочинений, написанных под впечатлением начавшейся Первой мировой войны.
1917		Завершение оперы Мусоргского «Сорочинская ярмарка».
1918	26 марта	Кюи скончался в Петрограде.

## Основные произведения Ц. А. Кюи

### *Музыкальные сочинения*

14 опер, в том числе «Вильям Ратклиф» (1861—1868), «Анджело» (1871—1875), «Флибустьер» («У моря», 1888—1889), «Сарацин» (1896—1898), «Пир во время чумы» (1900), «Мадемуазель Фифи» (1902—1903), «Матео Фальконе» (1906—1907), «Капитанская дочка» (1907—1909), четыре детские оперы (1905—1913).

Опера-балет «Млада», I действие (из коллективного сочинения Ц. А. Кюи, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, 1872).

Завершение опер «Каменный гость» А. С. Даргомыжского (совместно с Н. А. Римским-Корсаковым, 1870), «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского (1915—1916).

Сочинения для хора, для голоса с оркестром (в том числе «Шесть песен западных славян», 1916), для голоса и фортепиано (около 400 романсов, включая неопубликованные), вокальные ансамбли.

Инструментальные сочинения, в том числе два скерцо для оркестра (1857), Концертная сюита для скрипки с оркестром (или фортепиано, 1884), три струнных квартета (1890, 1905, 1913), «В Аржанто»: 9 характеристических пьес для фортепиано (1887), 25 прелюдий для фортепиано (1903).

### *Литературные работы*

Музыкально-критические статьи в периодической печати (частично перепечатаны в изданиях: Музыкально-критические статьи. Т. 1 [1864–1865]. Пг., 1918; Избранные статьи / Сост. И. Л. Гусин; под ред. Ю. А. Кремлева. Л., 1952; Избранные статьи об исполнителях. М., 1957).  
La musique en Russie. Paris, 1880.

История литературы фортепианной музыки. Курс А. Г. Рубинштейна. СПб., 1889.

«Кольцо Нибелунгов». Трилогия Р. Вагнера. Музыкально-критический очерк. СПб., 1889.

Русский романс. Очерк его развития. СПб., 1896.

### *Рекомендуемая литература*

Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М., 1956. С. 164–173.

Веймарн П. П. Кюи как романист. СПб., 1896.

Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1857–1872). Л., 1971. Глава IX; Русский оперный театр XIX века (1873–1889). Л., 1973. Глава VIII.

Коптяев А. П. Ц. А. Кюи как фортепианный композитор: Музыкально-критический этюд. СПб., 1895.

Корженянец Т. В. Ц. А. Кюи // История русской музыки. В 10-ти т. Т. 7.

Кюи Ц. А. Избранные письма / Сост. И. Л. Гусин. Л., 1955.

Ливанова Т. Н. Оперная критика в России. Т. 2. Вып. 4. М., 1973. С. 134–188.

Назаров А. Ф. Царь Антонович Кюи. М., 1989.

Переписка Н. А. Римского-Корсакова и Ц. А. Кюи // Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. V. М., 1963.

Стасов В. В. Ц. А. Кюи. Биографический очерк [1894] // Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 5–А. М., 1980.

Финдейзен Н. Ф. Библиографический указатель музыкальных произведений и критических статей Ц. А. Кюи // Артист, 1894, № 34, 35.

Mercy-Argenteau L. de. Cesar Cui. Paris, 1888.



## *Глава V*

### **М. А. БАЛАКИРЕВ 1836—1910**

Балакирев принадлежал к числу тех разносторонних в своей деятельности музыкантов, которых выдвинуло XIX столетие, отмеченное бурной динамикой исторической жизни, возникновением романтизма и реализма, несходных, но равно мощных в своей новаторской сущности художественных направлений, а также знаменательным явлением времени — рождением и расцветом новых композиторских школ, в том числе в России. Для музыкантов такого типа основополагающее значение имело творчество. Но с ним совмещались и другие виды деятельности: исполнительство, музыкально-критическая и педагогическая работа, активное участие в художественной жизни своего времени, своей страны. В качестве примеров можно назвать имена Берлиоза и Шумана, Листа и Вагнера. В России — А. Рубинштейна, Римского-Корсакова, Чайковского и, конечно, Балакирева. Уже в середине 1860-х годов он показал себя разносторонним и активно-деятельным участником русской музыкальной жизни. Блестяще одаренный композитор, яркий артист — пианист и дирижер, энергичный организатор Бесплатной музыкальной школы, возглавивший ее просветительскую и концертную работу, создатель кружка молодых композиторов, наставник в их первых творческих шагах, признанный вождь целого музыкального направления — такова совокупность проявлений молодого русского музыканта в свете задач, стоявших перед национальной музыкальной культурой середины века. Не случайно Чайковский, отзываясь о членах балакиревского

кружка, особенно выделял его главу: «Самая крупная личность этого кружка — *Балакирев*»<sup>1</sup>.

Временной историко-культурный диапазон творчества Балакирева — от середины 50-х годов, когда появлялись последние романсы Глинки, поставлены «Русалка» Даргомыжского и «Громобой» Верстовского, и до первого десятилетия XX века, когда были созданы Восьмая симфония Глазунова, Третий концерта Рахманинова, «Прометей» Скрябина и «Жар-птица» Стравинского. Несмотря на более чем полувековой музыкальный путь Балакирева, историческое место его творчества определяется первым пятнадцатилетием сочинительской и музыкально-общественной деятельности — от середины 50-х до начала 70-х годов. Можно принять высокую положительную оценку фигуры Балакирева в русской классической музыке в целом, которая содержится в работе В. Стасова «Искусство XIX века»: «...Не будь Балакирева, судьбы русской музыки были бы совершенно другие, чем те, какие создавались в русской художественной истории. Сбравшаяся около Балакирева и от всего сердца доверившаяся ему молодежь была сильно талантлива и поэтому даже и сама по себе, помимо него, наверное произвела бы на своем веку много высокого, поэтического и замечательного. Только все это имело бы иной характер... своим решительным, увлекательным указанием и внушением Балакирев произвел непобедимое влияние на юных товарищей и образовал из них и с ними новую национальную русскую музыкальную школу»<sup>2</sup>.

Действенно-активный, энергический склад натуры Балакирева счастливым образом сочетался с присущим ему художественным мировоззрением, выраженным определенно, цельно и устойчиво. Источником его явилось врожденное «чувство России», самоощущение и самосознание себя как музыканта, призванного служить интересам русского музыкального искусства. Главнейшей опорой на этом пути для Балакирева явилась творческая личность Глинки и заложенные им традиции отечественной музыкальной куль-

---

<sup>1</sup> Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. VI. М., 1961. С. 330.

<sup>2</sup> Стасов В. В. Избр. соч. Т. 3. М., 1952. С. 727.



туры, а также та общественно-художественная обстановка «шестидесятничества», проникнутая демократическими просветительскими устремлениями, которая имела столь большое значение для всей русской культуры этого времени, для творческого становления молодых русских музыкантов поколения Балакирева.

Этим объясняется стремление композитора углубиться в мир народного искусства — хранителя эстетических и этических национальных ценностей, национальной исторической памяти. Отсюда — интерес Балакирева к традиционному крестьянскому песнетворчеству, особенно к старинному его слою; к жанрам эпическим (былины, исторические песни, духовные стихи) и к традиции культового православного пения, к «голосам» русских колоколов. Мир народности предстал для Балакирева в ракурсе поэтизации, в «идеальном» освещении<sup>3</sup>. Балакиреву был свойствен избирательный подход и к явлениям русской истории — идеализация допетровской, даже домосковской, удельно-вечевой Руси с ее вольными городами-республиками Новгородом и Псковом; симпатии к стихийно-оппозиционным движениям казачества, раскольников в древнерусском государстве XVII века (обильный материал высказываний Балакирева на эти темы содержится в его переписке с В. Стасовым).

Откликом композитора на характерное для передовой интеллигенции 1860-х годов «хождение в народ» с целью его просвещения явились «песенные экспедиции» Балакирева на Волгу (вместе с поэтом Н. Ф. Щербиной) и на Кавказ для сбора фольклорного музыкального материала. В этих поездках собиранию материала сопутствовало накопление разнообразных впечатлений о жизни народа, его характерах и типах, о раскрывающихся перед путешественником картинах природы и народного быта. (К сожалению, не сохранились «волжские» письма композитора; подробности его общения с представителями волжской бурлацкой среды. Некоторые сведения этого рода содержат письма Балакирева

---

<sup>3</sup> Это поэтическое, идеализированное восприятие мира народности четко выявлено в самом творчестве композитора, в то время как его суждения о конкретных явлениях исторического прошлого и современности носили нередко противоречивый, порой резко критический характер.

ва из его поездки по Южной России и на Кавказ.) Направленность интересов композитора на более широкое (не только фольклорно-музыкальное) общение с привлекавшими его внимание людьми неизменно отмечают исследователи балакиревского творчества и личности, в частности А. С. Ляпунова, — публикатор полного собрания писем Балакирева и В. Стасова<sup>4</sup>. Свидетельством «шестидесятнической» позиции композитора могут служить его горькие слова осуждения в адрес образованных людей, уклоняющихся от помощи народу, а с другой стороны, его вера в то, что реликтовые образцы традиционного старинного художественного творчества хранят в себе чистоту первородных качеств народных — в них композитор видел источник укрепления своих нравственных и творческих сил. Вот что писал он Стасову по прибытии в Пятигорск: «Мне осталось одно, чем я и пользуюсь: наслаждаться природой и рассматриванием девственной породы людей, не тронутых покуда нашей общественной цивилизацией. В дикости староверов, с которыми я всю дорогу ехал, в многоспособной и доброй натуре нашего мужика и в красивом и честном лице черкеса я нахожу еще кое-какие соки меня питающие...»<sup>5</sup>.

Разносторонность фольклорных интересов Балакирева проявилась в обращении к самым различным народно-национальным истокам, восприятие образцов той или иной песенной культуры в контексте условий ее бытования, природной, языковой, житейской среды, памятников истории архитектуры, вообще местных художественных традиций. Помимо нотных записей, основным «хранителем» музыкальных впечатлений была феноменальная слуховая память Балакирева, о чем пишет Римский-Корсаков в своей «Летописи». Примечательны упоминания композитора о природе Кавказа и Закавказья, о связанных с горной страной «лермонтовских» ассоциациях, об изящной графике грузинской письменности, о навсегда ему запомнившихся красотах столицы Чехии. В богатом комплексе впечатлений хранились

---

<sup>4</sup> См.: *Ляпунова А. С.* Балакирев и Стасов. История их отношений // *Балакирев М. А. и Стасов В. В.* Переписка. Т. 1. М., 1970. С. 26.

<sup>5</sup> Там же. С. 211.

композитором отечественная песенная культура, в том числе с берегов Волги, известная ему с детских лет, помнившаяся ему колокольные звоны. В музыкальном слуховом «поле» Балакирева ясно очерчена славянская группа фольклорных источников: русские, украинские, чешские, сербские, польские темы. В круг фольклорных музыкальных интересов композитора входили темы испанские, английские, французские, а также венгерские. Последние были услышаны Балакиревым как одно из проявлений «восточности». Но особенно глубоко воспринял композитор богатства фольклорных источников грузинского и армянского, крымско-татарского происхождения, а также народов Северного Кавказа. У петербургского музыканта «музыкальный Восток» предстает и в своих подлинных, первоизданных образцах и в творчески свободном претворении, с большим или меньшим приближением к оригинальным явлениям. За встречающимся в научной литературе понятием «петербургский Восток» стоит целый слой замечательных музыкальных произведений (большая часть из них — признанные шедевры!), созданных первооткрывателями богатств музыкального ориентализма, прежде всего русскими мастерами XIX века.

«Песенные экспедиции» Балакирева и вообще его работа над разнообразным народно-песенным материалом послужили формированию и развитию самобытных индивидуальных черт музыкального стиля и языка самого Балакирева и его товарищей по кружку. Балакирев в своих «Энциклопедиях» открыл сокровищницу новой для европейца национально-русской и восточной музыкальной образности и стилистики. Это открытие было плодотворным не только для русских композиторов, но и для европейской музыки второй половины XIX века (особенно французской).

На рубеже 1850—1860-х годов вокруг Балакирева сплачиваются молодые композиторские силы Петербурга. Формируется дружеский музыкальный кружок (Новая русская музыкальная школа). Став его главой совсем молодым человеком, он приобрел в своем окружении непререкаемый авторитет — в силу обширнейших музыкальных знаний, композиторского таланта, практического опыта как композитора и исполнителя, чего не было ни у одного из участни-

ков кружка. Впечатляющую характеристику Балакирева периода формирования «Могучей кучки» оставил Римский-Корсаков: «Отличный пианист, превосходный чтец нот, прекрасный импровизатор, от природы одаренный чувством правильной гармонии и голосоведения, он обладал частью самородной, частью приобретенной путем практики на собственных попытках сочинительской техникой. У него были и контрапункт, и чувство формы, и знания по оркестровке — словом, было все, что требовалось для композитора»<sup>6</sup>.

Балакирев стал старшим в кружке по положению и совершенно необходимым наставником, советчиком своих молодых друзей, не имевших композиторской подготовки. Педагогический метод Балакирева был необычным. Он не имел никакой определенной методической формы, не заключал в себе изучения тех или иных разделов теории композиции (гармонии, контрапункта). Занятия состояли, с одной стороны, в совместном просмотре-проигрывании сочинений известных композиторов с анализом строения и оркестровки, с другой — в критическом рассмотрении приносимых участниками кружка собственных произведений, часто лишь в первоначальных набросках.

Примечательно, что занятия «мэтра» с «учениками» приобретали «артельный» характер: «Все толпой собирались, — вспоминал В. Стасов, — около фортепиано, где аккомпанировали либо М. А. Балакирев, либо Мусоргский, как самые сильные фортепианисты кружка, и тут шла тотчас же проба, критика, взвешивание достоинств и недостатков, нападение и защита»<sup>7</sup>. Коллективный дух, царивший на этих музыкальных собраниях, всячески акцентировал в своих воспоминаниях Балакирев: «...не только я, но и все остальные члены нашей компании принимали участие в этих суждениях. Таким образом сообща вырабатывалось все направление нашей композиторской деятельности»<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955. С. 17. (В дальнейшем: Римский-Корсаков Н. А. Летопись.)

<sup>7</sup> Цит. по: М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества / Сост. А. С. Ляпунова и Э. Э. Язовицкая. Л., 1967. С. 65.

<sup>8</sup> Балакирев М. А. и Стасов В. В. Переписка. Т. 2. М., 1971. С. 14.

Разумеется, это приносило свои результаты только из-за наличия у балакиревских музыкальных «птенцов» из ряда вон выходящих дарований. В противном случае отрицание Балакиревым необходимости «школьного» подготовительного композиторского обучения, установка на то, чтобы «прямо сочинять, творить и учиться на собственном творчестве»<sup>9</sup>, не принесли бы никаких реальных плодов. Положение еще осложнялось присущим Балакиреву музыкальным деспотизмом («делай, как я!») — он добивался буквального, точь-в-точь выполнения своих указаний. И только сильные таланты, только стойкие творческие личности могли проходить балакиревскую «школу», извлекая из нее пользу.

Впрочем, порой в требованиях Балакирева говорили не только личный вкус, композиторские склонности, но и понимание объективных требований русской композиторской школы, а именно — создания русской симфонии. Не случайно как раз в период формирования кружка Балакирев начал писать свою симфонию и фортепианный концерт *Es-dur*, параллельно привлекая Римского-Корсакова, потом Бородина к работе над жанром симфонии, и даже Мусоргского усадил за сочинение симфонического *Allegro* для фортепиано в 4 руки.

Римский-Корсаков писал: «...обаяние его личности было страшно велико. Молодой, с чудесными, подвижными, огненными глазами, с красивой бородой, говорящий решительно, авторитетно и прямо; каждую минуту готовый к прекрасной импровизации за фортепиано, помнящий каждый известный ему такт, запоминаящий мгновенно играемые ему сочинения, он должен был производить это обаяние, как никто другой <...> Влияние его на окружающих было безгранично и похоже на какую-то магнетическую или спиритическую силу»<sup>10</sup>.

Парадоксальным образом в этой натуре, поражающей излучением музыкального таланта и, казалось, огромной и непреодолимой творческой воли, таились и глубокие противоречия, зачатки тяжелых депрессий, которые давали о

---

<sup>9</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись. С. 20.

<sup>10</sup> Там же. С. 18.

себе знать уже в молодые годы, хотя известными они становились лишь самым близким композитору людям. В письмах к В. Стасову, написанных в 1858, 1861, 1862 годах, Балакирев сообщал о своих болезненных состояниях, страхе смерти, странной душевной апатии. Эта особенность личности Балакирева дала о себе знать позднее, в драматических и даже трагических изломах житейской и творческой судьбы выдающегося художника.

## **Творческий путь**

Более чем семидесятилетний путь, пройденный Балакиревым, и пятидесятилетняя его творческая деятельность тесно переплетаются со всей музыкальной жизнью России этого времени. Изучение личности композитора неизбежно раскрывает ее значение — одной из выдающихся фигур истории русской классической музыкальной культуры.

Подготовительный период в творческом пути Балакирева (он родился в Нижнем Новгороде 21 декабря 1836 года) составляют годы отрочества и юности, проведенные им в основном на родине (недолгое время в Казани). Будущий композитор не получил систематического музыкального образования. Но следует отметить первоначальные занятия с матерью, а затем — поездку в Москву к известному педагогу А. И. Дюбюку. Полученные у него десять уроков дали Балакиреву важную основу — правильные приемы фортепианной игры<sup>11</sup>.

Неизмеримо большее значение имели занятия с Карлом Эйзерихом — видным музыкальным деятелем Нижнего Новгорода, дирижером местного театрального оркестра и пианистом. Не ограничиваясь только фортепианными уроками, Эйзерих стал привлекать своего ученика к репетициям с хором и оркестром, приучал его аккомпанировать певцам. А также поддерживал стремление юноши к сочинительству, давая, по мере возможности, советы в этой области. Общение с Эйзерихом явилось на деле соприкосновением Балакирева с практической деятельностью музыканта: по-

---

<sup>11</sup> Так впоследствии оценил эти уроки сам композитор. См.: М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества. С. 14.

лезным было его пребывание в качестве ученика в сфере разносторонней деятельности Эйзериха — как бы в «мастерской» крупного мастера.

Эйзерих ввел юношу в дом просвещенного нижегородского помещика А. Д. Улыбышева, известного музыкального писателя и критика, автора первого обстоятельного труда о Моцарте, написанного на французском языке<sup>12</sup>. По инициативе Улыбышева в Нижнем Новгороде был создан любительский симфонический оркестр, исполнявший серьезный классический репертуар (в том числе сочинения Моцарта и Бетховена). В доме Улыбышева постоянно звучала камерная музыка — ансамбли, фортепианные, вокальные пьесы. Участниками этих музыкальных собраний были местные любители, нередко и сам хозяин-скрипач, выступали и приезжие, порой весьма известные артисты, отечественные и иностранные.

После отъезда Эйзериха из Нижнего Новгорода его преемником стал пятнадцатилетний Балакирев, как пианист и дирижер. Дирижерские выступления с тремя симфониями Бетховена (Первой, Четвертой и Восьмой), исполнение вместе с Улыбышевым десяти скрипичных бетховенских сонат и многих фортепианных, выступления в публичных концертах с произведениями фортепианной виртуозной литературы, а также с сочинениями Шуберта, Шопена, Листа, Шумана говорят о многом. Вполне оправданным был отзыв о нем Улыбышева: «Он играет как виртуоз... Ему стоит прослушать один раз большую пьесу, исполненную оркестром, чтобы передать ее без нот во всей точности на фортепиано... Читает он с листа всякую музыку в другой тон, какой угодно»<sup>13</sup>.

Уже в эти годы ясно определились музыкальные привязанности юного музыканта — кроме Бетховена это были Шопен (Концерт ми минор, Соната си минор, ноктюрны, некоторые мазурки) и особенно Глинка, чья первая опера в

---

<sup>12</sup> Позднее он был издан в русском переводе М. И. Чайковского и Зинаиды Ларош, дочери известного критика (см.: *Улыбышев А.* Новая биография Моцарта с приложением очерка всеобщей истории музыки и анализа основных сочинений Моцарта. Т. 1–3. М. 1890–1892).

<sup>13</sup> Там же. С. 20.

главнейших своих частях стала ему тогда известна и позднее осталась навсегда предметом восторженного, неизменного преклонения Балакирева.

Уже в Нижнем Новгороде обнаружилась тяга Балакирева к сочинительству. Однако отсутствие настоящего руководства и систематической подготовки тормозило творческий процесс, предопределило общую незрелость его композиторских работ, незавершенность многих замыслов. Тем не менее уже в ранних опытах видна черта, которая станет позднее характерной для Балакирева, — склонность к инструментальной музыке (на данном этапе в основном к фортепианной — сказывалась активная деятельность Балакирева-пианиста в Нижнем Новгороде). Главным же было самосознание его как представителя русской школы. Об этом говорит уже сам выбор народно-песенных тем, мелодий русских композиторов как основы для создания виртуозно-концертных произведений, а также сами названия задуманных композитором сочинений — «Большой русский национальный концерт», «Первый русский оригинальный квартет». Особенно же примечательными были два произведения — «Большая фантазия на русские национальные напевы» для фортепиано с оркестром (сохранившаяся партитура говорит еще о несостоятельности начинающего автора в отношении инструментовки) и «Фантазия для фортепиано на мотивы из оперы „Жизнь за царя“ М. Глинки», включившая в качестве основного раздела транскрипцию трио «Не томи, родимый»<sup>14</sup>. Тем самым уже в период творческого формирования молодой автор проявил себя сторонником и продолжателем Глинки.

Начальный этап творческой эволюции Балакирева продолжался и первые полтора-два года его жизни в Петербурге, куда он приехал в сопровождении Улыбышева в конце декабря 1855 года и был представлен своим спутником Глинке. Решающим в дальнейшей судьбе юноши было покровительство великого композитора, высокая оценка им его дарования и национальной направленности музыкальных

---

<sup>14</sup> Подробнее о молодом Балакиреве см.: *Ляпуновы С. М. и А. С. Молодые годы Балакирева // Балакирев М. А. Воспоминания и письма. Л., 1962.*



стремлений: «В первом Балакиреве я нашел взгляды, так близко подходящие к моим во всем, что касается музыки... Со временем он будет второй Глинка»<sup>15</sup>.

С именем Глинки связан блестящий дебют Балакирева — композитора и пианиста — в Петербурге. В середине февраля 1856 года им было исполнено Концертное аллегро (Концерт *fis-moll* op. 1). Сочинение одобрил Глинка и помог молодому автору при доработке оркестровой партитуры. Отзывы прессы, в том числе А. Н. Серова, были самые благожелательные. Создание этого концерта обозначило начало в творчестве Балакирева «шопеновской линии», которая нашла свое продолжение в его музыке и последующих лет. В Концерте op. 1 ясно ощутимы веяния романтического пианизма — молодого Шопена, отчасти Гуммеля и Фильда. Но вместе с тем присутствует и талантливое претворение «общеславянского» музыкального элемента — качество, отмеченное Серовым.

С первого же дня пребывания Балакирева в Петербурге он был представлен Даргомыжскому, что помогло его вхождению в широкий круг петербургских музыкантов. В их числе были В. Одоевский, Ц. Кюи, А. Серов и братья В. и Д. Стасовы, некоторые известные певцы, поэт Т. Шевченко. Для формирования и развития творческой личности Балакирева эти встречи и знакомства имели огромное значение. Уже к лету 1856 года Балакирев завоевал в столице репутацию выдающегося артиста-музыканта.

Покидая Петербург, Глинка подарил Балакиреву выведенную им из Испании мелодию испанского марша, настоятельно советуя использовать ее для сочинения «испанской» увертюры. Так при прямом участии Глинки было положено начало обращению Балакирева к симфонической музыке, занявшей центральное положение в его творчестве<sup>16</sup>.

Создание «Увертюры на тему испанского марша» потребовало от молодого композитора нескольких месяцев напряженного труда, но партитура оказалась во многих от-

---

<sup>15</sup> Шестакова Л. И. Из неизданных воспоминаний // Русская музыкальная газета, 1913, № 51–52. С. 1181.

<sup>16</sup> Подробнее см. об этом: М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества. С. 30.

ношениях несовершенной. Это и побудило Балакирева позднее вновь к ней обратиться и создать новую, значительно переработанную редакцию. Можно думать, что в ходе работы над первой редакцией завершился в своих основных чертах процесс композиторского формирования Балакирева. Хронологической границей подготовительного периода в творческой эволюции композитора следует, видимо, считать середину августа 1857 года.

Наступление нового, плодотворного во всех отношениях периода в музыкальной биографии Балакирева и как композитора, и как музыканта-исполнителя (главным образом дирижера, но также и пианиста) приходится на осенне-зимние месяцы 1857–1858 годов.

В это время складывается балакиревский кружок: спустя год после знакомства с Кюи в окружение Балакирева входит Мусоргский — в качестве подопечного по композиции и одновременно полноправного участника (пианиста и певца) музыкальных вечеров; устанавливаются тесные дружеские отношения между Балакиревым и В. Стасовым, а с присоединением Римского-Корсакова и Бородина оформляется так называемая Новая русская музыкальная школа.

Начатая в сентябре 1857 года «Увертюра на темы трех русских песен» завершила поиски Балакиревым своего индивидуального пути в области русской симфонической музыки. О достижении композиторской зрелости свидетельствовало и начало работы над музыкой к трагедии Шекспира «Король Лир» во второй половине 1858 года, а также выход из печати двух серий романсов, среди которых уже встречаются шедевры балакиревской вокальной лирики.

Наибольший размах творческая, исполнительская, музыкально-общественная деятельность Балакирева приобретает в следующем десятилетии. В феврале 1862 года Балакирев вместе с хормейстером Г. Я. Ломакиным встал во главе организованной ими обоими Бесплатной музыкальной школы. Композитор взял на себя дирижирование ее концертами, активно участвуя в составлении программ. Первое выступление Балакирева в качестве дирижера в концертах Бесплатной школы состоялось весной 1863 года. Эти концерты заняли свое постоянное место в музыкальной жизни Петер-

бурга. В их программах неизменно присутствовали сочинения русских композиторов, в первую очередь произведения Глинки и Даргомыжского, а также членов дружеского музыкального кружка: самого Балакирева, Кюи, Римского-Корсакова, позднее Мусоргского и Бородина. Однако на афишах концертов появлялись и такие интересные новинки, как сочинения Берлиоза, Листа, реже Шумана и Вагнера.

Выдающимся событием в истории русской музыки этого времени стали дирижерские выступления Балакирева в Праге. В столице Чехии в начале 1867 года он впервые на европейской сцене поставил и продирижировал операми Глинки «Руслан и Людмила» и «Жизнь за царя». Имя Балакирева стало приобретать европейскую известность. Возникшие в Праге связи Балакирева с некоторыми чешскими музыкальными деятелями укрепились и благодаря организованному Балакиревым так называемому «Славянскому концерту» Бесплатной музыкальной школы, проведенному в мае 1867 года, в дни Всеславянского съезда общественных и культурных деятелей, проходившего в Москве. В программу концерта, составленную из произведений славянских композиторов (русских, чешских, польских), вошли только что написанные «Чешская увертюра» Балакирева и «Фантазия на сербские темы» Римского-Корсакова. Эти сочинения были основаны на мелодиях, привезенных Балакиревым из Праги.

Дирижерская деятельность Балакирева достигла наибольшего подъема в сезонах 1867/68 и 1868/69 годов, когда он был приглашен возглавить симфонические концерты Русского музыкального общества. Привлечение к участию в концертах Гектора Берлиоза придало им особый интерес и блеск. Благодаря частым выступлениям полностью развернулся дирижерский талант Балакирева. И на новом посту он вел свою репертуарную линию — пропагандировал творчество русских авторов и произведения новейших зарубежных композиторов. Одновременно Балакирев продолжал выступать и в концертах Бесплатной школы. В итоге на протяжении сравнительно немногих лет им были исполнены ряд симфоний Бетховена (в том числе Девятая симфония), Реквием Моцарта, C-dur'ная и «Неоконченная» сим-

фонии Шуберта, все симфонии Шумана, обе симфонии («Фауст» и «Данте»), симфоническая поэма «Прелюды», фрагменты из оратории «Св. Елизавета» Листа, наконец, под управлением Балакирева прозвучали и листовская «Пляска смерти», ряд капитальных вещей Берлиоза (его *Te Deum*, отрывки из «Осуждения Фауста», из драматической симфонии «Ромео и Юлия», из оперы «Троянцы»). Украсили балакиревские программы и увертюры Вагнера «Фауст» и «Нюрнбергские мастерзингеры». Не скрывая своего предпочтения в русских программах музыки членов кружка, Балакирев исполнял и произведения А. Рубинштейна, Чайковского. Однако доминировали сочинения Глинки, Даргомыжского, Кюи, особенно выделились премьеры первых симфоний Римского-Корсакова и Бородина, корсаковских программных произведений «Садко» и «Антар», а также программного балакиревского цикла — Увертюра и антракты к трагедии «Король Лир» Шекспира.

В эти годы у Балакирева утверждается ведущая роль симфонической музыки в различных ее жанровых разновидностях. Замысел «Русского концерта» осуществляется в работе над монументальным фортепианным концертом *Es-dur*. В те же годы Балакирев приступает к осуществлению проекта русской эпической симфонии. Творческим достижением композитора стала поразившая современников восточная фантазия для фортепиано «Исламей». Посвященная Н. Рубинштейну, она была им впервые сыграна уже спустя два месяца после окончания ее автором (ноябрь 1869) и привлекла заинтересованное внимание Листа.

В целом творчество Балакирева на исходе 1860-х годов — наиболее интенсивный период его композиторской деятельности и упрочения ее ведущего значения в музыкальной жизни России.

Трагической полосой в жизни и творчестве Балакирева пролегли несколько следующих лет. Они ознаменовались тяжелыми неудачами в его музыкальной деятельности — отстранением от руководства и дирижирования концертами РМО, финансовым крахом концертов Бесплатной музыкальной школы и, следовательно, поражением в попытке противопоставить репертуарной линии РМО свою. На начало

70-х годов пришлось и семейные беды: смерть отца и необходимость взять на себя содержание двух сестер (для бедствовавшего в материальном отношении композитора эта ноша была почти непосильной). На некрепкой от природы психике Балакирева все это отозвалось тяжелым срывом, затянувшейся на несколько лет депрессией, полным отстранением от музыкальных занятий и дел, прекращением общения с друзьями и соратниками по кружку. Их поразило и неожиданное превращение Балакирева-атеиста в религиозного, даже набожного человека. В этом сказались, видимо, религиозные традиции семьи Балакиревых и, с другой стороны, то, что в своих бедствиях композитор увидел перст Божий — наказание за отход от веры. «Не так живи, как хочется, а живи, как Бог велит», — утвердился в этой мысли Балакирев в новую пору своей жизни<sup>17</sup>.

Лишь спустя несколько лет, начиная с весны 1876 года, Балакирев начал мало-помалу выходить из душевного кризиса и постепенно возвращаться к музыкальным занятиям, к общению с друзьями-музыкантами и тем самым, по словам Бородина, воскресать для музыки. Здесь решающим было его согласие принять на себя руководство изданием и редактированием оперных партитур Глинки (в 1879 и 1881 годы они вышли из печати). В сентябре Балакирев вновь стал директором Бесплатной школы, вернулся к дирижированию ее концертами (обязанности эти выполнял в отсутствие Балакирева Римский-Корсаков).

Знаменательными были и активные включения Балакирева в общественно-музыкальную жизнь 80–90-х годов. Речь идет об участии его в открытии памятника Глинке в Смоленске (1884), об инициативе Балакирева в привлечении общественного внимания к находившейся в забвении Желязовой Воле, месту рождения Шопена, и участии русского музыканта в торжествах по случаю открытия на этом месте памятника великому польскому композитору (1894). Должна быть отмечена и балакиревская поездка в Берлин, проведение там концерта в связи с установкой памятной доски на доме, где скончался автор «Жизни за царя», «Руслана и

---

<sup>17</sup> Балакирев М. А. Воспоминания и письма. С. 303.

Людмилы», «Камаринской» (1899), а также создание Кантаты в честь Глинки в Петербурге (1906).

Большой вклад внес Балакирев в упорядочение дела воспитания малолетних певчих Придворной певческой капеллы, где композитор трудился более десяти лет (1883—1894) при активном участии Римского-Корсакова, своего помощника. Оба авторитетных композитора способствовали повышению художественного уровня духовных композиций, используемых в практике церковной службы<sup>18</sup>.

С работой Балакирева в Капелле связано появление его духовных произведений. Но, несмотря на свою приверженность к религии, композитор написал очень немного произведений, весьма, впрочем, традиционных по музыкальному языку и не выходивших за пределы общеупотребительных в то время приемов и средств хорового изложения. Можно предположить, что строгие требования, которые предъявлял композитор к себе как к верующему, ставили перед ним специфические трудности в сочинении духовной музыки, сковывали его творческий процесс из-за опасения отойти от «строгого стиля» в область светского музыкального сочинительства.

В течение 80-х — начала 90-х годов заметно изменилось окружение Балакирева. Ушли из жизни Мусоргский и Бородин, постепенно охлаждали взаимоотношения с Римским-Корсаковым, что и привело в итоге к разрыву их многолетней дружбы. Из числа видных музыкантов действительно близким Балакиреву стал лишь молодой москвич, композитор и пианист С. М. Ляпунов. Группировалась вокруг Балакирева и молодежь хоровой Капеллы, ученики Балакирева, а также любители музыки — посетители так называемых «Веймарских вечеров». Это были домашние музыкальные вечера в доме известного ученого, литературоведа и фольклориста А. Н. Пыпина и его жены Ю. П. Пыпиной. Регулярные выступления Балакирева в дружеском интеллигентном кругу Пыпиных, куда композитор нередко приводил с собой и музыкантов (Римского-

---

<sup>18</sup> Они обращались за консультациями в этой области к крупнейшему в те времена ученому протоиерею Д. В. Разумовскому, состоявшему профессором Московской консерватории.

Корсакова, Глазунова, С. Blumenфельда и других), были для Балакирева важной сферой активной музыкальной творчески-исполнительской деятельности, в которой нуждалась человеческая и музыкальная натура композитора. Хотя ни «капельский», ни «веймарский» кружки ни в какой мере не могли заменить ему «балакиревского» кружка молодых лет.

Видное место среди людей, близких композитору начиная с 70-х годов, занял Т. И. Филиппов, друг А. Н. Островского, страстный почитатель русской народной музыки, большой ее знаток и превосходный исполнитель. Филиппов многое делал для сохранения и пропаганды народно-песенных богатств, о чем свидетельствует второй сборник Римского-Корсакова «40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым». Влиятельное положение в литературных кругах Петербурга (близость к журналу «Москвитянин») и среди крупных церковных деятелей позволило Филиппову оказывать материальную помощь бедствующим русским музыкантам, в частности Мусоргскому. Большую поддержку оказывал Филиппов и Балакиреву: несомненно, Филиппов способствовал устройству композитора в Придворную певческую капеллу, служба в которой стала постоянным источником средств для Балакирева на ряд лет и дала ему право на получение пенсии. «Другу русской музыки» — эти слова стоят на титульном листе партитуры Первой симфонии Балакирева, посвященной Филиппову.

В конце 1870-х годов Балакирев вернулся к творческой работе. На протяжении пятнадцати лет он завершил начатые в 60-е годы крупные сочинения — симфоническую поэму «Тамара» (1882) и Первую симфонию (1897). К сожалению, в последние два года жизни он не успел дописать свой давний труд — Фортепианный концерт Es-dur, хотя сочинил и выпустил в свет Вторую симфонию. Среди относительно масштабных балакиревских работ последних лет можно еще назвать (кроме упомянутой уже глинканской Кантаты) фортепианную сонату b-moll и дань памяти любимого им Шопена — оркестровую сюиту, в которую вошли инструментованные Балакиревым четыре пьесы Шопена. Довольно обширная область музыки Балакирева 80–90-х годов —

камерные произведения. В их числе группа романсов, фортепианные пьесы, следующие шопеновской и отчасти листовской традиции.

К концу 1900-х годов относится издание второго балакиревского сборника народных русских песен, в котором композитор выступил как автор обработок, но уже не как собиратель. Сборник для фортепиано в 4 руки «30 русских народных песен» построен на материалах песенной экспедиции Г. Дютша и Ф. Истомина, относящейся к середине 80-х годов. Своеобразие этого сборника состоит в том, что в нем представлен северный песенный фольклор (Олонецкой, Архангельской, Вологодской губерний), ранее остававшийся почти неизвестным музыкантам. В «северном» сборнике опубликованы в обработках Балакирева образцы былин и духовных стихов. Приемы обработки народно-песенного материала, использованные композитором, в основном те же, что и в «волжском» сборнике.

Между началом 80-х и серединой 90-х годов Балакирев осуществил переработку всех своих симфонических произведений 50-х и 60-х годов: увертюры на русские, испанскую, чешские (моравские) темы. Главным образом он обновил и усовершенствовал их оркестровку.

В литературе о Балакиреве докризисные и послекризисные годы принято характеризовать как два различных периода творчества. Различия здесь действительно есть, но они проявляются в характере композиторской работы (завершение давно начатых работ, техническая шлифовка уже созданного в прошлом), а не вносят каких-либо существенных перемен в содержание балакиревского творчества.

## **Симфоническое творчество**

Балакирев — прирожденный симфонист. Именно симфоническая музыка находилась в центре творческих интересов композитора на всем протяжении его музыкальной деятельности, начиная уже с допетербургского периода и вплоть до последних месяцев его жизни. Не случайно, что по инициативе Балакирева и при его заинтересованном участии были созданы две первые кучкистские симфонии — Римского-Корсакова и Бородина.



• Примечательно жанровое многообразие балакиревских симфонических произведений. Среди них мы находим симфонию, сюиту, симфоническую поэму, увертюру, фортепианный концерт, наконец, симфонико-театральный цикл — музыку к драматическому спектаклю. Такая разносторонность устремлений выделяла Балакирева в первые же годы творчества, в этом отношении он уступал, пожалуй, только Чайковскому. И все же жанровые разновидности балакиревских симфонических сочинений можно свести к трем основным типам: крупный цикл (симфония, сюита, концерт), развернутая программная симфоническая поэма («Тамара»), одночастная увертюра на народные темы (иногда композитор их также именовал поэмами).

Первостепенное значение в симфоническом творчестве Балакирева имеет *программность*. Лишь обе симфонии и концерты являются непрограммными, все другие партитуры так или иначе заключают в себе программное начало. Балакиревская трактовка программности весьма своеобразна и многозначна, хотя и не имеет теоретически четкого выражения. Известно лишь одно суждение композитора, из которого видно, что он склоняется к пониманию программности в широком смысле — как содержательности. Комментируя попытку В. Стасова обнаружить программное начало в фортепианном квинтете Шумана, Балакирев высказал свое убеждение: «...всякое хорошее произведение музыкальное носит в себе программу (особенно у новых сочинителей), о которой автор даже не думает»<sup>19</sup>. В большинстве случаев в своих произведениях, написанных на народные темы, композитор, подобно Глинке, дал образцы обобщенно-программного рода. Правда, в позднейших редакциях «Увертюры на тему испанского марша» и второй русской увертюры («1000 лет», или «Русь») он ввел программу-комментарий, указав в ней не какой-либо сюжет или идею, а *тему* сочинения. Особый случай — это увертюра «Король Лир». С одной стороны, в ней присутствует обобщенная программность — упоминание трагедии Шекспира. С другой — в произведении заложена сюжетно-театральная

---

<sup>19</sup> Балакирев М. А. и Стасов В. В. Переписка. Т. 1. С. 72.

основа, сжато отражающая главные моменты содержания пьесы. Наконец, к партитуре «Тамары» композитор приложил литературную программу-сюжет, что и предполагало последовательное отражение его в музыке.

Балакирев использовал *три* исторически выявленных *типа программности*: условно говоря, «глинкинскую», народно-жанровую по своему образному содержанию; «берлиозовскую», то есть сюжетно-событийную, и «листовскую», также несюжетную, но конкретизированную указанием на определенный внемузыкальный, поэтически значимый источник. Тем самым Балакирев первым среди своих современников (уже в конце 50-х и в первой половине 60-х годов!) вступил на путь сближения отечественного глинкинского симфонизма с общеевропейским программным романтическим искусством, достигшим своего расцвета в творениях Берлиоза и Листа. У Балакирева эти синтетические тенденции реализовались — подчеркнем — в русле коренных художественных идей и устремлений русской композиторской школы эпохи «шестидесятичества».

Балакирев первым стал особенно широко вводить в музыкальный «обиход» ценности художественного наследия различных народов, ранее неизвестные музыкантам-европейцам. Речь идет о народной музыке Кавказа и Крыма, разумеется, и о русских народных песнях, особенно древнейшей, архаической традиции. Балакирев также первым ввел в русскую симфоническую музыку шекспировскую и лермонтовскую тематику и этим связал русский симфонизм с произведениями мирового искусства.

Однако для Балакирева, в отличие от Берлиоза и Листа а также Чайковского, мало характерен метод конфликтного симфонизма, он редко встречается в его произведениях — за исключением «Короля Лира» и отчасти «Испанской увертюры». Постоянное обращение к фольклорным музыкально-поэтическим источникам, к жанрам и тематическому материалу народной музыки обусловили господство повествовательности, картинности, *неконфликтной симфонической драматургии*. Его произведения обычно содержат чередование, сопоставление музыкальных эпизодов и картин романтически созерцательного или страстно-напряженного

характера, лирико-пейзажного, народно-жанрового (песенного, танцевального) содержания. Для его симфонической драматургии типичны устойчивость изначального, основного музыкального образа, утверждение заложенного в нем идейного начала, сближение и нередко взаимопроникновение контрастных музыкально-тематических сфер.

Особенность балакиревской симфонической музыки — не вполне отчетливая грань, разделяющая жанры увертюры и поэмы на народные темы. Композитор ставил жанр поэмы выше увертюры, считая признаками поэмности такие художественные данные, как особая значительность содержания и масштабность его воплощения. Лишь в «Тамаре» можно отметить известное соответствие нормам симфонической поэмности Листа, хотя в сочинении этом весьма отчетливо выражены и оригинальные балакиревские черты программной симфонической драматургии.

Симфонический стиль Балакирева не знал эволюции. Вся основная тематика, виды произведений, ведущие стилиевые, драматургические, композиционные принципы определились или отчетливо наметились уже в произведениях первого периода (50–70-х годов).

Последующее симфоническое творчество композитора — это реализация ранее поставленных задач, шлифовка мастерства как в области формы, так и симфонического письма. Показательным, например, явился переход от парного, классически-глинкинского состава к большому, тройному оркестровому составу, с привлечением разного рода дополнительных инструментов. Или переход от употребления медных духовых в натуральных строях к инструментам хроматического строя, что было типичным для Листа, Вагнера, Брамса. Многие страницы балакиревских партитур демонстрируют тонкий вкус, богатство колористической фантазии, прирожденное чутье тембровых красок, присущие автору.

Уже в первые годы творчества обнаружилось стремление Балакирева к обновлению традиционных музыкальных форм. Он искал его на путях синтеза черт сонатной композиции со схемами рондо и вариаций (обычно много-темных), через внедрение сквозного разработочного разви-

тия уже в экспозиционных, а затем и в репризных разделах формы путем введения на разных стадиях формообразования (чаще всего в разработке) нового тематического материала, иногда измененного варианта уже прозвучавших тем. Воспользовался Балакирев и приемом обрамления центральных разделов одночастных композиций (собственно сонатное *allegro*) медленными вступлениями и заключениями. Они у Балакирева образуют «эпическую рамку» и усиливают черты повествовательности в общем образно-тематическом строе произведения. После Балакирева этим приемом пользовались многие русские композиторы — от Бородина, Римского-Корсакова до Глазунова, Танеева, Рахманинова.

### *Увертюры и поэмы на народные темы*

Почти все произведения этого рода Балакирев создал в первое десятилетие творчества (1857–1867). Будучи связанными с традицией народно-жанровых партитур Глинки, они вместе с тем отмечены новым, балакиревским, подходом к этому жанру. Композитор стремился наделить эту область симфонической музыки исторической концепционностью, проступающей в замыслах, идейно-образном строе двух русских, испанской и чешской увертюры.

«Увертюра на тему испанского марша» (1857; 2-я ред. 1886) своим возникновением обязана Глинке. Однако предложенная им испанская тема не обладала признаками фольклорности и потому не могла направить фантазию Балакирева на продолжение глинкинских «испанских» шедевров. Мысль композитора обратилась к историческому аспекту — теме трагической судьбы манров, гонимых так называемой «реконкистой», во главе которой стояли светская (королевская) и церковная (католическая) власти. В научной литературе отмечался интерес к подобной исторической сюжетике в самой Испании, а также в России первой половины и середины XIX столетия. В этой связи упоминаются имена В. Кюхельбекера, М. Лермонтова, постановки в Петербурге пьес Кальдерона и других авторов. Однако какой-либо определенный источник, имеющий прямое отношение к балакиревской увертюре, не обнаружен. Можно согласиться с предположением Э. Фрид, что композитор «...объединил в увертюре сюжетные и образные элементы различных известных ему произведений литературы и драматургии»<sup>20</sup>. Не исключена возможность воздействия на балакиревский замысел и вышедшей из печати в год создания увертюры (1857) книги В. Боткина «Письма об Испании»

---

<sup>20</sup> М. А. Балакирев. Исследования. Статьи. Л., 1961. С. 83.

(написанной почти десятилетием ранее, в конце 40-х годов). Это литературное произведение (путевые очерки) с содержательным и увлекательным описанием страны, ее исторического прошлого и настоящего, народного быта, культуры и искусства. Большое внимание уделено и судьбам мавританской цивилизации: памятникам арабской литературы, зодчества. Симпатии автора книги оказываются на стороне мавров. «Читая историю рабов, — пишет В. Боткин, — и особенно историю их покорения и изгнания из Испании, нельзя без глубокой скорби видеть, как умный, исполненный терпимости народ, в высшей степени промышленный, многосторонняя образованность которого начинала уже изменять строгую и сухую догму исламизма, побеждается и изгоняется варварскими, фанатическими испанцами — как обработанная, богатая, населенная страна предается в жертву инквизиции и становится пустыней»<sup>21</sup>. С «Письмами об Испании» Балакирев имел возможность ознакомиться, возможно, еще до напечатания книги, через В. В. Стасова, который лично был знаком с Боткиным и сочувственно к нему относился. Боткин в молодые годы входил в окружение В. Г. Белинского и А. И. Герцена, которых глубоко чтит и Стасов. Освещение темы «реконкисты» (изгнания мавров с Пиренейского полуострова) весьма сходно в книге Боткина и в произведении Балакирева — как по общему содержанию, так и по отношению к судьбам участников этой длительной и кровавой исторической драмы.

Сохранились высказывания Балакирева, относящиеся к истории возникновения увертюры. Композитор подчеркивает самостоятельность своего исходного замысла — противопоставить образу гонимого народа торжествующую мощь королевско-католической власти. Этим обусловлено было введение собственного тематизма, контрастирующего маршевой испанской теме. Работая над увертюрой, Балакирев руководствовался определенным программным замыслом, хотя опубликовал его лишь в предисловии ко второй редакции партитуры: «Автор... имел в виду историю трагической судьбы мавров, преследуемых и наконец изгнанных из Испании инквизицией; оркестр местами изображает орган, пение монахов, горящие костры „auto da fe“, при звоне колоколов и ликовании народа»<sup>22</sup>. В одном из писем поздних лет он комментировал возникновение первого своего симфонического опуса: «1-я тема этой увертюры принадлежит мне и умышленно сочинена в восточном вкусе, так, как требовала того программа увертюры (борьба мавров с испанцами и победа последних при помощи инквизиционных „auto da fe“). Вторая же тема есть подлинная мелодия испанского марша, которую мне сообщил покойный Глинка... Он задал мне сочинить на данную им тему увертюру, не предлагая мне никакой программы, которая возникла в моей голове совершенно самостоятельно»<sup>23</sup>.

Основой музыкально-образного содержания увертюры служит, следовательно, противопоставление ориентально окрашенной «мавританской» темы, в которой танцевальность сочетается с жалобными интона-

---

<sup>21</sup> Боткин В. П. Письма об Испании. СПб., 1857. С. 105.

<sup>22</sup> М. А. Балакирев. Исследования. Статьи. С. 82.

<sup>23</sup> М. А. Балакирев: Летопись жизни и творчества. С. 37.

циями, теме аскетичной, упрощенной по мелодическому рисунку (звуки мажорного трезвучия), проходящей в параллельно-октавном изложении у труб и валторн в сопровождении сухой барабанной дробы (подражание военному оркестру — быть может, как музыкальному «атрибуту» казни):

**Allegro ma non troppo**  $\text{♩} = 104$

37a *Fl. picc.*  
*V-ni*  
*pp* *loco*

**376 [Marcia. L'istesso tempo]**

2 Cor.,  
 Tr-ba  
 T-ro  
 Timp.

Намеченное в первой редакции увертюры драматургически выпуклое музыкальное решение, удачное в экспозиционном разделе сочинения, не получило все же полноценного симфонически наполненного, целеустремленного воплощения. Не удалось композитору создать монументальное, драматически насыщенное симфоническое полотно и во второй редакции, хотя в нем усилено динамическое развитие маршевой темы, введены программно-изобразительные моменты: хорально-«орган-ный» мотив в конце экспозиции, «трелевидные» фигуры — звуковые «вспышки» разгорающегося пламени костров — в побочной партии. В ряде мест заметно усовершенствована оркестровая фактура, особенно в пластике развития ориентальных лирико-жанровых элементов ткани.

«Увертюра на темы трех русских песен» (1858, 2-я ред., 1881) представляет собой свободный «вариант» глинкинских народно-жанровых увертюр и «Камаринской»: в основу произведения положены контрастные в жанровом отношении народно-песенные темы, в композиции совмещаются (как в «Арагонской хоте» у Глинки) принципы сонатности и многотемной вариационности, в драматургическом плане господствует метод образного сопоставления и дополняющего контраста. Отчетливо выражено следование в музыкальном языке нормам народного музыкального мышления. В то же время увертюра имеет свои особенности, отличающие ее от глинкинских прототипов.

Балакирев ввел в сочинение важный образно контрастирующий, драматургически значимый момент — медленное вступление, которое затем появляется в качестве замыкающего все сочинение композиционного и образно-драматургического элемента. Тема вступления — мелодия былины «Про Добрыню» — во вступительном и заключительном разделах разворачивается в субцикл вариаций, «вписанный» в большую сонатную композицию. Приемы вариационного развития широко использовал композитор и применительно к темам сонатного *allegro* — хороводной песенной мелодии «Во поле береза стояла» (главная партия) и плясовой «Я вечер млада» (побочная партия). Создание крупной симфонической формы смешанной, сонатно-вариационной, структуры, целиком основанной на русском фольклорном материале, явилось серьезным вкладом молодого Балакирева в русскую симфоническую музыку послеглинкинского времени.

Примечательно и ново в сравнении с симфоническими произведениями Глинки введение в образно-музыкальную ткань увертюры упомянутого *былинного* напева и кульминационного эпизода (динамическая реприза главной партии), в котором после длительной и активной разработки всего тематического материала *Allegro*, полифонических и мотивных преобразований, широкое предъиктовое нарастание приводит к мощному изложению хороводной темы, приобретающей здесь обобщенно-симфонический, богатырский облик. Тем самым в увертюре отчетливо выступает народно-эпическое и массовое, по-особому действенное начало. Еще в

своей первичной и не во всем развившейся форме, но уже определенно балакиревская партитура обнаруживает тип эпического, кучкистского, концепционного симфонизма.

**Музыкальная картина «1000 лет» (1863–1864), во 2-й ред. — Симфоническая поэма «Русь» (1887)** явилась большим шагом вперед на пути симфониста-глинкианца.

Принципиально новым в сравнении с предшествующей увертюрой стало обращение композитора к народной песенности старинной крестьянской традиции после его «песенной экспедиции» по Волге (1860). Все три использованные народные темы были взяты из собранного им песенного материала и вошли позднее в сборник «40 русских народных песен». Мелодии обладают общностью интонационного строя, в котором большую роль играют бесполутоновость, трихордные попевок. Художественно выразительным оказался и выбор композитором контрастных песенных образцов: мерного, сурового, архаичного свадебного напева «Не было ветру», хороводной (весенней игровой девичьей песни) «Подойду, подойду», оживленной и прихотливой по своему мелодико-ритмическому рисунку, плясовой песни «Катенька веселая», отмеченной энергичной и четкой ритмикой, временами обретающей почти маршеобразный «шаговый» характер.

В музыкальной стилистике Балакирева выявилось много нового и перспективного для обновления музыкального языка в творчестве русских композиторов послеглинкинского времени, прежде всего представителей Новой русской музыкальной школы в области воплощения народно-жанровой, лирико-характерной образности.

Эпический образ создан композитором на основе напева «Не было ветру». Уже в первом проведении темы ей придан «хоровой» облик. Параллельнооктавный «зачин» струнных басов с их густой «мужской» хоровой звучностью и тембровой окраской и продолжающее тему «пение» высоких флейт и кларнетов как бы воспроизводят хоровой диалог мужских и женских голосов; во втором проведении мелодия, звучащая у всех деревянных инструментов, сопровождается «гусельным» *pizzicato* струнных, «бряцаниями» арфы — и в музыкальную картину-повествование вводится образ «рапсода» (потомка глинкинского Баяна). Позднее,



при возвращении, тема появляется в мощном «хоровом tutti» всей медной группы, что придает ей характер героического, богатырского «провозглашения». К этим страницам балакиревской увертюры восходят воплощения былинно-повествовательной образности у Бородина, Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова, Аренского:

38 **Larghetto**

Legni *mf* *p* *ppp* *p*

Archi

Ottoni *f*

Timp.

Fl., Cl. *p*

Arpa

Оригинальный путь нашел Балакирев и в композиционном решении, структурной многоплановости и множественности использованных музыкальных форм. Увертюра построена как свободная сонатная композиция: «Подойду, подойду» и «Катенька веселая» — темы главной и побочной партий. А в роли заключительной выступает авторская певучая мелодия (ц. 8, 9). Применение вариационности создаст впечатление широко развернутого многотемного целого. Наконец, развитие напева «Не было ветру» во вступлении и в заключении, двукратное его внедрение в развивающиеся разделы формы — между проведениями тем главной и побочной в экспозиции (перед ц. 4; см. пример 3) и внутри разработки, незадолго перед наступлением репризы (перед ц. 12 и далее) — вносят в увертюру признаки рондо:

[Allegro moderato ♩ = 96]

39 V-ni *ff*

*f* Ottoni

8

*loco*

Ценные находки Балакирева специально подчеркивал Ц. Кюи в статье, посвященной премьере увертюры: «...вторая русская увертюра — нова! Она совсем нова по форме и по некоторым поворотам гармонии и оркестра, каких мы до сих пор ни у кого не встречали»<sup>24</sup>.

Однако отклонения от обычных композиционных норм не могли не привести к заметной рыхлости композиции. И в этой партитуре композитору не удалось достичь прочной спаянности целого. Мелкие коррективы, внесенные автором во вторую редакцию (подробности изложения, оркестровки), существенно не изменили произведения.

Черты исторической концепционности в увертюре связаны с открытием в Новгороде памятника «Тысячелетия России» (1862) — отсюда и первоначальное ее название: «1000 лет». Известно, что у В. Стасова возникла мысль предложить Балакиреву написать это произведение после совместного чтения вслух статьи «Богатырь просыпается» в журнале «Колокол» Герцена. «Особенное впечатление, — вспо-

<sup>24</sup> Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л., 1952. С. 18–19.

минал Стасов, — произвел образ „подымающейся волны“ как метафоры всплеска народно-освободительных настроений в России в месяцы, последовавшие после объявления об отмене крепостного права». Однако для Балакирева руководящей идеей сочинения явилось представление о величии России и ее исторической судьбы — что и нашло отражение в названии увертюры, с которым она появилась в печати. Лишь спустя более двадцати лет, при издании партитуры во второй редакции, композитор закрепил за ней жанровое определение «симфоническая поэма» и опубликовал развернутую программу. В ней подчеркнута историческая концепция сочинения: «Открытие в 1862 году в Новгороде памятника тысячелетия России было поводом к сочинению симфонической поэмы „Русь“, которая была первоначально издана под названием „1000 лет“. В основание сочинения взяты мною три темы народных песен из моего сборника (сборник во время работы над увертюрой только еще готовился к печати. — А. К.), которыми я желал охарактеризовать три элемента нашей истории: язычество, московский уклад и удельно-вечевой элемент, переродившийся в казачество. Борьба их, выраженная в симфоническом развитии этих тем, и сделалась содержанием предлагаемой инструментальной драмы, к которой теперешнее ее название подходит гораздо ближе, чем прежде, так как автор не имел намерения изобразить картину нашей тысячелетней истории, а только желал охарактеризовать некоторые ее стороны»<sup>25</sup>.

Однако в музыке симфонической поэмы «Русь» не нашли отражения те события, о которых упоминал композитор, отсутствуют здесь и признаки «инструментальной драмы» — конфликтное соотношение образов и тем, их драматические столкновения, антагонистические контрасты. Но обобщенный, данный в художественно опосредованной форме, в поэтическом преломлении через памятники фольклора, образ народной Руси-России в этом произведении, безусловно, присутствует, хотя и выступает здесь лишь в тех аспектах, которые отражены в претворенных композитором песенных темах-«голосах» народной жизни, «голосах» народного исторического прошлого. Тем самым симфоническая поэма «Русь» заняла видное место в эволюции про-

---

<sup>25</sup> Цит. по: М. А. Балакирев. Исследования. Статьи. С. 131–132.

граммно-фольклорных жанров русской музыки второй половины XIX века.

Метод обобщенно-поэтического восприятия и претворения «образа народа», «образа страны», взятых в контексте культурно-исторических мотивов национальной жизни, присутствует и в четвертом произведении этой группы — в **«Чешской увертюре»** (1867), во второй редакции названной автором **«Симфоническая поэма „В Чехии“»** (1905).

Произведение возникло по «внемузыкальному» поводу — как отражение сильнейших художественных впечатлений Балакирева от поездки в Чехию, особенно впечатлений от Праги, в которую композитор буквально влюбился, покоренный и восхищенный прекрасным городом. Решающим было его знакомство со сборником свадебных моравских песен «Свадьба народа Чешско-славянского». «Под впечатлением Праги, — вспоминал впоследствии Балакирев, — я жадно рассматривал этот сборник и, выбрав в нем три прелестные темы, я с того времени стал думать о том, как бы дать им симфоническое развитие»<sup>26</sup>.

Создание «Чешской увертюры» было связано и с воздействием на композитора развернувшегося «славянского движения» в русской общественной жизни 60-х годов. Его основой было сочувствие к национально-освободительной борьбе западных (чехов, словаков) и южных (болгар, сербов) славянских народов, поддержка идеи общеславянского единства, общности их исторических и культурных корней. Отклики на «идею славянства» встречаются в творчестве Тютчева, Чайковского, Глазунова, Достоевского, Тургенева, Балакирева, Римского-Корсакова, а также в трудах видных ученых-славистов того времени.

Хотя конкретно-исторический аспект «славянской» тематики был Балакиревым оставлен без внимания, примечательным оказалось его активное участие в подготовке и проведении «Славянского концерта» Бесплатной музыкальной школы. Он явился прямым откликом кучкистов на состоявшуюся в апреле 1867 года Всероссийскую этнографическую выставку и приуроченный к ней Славянский съезд ученых, художественных и общественных деятелей при учас-

---

<sup>26</sup> См.: Из истории русско-чешских музыкальных связей. М., 1955. С. 42.

тии представителей ряда славянских стран. Составляя программу «Славянского концерта», Балакирев хотел связать ее с идеей содружества славянских национальных культур, представить в программе концерта и свое произведение — «Чешскую увертюру», сочиненную русским композитором.

«Чешская увертюра» по общему облику и жанровому типу родственна двум предшествующим «русским» увертюрам, хотя обладает и рядом индивидуальных черт, ставящих ее на особое место в симфоническом наследии композитора. Она — более широкое по масштабу произведение, наделена особым богатством и разнообразием, контрастностью тематизма. Главный тематический комплекс образует две пары тем (композитор использовал четыре песенных образца). Первая пара представляет собой певучие мелодии песенно-романсового склада, обладающие интонационным сходством (выделяется выразительный распев в объеме сексты). Тонкой экспрессии первой темы (на расстоянии «мерцают» повышенная и натуральная VII ступени минора) контрастирует диатоническая мажорная мелодия второй: напряженное звучание солирующего гобоя сменяется тихим «пением» засурдиненных скрипок с альтами. Вторая тематическая пара — две подвижные танцевальные мелодии, хороводная и плясовая, последняя — с комично-угловатыми «толчками» синкоп у тромбонов:

40a **Larghetto** ♩ = 66

Ob. 1-я и 2-я темы

*p*

«Кто это едет?»

V-ni I con sord. *pp* *p*

«Там за гумном»

406 Allegro moderato  $\text{♩} = 84$  3-я тема

Archi *sfp*

*sf* *p*

pizz.

40в Allegretto  $\text{♩} = 69$  Tr-ni 4-я тема

Archi *<sf* *f*

*sf*

*sf*

Особенность увертюры — множественность ее тематического материала и свободный подход композитора к его интерпретации — использованию заимствованного матери-

ала не как «чужого», а как «своего». Уже в первой теме такты 3–4 можно считать принадлежащими композитору, а не фольклорному источнику, и, следовательно, отмеченная выше ладовая «расцветка» есть изобретение автора увертюры. Другой пример — введение собственного контрапунктирующего голоса, органично врастающего в развитие народной (хоровой) темы и принадлежащего той же фольклорной интонационной среде. Авторская мелодия — совершенно русская, народная по своим мелодическим оборотам. Но примечательно, что и в самой заимствованной мелодии Балакирев находил нечто русское — заметно сходство с хороводной песней «Как у нас во садочке».

Особенно интересны три авторских варианта четвертой заимствованной темы. Два из них неожиданно окрашиваются ориентальным колоритом. В первом примечателен ансамбль деревянных духовых с хроматическим подголоском у английского рожка и аккомпанементом оstinato ударных и звенящих, что придает звучанию темы подлинную грацию. Во втором обращает на себя внимание ладовая гущенность гармонизации (смещение дорийского и фригийского ладовых оттенков). Наконец, третий случай — создание гротескного варианта все той же плясовой темы, вызывающей ассоциации своими тяжеловесными унисонами басов с «шагами» какого-то фантастического чудовища:

[Allegretto] Legni

41a

Arpa *p*

Archi pizz.

T-ro *pp*

P-tti, Cassa *pp*

414

415

416

[ Allegretto ]

Archi

*p*

417

418

419

420

[ Allegretto ]

Tutti

*ff*

421

422

423

424

425

426

427

428



В этом произведении Балакирев не стремился к передаче особенностей чешской народной музыки, к этнографически достоверной ее интерпретации. Он преследовал другую цель — максимальную *романтическую поэтизацию* предмета своего восхищения, то есть «образа Праги», олицетворения Чехии, ее народа и культуры, ее природы. Не случайно композитор во второй редакции назвал свое произведение «В Чехии». Образ Праги-Чехии Балакирев и хотел расцветить самыми поэтически привлекательными красками. Потому он вплетал в ткань симфонической поэмы интонационность русской песни, узорчатую ритмику и тембровые звучания восточного характера, вводил тонально-гармонические и оркестровые колористические средства позднеромантического стиля, свободно пользовался многообразием сонатно-разработочных, вариационных, полифонических приемов письма.

Партитура этой поэмы — одна из наиболее интересных и мастерских у Балакирева. Выделяется тонкостью поэтических музыкальных красок развернутое вступление, вводящее в пленительную атмосферу сочинения, — многое здесь напоминает о лирико-пейзажном, поэтически одухотворенном вступлении из «Ночи в Мадриде» Глинки. Справедливой представляется высокая оценка Кюи звукового очарования музыки балакиревской увертюры-поэмы: «Поражает, — писал критик, — небывалая красота звука: всегда мастерская его инструментовка доведена до волшебной красоты»<sup>27</sup>.

В сравнении с другими одночастными увертюрами эта партитура обладает большей масштабностью форм, сложностью и богатством развития, смелостью многих композиционных решений. Обширное медленное вступление, построенное на второй теме, — это подобие сжатого вариационного цикла (фактурное, тембровое, тональное варьирование) с терцовым красочным соотношением основных тональностей A-dur и cis-moll. Энгармоническое переключение (через арфовый красочный «мазок» Des-dur) подводит к сфере Fis-dur — главной тональности основного раздела поэмы (Allegro moderato). Форма его имеет черты сонатности. В главную партию входят хороводная и авторская песенно-

---

<sup>27</sup> Кюи Ц. Избранные статьи. С. 94.

русская темы, в тональностях Fis-dur и B-dur. Очень широко развит раздел побочной партии — вариационный цикл из девяти проведений плясовой темы с контрастами энергичных tutti, с контрастирующими оstinato (ц. 8 и 12 тактов перед ц. 10). Сюда входят и два «тихих» проведения темы у камерных концертирующих групп. Таковы дуэты виолончелей и альтов, первых и вторых скрипок с аккомпанементом арфы (12 тактов перед ц. 9); затем — соединение хороводной темы у трех кларнетов с первой темой вступления. Все это оттеняется очаровательным подголоском — красивой мелодической фигурацией флейты соло, скользящей как цветоцветовой и звуковой «луч» в высоком регистре третьей октавы (ц. 11):

Дважды в большом разделе, выполняющем функцию *разработки*, возникают проведения музыкального тематизма вступления, и тем самым в общую композицию произведения внедряются эпизоды, образующие подобие рассредоточенного вариационного цикла. Однако преобладает все же развитие экспозиционных тем, более всего темы побоч-

ной партии. *Реприза* очень сжата, сам репризный момент выражен отчетливо — начиная с восьмого такта перед ц. 17 первая тема главной партии проводится в туттийном изложении в *Ges-dur*, являющемся энгармоническим тональным центром *Allegro*.

Однако и в этом произведении избыточное варьирование и разработка тематического материала при недостаточной выпуклости кульминационных «узлов» и несколько недоразвитой зоне кульминации в момент наступления репризы создают впечатление некоторой рыхлости формы. И все же сам автор высоко ценил это сочинение, ставил его на первое место в ряду своих одностанных увертюр на народные темы. На другой день после исполнения «Чешской увертюры» под управлением Н. Рубинштейна в январе 1879 года В. Стасов писал Балакиреву: «Сколько мы вчера про нее толковали и с Лядовым и с Римлянином... Римлянин говорит, что всегда *крепко* любил эту вещь, а теперь — еще больше ее ценит и обожает»<sup>28</sup>.

### *Произведения крупной формы 1880–1900-х годов*

**Симфоническая поэма «Тамара».** Почти все крупные (одностанные, циклические) оркестровые произведения Балакирева второго периода его деятельности начаты были композитором в 60-е годы, а завершены по прошествии нескольких лет и даже десятилетий. Постепенно созревавший замысел большой «восточной» партитуры — симфонической поэмы «Тамара» — окончательно оформился под впечатлением поездки на Кавказ и в Закавказье в 1862–1863 годах. Тогда композитор увидел Дарьяльское ущелье и познакомился с пленившей его Грузией. «Грандиозная красота тамошней роскошной природы и гармонирующая с ней красота племен, населявших эту страну, — все это вместе произвело на меня впечатление глубокое, и тогда я задумал большое оркестровое сочинение для выражения этих впечатлений», — вспоминал впоследствии композитор<sup>29</sup>. Выбор стихотворения Лермонтова в качестве программы для

---

<sup>28</sup> Балакирев М. А. и Стасов В. В. Переписка. Т. 1. С. 320.

<sup>29</sup> Цит. по: М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества. С. 93.

задуманной симфонической поэмы относится к 1866–1867 годам, а партитуру композитор закончил лишь в 1882-м. Вместе с «Антаром» Римского-Корсакова поэма Балакирева должна рассматриваться как одна из первых симфонических партитур, посвященных «музыкальному Востоку», в данном случае «кавказскому Востоку».

«Тамара» занимает первое место в ряду одночастных симфонических произведений Балакирева, выделяется оригинальностью тематического материала, своеобразием трактовки «листовского» поэмого жанра. В этой партитуре романтическая поэмность, специфическое лермонтовское преломление образов Кавказа переплетаются с типично балакиревским (глинкинским в своих истоках) претворением фольклора в стиле «большого» симфонизма XIX века.

«Тамара» обладает необычной для одночастных увертюро-поэм Балакирева укрупненностью общей композиции, рельефностью ее трехчастной структуры. Контрастные по своему музыкально-поэтическому, образному и музыкально-тематическому содержанию разделы поэмы составляют подобие сомкнутого цикла из трех музыкальных *картин*, своего рода программный симфонический *триптих*, отражающий содержание стихотворения Лермонтова. Два родственных по музыкальному тематизму пейзажа-картины — вступление (ночь) и заключение (утро) — в Дарьяльском ущелье, но различных по колориту, окаймляют центральную музыкальную картину праздничного танцевального «действия», многокрасочного звукового панно (по Лермонтову — оргия в замке Тамары).

В балакиревской «кавказской» поэме воспроизведена излюбленная композитором форма одночастного типа с обрамлением медленными разделами (вступлением и заключением). Масштабно претворено взаимодействие сонатности и вариационности в Allegro. Его особенность — много-темность: в состав экспозиции входят шесть различных тематических материалов (три — в главной партии, один — в связующей, два — в побочной); кроме того, многие вариационные преобразования этих тем воспринимаются как новые музыкальные образы, включаемые в общее музыкально-тематическое развитие. Закономерно выдержаны в тональном плане симфонической поэмы красочные тональ-

ные соотношения и сопоставления (иногда на значительном расстоянии): терцовые и энгармонические-секундовые, излюбленная балакиревская «пара» Des-dur и h-moll. Она в такой последовательности положена в основу экспозиции (главная и побочная партии). В обратном порядке та же «пара» выразительно оттеняет контрастные картины ночи (h-moll) и утра (Des-dur) — то есть начала и заключения симфонической поэмы.

Новаторский облик этого произведения выявляется в двух сторонах его музыкального содержания: в красочной и национально-характерной образности, оригинальности музыкального языка народно-жанрового центрального раздела — и в поэтичности, «зримости» музыкальных пейзажей Кавказа.

Музыка неопровержимо свидетельствует о богатстве и доподлинности национальной, а точнее сказать «кавказской» (временами и «общевосточной»), характерности жанрово-танцевального и жанрово-лирического тематизма центрального раздела поэмы. Он вместе с тем столь же безусловно оказывается принадлежащим композиторской фантазии автора. Точное соотношение «своего» и народно-национального определил сам Балакирев. Рекомендую свою «Грузинскую песню» и «Тамару» вниманию французского композитора Л. Бурго-Дюкудре для ознакомления с музыкальным колоритом народного творчества в ареале Северного Кавказа и Закавказья (Грузии), Балакирев писал Т. И. Филиппову: «Объясните ему, что хотя в этих сочинениях и нет подлинных народных мелодий, но они вызваны впечатлением Кавказа»<sup>30</sup>. Можно сказать, что тематизм «Тамары» есть плод индивидуального композиторского творчества, ориентированного в стилистическом отношении на «кавказские» подлинники.

В музыкальной образности и тематике центрального раздела отчетливо дифференцированы два типа: огненно-энергичных, воинственных, условно говоря «мужских», образцов-тем и, с другой стороны, лирически-женственных, грациозно-танцевальных, мечтательно-томных. Средоточие первых — это главная и связующая партии, многотемные,

---

<sup>30</sup> Балакирев М. А. Воспоминания и письма. С. 325.

многомотивные. Особенность их — множественность элементов, составляющих тему главной партии, активно-динамический характер, стремительное движение мелодической линии, ее остинатность и нагнетание внутренней энергии. Приводимые Э. Фрид соответствия из собранных композитором фольклорных материалов свидетельствуют о замечательной *оригинальности авторской мелодии-темы*. Три тематических элемента сплавлены Балакиревым в развернутую, очень цельную мелодию. Первый из них — одна из «общих форм» нисходящего поступенного движения — носит фоновый, вступительный характер. Второй более индивидуализирован, особенно в ритмически рельефном, полном решительности проведении. Третий производит впечатление «припева» — возвращения к начальному построению темы. Все три мелодических построения обладают интонационным (и тональным) единством, основой каждого является распевание попевки из трех звуков:

*Allegro moderato ma agitato* ♩ = 120

43a

«Тамара»

Archi *f* *p*  
запись («Чеченская»)

436

Archi

«Тамара»

*mf* *<* *>*  
запись

43в

Fag.

«Тамара»

*p*

Женственно-лирическая образность представлена в двух темах побочной партии. Первая — жемчужина балакиревского музыкального ориентализма, скорее — общевосточного, чем «кавказского»<sup>31</sup>. Грაციозный мелодико-ритмический (с оstinatным ритмическим аккомпанементом малого барабана и упругими *pizzicato* струнных) и особенно «полихромный» ладовый колорит темы создается терпкими звуко сочетаниями больших и малых секунд на разных ступенях *h-moll*, создающих эффект красочных тембровых и ладовых «мерцаний-переливов» благодаря наложению на выдержанный у флейты звук *fis* диссонирующих звуков движущегося, «вьющегося» вокруг сопрано-остинато мелодии гобоя:

Meno mosso (doppio movimento) (♩ = ♩)

44 Fl.

*pp* Ob.

T-ro 12/8 *pp*

Archi pizz. *p*

Cor.

<sup>31</sup> Сходный тип музыки использовал Римский-Корсаков для воплощения арабской сказочности в «Шехеразаде» для характеристики образа загадочной Шемаханской царицы, родина которой лежит «где-то на Востоке».

Менее ощутима жанровая основа в распевной второй теме побочной партии с широкими интервальными скачками, экспрессивными интонационными оборотами по тонам уменьшенного трезвучия (т. 3–4), увеличенного трезвучия (т. 5–7) с прихотливыми мелизмами (род распетых мордентов), с терцовыми и энгармоническими соотношениями в тональных опорах экспозиционных предложений и периодов: D-dur— Fis-dur и Ges-dur— D-dur. Кантиленность мелодического рисунка приобретает особый отпечаток изящества благодаря танцевально-полетному движению музыки. Эту тему принято связывать с образом героини лермонтовского стихотворения:



Многочисленные вариационные преобразования нередко кардинально обновляют тематический материал — создается впечатление, что композитор вводит новые темы. Отметим наиболее примечательные тематические трансформации — самые интересные связаны с первой темой побочной партии. Так, новый ее вариант, появляющийся в репризе (9-й такт в ц. 16), выступает в качестве песенной мелодии, мягко-лиричной, без «полихромной» ладовой расцветки, в певучем звучании скрипок с виолончелями, как бы «плывущей» в струящихся фигурациях кларнетов и вторых скрипок с альтами.

В начальной стадии разработки женственная грациозная тема становится неистово-воинственной, обретая черты мужского танца типа лезгинки с бешеным вращательным движением, внезапными акцентами-«выпадами» на слабых долях, с энергично пульсирующей массой ударных, вспышками звукового «пламени» у тарелок с там-тамом (не менее выразительно проведение темы в репризе) — в ритмическом рисунке уже не триолей, а шестнадцатых.

Центральное Allegro поэмы, изобилующее многими особенностями общевосточной и «кавказской» музыкальной стилистики, примечательно сочетанием черт импровизаци-

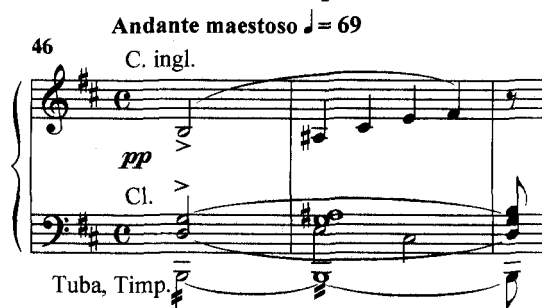


онности и особой раскованности развития — в последовании «чуждых» друг другу эпизодов, прихотливой чередой видоизменений мотивов и тем, в сложных, но оправданных сплетениях ритмических рисунков, переливающейся звукоцветовыми нюансами «игре» тембров. В этой партитуре есть нечто напоминающее виртуозное искусство восточного орнамента, волшебных «ковровых» композиций. Однако, следуя стилизованным особенностям художественного мышления народов Востока, Балакирев не в полной мере достиг их сбалансированного сочетания с построением инструментальной «европейской» формы. В партитуре «Тамары» уже современниками композитора была замечена недостаточная цельность композиции.

В крайних, пейзажных частях поэмы великолепная звукопись проникнута романтическим ощущением природы. Музыкальная изобразительность погружена здесь в сгущенную романтическую атмосферу загадочности, неясного томления. Некоторыми приемами фактурного изложения, терцовыми тональными соотношениями музыка Балакирева напоминает симфоническую поэму Листа «Что слышно на горе». Известно, что композитор проявлял к ней интерес, работая над партитурой «Тамары». Но еще более ощутима близость музыкально-поэтического мира поэмы к «кавказским» страницам поэзии Лермонтова.

Ночной музыкальный пейзаж создан на основе двух тем: темы Терека — извилистой, «роющей» («Где роется Терек во мгле») мелодии струнных басов на фоне «темных» выдержанных октав тромбона и тубы, гулкого остинато литавр — и романтических мотивов-зовов. «Вибрирующие» фигурации скрипок и альтов вызывают представление о движении облаков над вершинами гор, а восходящие аккордовые секвенции (*Roso a roso più animato*) создают впечатление лунных бликов, прорезающих темноту ночи. Инструментальные наигрыши-каденции (кларнет, затем флейта) своей перекличкой придают «пространственность» музыкальной картине, внося в нее элемент «восточности». Появляется лейтмотив Тамары (начальный мелодический оборот из второй темы побочной партии *Allegro*). Благодаря своей эмоциональной сгущенности и затемненности тембрового колори-

та (английский рожок и два низких кларнета), незавершенности мелодического рисунка, гармонической последовательности (род прерванного каданса) лейтмотив возникает как романтически загадочный образ:



Поэма Балакирева обладает интонационным единством. В подавляющем большинстве *почти все* темы (жанровые и лирические, пейзажно-изобразительные) заключают в себе минорный нисходящий пентахорд (движение от пятой ступени к первой). Моноинтонационность оказывается важной стилистической особенностью, что вместе с многотемностью отличает «Тамару» от симфонических поэм Листа с присущей им трансформацией одной темы — источником темообразования и формообразования его крупных инструментальных композиций.

Весьма существен вопрос о концепционных различиях между стихотворением Лермонтова и симфонической поэмой Балакирева. Стихотворение представляет собой род романтической баллады, в центре которой один образ — «роковой» героини. Музыкальный образ Тамары существенно иной — лишь во вступлении лейтмотив до некоторой степени ассоциируется с лермонтовской героиней. Совпадение между двумя образами обычно отмечают в кульминационном проведении лейтмотива Тамары у труб и тромбонов (см. в коде *Allegro Ancora poco più animato*). Однако патетический, возбужденный характер музыки не включает в себе черт «коварства», «жесткости», устрашающей фатальности, которые присутствуют в стихотворении Лермонтова. Более того, ничего драматического, «рокового» нет и в проведении полной лейттемы (второй темы побочной партии). Жанрово-лирическая тема рисует образ «восточной девы»,

и он участвует лишь в качестве *одной* из фигур в общей панораме жанрово-танцевального действия в Allegro. Через всю композицию произведения этот образ проходит «пунктиром» — тема Тамары лишь один раз после экспозиции вплетается в музыкальную ткань (см. в репризе ц. 15). И только в заключении краткие реминисценции лейтмотива могут напомнить «прощальные» строки из Лермонтова: «В окне тогда что-то белело, // Звучало оттуда: прости».

У Балакирева на положение центрального образа, главного «героя» выдвигается не какой-либо отдельный персонаж, а целый мир Кавказа, поразивший воображение композитора красотой природы, неповторимо своеобразным обликом племен и народов, ослепительно прекрасным искусством. В свете такой концепции особый смысл приобретает центральный эпизод в заключении поэмы — изумительная по красоте аккордовая тема, род «поющей гармонии» (септ- и нонаккорды), плагально направленная в своей экспрессии внезапным отклонением в тональность второй низкой минорной ступени (Des-dur — d-moll). Тема — поющая гармония у медных — «расцветает» в дублирующих ее гармонических аккордовых фигурациях-колыханиях смычковых и деревянных духовых инструментов с арпеджио двух арф:

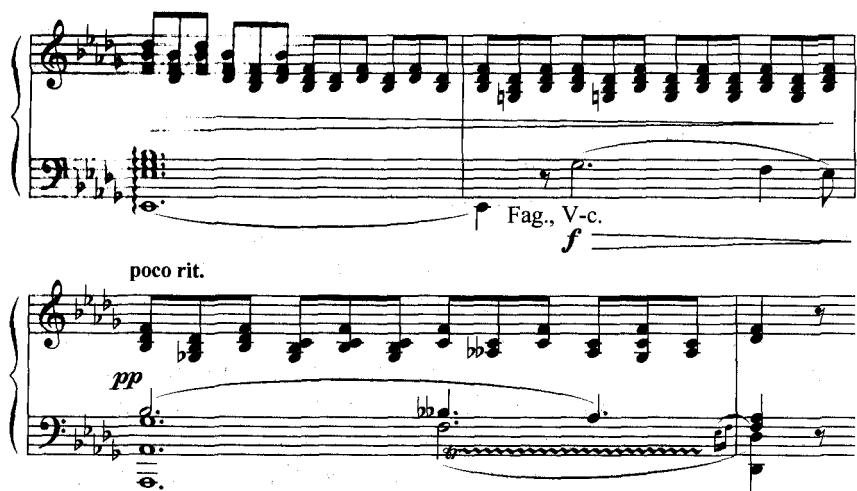
47

pp

mf

f mf

ff



При всей оригинальности эстетических и стилевых черт «Тамара» предстает шедевром русской симфонической музыки XIX века, русским вариантом симфонической «листовской» поэмы — одного из важнейших жанров европейского симфонизма романтической эпохи, — вариантом-предвестием музыкального импрессионизма XIX и начала следующего столетия.

**Первая симфония C-dur.** Начало работы над ней относится к маю 1864 года, а завершение партитуры — к декабрю 1897-го, с перерывом почти в 30 лет. Возвращение к начатой в молодости работе состоялось в мае — сентябре 1893 года, когда композитором была окончена первая часть и написана вторая, но ему потребовалось еще 7 месяцев в течение 1895—1897 годов для полного осуществления давно задуманного. Таким образом, набросок первой части (неполной) был сделан Балакиревым до появления первых симфоний Римского-Корсакова, Чайковского, Бородина. Создание же трех остальных частей и завершение всего цикла пришлось на время, когда уже прозвучала последняя симфония Чайковского, а Танеев дописывал партитуру Симфонии c-moll. На середину этого же десятилетия пришлось и появление триады зрелых симфоний Глазунова (Четвертой, Пятой, Шестой) и первых симфоний Рахманинова, Вас. Калинникова.

Партитура Балакирева заняла свое место в ряду непрограммных симфонических циклов эпико-повествовательного

типа (Глазунов, Калинин, Ляпунов) с типичным для них отсутствием конфликтности, но богатым смешением эпических, народно-бытовых (жанровых), пейзажных, обобщенно-лирических, песенных и романсовых элементов. Их драматургическое соотношение подчинено принципу контрастного сопоставления, чередованию-развертыванию разнохарактерных образов. Все это — следствие развития кучкистской традиции в русской симфонической музыке конца XIX века.

Живое олицетворение заветов русского эпического симфонизма послекучкистского исторического этапа, это произведение вполне можно рассматривать как памятник эпохи 60-х годов.

Замысел симфонии возник как своего рода «выплеск» национального чувства под впечатлением от Московского Кремля — памятника русской истории, одного из величайших шедевров отечественной художественной культуры. «Тут я почувствовал с гордостью, что я *русский*... вижу, что дело не обойдется без симфонии в честь Кремля», — писал Балакирев В. Стасову из Москвы летом 1858 года<sup>32</sup>. Концепция жанра рождалась у Балакирева, безусловно, на почве глинкаинства композитора, воздействия на него опер Глинки. Это отразилось в содержании ранее проектировавшейся композитором программной «Русской симфонии» (или симфонии «Русь»), план которой сохранился в архиве композитора. С «Жизнью за царя» перекликается программное содержание ее финала: «Сила. Речь Минина в Нижнем Новгороде. Колокола гудят и трезвонят. Торжество — выражение русской национальной силы и энергии». С «Русланом и Людмилой» вызывают ассоциации задуманное композитором скерцо с образами леших и Бабы-Яги, а также медленная часть: изображение волшебного сада Жар-птицы. Ее образ проектировался и в ненаписанной опере «Жар-птица», причем он должен был быть наделен восточным колоритом<sup>33</sup>. Так, при рассмотрении балакиревской симфонии

---

<sup>32</sup> Балакирев М. А. и Стасов В. В. Переписка. Т. 1. С. 63.

<sup>33</sup> См.: М. А. Балакирев. Исследования. Статьи. С. 131. Интересно, что во вторую часть симфонии Балакирев намеревался ввести исторический, но уже «шестидесятнический» элемент: «Вольница новгородская. Вечевой колокол» (там же). Программу «Русской симфонии» исследователи относят к 1861 году.

обнаруживается воздействие на ее автора обоих оперных созданий Глинки, определивших историческое значение искусства великого композитора в русской музыке.

И «сусанинская» и «руслановская» традиции (особенно вторая) ощутимо проявились в завершенной партитуре симфонии. Но они еще не прослушивались в первоначальных набросках композитора. Римский-Корсаков в «Летописи» упоминает только о народных песнях, предназначавшихся для финала («Шарлатарла из партарлы»), и тему явно русского характера.

Эпический облик симфонии рельефно выступает в музыке I части. Во вступлении обе темы (образно-тематическое «зерно» всей части) отмечены особой значительностью, строгостью выражения.

Сделанная композитором надпись на отдельном титульном листе начатого (но неоконченного) наброска партитуры проливает свет на процесс формирования у Балакирева общей концепции произведения. Ниже заголовка Балакирев записал: «Эпиграф из молоканской песни о Святом Духе». И в письме к Ц. Кюи: «...привезу 1-е Аллегро в Питер, которое внесет еще новый элемент, а именно элемент новорусский, религиозный, молоканский»<sup>34</sup>. Весьма вероятно, что композитор познакомился с духовными стихами (песнями) молокан — секты, получившей распространение в России в первой половине XIX века. Вопрос о том, что за эпиграф имел в виду Балакирев, остался невыясненным. Ю. В. Келдыш склонен считать таковым начальную музыкальную фразу из вступления в симфонии<sup>35</sup>. Можно, однако, предположить и другое — в качестве эпиграфа на титульном листе партитуры мог быть приведен фрагмент словесного текста из какого-либо духовного стиха.

Программные намерения в начальный период работы над симфонией в дальнейшем почти не были реализованы автором и не нашли отражения в законченном произведении.

Два начальных мотива вступления — суровая и властная фраза-«провозглашение» басов и продолжающая ее сдержанная распевная фраза альтов интонационно родственны (малообъемный звукоряд в пределах кварты, поступенность движения). Корни их уходят в глубинные слои древнерусской музыки — знаменного пения и народной песенности. В первой фразе истовый характер связан с мелодическим рисунком варианта попевки креста (аналогичные мелоди-

---

<sup>34</sup> Кюи Ц. А. Избранные письма. Л., 1955. С. 499.

<sup>35</sup> См.: История русской музыки. Т. 7. М., 1994. С. 151.

ческие обороты см. в книге Н. Д. Успенского «Древнерусское певческое искусство»)<sup>36</sup>. Эта фраза отдаленно ассоциируется с повелительным «звукожеством» крестного знамения. Вторая фраза близка к иным мелодическим оборотам знаменного пения. Н. Ф. Финдейзен соотносит ее с песнопением, приписываемым Ивану IV, Э. Фрид — с лейттемой Грозного из «Псковитянки», с архаизированными мелодическими фразами из «Князя Игоря»<sup>37</sup>. Но здесь правомерны и параллели с песенными образцами из сборника Балакирева — с «реликтовой» свадебной песней «Не было ветру» и богатырским напевом бурлацкой «Эй, ухнем». Используя эти мотивы в качестве тем главной и побочной партий, Балакирев придает им в сонатном Allegro активный, устремленный характер. Первая тема, насыщенная энергией и размахом, включает в себе образ удалого «русского скерцо», вторая, более спокойная по движению, мелодически плавная, с признаками упругой пластики (синкопированный ритм сопровождения):



<sup>36</sup> Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971.

<sup>37</sup> См.: Финдейзен Н. Ф. Очерки истории русской музыки. Т. 2. М., 1926; М. А. Балакирев. Исследования. Статьи. С. 183. Если начало «Руси» может восприниматься как «картинка-сценка» из панорамы языческой Руси, то вступление к симфонии — как образ Руси христианской.

**Allegro vivo** ♩ = 126 гл. партия

48б

**[Allegro vivo]** поб. партия

48в Cl., V-c. >

*mf*

*pizz.*

В строении I части композитор придерживался традиционной сонатной формы с очерченными границами крупных разделов: экспозиции (C-dur — e-moll) и репризы (C-dur — C-dur). Вместе с тем композиционные и драматургические решения неординарны — использованы резкие образные контрасты, последовательное вариационно-вариантное развитие тем, — особенно в разработке. Композитор вводит все новый и новый материал, «нанизывая» на драматургическую нить разнохарактерные темы и эпизоды. В работе над эскизом *Аллегро* Балакирев писал Кюи: «Я написал 2/3 первой части симфонии, форма уже совсем иная, чем бывало у меня до сих пор»<sup>38</sup>. Так, в середине разработки реминисценции романсово преобразованной начальной фразы вступления вдруг прерываются появлением у кларнета грациозной танцевальной темы «узорчатого» мелодико-ритмического рисунка (см. ц. 8 партитуры). Ее ориентальный облик еще отчетливее выступает в кульминации эпизода — в бешеном накате танцевального движения, захватывающем все пласты оркестровой ткани. Из-за этого весь эпизод «противоречит» принятым нормам сонатности. Неординарность его появления подчеркнута и далеким от глав-

<sup>38</sup> М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества. С. 104.



ной тональности Allegro H-dur'ом. Следующий эпизод (E-dur) с кантабильной мелодией — вариант побочной темы — своим «вещательным» обликом и эмоциональной наполненностью выделяется в музыке всего Allegro. Тем более что именно этот вариант введен композитором в репризу — взамен собственно темы побочной партии. Тема здесь развита широко, в последовании нескольких мелодических волн, образующих кульминационную зону лирической образности части:

49  $\text{Allegro}$   $\text{E-dur}$

Archi *p*

ритм поб. п.

реприза

*simile*

Важна и другая, стержневая, драматургическая нить сквозного развития и преобразования главной и побочной партий, точнее, обоих мотивов вступления. В развитии этих тем акцентируется их смысловая общность (она задана уже в Largo), принадлежность к одному художественному миру русской эпической старины. Примечательно, что в «узлах» драматургического напряжения дважды выступают «пары» этих образов-тем. Сначала — в разработке, вслед за двукратным проведением тематического «зерна» главной партии (см. п. 6). И в мощном оркестровом tutti патетично звучит преображенная альтовая «знаменная» фраза вступления. На эскизе композитор пометил: «Удар. Сошествие Св. Духа!»<sup>39</sup>. Еще раз эта же «пара» появляется в начале репризы: «зерно» первой темы звучит в ритмическом увеличении у мед-

<sup>39</sup> М. А. Балакирев. Исследования. Статьи. С. 179.

ных и струнных басов. В самом конце коды композитор проводит начальную фразу симфонии — в четвертном ритмическом увеличении и грандиозном «хоре» духовых. Это смысловая кульминационная точка развития I части. Исходный образ, тема-«жест», здесь предельно укрупнен, определяя собой фундаментальное значение эпической концепции симфонии<sup>40</sup>:

50а Tr-ba, Tr-ne 8 т. перед ц. 6 (разаб. гл. п.)

Tr-ne, C-b.

506 Tr-ba 1 т. перед ц. 6 (разаб. поб. п.)

Cor.

Tr-ni, Tuba

Legni, Archi т. 19 после ц. 12 (реприза гл. п.)

50в 8

Tr-ni, Bassi

<sup>40</sup> Балакирев использовал в жанре симфонии прием монументализации музыкального образа, который ранее был найден им при создании первой русской увертюры и введен в I часть Концерта Es-dur. Позднее это встречается и у Бородина (финал Первой и I часть Второй симфоний).

50г ц. 13 (реприза гл. п.)

*ff* Ottoni

Tuba, Timp., Bassi

50д [Più animato] т. 9 после ц. 15

*ff* Ottoni

Legni (Кола)

*p* *ff*

В последующих частях симфонического цикла продолжается развитие образных сфер I части.

Скерцо дает простор разворачиванию ориентальной сферы, затронутой в H-dur'-ном эпизоде разработки. В основе части — контраст восточного и русского образных планов, второй из них развернут в срединном разделе (форма — сложная трехчастная с трио). Крайние разделы создают впечатление степного пленэра, степной скачки. Музыка полна движения — дополняя друг друга, чередуются две темы. Первая построена на стремительном и легком «беге» струнных staccato. Прозрачная, «сухая» звучность «подкрашивается» контрапунктирующими «заунывными» подголосками, педальными звуками фагота, гобоя, английского рожка. Игра красочных ладовых «бликов» (натурального, мелодического, дорийского минора) придает музыке «аромат» восточности. Тот же колорит придан и второй теме — угловатой и «варварской» в своих резко очерченных ритмических оборотах и в причудливой многозначности гармонических и тональных красок: e-moll (с мерцающим тоном квинты: h — B) слышится в верхнем, мелодическом слое ткани; A-dur

(тонический септаккорд) — в аккомпанементе. Выразителен своей ориентальностью тембр английского рожка:

51a [Vivo]  $\text{♩} = 88$  1-я тема

Archi *pp* Fag.

516 [Vivo] 2-я тема

C. ingl. *p* Archi *pp* simile *sf*

*pp*

Музыка среднего раздела вводит контрастирующий образный план — певучую песенно-романсовую мелодию с особой «славянской» задушевностью. Контрастность образно-национальных планов композитор трактует по-глинкински, как в «Руслане». Обе тематические сферы в тонком взаимопроникновении звучат в коде. В «славянскую» тему проникают интонационно-ладовые экспрессивные обороты «степного» тематизма — мелодия появляется в высочайшем регистре у флейты piccolo, ее очертания и краски постепенно расплываются и гаснут, растворяясь в звучащем «степном мареве».

По изысканности, виртуозности мелодического, ладо-гармонического и тембрового языка это скерцо явно наследует достижениям партитуры «Тамары» и принадлежит к лучшим страницам русской симфонической музыки.

В лирическом центре цикла *Andante* — свободно трактованная сонатная форма, с небольшим эпизодом взамен разработки и нетрадиционными тональными соотношениями главной и побочной партий: Des-dur — E-dur в экспозиции; Des-dur — D-dur — Des-dur — в репризе. Разнохарактерные лирические образы создают выразительный контраст двух типов лиризма — восточного и русского; двух родов инструментальных кантилен — молодого и позднего Балакирева. В основу первой темы легла мелодия, услышанная композитором как-то ночью еще в 1863 году на просторах равнинной части Северного Кавказа. Построенная на бесполутоновых трихордных оборотах, она наделена вместе с тем по-восточному узорчатой ритмикой, окутана плавно колышущейся звучностью струнных и арф с характерным для Балакирева экспрессивным хроматизмом среднего голоса. Типично балакиревский «упоительный» Des-dur'ный колорит, теплая звучность мелодии кларнетов, «купающейся» в певучей аккордовой ткани аккомпанирующих струнных, довершают общее впечатление. Вторая тема (E-dur) — это романсовая кантилена, одновременно имеющая общие интонационные обороты с предшествующей мелодией (начальный секундовый восходящий ход) и родственная образцам симметрично построенных мелодических рисунков их движения плавно восходящих и нисходящих фраз. Можно в качестве параллели назвать романсы Балакирева «Догорает румяный закат», «Над озером», «Среди цветов»:

[Andante ♩ = 54]

52a Cl. I 1-я тема

*p*  
Arpa, Archi



526

[Andante]

2-я тема (схема)



Особая широта, но и «медлительность» музыкального развития придают музыке этой части очарование, даже гипнотическую выразительность, что согласуется с мирным характером «ночного» музыкального пленэра и создает драматургически рельефный контраст с окружающими частями цикла. Однако композитор стремится придать циклу целостный, сомкнутый характер. С этой целью он вводит в первых тактах Andante небольшое вступление-модуляцию, связывающую A-dur'-ное окончание скерцо с Des-dur'-ной первой темой III части. Той же цели служит и сочленение Andante с финалом: вслед за Morendo — замирающими отголосками главной темы — следует светлое по колориту glissando арф, и аттасса начинается финал, развернутый в крупную сонатную композицию.

Индивидуальная балакиревская концепция симфонии нашла яркое выражение в финале. Прежде всего — в теме главной партии. Используя намеченную уже в 60-е годы мелодию плясовой, шутливой скоморошины «Шарлатарла из партарлы», Балакирев в развитии ее стремился создать образ-воплощение народной силы и энергии, который возник в упоминавшейся программе «Русской симфонии». Примечательна интонационная близость заимствованного плясового напева — квартовость мелодического «зерна»,

симметрия рисунка — богатырскому лейтмотиву I части симфонии. Разрабатывая этот мотив в духе глинкинской «Камаринской», с подголосками, властными триольно-фанфарными мотивами-жестами, тяжелыми «шагами» басов, композитор создает образ удалого, молодецкого ликования. В том же эмоциональном ключе выдержаны обе восточные темы побочной партии. Они относятся к роду мужских танцев, вторая — близка к жанру грузинской лезгинки лекури:

**Allegro moderato**  $\text{♩} = 168$  гл. партия

53а V-c., C-b.

*p*

**[Allegro moderato]** поб. партия, 1-я тема

53б Cl. I

Archi *p.* *simile*

**[Allegro moderato]** поб. партия, 2-я тема

53в V-c.

Arpa, Archi

3

Все темы используются композитором в едином направлении динамического развития — в вершине финала, при наступлении репризы тесно взаимодействуют темы русского

и восточного происхождения: русская плясовая тема появляется в сопровождении фактурного остигатного развития мотивов лезгинки.

Не все в симфонии *C-dur* находится на одном уровне, обычно отмечают недостаток поступательного динамического развития в сонатно-разработочных эпизодах (предъиктовый раздел разработки I части, разработка финала). Однако в целом Балакирев создал русскую симфонию — художественно убедительное эпико-повествовательное произведение с элементами героики. В нем ощущается преемственность по отношению к концепции глинкаевского «Руслана».

Симфония была встречена по-разному, прежние друзья и единомышленники автора (Кюи, Римский-Корсаков, поначалу и В. Стасов) заняли по отношению к ней критическую, неодобрительную позицию. Хотя Стасов несколько позже высказался в ее адрес с восхищением: «...она истинно великолепна, — писал он Балакиреву. — Своеобразие, сила, красота — все в ней есть»; «не вся симфония целиком меня удовлетворяет», — продолжал в том же письме Стасов и все же приходил к окончательному выводу: «Ваша симфония — крупная, удивительная вещь»<sup>41</sup>. Произведение это, что примечательно, было положительно встречено многими молодыми музыкантами, о чем свидетельствовал В. В. Ястребцев, на которого симфония произвела «необыкновенно сильное и глубокое впечатление»<sup>42</sup>.

**Вторая симфония** *d-moll* была завершена композитором в 1908 году. Но ее сочинение потребовало, в отличие от других крупных произведений Балакирева, немногим более года. Закладывая в себе многие характерные для композитора элементы — народно-песенный, лирически обобщенный, восточный, — эта симфония не несет в себе, однако, эпических образов. Непохожа она на свою предшественницу и сравнительно не крупными размерами, а также весьма детализированной манерой письма, но обладает уравновешенностью составляющих ее жанрово-лирических тематических сфер. В музыке чувствуется уверенная рука мастера, хотя свежесть и сила вдохновения, встречающиеся в лучших произведениях композитора поры его творческого расцвета, в музыке этой симфонии ощущаются лишь изредка.

---

<sup>41</sup> Балакирев М. А. и Стасов В. В. Переписка. Т. 2. С. 205–206.

<sup>42</sup> Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. Л., 1960. С. 23.



В I части композитором сопоставлены обобщенно-лирическая, немного «шумановская» тема главной партии и лирико-танцевальная, ориентальная побочная. Интонационно и тональностью она напоминает главную тему *Andante* из Первой симфонии. Стройность музыкальной формы подчеркивается кульминационным проведением темы побочной партии в репризе (*D-dur*). Во II части — скерцо «в духе казачка» — варьируются две темы: в крайних разделах (трехчастной формы) — тематический материал, первоначально предназначавшийся для скерцо *C-dur* той симфонии; в среднем — мелодия песни «А снег тает». Целое впечатление оставляет III часть — Романс, в музыке которого слегка проступает интонационность камерно-лирического стиля Чайковского. Жанровость положена в основу финала, с эффектной темой полонезного рода (*Tempo di polacca*) и небольшим циклом вариаций на тему плясовой «У меня ль во садочке» (середина полонеза). Разнохарактерностью частей, составляющих цикл, и выдержанностью их жанрового облика Вторая симфония Балакирева приближается к сюите (что и отмечалось в литературе).

Путь Балакирева-симфониста начался и завершился работой над одним сочинением — **Фортепианным концертом** *Es-dur*, близким по времени создания и по общему своему облику монументального эпического цикла к Первой симфонии. Композитору не было суждено закончить это произведение, но его замысел вполне в главных своих чертах определился уже в работе Балакирева над концертом в начале 60-х годов. Финал же, по завещанию автора, был дописан С. М. Ляпуновым.

Избрав принцип диалогического соотношения фортепиано и оркестра в качестве драматургической основы произведения, Балакирев в равной мере наделил обе партии ведущим тематическим материалом. Тем самым композитор выступил в этом отношении как продолжатель Бетховена и Листа. Характерно, что в концерте отсутствуют сколько-нибудь развернутые виртуозные каденции. Оркестр редко выступает в роли «аккомпаниатора» (лишь в отдельных местах побочной партии I части), но ярко выражен принцип равновесия оркестра и фортепиано, особенно в туттийных (чаще всего «колокольных») кульминационных моментах. Сквозное развитие в тематизме концерта интонационности песенного происхождения, преобладание вариационного (ладогармонического, фактурного) развития придают музыке концерта лирико-эпический характер. Изначально родственные музыкальные образы принадлежат к одной, лирико-повествовательной, сфере.

I часть основана на трех дополняющих друг друга темах. Две первые входят в раздел главной партии:

**Allegro non troppo** ♩ = 152

гл. партия, 1-я тема

54a

Legni *f* *p*

гл. партия, 2-я тема

546 [Allegro non troppo]

P-no solo *f* *p*

Вступительная тема, опирающаяся на звуки тонического трезвучия, производит впечатление темы-эпиграфа, внеличного утверждающего образа<sup>43</sup>.

В качестве побочной звучит распевная, «сказочная» тема, несколько напоминающая «нечто из Бородина» («С добычей богатой он едет домой» — в балладе «Море»).

Симфоничность концерта проявляется в двуплановости образно-тематического развития, в сквозном (но не конфликтном) развертывании темы побочной партии, обретающей в некоторых эпизодах подчеркнуто активный характер (у оркестра, в ц. 15, где ее сопровождает октавное *martellato*, а также в многократных проведениях темы-эпиграфа, сохраняющей свой образный смысл), подтверждающих устойчивость ведущего эпического образа.

<sup>43</sup> Вступительную тему концерта обычно сближают с заглавными темами Третьих симфоний Бетховена и Шумана. Однако возможна и параллель с Третьей симфонией Брамса, с лейтмотивом которой балакиревская тема схожа.

Самобытность и почвенность несет в себе художественная концепция *Adagio*. Первоначально Балакирев намеревался придать ему сугубо скорбный характер и построить на теме «Со святыми упокой». Но позднее композитор ввел тему сосредоточенного и несколько панихидного характера. Мелодия неширокого кварттового диапазона появляется у струнных и звучит как отдаленное пение хора. Неторопливое движение музыки ассоциируется с погребальным шествием. Примечательно «расслоение» партитуры: оркестру в основном поручена тема, а фортепиано становится носителем звукописного, «колокольного» пласта — «гудящие» фигурации в низком регистре образуют род остинато (ц. 30, 34) и производят впечатление «остаточного» обертонового гула большого колокола:

55 [Adagio ♩ = 66]

Быть может, в работе над *Adagio* нашли отражение намерения Балакирева (возникшие под впечатлением знакомства с Реквиемом Берлиоза) создать «русский реквием», тем более что им был уже написан хор «Со святыми упокой». В «Летописи» Римского-Корсакова есть сведения о проекте Балакирева построить финал концерта на церковной теме «Се жених грядет»<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> См.: *Римский-Корсаков Н. А. Летопись*. С. 39.

В работе над этим концертом Балакирев уже в первые годы творчества прокладывает путь к рождению жанрово-эпической разновидности русского фортепианного концерта, предвосхитив тем самым появление фортепианных концертов Римского-Корсакова, Глазунова, Второго концерта Прокофьева, Фантазии на темы Рябинина Аренского. Ясно определился уже в написанных в 1861 году частях цикла тип «симфонии-концерта», получивший широкое развитие в русской музыке второй половины XIX и начала XX века.

Примечательно и родство двух крупных симфонических произведений в различных его разновидностях: собственно циклической симфонии и симфонии-концерта, их русского эпического облика, а также стремление композитора ввести в область национального симфонизма образно-тематический материал древнерусского типа, связанный с традицией церковного пения. В этом отношении симфония и концерт составляют жанрово и стилистически родственную «пару».

**Музыка к трагедии «Король Лир».** Крупным достижением Балакирева-симфониста в первое десятилетие его творчества стала Музыка к трагедии «Король Лир», написанная в течение 1858–1861 годов (2-я ред. — 1905). Балакирев обратился в произведению Шекспира по совету В. Стасова в связи с готовившейся новой постановкой трагедии в Александринском театре. Однако исполнена была балакиревская партитура лишь в 1864 году в концерте Бесплатной школы, в ознаменование трехсотлетнего юбилея великого драматурга. В музыкальную практику «Король Лир» вошел в качестве концертного произведения, включающего Увертюру, Шествие (выход короля в I действии) и четыре симфонических Антракта.

Главное место в цикле принадлежит *Увертюре* — образцу драматического симфонизма в русской симфонической музыке 1850-х — начала 1860-х годов. Увертюра — произведение обобщенно-программного рода, так как упоминание трагедии Шекспира в названии дает лишь самое общее указание на содержание музыки. Известно, однако, письмо Балакирева к Чайковскому, в котором изложен план, взятый в основу сочинения, то есть раскрыта программа-сюжет Увертюры, в которой господствует образ Лира, наде-

ленный значительным музыкально-тематическим материалом. Драматургическая основа Увертюры — сквозное развитие темы Лира (во всем цикле она выполняет функцию лейттемы). Ее главенствующая роль оттеняется эпизодическими характеристиками злых дочерей Реганы и Гонерильи (беспокойная, «злобно-ворчливая» темка струнных басов), окаймляющими хорально-аккордовую, несколько отрешенную тему кроткой и любящей Корделии.

Если тематизм дочерей входит в раздел только побочной партии, то многократно звучащая в увертюре лейттема Лира проходит во всех основных разделах формы: во вступлении, в экспозиции и в репризе главной партии, в разработке и коде. Модификации темы отражают эволюцию образа Лира, передают перипетии его душевной драмы. В общем образно-музыкальном развитии Увертюры композитор создает аналог драматургического, смыслового развития трагедии.

Балакирев писал Чайковскому: «Не знаю, как у Вас происходит процесс сочинения, а у меня следующим образом. Привожу пример для Вас подходящий — расскажу Вам, как, например, сочинялась у меня увертюра к „Лире“. Сначала, прочитавши драму, я воспламенился желанием создать увертюру (на что, впрочем, навел меня В. Стасов), и, не имея еще материалов, я воспламенился проектом, планировал интродукцию *Maestoso* и потом нечто мистическое (предсказание Кента). Интродукция затихает, и начинается бурное, гневное *Allegro*. Это сам Лир, уже развенчанный, но еще сильный лев. Эпизодами должны были служить характеры Реганы и Гонерильи, и наконец 2-я тема, тихая и нежная, — Корделии. Далее средняя часть (буря, Лир и Шут в пустыне), затем повторение *Allegro*, Регана и Гонерилья окончательно забивают его, и увертюра заканчивается замиранием (Лир над трупом Корделии), следует повторение предсказания Кента и затем тихая, торжественная смерть. Скажу Вам, что при этом у меня не рисовалось сначала никаких идей, и потом уже идеи (то есть музыкальный материал. — А. К.) стали приходить и укладываться в сочиненную мною рамку»<sup>45</sup>.

Лейттема в первом ее изложении звучит торжественно, в ритме полонеза (*B-dur*). Это портрет могущественного, гордого короля. Драматическое освещение его образ получает начиная с главной партии. Перенесенная в одноименный минор, тема превращается в смятенную, развертывающуюся в нисходящих секвенциях-уступах мелодию. Хрома-

---

<sup>45</sup> Балакирев М. А. Воспоминания и письма. Л., 1962. С. 136–137.

тически отступающий бас и скорбная, даже страдальческая интонация распетой минорной терции придают образу Лиры острую психологическую экспрессию. На разных стадиях развития в разработке, в коде эта интонация страдания приобретает самостоятельное значение и временами служит главным материалом драматического воплощения образа. Апогей страдания — момент наступления репризы (при проведении темы в ритмическом двойном увеличении и мощном tutti оркестра). Состояние трагического катарсиса, просветления и очищения души Лиры — в заключительных проведениях лейттемы: в светлых мажорных тональностях, в трогательном звучании солирующего гобоя (D-dur) и, наконец, в воздушном, замирающем соло скрипки (B-dur):

56a [Allegretto maestoso ♩ = 84]

Ottoni *f*

566 [Allegretto maestoso]

Legni *p*

Cor.  
Timp.

pp

8

56b *Allegro moderato* Cl.

V-c., C-b. *p* *f*

V-ni *p*

56r V-no solo

Legni *p* *morendo*

С образом Лира связаны почти все другие части сюиты. Таково Шествие — торжественный «полонез», широко развертывающий лейттему вступления к Увертюре, таковы и два симфонических Антракта к III и IV актам. В них взаимодействуют музыкально-психологические, драматические, лирические и народно-жанровые элементы, в чем находят свое отражение сюжетные ситуации актов. Симфоническая картина «Лир и Шут в пустыне» (III действие) включает в себе «шекспировский» контраст: на фоне зловещего рокота литавр сумрачно и погребально звучат аккорды тромбонов, за ними, поочередно у виолончелей, вторых скрипок, альтов и первых скрипок появляется скорбная малотерцовая интонация-«вдох». Это лаконичный портрет Лира-изгнанника. Косвенная его характеристика создается в музыкальной картине бури — метафоры безжалостной, непреодолимой судьбы, преследующей короля (музыка взята из эпизо-

да, входящего в разработку увертюры). Вместе с королем появляется и Шут — у высоких флейт и гобоев, в сопровождении *pizzicato* струнных звучит простодушная мелодия танцевального склада. «Музыка та самая. Которая употреблялась... на Английском театре при жизни самого Шекспира (в пьесе „Как вам угодно“), — сообщал В. Стасов Балакиреву, посылая ему образчики английского песенного фольклора старинного происхождения<sup>46</sup>.

«Пробуждение Лира в лагерной палатке Корделии при звуках народной английской песни» предвваряет IV действие. Здесь тревожным реминисценциям тематизма Лира из Увертюры (серединный раздел Антракта) противопоставлен идиллический напев английского рожка, развитый в крайних частях Антракта как цикл вариаций. Явно интонационное сходство между двумя использованными здесь английскими мелодиями (нисходящее движение от квинты и сексты минорного лада к тоническому звуку), к которым примыкает и тема из трио Шествия, сочиненная Балакиревым:

**Allegretto scherzando** ♩ = 92 Антракт к III д.

57a Legni

*p*

Archi pizz.

Cl., Fag.

<sup>46</sup> Балакирев М. А. и Стасов В. В. Переписка. Т. 1. С. 64.



576

Thème anglais



В музыке всей сюиты и художественно, и исторически важна Увертюра; она стала соединительным звеном в развитии конфликтного программного симфонизма в России — от «Князя Холмского» Глинки до «Ромео и Джульетты» Чайковского.

## Камерная музыка

### Фортепианные произведения

Область фортепианного творчества привлекала Балакирева на протяжении всей его музыкальной деятельности, что было естественным для Балакирева-пианиста, отдавшего фортепианному исполнительству уже с отроческих лет. Наиболее плодотворными периодами в развитии этого жанра у композитора были 60-е годы и последнее десятилетие его жизни.

Основополагающую роль в первом периоде творческой деятельности Балакирева как фортепианного композитора сыграли глинкинские и шопеновские традиции. Примерами тому явились **Allegro de Concert** и «Воспоминания об опере „Жизнь за царя“ М. Глинки». Первоначальная редакция этого последнего произведения относится в середине 50-х годов, а окончательная — к 1899 году<sup>47</sup>.

Хотя Балакирев не использовал центральную образно-драматургическую идею оперы Глинки — противопоставление «двух музык», русской и польской, он по-своему передал заложенные в «Жизни за царя» различные контрастные элементы. В двух основных разделах, построенных на музыке трио «Не томи, родимый» и хора «Мы на работу в лес», отражены задушевная лиричность «семейных» сцен оперы и чер-

<sup>47</sup> С именем Глинки связана наиболее значительная работа Балакирева в области транскрипций и переложений — транскрипция «Жаворонка» и блистательная «фортепианная партитура», или переложение-транскрипция «Арагонской хоты». Эту пьесу очень ценил Лист и постоянно давал играть своим ученикам (см.: Балакирев М. А. Переписка с нотопиздательством П. И. Юргенсона. М., 1958. С. 32).

ты молодецкой удали, присущие ряду хоровых русских сцен и образу Собинина. При этом в разработку хора Балакирев вплетает полное изложение темы женского хора «Весна свое взяла» из Пролога, сообщая ей мужественный, энергичный характер. Во вступлении появляются драматические возгласы из арии Сусанина «В мой горький час»; все произведение обрамляют начальные фразы из увертюры с интонациями хора «В бурю, во грозу»; в кульминации коды все построено на тематизме главной партии увертюры, его ликующем варианте, как он дан в увертюре самим Глинкой. Интересен и контраст между орнаментально-«кружевной» стилистикой первого раздела и свободным от виртуозных «рамплиссажей» изложением второго раздела («Мы на работу в лес»). Здесь черты балакиревской мужественной токкатности подчеркивают основной характер глинкинской музыки.

С традицией Глинки в широком смысле этого слова связано и лучшее фортепианное произведение Балакирева — **фантазия «Исламей»**, своего рода «потомок» гениальной глинкинской Лезгинки из «Руслана». Фантазия сочинена в 1869 году под неостывшим еще впечатлением от последнего посещения Кавказа в 1868 году. Автор назвал «Исламея» «симфонико-фортепианной фантазией». Ей свойственны масштабность симфонического размаха, богатство музыкальных красок, «услышанных» Балакиревым при знакомстве с национальным творчеством и исполнительством, с художественной яркостью и пианистическим мастерством переданных в фортепианном изложении.

В основу фантазии положены две темы: первая, напоминающая лезгинку, кабардинского происхождения, вторая — мелодия крымских татар, сообщенная композитору актером де Лазари. Балакирев так описывал зарождение фантазии: «Интересуясь тамошней (кавказской. — А. К.) народной музыкой, я познакомился с одним черкесским князем, который часто приходил ко мне и играл на своем инструменте, похожем отчасти на скрипку, народные мелодии. Одна из них плясовая, называемая Исламей, мне чрезвычайно понравилась, и ввиду приготовления себя к сочинению „Тамары“ я занялся обработкою ее для фортепиано»<sup>48</sup>. Приводим авторс-

---

<sup>48</sup> Письма М. Балакирева к Э. Рейсу // Сов. музыка, 1960, № 5. С. 69.

кую запись народной мелодии и начальное изложение первой темы фантазии, а также крымско-татарскую мелодию:

58а



Скоро и с огнем

«Исламей», 1-я тема

58б



58в



Если вторая, лирически-распевная тема фантазии при ее экспозиционном изложении обработана автором в листовском духе (широкий диапазон изложения, развитая фигурационная ткань, заполненность всех регистров), то первая тема неповторимо своеобразна как в своем одnogолосном первом появлении, так и в последующем развитии. В нем Балакирев тонко воспроизвел гармонические, фактурные, тембровые особенности народно-инструментального музицирования<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> Можно привести сделанные исследователем наблюдения и характеристику своеобразнейших приемов письма в этом произведении: «...одноголосное изложение темы с перекрестом рук демонстрирует в элементарном виде типичные для „Исламея“ перекресты вообще, столь ярко имитирующие сухие, перемежающие удары („щипки“, „шелчки“) кавказских струнных инструментов... Широко применены мимолетные утолщения мелодии. Кварто-квинтовые наложения, частые диссонансирующие столкновения становятся постоянным источником терпкого характера множества звучаний пьесы» (Кремлев Ю. Фортепианная музыка // М. А. Балакирев. Исследования. Статьи. С. 232).

Оригинальность первой теме придают такие фортепианные «штрихи», как различные оттенки *staccato*, *non legato*, *martellato*, скачки с хлестко-ударными (как удар нагайкой) акцентами, броски аккордов. Богат и набор ладогармонических средств — созвучия с наложениями различных функций, «пустые» аккорды нетерцовой структуры, нередко с добавлением больших секунд. В музыке все сверкает, пламенеет ослепительно ярким, но холодным блеском. В музыкальном развитии и формообразовании, как нередко у Балакирева, взаимодействуют принципы сонатности и вариационности. Вторая тема — побочная партия — в репризном и кодовом разделах завоевывается первой и обретает неистово энергичный характер. Это подчеркнуто авторским обозначением в кульминации репризы-коды — «В темпе трепака».

Получившая восторженную оценку у ряда крупнейших музыкантов-пианистов — Листа, Таузига, у Н. Рубинштейна, первого, и блестящего, исполнителя, — Фантазия признавалась порой хотя и ярчайшим в своей самобытности сочинением, но не вполне слитным по композиции (мнение Бородина), а музыканты консервативных вкусов (Фаминцын, Венявский) давали о ней резко отрицательные отзывы. Тем не менее этим произведением Балакирев утвердил себя как композитор-новатор, снискавший известность, особенно среди пианистов.

Обширную часть фортепианного наследия Балакирева составляют произведения малой формы начиная с пленительной в своей лиричности Польки (50-е годы). Его фортепианные пьесы написаны под воздействием романтизма середины и второй половины XIX века — например шумановского характера Юмореска, Новеллетта, или камерного, но виртуозного склада этюд-идиллия «В саду», а также Тарантелла, Каприччио. За «общеславянской» Полькой последовала мечтательная «Думка». Более всего в фортепианной музыке Балакирева, особенно последних лет, выделяются произведения «шопеновской» линии, написанные в жанрах мазурки, ноктурна, вальса, скерцо. Произведения первых двух жанров невелики по размерам и несложны по изложению, а скерцо и вальсы можно отнести к разряду

салонно-виртуозной литературы. Однако во всех можно заметить типичные для Балакирева стилистические элементы. Композитор вносит в пьесы черты концертности, вводит или небольшие, или развернутые виртуозные эпизоды.

Почерк Балакирева обнаруживается в нередко встречающихся жанровых «сплавах», своеобразных «симбиозах», что не всегда выглядит убедительным. Так, в мазурке № 6 основная тема превращается в краковяк (кода), а в первый («Бравурный») вальс проникает почти автоцитата — реминисценция из «Песни золотой рыбки». Одно из лучших произведений малой формы у Балакирева — мазурка № 7. По облику тем и интонационному строю эта мазурка кажется не столько «шопеновской», сколько «общеславянской».

Среди удачных фортепианных произведений композитора последних лет творчества выделяется Соната *b*-moll (1905), завершившая «поиски себя» в этом жанре (композитор работал над двумя сонатными циклами в 50-х годах). Балакирев избирает в Сонате *b*-moll форму четырехчастного цикла, построенного на сопоставлении лирико-жанровых, кантабильных и скерцозных, танцевальных частей: за русским песенным *Andantino* следуют Мазурка, Интермеццо и Финал, наполненный моторно-танцевальным движением, виртуозными элементами. Лучшая часть — первая. Ее выразительная главная тема интонационно близка народным протяжным песням<sup>50</sup>. Она изложена в форме, напоминающей экспозицию трехголосной фуги, а большое развитие полифоническая ткань приобретает в разделах заключительной партии и коде. Балакирев применяет различные виды фигураций, мелодических и гармонических, полностью исключая аккордовую фактуру. Возникающее в результате сочетание признаков «русской сонаты» и «русской фуги» сообщает этому произведению свежесть, оригинальность облика.

Гармоничное соотношение в нем жанровых и обобщенно-лирических образных сфер, повествовательный тип драматургии роднят его с сонатами Глазунова, появившимися

---

<sup>50</sup> Тема напоминает напев «Собирайтесь-ка, братцы-ребятушки», встречающийся в первом балакиревском сборнике и ранее разработанный Римским-Корсаковым в его Фортепианном концерте.

несколькими годами ранее. Возникновение сонат этого типа одновременно с бурным развитием сонатного творчества Скрябина было свидетельством разнообразия путей эволюции этого жанра в русской музыке начала века, и даже *множественности* этих путей. В то же время русская фортепианная соната начинает проявлять себя в творчестве Рахманинова и Метнера, а также Прокофьева, Мясковского.

### ***Обработки русских народных песен***

Особое место среди достижений Балакирева занял созданный им в 1862—1865 годах сборник «40 русских народных песен»<sup>51</sup>, опубликованный в 1866 году, произведение композитора-мастера, глубоко проникшего во внутренний художественный строй народно-песенного искусства, в его своеобразную стилистическую природу и особенности языка путем непосредственного общения с песенным творчеством народа во время волжской «песенной экспедиции» лета 1860 года.

Исключительно удачен выбор песенных образцов, обладающих высокими художественными достоинствами, воплотивших отличительные черты русской народной музыки. Композиторская обработка напевов бережно передает особенности фольклорной стилистики, усиливая их выразительность, красочность звучания. Композитор вносит и свои авторские нюансы в интерпретацию народно-песенного образца. Балакиревские песенные обработки сразу при своем появлении приобрели широкую известность, стали предметом внимания многих русских музыкантов (не только членов кружка, но и Серова, Чайковского). Этим обработкам посвящена обширная научная литература.

К мелодическим богатствам сборника обращались в своих произведениях Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский, Аренский, Лядов, Глазунов, Направник, Балакирев. Примечательно, что для собственного песенного сборника, изложенного для фортепиано в четыре руки, Чайковский в

---

<sup>51</sup> См.: *Балакирев М.* Русские народные песни. М., 1957. В этом издании публикация двух песенных сборников Балакирева совмещена с развернутым исследовательским разделом, содержание которого отражает научную концепцию его автора — Е. В. Гиппиуса.

двадцати четырех случаях воспользовался балакиревскими обработками. Притом нередко он сохранял гармонизацию полностью или в ее основных чертах. Вообще Чайковский исключительно высоко оценивал балакиревские гармонизации: «...к некоторым песням Вашим я до того привык, что мне стоило неимоверных усилий оторвать от них уже приросшую к ним Вашу гармонизацию», — писал Чайковский<sup>52</sup>.

Почти в неизменном виде фортепианное сопровождение Балакирева сохраняли и другие композиторы, использовавшие балакиревские обработки. Примеры тому — дуэт Ольги и Тучи, хор вольницы из «Псковитянки»; хоры «Просо» из «Майской ночи» и «Снегурочки»; напев ключницы Амелфы «Скушай хоть стручков турецких» из «Золотого петушка» — у Римского-Корсакова; темы «Ой ты, сила-силушка» в «Сцене под Кромами» — у Мусоргского; тематизм побочной партии финала — в Первой симфонии Аренского<sup>53</sup>.

Особенно интересны предвосхищения музыкальной образности и тематизма в творчестве современников Балакирева, в основном, разумеется, членов кружка. Так, протяжная «За двором, двором» (№ 4) своим мелодическим рисунком, прозрачным подголосочным складом фактуры, строгой выдержанностью диатонических гармоний натурального минорного лада, плагальностью завершающей каденции вызывает ассоциации с хором поселян из «Князя Игоря». Обработка песни «Эх, ухнем» (№ 36) — самая впечатляющая в этом сборнике — явно предвосхищает героико-богатырские музыкальные образы Бородина: в его опере (хоры из пролога и хоры бояр), в романсовой лирике («Песня темного леса», баллада «Море»). Но от этой обработки тянутся нити и к эпизодам сурового архаического склада, порой окрашенным героико-трагическим колоритом — у Римского-Корсакова («Гадание на конях» в «Младце», хоровые провозглашения «Федор, друже» и хоровая молитва «Чудная, небесная царица» в «Китеже»). Предвестники бунтарской музыкальной образности Мусоргского (песни «Дуют ветры», «На Днепре», хор «Расходилась, разгулялась» в «Сцене под Кромами») прослушиваются в мощных параллелизмах и терпких созвучиях второго двухтакта балакиревской обработки напева «Молодка, молодка молоденькая» (№ 13). Смелое и вместе с тем художественно оправданное решение дал Балакирев в хороводной «Ой, утушка моя луговая» (№ 22). Стремясь подчеркнуть упорный энергичный характер напева, композитор сопровождает его «вибрирующим», подобно трели, остинато (в словах песни упоминается «гуд-гудочек»), а в басовом контрапунктирующем голосе в последних четырех тактах появляются драматически напряженные интонации с IV и VI повышенными ступенями минорного лада. Возникающее ладовое омрачение атмосфе-

---

<sup>52</sup> Чайковский П. И. Лит. произведения и переписка. Т. V. М., 1959. С. 174.

<sup>53</sup> См.: Балакирев М. Русские народные песни, № 10, 25, 27, 8, 32, 33, 23, 12.

ры песни предваряет подобные музыкально-психологические краски в музыке Чайковского.

Еще один выдающийся пример творчески свободного балакиревского подхода — но и художественно оправданного, опирающегося на фольклорную природу первоисточника, — встречается в протяжной песне «Подуй, подуй, непогодушка» (№ 19). На первый взгляд кажется, что Балакирев присочинил к народной мелодии чисто фортепианный аккомпанемент с аккордовой трех-четырёхголосной фактурой. Однако в сопровождении слышится отнюдь не фортепиано, а замечательно сливающееся с основной мелодией «хоровое» звучание всех голосов инструментальной ткани, разумеется, вместе с самим песенным напевом верхнего голоса. Тем самым в сочетании со звуковой «оболочкой» начальных слов балакиревская обработка создает тончайший по звукописи и музыкально-психологической окрашенности звучащий пейзаж. Поразительно при этом сходство этой балакиревской обработки с обработкой того же напева у Римского-Корсакова, который также «слышал» эту песню как хоровую. В своей обработке, гармонически близкой к балакиревской, он изложил ее для трехголосного мужского хора.

Балакиреву, наконец, принадлежат ставшие типическими, «общекучкистскими» многие приемы инструментального сопровождения напевов: гуслеобразные арпеджиато аккордов, «тренькающие» балалаечные аккомпанементы, чаще всего остинатные («У ворот, ворот», первый вариант, № 35), а также контрапунктирующие напеву басовые мелодические фигуры пиццикатто — см., например, «Как из улицы в конце» (№ 10). Замечательно имитирует Балакирев в своем сопровождении песенной мелодии звучания высоких духовых народных инструментов в обработке песни «Под яблонью зеленою» (№ 26). Композитор написал два варианта фортепианного сопровождения: в первых десяти тактах — повторяющееся чередование чистой квинты и октавы; в последующем восьмитакте — наложение на остинато этих же двузвучий фигуративного рисунка, варьирующего средствами подголосочности мелодические звенья напева. По простоте и вместе с тем точности найденного приема эта обработка кажется предвосхищением песенных обработок А. Лядова, замечательных своей стилистической чистотой и ювелирной техникой музыкального письма.

Претворение народно-песенной стилистики Балакиревым, вновь найденные принципы и приемы обработки и гармонизации народных песен в сборнике «40 русских народных песен» составляют ценнейшие открытия композитора в области разработки и обогащения кучкистского, а во многом и общего стиля русской музыки послеглинкинского времени.

### ***Вокальное творчество***

Вокальная музыка Балакирева, как и симфоническая и фортепианная, представлена произведениями второй половины



50-х и 60-х годов и последнего пятнадцатилетия его творческой деятельности.

Первые балакиревские романсы стали сверстниками поздних романсов и песен Глинки и Даргомыжского, а завершался путь Балакирева — вокального композитора в годы, когда уже находился в зените славы Рахманинов и прозвучали первые метнеровские романсы на слова Пушкина, Гёте.

Среди молодого поколения русских композиторов Балакирев первым выступил в области вокальной музыки как достойный продолжатель своих старших современников, хотя с середины 60-х годов самостоятельными дорогами пошли в этой области и Мусоргский, и Бородин, и Римский-Корсаков, и Кюи, и, конечно, Чайковский.

Уже в первые годы творчества выявилась расположенность Балакирева к камерной вокальной музыке. Создание небольших по размерам произведений не требовало длительной работы и соответствовало лирическим склонностям и импульсивно-импровизационному складу творческого дарования композитора. В романсовом творчестве более непосредственно, чем в крупных произведениях, отразились творческая эволюция композитора, разнообразие его исканий.

В вокальной лирике первого периода Балакирев в основном осваивал достижения русской романсовой музыки XIX века — такие традиционные жанры, как «русская песня» и колыбельная, итальянская баркарола, «испанская песня», баллада («Рыцарь»), песня-мазурка («Когда беззаботно»), романс с признаками вальсовости («Обойми, поцелуй»). Обращение к стихотворениям третьеразрядных авторов (Арсеньев, Яцевич, Вильде, Туманский) свидетельствует о невыработанности поэтического вкуса композитора. Печать незрелости лежит и на самой музыке, что отметил уже Серов<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> В рецензии на первую романсовую серию Балакирева критик характеризовал ее как «свежие, здоровые цветки на почве русской музыки», но одновременно прибавлял, что «большая часть этих романсов еще довольно незрела» (см.: Новоизданные музыкальные сочинения. Песни и романсы Балакирева // *Серов А. Н.* Статьи о музыке. Вып. 4. М., 1988. С. 173).

Несамостоятельность молодого автора (разумеется, вполне естественная) заметна в подражательном следовании варламовской традиции, особенно в порывистом и страстном романсе «Обойми, поцелуй». Отчетливо проступает «глин-кинская струя»: сначала — в песне-мазурке «К ней», позднее — в стилистически более органичном романсе «Взошел на небо месяц ясный», а также в миниатюре на слова Лермонтова «Слышу ли голос твой».

На грани 50–60-х годов талант Балакирева — вокального композитора достигает зрелости. Одно за другим появляются произведения, почти каждое из которых может быть отнесено к числу лучших в его романсовом творчестве, в них ярко обнаружилась романтическая направленность искусства автора.

На новый уровень поднялся поэтический вкус Балакирева: в числе авторов слов балакиревских романсов — Лермонтов и Кольцов, по одному разу композитор обращался к Пушкину, Майкову, Гейне. Если тяготение Балакирева к романтической поэзии отражало общую тенденцию русской вокальной музыки этого времени, то в музыкальной интерпретации поэзии, в подходе к образно-смысловому содержанию текстов композитор обнаружил самостоятельность. Так, традиционный жанр «русской песни» необычно трактован Балакиревым в «Песне разбойника» на слова Кольцова (1857). Образ народной воли, молодечества выступает здесь на почве старинной крестьянской (а не городской) песенной традиции. Это предвещало интерес композитора к народно-песенной культуре периода его первого песенного сборника. Не случайно Серов отметил «рисунок мелодии в духе размашистых приволжских песен»<sup>55</sup>. «Песня разбойника» ближе стоит к балакиревским обработкам народных песен, чем к «русским песням» младших современников Глинки.

Своими индивидуальными чертами наделяет композитор лирическую образно-тематическую сферу — центральную в его романсном творчестве. Она воплощена с характерной для Балакирева интенсивностью переживания, сгу-

---

<sup>55</sup> Серов А. Н. Статьи о музыке. Вып. 4. С. 173.

ценностью чувства или, напротив, со стихийно непосредственным, безудержно пылким его излиянием. Типичны для романсов Балакирева и драматические контрасты: противопоставления мятежного, спонтанного порыва и душевного оцепенения, романтической светлой грезы и трагической действительности.

Первый «кольцовский» романс Балакирева — **«Приди ко мне»**. Это зрелый образец любовной лирики, эмоционально насыщенной, одновременно чувственной и благородно сдержанной, отмеченной постепенностью нарастания экспрессии, магического нагнетания любовного чувства. Необычна для русской любовной лирики ориентальная окраска музыки: начальный ключевой мелодический оборот навеян татарскими по происхождению интонациями Ратмира (**«Хазарии роскошный цвет»**). Он совпадает с началом второй темы **«Исламея»**. В гармонических фигурациях фортепиано в теноровом голосе (скрытном) слышны лениво-дремотные и вместе с тем страстные хроматические интонации, также окрашенные восточным колоритом (обыгрывается энгармонизм тонов повышенной V и пониженной VI ступеней мажорного лада). Примечательна пластика развертывания звуковой ткани, очень постепенное, но неуклонное расширение музыкального диапазона, обновление и динамизация мелодико-гармонического, фактурного изложения, достижение динамической вершины в последней, четвертой, строфе романса. Богатство музыкально-выразительных деталей сочетается с устойчивостью основного музыкального образа (существенна и устойчивость романтически окрашенной многобемольной тональной сферы).

В поэзии Кольцова Балакирев нашел и резко контрастную драматургическую концепцию — противопоставление или сопоставление двух психологических состояний, иногда выраженных в пейзажно-картинной форме, как, например, в более позднем «лермонтовском» романсе **«Сосна»**. Отсюда — контрастная двухчастность в музыкальной композиции романсов этого рода.

Глубокий музыкально-психологический контраст, положенный в основу **«Исступления»**, не драматичен по своей сути: это контраст любовного порыва и сладостного забытья.

Музыка первого раздела романса нервно-импульсивна: ритмически острые декламационные фразы сопровождаются «клокочущей» фигурацией фортепиано, господствует «темный», «грозовой» *cis-moll*. Во втором разделе устанавливается «ласкающий» *Des-dur*, певучие и округлые мелодические фразы положены на «мелодизированный», в духе Шопена и Листа, аккомпанемент; в плагальном завершении романса энгармоническая II низкая ступень (трезвучие *D-dur*) создает эффект «растворения» в любовной неге.

Романтическая концепция песни-романса (также на слова Кольцова) «**Оседлаю коня**» раскрывает трагическую тему несбыточности надежд на возвращение ушедшей молодости. Образу стремительной скачки (партия фортепиано), молодецким размашистым вокальным фразам-восклицаниям противопоставлено безотрадное резюме: «Но, увы, нет дорог к невозвратному!». Почти полная остановка движения, проникнутые чувством безнадежности речитативные фразы, трагично звучащая минорная «шубертова» гармония (VI ступени) — все образует контраст к музыке основного раздела песни.

Трагедийная концепция неосуществимости, ирреальности мечты выражена в романсе «**Сон**» (из Г. Гейне). Образ прекрасного видения («Снилась мне девушка») передан редкой у Балакирева кантабильной мелодией в гармонически красочной, «вибрирующей» фигурационной ткани у фортепиано, окрашенной романтическим тональным колоритом *Fis-dur*'а. Выбор этой тональности Балакиревым стал первым случаем в русской музыке<sup>56</sup>. Впечатляет своей трагедийной сгущенностью второй раздел — картина утрюмой одинокой ночи («Я пробудился»). Тоскливые, «сломленные» интонации заключительного речитатива сопровождаются холодно-зловещими, нисходящими (в духе Мусоргского) параллельные секстаккордами в низком регистре. Эта музыка была сочинена Балакиревым задолго до «Бориса Годунова».

Шедевр вокальной музыки Балакирева — «**Песня золотой рыбки**» — своеобразное «фантастическое» ответвление в

---

<sup>56</sup> Примечательно, что к 1864 году относится и *Fis-dur*'ный, близкий по образному содержанию и стилистике ранний «пушкинский» романс Мусоргского «Ночь».

жанре лирического романа. Впервые в русскую романсовую литературу введена «русалочья» тематика. Типичный для романтического искусства лирико-фантастический образ Балакирев трактовал по-своему, наделив его не «роковой», стихийно-властной энергией, а волшебной-врачующей, доброй, ласкающей красотой. Именно в таком значении ввел песню рыбки в поэму «Мцыри» Лермонтов<sup>57</sup>. Лирическая ариозность вокальной мелодии органически слита с танцевальной скерцозностью фортепианной партии, замечательной игрой красочно-звуковых нюансов (преломление солнечных лучей в воздушной и водной среде), почти оркестровой по своему колористическому тембровому богатству. Мерцание мажорных и минорных гармоний, хроматизмов в разных голосах и слоях музыкальной ткани производит чарующее впечатление и вносит в музыку оттенок «восточности». «Песня золотой рыбки» звучит как предчувствие-предвестие того музыкального Кавказа, с которым встретился композитор лишь спустя два года. Возможно, «восточно-кавказскую» музыкальную «настройку» фантазия автора получила от лермонтовской поэмы, в основу которой была взята грузинская легенда. Очевидно и родство звукокрасочной жизни музыки романа с музыкально звучащей метафорой строк Лермонтова:

И долго, долго слушал я;  
И мнилось, звучная струя  
Сливала тихий ропот свой  
С словами рыбки золотой.

В «Песне» есть и нечто загадочное, тайное. Оно выступает в лейтгармонии волшебства — аккорде-всплеске, с которого начинается романс. Эта гармония относится к двум тональностям — нижний ее тон *си-бемоль* может быть прочтен (энгармонически) и как *ля-диез*, то есть данное созвучие «намекает» на параллелизм тональностей D-dur и h-moll. Волшебный, даже вещий характер имеет и колыбельный эпизод («Усни, постель твоя мягка»), особенно при словах

---

<sup>57</sup> Поэтому столь глубоко различие между образом Золотой рыбки Балакирева и образом Наташи — Русалки Даргомыжского, несмотря на некоторое сходство мелодико-ритмического рисунка романа Балакирева и «зова» Русалки в опере.

«Пройдут года, пройдут века под говор чудных снов». Вокальная мелодия опирается здесь на нисходящий поступенный ход по целым тонам (от *ля* к *до-диезу*). Сходный выразительный прием встречается и у Бородина — в конце «Спящей княжны», сочинении 1867 года («И никто не знает, скоро ль»).

Историческое значение балакиревского шедевра оказалось большим. Достаточно вспомнить «Свитезянку» Римского-Корсакова, «Морскую царевну» Бородина, «Нереиду» Глазунова и музыкальную характеристику Волховы — в симфонической картине и опере «Садко» Римского-Корсакова.

Открытием Балакирева стало и создание своего жанрового варианта «восточной песни-романса». Таковы «Песня Селима» (Лермонтов) и «Грузинская песня» (Пушкин). По сравнению с «восточными песнями» Глинки и Даргомыжского произведения Балакирева ориентированы на воспроизведение образности «кавказского» Востока, ее ориентальной стилистики. От «кавказских песен» Алябьева балакиревские романсы отличают масштабность воплощения музыкально-поэтического содержания, усложненность инструментальной стороны, разнообразие вокального изложения.

«Песня Селима» написана на фрагмент из «восточной повести» в стихах Лермонтова «Измаил-бей». Ее образный строй — контраст двух характеров: мягкой женственности («Мой милый, смелее») и мужественной героики («А юноша-воин на битву идет»). Прямая речь девушки-джигита сочетается с поэтичной описательностью («Месяц плывет»). Цельность элегического настроения (песня предвещает драматическую развязку повести), единство восточной атмосферы «песни-картины» и одновременно «песни-сцены» создается повторяющимся фортепианным отыгрышем, интонационно и ладово характерным в своей «кавказской» стилистике (увеличенная секунда, «игра» гармонического и натурального миноров). Есть что-то трогательное и тонко-поэтическое в этой песне. Не случайно Чайковского она трогала до слез<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> См.: *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. X. М., 1966. С. 207.

«Грузинская песня», написанная после первой поездки Балакирева на Кавказ, гораздо полнее отражает присущее композитору стремление к подлинности в передаче восточного, народно-национального колорита. Прямого использования фольклорных материалов нет, но присутствует вдохновенное творческое претворение впечатлений, воспринятых на Кавказе, и высокоталантливое воссоздание художественных особенностей музыкальной образности Востока (хотя и не грузинского, а, скорее, «общекавказского»). Сверх того, прослушивается и воздействие некоторых страниц глинкинского «Руслана» — ритмически узорчатых, хроматизированных мотивов-фиоритур из арии и романса Ратмира, а в качестве фольклорных элементов — «вкрапления» увеличенной секунды, «мерцающих» хроматизмов. В фактуре фортепианного сопровождения угадываются тембровые краски народного кавказского инструментального ансамбля: звучания духовых (типа зурны, дудука) и ударных инструментов. Кавказские музыкальные воспоминания побудили Балакирева к необычному в те времена партитурному изложению «Грузинской песни» — для сопрано и малого оркестрового состава: без труб и тромбонов, но с добавлением арфы, малого барабана и бубна. Первое издание «Грузинской песни» вышло в переложении Мусоргского с довольно подробным указанием использованных инструментов (клавирное изложение авторской, второй редакции в тональности *b-moll* этих указаний не содержит).

В жанр песни композитор вводит и сочиненный в духе патетичного оперного речитатива эпизод *Recitando* («И степь, и ночь, и при луне»). Он, однако, кажется несколько неорганичным, «общеоперным» в этой оригинальной «восточной песне».

Камерное вокальное творчество композитора второго периода представлено двумя сериями романсов — 1895–1896 и 1900-х годов. Тридцатилетний разрыв, в отличие от симфонической музыки, здесь не сказался негативными последствиями. Завершение небольшого сочинения камерного жанра не требовало того напряжения, которое было необходимым для окончания большой симфонии. Так, например, вторая половина романса «Сосна» (на слова Лермонто-

ва) была дописана Балакиревым без особого труда, и какой-либо «шов» в произведении вовсе незаметен.

Спустя десятилетия романсовый стиль композитора сохранял свои основные черты, хотя и испытал некоторую эволюцию, оказавшись восприимчивым к тенденциям нового времени.

Такова «Запевка» на слова Мея. Как и ранняя «кольцовская» «Песня разбойника», «Запевка» производит впечатление песенной обработки: в мелодии, распеваящей в плавном-поступенном движении натуральный минорный звукоряд, с переменностью устоев I–V ступеней лада, в одnogолосном экспозиционном изложении темы (без аккомпанемента), в ориентации композитора на жанр протяжной песни и применении приемов народной подголосочной полифонии. Вариационное развитие темы осуществляется благодаря интенсивности голосоведения и динамичности гармонического движения. В окончании каждой из двух крупных строф (или разделов), образующих двухчастную строфически-вариационную композицию, композитор создает драматические кульминации: патетическую (пятое проведение, на словах «Во крови, в слезах крещеная») и трагически-сломленную («Намело тебя с сырых могил») с мрачной гармонической каденцией (аккорд увеличенной сексты). Несмотря на мажорный лад, она создает беспросветную, «погребальную» атмосферу. Это воплощение образа народной судьбы стоит на одном уровне с народно-песенными созданиями Мусоргского. «Запевка» образует с ними многозначительную «перекличку», тем более что она была написана зимой 1903–1904 годов — в преддверии начала войны на Дальнем Востоке и последующих социальных потрясений в России<sup>59</sup>.

Существенно обновлен облик лирического романса в последнем «кольцовском» опусе Балакирева «Я любила его» — продолжение романсов-признаний на слова того же поэта, например «Обойми, поцелуй», «Так и рвется душа». Но в романсе «Я любила его» нет черт бытового жанра. В вокальной партии слышны интонации захлебывающейся воз-

---

<sup>59</sup> С Мусоргским перекликается и сатирическая песня в народном духе «Как наладили, дурак», но она не принадлежит к числу удач автора.



бужденной речи («Я любила его»), звучат певучие ариозные фразы («Что за ночь, за луна»), а в среднем эпизоде композитор создает подобие оперной сцены, с quasi-оперными речитативными фразами («Вот он руку берет»). В широкой виртуозно-концертной манере изложена фортепианная партия. Дифирамбический любовный пафос ставит произведение в один ряд с «концертными» романсами Чайковского, Рахманинова.

В романсовом творчестве Балакирева 1890–1900-х годов получила развитие медитативная лирика, ранее нехарактерная для композитора. Эта образно-смысловая сфера соприкасается с тематикой природы. Она входит в сознание и чувство лирического героя, приобретает личное, временами автобиографическое значение.

Лирический диптих образуют два самых проникновенных произведения Балакирева — миниатюра **«Среди цветов»** на слова И. Аксакова и романс **«Догорает румяный закат»** (В. Кульчицкий). В обоих произведениях мысль и чувство автора обращены к прошлому. Неожиданно распускающаяся среди цветов осени майская роза обращает поэта-музыканта к воспоминаниям о далекой юности. В медлительно-текучей мелодико-гармонической ткани романса (b-moll) внезапное появление светлого мажорного аккорда далекой субдоминанты главной тональности (Fes-dur = E-dur) служит звуковой метафорой к словам «Привет из юности моей». Во втором романсе картина угасающих красок вечернего неба (метафора закатной поры в жизни человека) противопоставлена горестной «памяти сердца», незаживающей душевной ране. Тонкие красочные переливы звуковой ткани пейзажных разделов сменяются элегичной мелодией-жалобой («О, забудь, мое сердце»). Личным чувством проникнута заключительная фраза «О, зачем же не может она излечить мне душевные раны?»<sup>60</sup>.

В этом периоде у Балакирева возникают пейзажные романсы. В них образы природы становятся главным предметом изображения, основой лирико-психологической, лирико-философской концепции. Это романсы на слова А. Тол-

---

<sup>60</sup> Об автобиографичности романса см.: Балакирев М. А. Воспоминания и письма. С. 430.

стого и А. Фета «Не пенится море» и «Шепот, робкое дыхание». В первом, избегая детализированной изобразительности, Балакирев передает общее настроение, порождаемое созерцанием спокойно дремлющего моря. Певучие вокальные фразы выразительно интонируют поэтический текст, а основная звуковая картина создается аккомпанементом — в плавном гармоническом фигуративном движении, ассоциирующемся с неподвижностью водной поверхности. Музыкальная ткань романса насыщена мягкими переживаниями звуковых красочных нюансов, хроматическими и альтерированными изменениями на ступенях параллельных тональностей (G-dur и e-moll, D-dur и h-moll). Обилие мелодических и ладогармонических деталей, прозрачность звуковой атмосферы и стройность формы указывают на существование у позднего Балакирева живых преемственных связей с Глинкой. Этот романс, исполненный автором в доме Л. И. Шестаковой в присутствии Н. А. и Н. Н. Римских-Корсаковых, был одобрен как произведение, созданное «в лучшем глинкавском стиле»<sup>61</sup>.

В подчеркнуто звукописной, импрессионистической манере выдержан романс «Шепот, робкое дыхание». Образно-музыкальное содержание почти целиком сосредоточено в фортепианной партии. Повторяющаяся аккордовая «пара» сохраняет свою постоянно варьируемую гармоническую и ритмическую выразительность «вздоха». Она выступает метафорой таинственной жизни природы, ее «дыхания», иного, внеличного, тайного мира. Природная образность оказывается носителем загадочного, намеренно зашифрованного автором содержания. Сопрежением субдоминантового и доминантового созвучий обозначаются и новые тональности, подчиненные терцовым и одновременно одноименным соотношениям: fis и A, Fis и dis, C-dur-moll и As. Энергичный модуляционный поворот приводит к главной тонике — Des-dur. Он воцаряется в заключении романса как знак торжествующей Зари-Любви («И лобзания и слезы / И заря, заря!...»). Новым для Балакирева является отсутствие во всем романсе тонических опор, вплоть до заключительного

---

<sup>61</sup> Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания Т. 1. Л., 1959. С. 310.

аккордового каданса. Временами («Свет ночной») тонические гармонии появляются в виде секстаккордов и только на слабых долях такта. В музыке романса возникает «малотерцовая настройка», заметны признаки уменьшенного лада.

Этот выразительный штрих отчетливо отражается и в ряде мест вокальной партии. Малотерцовая (уменьшенная) опора слышится при словах «Сонного ручья», она же присутствует и в звуковысотном соотношении фразы «Ряд волшебных изменений» и далее (сменяют друг друга опоры на *C*, *Es*, *Ges*). Элементы тритоновой интонационности предваряют здесь корсаковский «кащеев» музыкальный мир в «осенней сказочке» «Кашей Бессмертный». Переключки с Римским-Корсаковым этим не исчерпываются: в балакиревском романсе слышны совпадения с фиоритурами Волховы (малый вводный септаккорд при словах «и колыханье»), распевами Лебедь-птицы («В дымных тучах»). Особенно выразителен найденный Балакиревым «колдовской» характер интонирования многих вокальных фраз, важна и их ритмическая характеристика — краткость, скандированность мотивов-реплик, «бессознательное», немелодическое повторение звуков, что создает впечатление отрывистой, заклинательной, отрешенной речи.

Волшебство этой музыкально-поэтической картины (как и «игра» звучащих фоном в тексте Фета) возникает в регистровой краске — таинственных басах, окутывающих своим неясным гулом общую звучность. Они делают загадочными очертания мотивов, гармоний, контуров и деталей поэтического ночного «действия». На этом произведении Балакирева лежит отпечаток художественного мироощущения нового века<sup>62</sup>.

Конечно, случайно, но вместе с тем и знаменательно, что спустя четыре года после создания этого романса появилась статья-эссе А. Блока «Поэзия заговоров и заклинаний» (1908), в которой поэт указал на таинственную связь

---

<sup>62</sup> Это тем более интересно, что «тайной», мистико-пантеистической стороны, столь важной в поэзии Фета, не затронули в своих фетовских романсах ни Чайковский с Римским-Корсаковым, ни Рахманинов, ни Метнер, то есть никто из числа крупнейших мастеров русской вокальной лирики второй половины XIX и начала XX века.

художественного сознания и чувства древних людей с «душой» природы. Эта тайна заявила о себе и в фетовском романе Балакирева.

Обращение Балакирева к философски окрашенной, интеллектуализированной лирике проникнуто в этот период религиозным чувством. Музыка освобождается от взрывчатой, эмоционально-пылкой, напряженной по звукоокрасочному колориту манеры высказывания. Заметно тяготение композитора к более уравновешенным, эмоционально сдержанным, созерцательным настроениям. В лучших образцах поздней вокальной лирики Балакирева значительность и глубина мысли гармонирует с законченностью и отделанностью формы. Духовный мир и эмоциональный строй шестидесятилетнего человека уже не мог соответствовать художественному ощущению прежнего, молодого, тридцатилетнего Балакирева.

С этим связаны изменения и в сфере литературных, поэтических интересов композитора. Еще встречаются у него романсы на слова столь любимых им Лермонтова и Кольцова (хотя, за малым исключением, они не принадлежат к числу лучших), но выдвигается новый ряд поэтов-лириков — авторов слов романсов и песен позднего Балакирева. В него входят имена А. Толстого, А. Фета, А. Голенищева-Кутузова, А. Жемчужникова, И. Аксакова и особенно А. Хомякова.

Среди первых романсов, сочиненных композитором летом 1895 года, выделяется сложный по жанровому облику монолог-ариозо «Пустыня» (А. Жемчужников). Музыкальная картинность в этом произведении символична: безотрадная, сожженная солнцем пустыня и цветущий оазис-сад слиты в тесном единстве. Они заключают в себе концепцию бытия — земного многотрудного пути и даруемого в конце его блаженства отдохновения. Монологический раздел отмечен выразительностью декламационных оборотов (один из лучших образцов мелодического речитатива в русской музыке) и впечатляюще суровой, наделенной экспрессией колокольностью. Величественному «колокольному хору» аккордов в низком регистре сопутствуют размеренно раскачивающиеся удары басового остинато. «Колокольная» гар-

монизация колоритом и выражением суровости-строгости перекликается с «колоколами» Бородина («В монастыре») и молодого Рахманинова. Образ пути воплощает идею судьбы как должного. Аналог этому встречается в русской поэзии — в стихотворении Фета того же времени (1889) «Оброчник»<sup>63</sup>. Торжественно и могуче звучат в конце романа полные глубокого значения слова: «С святыней над челом и песнью на устах, / С трудом, но я дойду до вожденной двери!». В ариозном разделе «Пустыни» нет изобразительности, а вместо минора звучит параллельный мажор, вместо декламации — мелодичный дуэт голоса и фортепиано на фоне спокойно пульсирующего триольного аккомпанемента. Пластичная распевность овеяна лирическим теплом, живой человечностью. Легкий оттенок ориентальности в триольных мелодических кадансовых оборотах («душистой и прохладной») — типичный элемент воплощения у Балакирева образов красоты, добра, счастья. Эта же мелодия появляется в другом, близком по времени созданию романсе на слова Лермонтова «**Когда волнуется желтеющая нива**». Она служит лейттемой «лермонтовского» романа, носителем его лирико-философского, религиозного содержания, переданного поэтом в последней строке стихотворения: «И в небесах я вижу Бога!...». Тем самым оба романа также составляют диптих внутри романсовой серии, сочиненной композитором в летние месяцы 1895 года.

С большей определенностью религиозно-философская направленность проявляется в произведениях, написанных композитором на тексты А. Хомякова. Один из самых лирически проникновенных и одухотворенных, а также безупречных по мастерству — романс «**Вчерашняя ночь**». Созерцание ночного неба овеяно настроением возвышенной мечты, присутствием вечного благостного начала. Над всем возносится и царит образ «вышины надзвездной», он рождает представление о картине мироздания, незримом присутствии Творца. Полно благородной патетики появление далекой тональной «краски» *Cis-dur*, напоминающее аналогичный музыкально-поэтический «сдвиг» в романсе «Сре-

---

<sup>63</sup> В начале 1910-х годов оно было использовано Рахманиновым в одноименном романсе, вошедшем в ор. 26 (1912).

ди цветов». Но здесь диапазон мысли и чувства много шире, чем в обаятельной, но «личной» аксаковской миниатюре.

В процессе эволюции романсовое творчество Балакирева обнаруживает устойчивость ряда важных стилистических черт.

Для вокальной *мелодики* Балакирева характерна краткость составляющих ее фраз и мотивов, строго отвечающих структуре литературного текста. Иными словами, композитор следовал принципу «слог — нота», которым руководствовался в своем новаторском подходе к проблеме «музыка и поэзия» Даргомыжский. Общие установки балакиревского кружка нашли отражение в музыкально-критических статьях Кюи и провозглашались как неукоснительное требование «правды в звуках». Однако в отличие от Даргомыжского Балакирев в музыкальной декламации почти никогда не использует интонирование бытовой, разговорной речи, но исходит из прочтения поэтического текста, и потому декламация имеет, как правило, общелирический характер, опирается на «звучащую» ткань стиха. Балакиревская вокальная мелодика рождается тем самым на почве музыкально-поэтической декламации. Всем этим объясняется нехарактерность для композитора мелодий широкого дыхания, кантилены. Романсовым мелодиям Балакирева присущ относительно равнинный контур, нехарактерны широкие скачки, резкие регистровые контрасты. Подъемы и спады уравновешены, кульминационные моменты не слишком подчеркнуты и не имеют «длящегося» характера, так как в самом музыкальном образе не заложено большого напряжения, взрывчатости. Примеры тому встречаются уже в романсах первого («Приди ко мне», «Сон») и второго периодов («Вечерашняя ночь», «Догорает румяный закат»).

В балакиревских романсах нередко встречаются и речитативные эпизоды. Одни продиктованы требованиями поэтического текста (например, слова «Вперед, вперед!» в «Пустыне» или концовка «О ночь! Войдем туда, войдем!» — в кольцовском романсе «Введи меня, о ночь»). Другие похожи на «оперный» речитатив («Грузинская песнь»), но не всегда органичны в условиях романсового жанра.

Особенность балакиревского романсового стиля — quasi-цитирование тембров различных инструментов. Использование этого приема связано с тем, что поэтический текст композитор воспринимал как программную основу музыкального прочтения. Роль имитирования тех или других инструментов (при введении в нотах словесных указаний — quasi такой-то или такой-то инструмент) довольно разнообразна. В произведениях народно-песенного жанра инструментальные «вкрапления» имеют прямое изобразительное значение в качестве дополнительной фольклорной «краски». Так, дважды ремарка «quasi Овое» использована для воссоздания народно-жанрового колорита в произведениях раннего и позднего периодов («Мне ли, молодцу», «Запевка»). Ремарка «quasi Corni» введена как штрих психологический (образ одиночества — «я пробудился, вокруг никого» в романсе «Снилась мне девушка», «Сосна») или как черта воинственности («Рыцарь»). Образ любовной грезы передан тембром флейты в начале романса «Сон» (из Г. Гейне).

Огромную роль в романсах играет фортепианное сопровождение. Оно богато и разнообразно в отношении пианистического изложения и отражает высокое искусство Балакирева-исполнителя (очень ново и гибко в ансамблевом соотношении голоса и фортепиано)<sup>64</sup>.

Звукописная трактовка фортепианной партии встречается в воздушно-призрачных фигурациях романса «Сон», в передаче прозрачной акварельности вечернего неба — в романсе «Догорает румяный закат». В обоих случаях используется типично романтическая гармонически-фигурационная фактура. Тембровым богатством фортепианного письма пользуется композитор и в плавно-текучих мелодических фигурациях для воплощения прозрачной водной глади («Над озером», «Не пенится море»). В романсе «Я любила его» Балакирев применяет типичный для своего пианизма штрих *martellatto*. Развитость фортепианной партии приобретает порой едва ли не господствующее значение — например, в

---

<sup>64</sup> Подробнее об ансамблевом искусстве вокально-фортепианного письма композитора говорится в работе: Виханская А. Романсы и песни // М. А. Балакирев. Исследования. Статьи.

романсе «Шепот, робкое дыханье». По просьбе Л. И. Шестаковой автором была сделана аранжировка «Пустыни» — романс великолепно звучит и в виде фортепианной пьесы. В романсе «Спи» на слова А. Хомякова начальный большой раздел представляет собой фортепианное скерцо — отражение образа безмятежно резвящегося ребенка. Здесь Балакирев предвосхитил особую самостоятельность трактовки фортепианной партии в романсах Метнера, Прокофьева (например, «Пять песен без слов»), появившихся уже в 1900–1910-е годы.

В 1896 году Глазунов высоко оценил достижения романсового творчества молодого Балакирева: «Все 20 романсов Милия Алексеевича поразительно свежи и разнохарактерны. Его „Сон“ и „Грузинская песня“, „Слышу ли голос твой“, „Приди ко мне“, „Колыбельная“, „Золотая рыбка“ и проч. — все это шедевры, и каждый сам по себе оригинален и великолепен»<sup>65</sup>. Безусловно справедливым было бы отнести такое суждение и к лучшим произведениям балакиревской камерной вокальной музыки второго периода, например романсам «Пустыня» и «Вчерашняя ночь», «Среди цветов» и «Догорает румяный закат», а также «Запевка», «Шепот, робкое дыханье», двум последним лермонтовским романсам — «Сосна» и «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана»). Лучшие достижения композитора в этом жанре несомненно принадлежат в шедеврам русской романсовой классики.

\* \* \*

Творческий вклад и участие Балакирева в развитии музыкальной культуры России XIX века столь масштабны и глубинны, что невозможно представить себе музыкальную жизнь России послеглинкинского времени без Балакирева.

Неоспорима его громадная историческая роль как создателя и главы «Могучей кучки» — этого уникального явления, оказавшего глубокое воздействие на судьбы музыкального творчества и музыкального исполнительства, начиная от середины прошлого столетия и до наших дней.

---

<sup>65</sup> Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания Т. 1. С. 356–357.



Следуя по пути Глинки, Балакирев стремился в своей музыкальной деятельности сочетать широкую разработку традиций национальной культуры, основ народной песенности с *романтическим* европейским композиторским искусством. Такая направленность, определившая во многом музыкальные интересы всех членов «Могучей кучки», имела важное, исторически плодотворное значение для отечественной культуры.

Балакирев внес много нового в развитие жанров русского симфонизма, руководствуясь творческими заветами Глинки и требованиями «шестидесятнической» эпохи.

Так, одночастные произведения (увертюры, поэмы) на народные темы композитор наделил концепционностью исторической проблематики (две русские, испанская увертюра) с национально-освободительными идеалами движения «славянского дружества» (Чешская увертюра). Как важнейшая, вставала перед композитором и задача воплощения «портрета» той или иной национальной музыкальной культуры, создания образа народа, образа страны, постигаемых в народном искусстве и в жизненных реалиях (природа, быт, характеры). Свидетельство тому — симфоническая поэма «Тамара», обладающая многими качествами индивидуального стиля композитора, — кульминация в развитии темы «музыкального Кавказа», один из шедевров «русской музыки о Востоке».

С русским историческим прошлым, сферой эпического, с некоторыми сторонами национального религиозного сознания была связана работа Балакирева над созданием русской эпической Симфонии *C-dur*. Первые кучкистские эпические циклы (Симфония и Концерт *Es-dur*, сочинявшиеся в самом начале 60-х годов) стали важным художественным ориентиром для композиторов балакиревского кружка в целом.

Так случилось, что Балакиреву не было суждено в полной мере осуществить свои творческие замыслы, но и то, что ему удалось создать, многие его художественные открытия и поиски сыграли огромную оплодотворяющую роль в творческом формировании и развитии его товарищей по кружку, великих музыкальных талантов, давших русской музыке общеевропейское и мировое признание.

## Краткая хронология жизни и творчества

- 1836 21 декабря. В Нижнем Новгороде родился Милий Алексеевич Балакирев.
- 1844 Занятия по фортепиано с матерью. Позже — с А. И. Дюбюком, К. К. Эйзерихом (как дирижер).
- 1851 Выступления на музыкальных вечерах А. Д. Улыбышева.
- 1852 Первые композиторские опыты.
- 1853—1855 Вольнослушатель математического факультета Казанского университета.
- 1855 Переезд в Петербург. Знакомство с М. И. Глинкой и А. С. Даргомыжским.  
Концерт для фортепиано с оркестром *fis-moll*, I часть.
- 1856—1857 Знакомство с Ц. А. Кюи, В. В. Стасовым, М. П. Мусоргским.
- 1857 Сочинение «Увертюры на тему испанского марша», Первой фортепианной сонаты.
- 1858 Сочинение «Увертюры на тему трех русских песен».
- 1860 Поездка по Волге. Запись народных песен.
- 1858—1861 Музыка к трагедии Шекспира «Король Лир», романсы, фортепианные произведения.
- 1861—1862 Знакомство с Н. А. Римским-Корсаковым, А. П. Бородиным.
- 1862 Под руководством М. А. Балакирева сформировался кружок «Новая русская музыкальная школа» («Могучая кучка»).
- 1862 Организация и открытие Балакиревым вместе с хормейстером Г. Я. Ломакиным Бесплатной музыкальной школы (БМШ).
- 1862—1863 Поездки на Кавказ, запись народной музыки. Выступление Балакирева как дирижера в концертах БМШ.
- 1866 Издание сборника «40 русских народных песен для голоса и фортепиано».
- 1866—1867 Поездки в Прагу. Балакирев дирижирует операми Глинки «Руслан и Людмила», «Жизнь за царя». Начало дирижерской деятельности в РМО. Знакомство с Г. Берлиозом.
- 1867 Сочинение «Чешской увертюры» (2-я ред. — «В Чехии», 1905).
- 1868 Знакомство с П. И. Чайковским и А. Г. Рубинштейном.
- 1867—1869 Главный дирижер РМО.
- 1869 Балакирев отстранен от руководства РМО.
- 1869 Сочинение фантазии для фортепиано «Исламей».  
Исполнение фантазии Н. Г. Рубинштейном в концерте РМО.
- 1872 Прекращение концертов БМШ.  
Поступление Балакирева на службу в Управление Варшавской ж. д.
- 1875 Уход из БМШ.
- 1873—1875 Инспектор музыкальных классов в женском Мариинском институте и училище Св. Елены.

- 1877 Редактирование оперных партитур Глинки (совместно с Н. А. Римским-Корсаковым и А. К. Лядовым).
- 1881 Возвращение в БМШ.
- 1882 Возобновление концертов БМШ под управлением Балакирева.
- 1882 Сочинение симфонической поэмы «Тамара».
- 1883 Назначение Балакирева управляющим Придворной певческой капеллой.
- 1884 Переписка с Листом (в связи с посвящением Листу поэмы «Тамара»).
- Присуждение Балакиреву Глинкинской премии за «Увертюру на тему трех русских песен».
- 1887 Юбилейный концерт БМШ и назначение Балакиреву пожизненной пенсии.
- 1889 Исполнение «Увертюры на тему трех русских песен» в Париже п/у Н. А. Римского-Корсакова.
- 1891–1894 Поездки в Польшу, посещение Желязовой Воли. Участие в открытии памятника Ф. Шопену.
- 1894 Исполнение симфонической поэмы «Тамара» в Париже п/у Ш. Лемуре.
- 1897 Окончание работы над 2-й ред. Первой симфонии C-dur (1-я ред. — 1864).
- 1898 Исполнение Первой симфонии Балакирева под его управлением в концерте БМШ.
- 1899 Концерт п/у Балакирева в Берлине (открытие мемориальной доски на доме, где умер М. И. Глинка).
- 1899 Сочинение фантазии для фортепиано «Воспоминание об опере Глинки „Жизнь за царя“».
- 1902 Редактирование собрания сочинений М. И. Глинки.
- 1907–1908 Сочинение Второй симфонии d-moll.
- 1908 Редактирование произведений Ф. Шопена.
- 1909–1910 Работа над Вторым фортепианным концертом.
- 1910 Смерть Балакирева в Петербурге.

### Основные произведения М. А. Балакирева

- Две симфонии:  
 C-dur (1864–1897)  
 d-moll (1907–1908)
- Увертюра на темы трех русских песен (1858, 2-я ред. 1881)  
 «Русь», симфоническая поэма (1887, 2-я ред. 1907)  
 «В Чехии», симфоническая поэма (1867, 2-я ред. 1905)  
 «Тамара», симфоническая поэма (1882)  
 Музыка к трагедии Шекспира «Король Лир» (1858–1861, 2-я ред. 1905)
- Концерт № 1 fis-moll для фортепиано с оркестром, 1 ч. (1855)  
 Концерт № 2 Es-dur (1861–1862, 2-я ред. 1909–1910)  
 «Исламей», фантазия (1869)

- Первая соната b-moll (1856–1857, 2-я ред. 1905)  
Воспоминание об опере «Жизнь за царя» М. Глинки, фантазия (1899)  
30 русских народных песен для фортепиано в 4 руки. Гармонизация  
М. А. Балакирева (1898)  
20 романсов (1857–1865)  
10 романсов (1895–1896)  
Романсы (1903–1904)  
«40 русских народных песен» (1865)  
Кантата памяти М. И. Глинки (1904)

### ***Рекомендуемая литература***

- Асафьев Б. В.* Избр. труды. В 5-ти т. Т. 3. М., 1954.  
*Асафьев Б.* Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1968.  
*Стасов В. В.* Избр. соч. Т. 2, 3. М., 1952.  
*Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955.  
М. А. Балакирев. Исследования. Статьи. Л., 1961.  
М. А. Балакирев. Летопись жизни и творчества / Сост. А. С. Ляпунова и Э. Э. Язовицкая. Л., 1967.  
*Серов А. Н.* Песни и романсы Балакирева // Избр. соч. Т. 1. М.; Л., 1950.  
*Кандинский А. И.* Симфонические произведения Балакирева. М., 1960.  
*Гиппиус Е. В.* Сборники русских народных песен М. А. Балакирева // *Балакирев М. А.* Русские народные песни. М., 1957.  
*Алексеев А. Д.* Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества. М., 1963.  
*Зайцева Т. А.* Милий Алексеевич Балакирев. Истоки. СПб., 2000.



## Глава VI

### А. П. БОРОДИН 1833–1887

#### Личность

Александр Порфирьевич Бородин — один из ярчайших представителей великой плеяды русских музыкальных классиков XIX века. Еще один гений и, несомненно, личность во многих отношениях уникальная. Природа наделила Бородина недюжинными способностями, что предопределило многоаспектность его деятельности, равно плодотворной как в области науки, так и в области искусства. Это факты, известные любому учащемуся музыкальной школы, каждому музыканту-любителю. Однако за ними скрыт удивительный мир, каждый раз открывающийся заново, без хрестоматийной пыли, неизбежно «оседающей» на события и имена исторического значения.

Хорошо известно, что личность Бородина прежде всего характеризует универсализм, но выражается он в таких формах, реальный размах которых превышает существующие о нем представления. Многие современники композитора, в том числе и ближайшие друзья, занимались не только музыкой, но лишь у Бородина его *не* музыкальное поприще было еще одним призванием. Кроме того, и в науке и в искусстве он проявил поразительную многогранность. Его научная деятельность, к примеру, не ограничивалась только изысканиями в области химии. Он был и способным врачом-практиком, занимался общей терапией, патологией, клинической диагностикой. А еще показал себя прекрасным организатором в науке, о чем говорит создание им Женских врачебных курсов. Хотя, несомненно, в сфере научных интересов Бородина химия занимала приоритетное

место, и именно здесь он достиг наиболее впечатляющих результатов. В конце 60-х — первой половине 70-х годов он завершил свой главный труд — цикл исследований по конденсации альдегидов, которые сыграли важную роль в развитии органической химии и вошли в историю отечественной науки. Если спросить любого современного студента-химика, знает ли он о достижениях Бородина, то он выразит лишь недоумение по поводу некорректно поставленного вопроса. К этому надо добавить, что на протяжении всей своей «химической» карьеры Бородин общался на равных с великими учеными XIX века: Н. Н. Зининым, А. М. Бутлеровым, Д. И. Менделеевым, физиологом И. М. Сеченовым, звездой русской медицины С. П. Боткиным.

Едва ли не более разносторонней была его деятельность и в области искусства. Если говорить только о музыке, то кроме композиции это еще и исполнительство: игра на рояле, виолончели, гобое и флейте. Бородин, конечно, не был виртуозом, но известно, что, находясь в Веймаре у Листа, он вместе с ним играл четырехручное переложение своей Es-dur'ной симфонии и заслужил похвалу последнего, отметившего, что Бородин «*вполне мастерски*» играет на фортепиано, что крайне удивительно, так как он не пианист. О пианистическом таланте Бородина свидетельствует, по мнению Листа, и клавирное переложение Первой симфонии, выполненное с отличным знанием специфики фортепианной техники. Попробовал себя Бородин и как дирижер. В последние годы жизни он не раз выступал с оркестром Военно-медицинской академии, причем отзывы о концертах были самые благожелательные. Один из авторов писал, что «академический оркестр... под управлением профессора Бородина не более как в два года своего существования достиг таких успехов, что годился бы для какого угодно из наших театров» (IV, 1162)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Письма А. П. Бородина. Полное собрание, критически сверенное с подлинными текстами / Предисл. и примеч. С. А. Дианина. В 4-х вып. Вып. 1 (М, 1927—1928); вып. 2 (М, 1936); вып. 3 (М.; Л, 1949); вып. 4 (М.; Л., 1950). Здесь и далее в скобках указаны выпуск и номер письма. Орфография писем приведена в соответствие с современными нормами русского языка.

Наконец, нельзя забывать о том, что Бородин был блестящим музыкальным критиком. Критиком не объективным — в силу ярко выраженной собственной художнической позиции, — но чрезвычайно эрудированным и тонким. Он великолепно знал практически всю современную музыку, с легкостью рассуждал об отличиях бетховенских «Леонор», профессионально анализировал (как будто держа ноты перед глазами) только что созданные на Западе партитуры. Все, о чем бы ни писал Бородин, раскрывает его высочайший профессионализм, теоретическую оснащенность и, конечно, безупречный вкус. Вот пример. Великого Л. Ауэра критиковали за холодность исполнения концерта Л. Шпора, на что Бородин возразил: «Я, напротив, хвалю его за это: подобную музыку нельзя и не следует играть с одушевлением, ибо самое содержание пьесы лишено всякого вдохновения» (IV, «Музыкальные заметки»).

Бородин обладал литературным талантом, истинный масштаб которого и в начале XXI века до конца не осмыслен. Как правило, упоминание о литературном творчестве сводится к констатации его высоких художественных достоинств и перечислению сфер литературной деятельности: тексты романсов и опер, включая собственный перевод «Слова о полку Игореве», письма, воспоминания о Листе, первоначально существовавшие в виде писем к жене. Единственная серьезная работа, посвященная литературной деятельности Бородина, принадлежит Т. Чередниченко<sup>2</sup>, но в ней рассматривается лишь его поэтическое творчество. Давно назрела необходимость капитального изучения его писем, объем которых впечатляет: четыре внушительных тома, около 1300 корреспонденций! Но дело, конечно, не в количестве. Многие из них — подлинные шедевры, что было признано еще в XIX веке (Репин восклицал: «Только Пушкину под стать... Ну что это за чудо эти его письма!»<sup>3</sup>), не говоря о том, что представляют композитора как живого собеседника, отчего по окончании чтения возникает острое чувство утраты близкого друга.

---

<sup>2</sup> См.: Чередниченко Т. Бородин как поэт // Сов. музыка, 1978, № 8.

<sup>3</sup> Репин И. Е. и Стасов В. В. Переписка. Т. 2. М.; Л., 1949. С. 102.

Чтобы представить литературный стиль и художественную ценность прозы Бородина, достаточно хотя бы перечесть, как он описывает наводнение в Петербурге 1873 года: «Иду по улице — ветер валит с ног; мелкие камешки, щепки, песок летят по улице и бьют по лицу точно розгами... Я пробежал бегом по мосту, который качался как корабль и трещал, как будто его ломали тысячи рабочих рук. Рев ветра и прибой волн, седые гривы которых хватали чуть не на мост — дополняли картину, освещаемую, как молнией, выстрелами... Доски, бревна, мачты летели и ломались, как лучинки... Все это крушилось, трещало, качалось ...крики людей, рев ветра, выстрелы с крепости — все... смешалось в общий ужасный шум, где нельзя было расслышать собственного слова. Вдали вспыхнуло зарево пожара...». И далее: «На другое утро, когда вода сбыла, вид погрома был ужасный: вся Нева около берега и близ моста была усеяна досками, обломками, между которыми плавали кочки капусты... Одну барку нанесло поперек на нашу водокачалню, и, когда уровень воды понизился, — барка переломилась пополам, представляя очень странный вид, какой-то гигантской сломанной детской игрушки» (II, 206).

Это описание выдерживает сравнение с гениальными строками из «Медного всадника» Пушкина, который, кстати, в отличие от Бородина, очевидцем наводнения не был:

...Нева вздувалась и ревела,  
Котлом клопоча и клубясь,  
И вдруг, как зверь остервенясь,  
На город кинулась. Пред нею  
Все побежало, все вокруг  
Вдруг опустело — воды вдруг  
Втекли в подземные подвалы,  
К решеткам хлынули каналы,  
И всплыл Петрополь, как тритон,  
По пояс в воду погружен.

В обоих описаниях замечательны последние метафоры: переломанная пополам барка — как гигантская сломанная игрушка и уподобление города тритону, по пояс погруженному в воду. Заметим только, что у Пушкина, в отличие от Бородина, отсутствует звуковая картина смертоносного разрушения. К тому же композитор создавал не художественную прозу, а всего лишь писал письмо, сообщающее о случившемся.

Письма композитора — бесценный источник богатейшей информации, полузабытой и до сих пор не получившей должного освещения, в особенности во всем том, что касается личности композитора.

Универсализм — как главная черта личности Бородина — проявляется и в его знании иностранных языков<sup>4</sup>, которые легко осваивались как на родине, так и за рубежом, в

---

<sup>4</sup> Хотя знание нескольких языков было тогда нормой времени, все же естественность, освоение их без усилий Бородиным поразительны.



местах пребывания. В Германии, куда он был командирован как начинающий ученый-химик, он, естественно, читал, писал, общался по-немецки<sup>5</sup>. В Италии — по-итальянски. Ранние письма композитора нередко написаны на разных языках, поэтому зачастую представляют собой некие языковые коллажи. Французским владел в совершенстве, что позволяло ему «править» французские переводы текстов своих арий и романсов, сделанных профессиональными и полупрофессиональными переводчиками.

Есть все основания видеть в личности Бородина возрожденческие черты, и, несомненно, правы те исследователи, которые говорят в связи с этим о его исключительности. Ведь мало кто из великих предшественников и современников композитора — разве что Гёте — смог так естественно самовыразиться в разных областях естествознания и искусства. XIX век — век оформившейся специализации, и фигуры типа Бородина в нем уже являются редчайшей редкостью.

При всем том Бородин обладал еще одним талантом, правда, совсем другого рода — талантом быть Человеком. Не было исследователя или автора воспоминаний, который не писал бы о его безграничном человеколюбии. Среди крупнейших деятелей искусства едва ли найдутся подобные. Интересно было бы составить список тех, кому он помогал; или список его благодеяний. Но сделать это можно только гипотетически, потому что подсчитать те или другие практически нереально. «Жил для других» — для Бородина не приблизительная, а абсолютно точная характеристика. В одном из писем он пишет жене: «Ты знаешь, я никогда не был эгоистом и всего меньше жил для себя» (I, 58). Известно, что двери его квартиры были открыты для всех нуждающихся, которые годами бесплатно проживали в соседних комнатах, не принося лично Бородину никакой выгоды, что дало повод ему самому иронично называть свой дом «богательней»; что он без конца давал в долг, причем даже тогда, когда давать было нечего: в одном из писем он сообщает,

---

<sup>5</sup> Беседы с Листом, как вспоминает Бородин, шли вперемешку — то на французском, то на немецком, причем переключения с одного языка на другой были молниеносными.

что у него в кармане 10 рублей, при том что одному дал в долг 250+50 рублей, другому — 100 и т. д. Главное, эта безотказность — не следствие безволяности Бородина или вялого барского благодушия, что иногда ему приписывали, а следствие неложного сострадания («подчас, право, рад бы был умереть, до того тяжело»), которое тотчас же должно было как-то материализоваться. Столь же безмерна была и его признательность другим, если они что-то делали для него или общего важного дела. Он, например, выразил благодарность «неизвестному лицу» — так он обращается к адресату — за присланные 3 рубля на памятник своему учителю Н. Зинину.

С точки зрения «здорового прагматизма» Бородин без конца вредил самому себе, отдавая силы и время «беспольным» делам и предпочитая их «святому делу» науки и искусства. Но именно эта его черта вызвала неподдельный восторг и даже преклонение еще одного гуманиста — Шостаковича, в творческом отношении антипода Бородина. Любой бы западный композитор, говорил он, с таким дарованием сидел бы да и писал симфонию за симфонией и оперу за оперой. «А Бородин? Рассказы рисуют картину, для постороннего — фантастическую. А для нас — ничего, вполне нормальную и привычную». И далее — текст в духе той же «русской ненормальности»: «Впрочем, один химик сказал, что все это ерунда. И что он отдает все химические открытия Бородина за вторые „Половецкие пляски“. И тогда я впервые подумал: может, хорошо, что Бородин занимался химией. А вторых „Половецких плясок“ не написал»<sup>6</sup>.

Даже этих скурых данных достаточно для того, чтобы сказать: перед нами бесспорный образец «положительного героя». Однако вся жизнь композитора дает основания для пересмотра этого понятия, ибо Бородин как личность — ярок и интересен. В нем нет ничего схематичного, уныло правильного, казенно общественно полезного. Ведь он никогда никого не учил, так как ему чужда была дидактика. При зачастую внешней расслабленности, некоем «обломовском» стиле внутренняя жизнь кипела в нем ключом — он

---

<sup>6</sup> Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich. as related and edited by Solomon Volkov. New York. 1995. P. 161.

любил ее и радовался ей радостью счастливого ребенка. Его знаменитый юмор был не только природной чертой ума, но и знаком творческого отношения к самой жизни. Классическая психология утверждает: «Чистый юмор означает реалистическое „приятие мира“ со всеми смехотворными слабостями и недостатками, которых не чуждо в реальной жизни даже самое лучшее... Чистый юмор *относится к миру, как к любимому существу...*» (курс. мой. — И. С.)<sup>7</sup>. Это — про Бородин.

Его личность — это тоже его наследие, которое безмерно интересно изучать.

Не только при жизни, но и после смерти Бородина «делили». Делили ученые и музыканты. Он в буквальном смысле слова был раздираем пополам. Трудно себе представить, как он выносил бесконечные упреки друзей в проволочках, оттягивании и даже лени. Вопрос «когда?» — когда допишет, когда оркеструет, когда сделает переложение — постоянный лейтмотив писем Стасова и кучкистов. Он же, как всегда, отшучивался: «Кроме этого письма не написал пока ничего нового» (III, 428). Римский-Корсаков впоследствии признавался, что когда Бородин сидел над колбами, наполненными каким-нибудь бесцветным газом, то говорил ему, что тот «переливает из пустого в порожнее»<sup>8</sup>.

Те же сетования раздавались со стороны химиков. Менделеев при встрече со знакомыми слышал одно и то же: «Ну, что сделал нового ваш Бородин?». Все они твердо придерживались мнения, что Бородин стоял бы как ученый еще выше, если бы его не отвлекала музыка.

Современные психологи склонны самому Бородину приписывать гамлетовский комплекс, во всяком случае они серьезно обсуждают эту проблему. Однако был ли он на самом деле?

Бородин в равной мере любил и химию и музыку. Правда, долгое время он считал делом своей жизни химию. Именно делом, а не только страстью или призванием. К тому же химия давала средства к существованию. Во время первой

---

<sup>7</sup> Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. М., 1940. С. 417.

<sup>8</sup> Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980. С. 53.

поездки в Германию его принимали за музыканта, что тогда казалось ему забавным и едва ли не анекдотичным. Но и позднее, в 1870 году, уже будучи автором знаменитой Первой симфонии и, по сути, всех своих камерно-вокальных шедевров («Спящая княжна», «Море», «Фальшивая нота», «Морская царевна», «Песня темного леса»), он все еще считает музыку побочным занятием: «Чудаки (о кучкистах. — И. С.)! Они серьезно думают, что кроме музыки не может и не должно быть другого серьезного дела у меня» (I, 96). Через шесть лет: «...я вообще композитор, ищущий неизвестности, мне как-то совестно сознаваться в моей композиторской деятельности... У других она прямое дело, обязанность, цель жизни, — у меня отдых, потеха, блажь, отвлекающая меня от прямого моего настоящего дела — профессуры, науки» (II, 308). Музыке пока остается даже не время отдыха, а время болезни, когда невозможно работать в лаборатории.

Похоже, что эту позицию Бородин пересмотрел только в последние годы жизни. Пришедший успех, и прежде всего на Западе, куда его приглашали, где исполняли его сочинения и писали о них в восторженных тонах, заставил его значительно большее внимание уделять творчеству. Во всяком случае в письмах последних лет крайне мало говорится о науке, зато много — и с подробностями — о музыке, гастролях, контрактах. И, кстати, впервые — о деньгах, полученных за сочинения, в том числе и еще не написанные.

Вероятно, эта дилемма — химия или музыка — никогда бы не стала притчей во языцех для друзей и самого Бородина, если бы в сутках было вдвое больше часов. Тогда бы было не *или*, а *и*: химия *и* музыка. Нельзя не учитывать и того, что львиную долю драгоценного времени «съедали» не химия и не музыка, а побочные дела, дела других. Классический образец альтруиста, Бородин постоянно решал чужие проблемы, поэтому даже безмерно растянутого дня — с 6 утра до позднего вечера — не хватало. Одно из шуточных поздравлений он начинает с характерного «покаяния»:

Я всегда и во всем запоздаю...  
(На роду так написано, видно)...

Пресловутая «лень» Бородина — легенда, порожденная постоянным ожиданием от него каких-то свершений и действий, а также видимой степенностью, за которой скрыва-

лась вечная гонка. Правда, он шутил, что если бы у него был, как у дворянина, свой герб, то девиз этого герба гласил бы: «Не делай никогда сегодня того, что можешь отложить до завтра» (II, 279). Но шутка эта — вынужденная: так он оправдывался перед адресатом, которому «задолжал» ответ на целый год. Неудивительно, что груз вечных проблем порождает рассеянность. Многие письма композитора обрываются буквально на полуслове — ясно, что автора отвлекли какие-то более важные дела, да и сами письма, в особенности ранние, написаны впопыхах, на что указывают грамматические ошибки, полное отсутствие знаков препинания, имена собственные — с прописной буквы, а нарицательные — с заглавной... Со временем, однако, такая поспешная неряшливость исчезает.

Смерть Бородина на время примирила два конфликтующих лагеря. Эмблемой этого примирения стал надгробный памятник, поставленный над его могилой в Александро-Невской лавре<sup>9</sup>. Он изображает золотую музыкальную страницу, вписанную Бородиным в нашу историю. Вокруг памятника — решетка, в центре которой инициалы АБ, окруженные тремя венками: один составлен из химических формул, открытых Бородиным, второй — из музыкальных тем его сочинений, третий — лавровый.

Две сферы деятельности Бородина сейчас правомерно рассматривать не с позиций антагонизма, а с позиций общих свойств и взаимодополнения. Точки пересечения есть, хотя они выражены не так непосредственно, как, скажем, у Гёте, вторая часть «Фауста» которого является «художественной презентацией» новейших для того времени научных концепций происхождения мира. Связи между научной и творческой деятельностью Бородина обнаруживаются, скорее, на глубинном уровне — мышления, методов работы.

Специалисты говорят, с одной стороны, о гениальной интуиции Бородина, которая проявлялась и в его лабораторных изысканиях, и в искусстве, что, в частности, отмечает известный исследователь творчества Бородина Е. М. Левашев, подчеркивая при этом, что интуиция есть

---

<sup>9</sup> Архитектор И. Ропетт, скульптор Грациоза Ботта, мозаика А. Фролова, решетка сделана в мастерской К. Винклера.

категория равно эстетическая и научная<sup>10</sup>. С другой стороны, интуиции противостояла такая существенная его черта, как потребность тотального осмысления всего — любых фактов, любых явлений. Стремление к накоплению знаний было свойством его любознательной натуры, живого отношения к миру, и не исключено, что именно капитальность, основательность знаний провоцировали работу интуиции и совершенствовали ее. Сам Бородин разделял русских на «ничего не делающих» и «штудирующих», не объявляя при этом, что себя относил, конечно, к последним, причем «штудии» для него не составляли прерогативы только науки, а распространялись и на творчество. Все, к чему он прикасался, приобретало широту и осмысленность. Так он осваивал музыкальную классику, которую переиграл всю и до самозабвения, так он осваивал восточную музыкальную культуру, собирая все немногочисленные сборники, что были к тому времени изданы в России и Европе. Так он изучал «Слово о полку Игореве», а когда работал над «Младой» — источники о жизни, религии и обрядах балтийских стран, чего не сделал никто из коллектива авторов этой совместной кучкистской оперы.

Левашев подчеркивает еще одну черту, объединяющую научную и художественную сферы деятельности Бородина. Это исключительная роль «проб» и «опытов». Хотя корни этого метода лежат за пределами как науки, так и искусства, и искать их нужно вновь в самобытности личности Бородина: он редко что делал с первого раза и любил бесконечно возвращаться к одному и тому же<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Левашев Е. М. А. П. Бородин // История русской музыки. Т. 7. Ч. 1. М., 1994.

<sup>11</sup> Примеры вновь находим в письмах. Некоторые из них композитор никак не может начать, приступая к написанию по многу раз. Так, некой Александре Быковой сообщает, что лекции «сегодня читать не будет». Эту простейшую информацию тем не менее ему крайне трудно изложить. В первом варианте он «имеет честь сообщить...», во втором «имеет честь известить...», в третьем просит «извинить» его — всего восемь (!) вариантов. Вариантность сплошь и рядом возникает не от невозможности выбрать какой-то один вариант, а от желания дать все мыслимые определения объекту. Свою жену он приветствует целой «обоймой» ласковых обращений: «голубка моя», «Эглиза или церковь», «Финестра или Окно», «Малая Книга», «Большая книга», «Фолиант»...

Этот метод в творчестве Бородина становится, без преувеличения, универсальным. Вариантность характеризует как способ сочинения, так и его художественный результат. В творческом процессе огромную роль играла многократная импровизация за роялем с бесчисленными повторениями отдельных отрывков. Способ этот предпочитался всем остальным также и потому, что Бородину хронически не хватало времени записать сочиненное, а компенсировалось это повторными проигрываниями и записью главных мыслей. Можно только бесполезно сокрушаться по поводу того, сколько превосходной музыки так и осталось игранной всего лишь однажды и безвозвратно потерянной для потомков.

На ином уровне этот «опытный» метод выражается в наличии нескольких редакций его миниатюр или отдельных номеров крупных сочинений. К примеру, существует не менее пяти редакций каватины Кончаковны, шесть автографов баллады «Море» и т. д. И наконец, тот же самый прием нетрудно усмотреть на уровне собственно музыкальных тем Бородина: изрядное их количество представляют собой комбинацию вариантов одной и той же интонационно-ритмической модели. Техника вариантного развития при этом виртуозна — Бородин может длить этот процесс до бесконечности, меняя то микроинтонации, то гармонический фон, то перенося целый блок в другой лад и т. д. Таким образом он «конструирует» хор «Слава» из Пролога «Игоря», оттуда же — хоры девушек у Галицкого, Ярославны, хор бояр «Мужайся, княгиня» и многое другое.

Вероятно, нет преувеличения в том, что подобный способ принципиально родствен лабораторным опытам, тем более что друзья зафиксировали, как Бородин, бегая из комнаты в лабораторию, «оглашал коридор какими-нибудь невероятными секвенциями из последовательностей нон или септим...»<sup>12</sup>. Секвенция — это тот же вариант, тот же повтор-«опыт», только звуковой. Сам же образ-воспоминание — зримая метафора кровной связи двух страстей Бородина: «научной» и «художественной».

---

<sup>12</sup> *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. С. 53.

## Творчество

Индивидуальный облик любого композитора формируется под влиянием разных факторов, но, несомненно, ведущими среди них всегда остаются особенности человеческой натуры, музыкальная одаренность — данный свыше тип интонационного мышления и так называемая школа.

Бородин не просто «положительный герой» (реальный, а не литературный) — он человек позитивного отношения к миру и принимает его таким, какой он есть. Подобное отношение к жизни в середине XIX века являлось уже настоящим анахронизмом. Вера в разумное устройство мира безвозвратно ушла с эпохой классицизма, а в обществе стал формироваться и последовательно набирать силу пессимизм. Оппозиция к тому, что происходит вокруг, выражалась в культивировании собственного внутреннего *Я*, в отчетливо выраженной центристскости: то, что вовне, — враждебно, разрушительно. Об этом — у Тютчева:

Есть целый мир в душе моей  
Таинственных, волшебных дум.  
Их оглушит наружный шум.

Об этом же у Фета:

Два мира властвуют от века,  
Два равноправных бытия:  
Один объемлет человека,  
Другой — душа и мысль моя.

Оба поэта — современники Бородина, выразители умонастроений русской интеллигенции того времени.

Бородину рефлексия была чужда, а свое равнодушие по отношению к критической настроенности передовых кругов общества он ярче всего выразил в собственных стихах. Они написаны, как всегда, по случаю, как всегда, не совсем серьезны и тем не менее вполне адекватно отражают бородинскую жизненную философию:

Сатиры все и обличенья  
(Пусть говорит что хочет свет)  
Суть нигилизма порожденья,  
Родные сестры клеветы,  
Плоды бездарности суровой,  
Плоды духовной нищеты...



Такая позиция — жизненный принцип Бородина. Ведь дело не в том, что композитор был слеп или придерживался консервативных взглядов. Он просто не видел смысла в активном обличении общественных и человеческих пороков: «И что в том проку — наконец, что там какой-нибудь подлец описан — „обличен“?» (I, 36). В советское время о такой черте великого классика предпочли бы умолчать. Ныне же эта позиция кажется предпочтительнее открыто революционной.

Действовать, принося общественную пользу, помогая людям, — вот его кредо, которому он следовал всю свою жизнь. Причем в эту сферу включалось все что угодно, кроме искусства, и в этом он — антипод Мусоргского, ненавидящего службу и верящего в великую преобразующую силу искусства.

Так же как Бородин не присмлет разоблачения общественных пороков, он не приемлет «черной стороны» жизни. Он был слишком умен и к тому же врач, чтобы отрицать естественный ход событий, неуклонно завершающихся уходом в небытие, но не считал нужным на этом фиксировать внимание. Свою вечно больную жену он учил: «Попробуй жить согласно принципу „memento mori!“ — есть, пить, работать, отдыхать, веселиться и в то же время непрестанно думать, что люди смертны, что я человек и тоже смертен, что смертного часа никто не знает и, может быть, я сейчас же, сию минуту умру. Да тут руки наложишь на себя, чтобы избавиться от такой жизни» (III, 605). Не надо специально доказывать, что это чувство было «родным» для многих великих современников, в том числе Мусоргского, Чайковского, Балакирева. Жизнь, которую Бородин воспевал, подарила ему легкую смерть. Очевидцы свидетельствуют, что он упал «как подкошенный» среди веселья, в непринужденной атмосфере костюмированного бала профессоров Медико-хирургической академии.

Сказанное, однако, отнюдь не означает, что композитор в своем творчестве избегал трагических образов или настроений. Правда, они редки у него — это отдельные страницы, но они все же встречаются. К тому же само качество трагической эмоции у Бородина особенное. Внутренняя со-

бранность и удивительное благородство определяют тон его драматических образов, запечатленных в гениальной элегии «Для берегов отчизны дальней», фортепианной пьесе «В монастыре», медленной части Первого струнного квартета. Есть во всех них нечто от эстетики античной трагедии — приятие велений судьбы со сдержанностью, а порой и величием, ведь ни для одного из ее героев трагические обстоятельства не являются неожиданностью. А смерть принимается как первичная истина и не оплакивается ежечастно. Как и Бородиным.

Душевное здоровье и внутренняя гармония — вот субстанциальные черты его натуры, обе — важнейшие предпосылки бородинского эпоса.

Еще одна черта — мировосприятие, в котором нетрудно усмотреть некий «камертон», настроенный на архаику, элементы древности, продолжающие — на каком-то глубинном уровне — жить в русском народе, его обычаях. Самому же Бородину и искать их не надо было, он «ловил» их на каждом шагу, испытывая при этом какое-то радостное удовлетворение. Это чувство приобщенности к давно минувшему разительно отличает его от подавляющего большинства современников, в том числе и от Римского-Корсакова, в эпосе которого, как и во всем остальном, присутствует момент эстетического отстранения, эффект любования и, конечно, налет сказочности.

Эпос Бородина — здесь, рядом, в современном быту, причем не обязательно крестьянском. Он заботится о здоровье близких, сетуя на «непомерные скифские морозы» (I, 88); упоминает мать какого-то знакомого — «великолепнейшая эпическая старушка» (II, 283); красочно описывает одного из родственников: «Вот образец здорового, во всех отношениях русского парня — умный, способный в высшей степени, деятельный... А что за сила!.. Не успеет воротиться из лесу, с охоты, — глядишь, уж молотит, да как! — небу жарко!.. Совсем Илья Муромец...» (II, 374); приходит в восторг от «володимерцев»-рожечников: «это такая эпическая, народная красота» (IV, 1011).

Да и сам он — рослый, могучий — чем-то напоминает, несмотря на выраженные грузинские черты лица, былин-

ного героя. А фамилия его — Бородин — звучит ассонансом к слову «богатырь». Во время пребывания в деревне Бородин с упоением занимается сельскими работами — ворошит и убирает сено, «хлышет рожь», таскает солому. Но чтобы ощутить себя былинным персонажем, ему совсем не обязательна деревня. Про себя говорит: «заснул богатырским сном» (IV, 1169)<sup>13</sup>.

В гармоничной натуре Бородина несложно выявить ряд парадоксов, эту гармонию отнюдь не нарушающих. И первый из них — сочетание архетипических черт и положения ученого, ведь как химик Бородин находился на передовых рубежах современной ему науки!

Другой парадокс относится к числу прописных истин среди хрестоматийных сведений о композиторе — «двойная», русско-восточная кровь, предопределившая как дуализм жизненных привычек, так и дуализм художественных приоритетов. После подборки «русских» сюжетов из эпистолярия Бородина справедливо предложить такую же подборку «восточных», предварительно отметив неискоренимую страсть композитора к декору, пышному красочному убранству, негу, наконец: «Я в халате, подобно хивинскому хану, лежал на кушетке...» (II, 216); «задумал сделать себе восточную *тахту*, т. е. нечто в роде оттоманки» (IV, 1015). И это тот самый Бородин, который «вяжет снопы» и спит богатырским сном!

Где бы он ни был на Западе, он интересуется восточными товарами. Его удивляет в Париже обилие восточных магазинов, которых там «видимо-невидимо и везде (даже и в *других* магазинах) красуются восточные ковры. И все ковры *линялые*, потертые, старые. Это *шик*... Мода на старые восточные ковры уже замечена мною в Берлине, в Веймаре, в Льеже, Кёльне, Брюсселе» (IV, 1128). Бытовая запись, не более, но за ней — мнение истинного знатока, ищущего восточное даже в противоположном географическом направлении.

---

<sup>13</sup> Личность Бородина могла бы стать блестящим объектом для психологических изысканий Карла Юнга, автора теории архетипов, однако швейцарский философ и психолог, без всякого сомнения, если и знал о существовании русского композитора, то, конечно, не имел его в виду при создании своей знаменитой концепции.

Соединение несоединимого в некое органическое единство, в бесконфликтный союз — это и есть феномен Бородина, знак удивительного богатства его натуры, обладающей даром «примирения» самых разных сторон действительности, вплоть до соединения разных времен и культуры разных народов.

Музыкальное образование Бородина начиналось задолго до его знакомства с Балакиревым. Не будет преувеличением сказать, что он приобрел солидную профессиональную базу в рамках «домашнего» музицирования. Конечно же, не случайно его владение несколькими музыкальными инструментами: ему хотелось играть, играть многое и разное. Бородин был завсегдатаем известных квартетных собраний у страстного любителя-виолончелиста, пропагандиста камерной музыки И. Гаврушкевича. Участвовать в них было весьма почетно, так как музицировали там не только способные дилетанты, но и крупнейшие музыканты того времени — скрипачи Н. Афанасьев, И. Пиккель (впоследствии участник знаменитого Петербургского квартета РМО, руководимого Л. Ауэром), О. Гунке, виолончелисты А. Дробиш, Лабазин и др.

Играли преимущественно западную музыку, так что закономерно широчайшее знание Бородиным классического камерного репертуара — от виолончельных сонат Гуммеля и Бетховена до квартетов Гайдна, Моцарта, Шуберта, Шумана, Мендельсона и, конечно, Бетховена, включая поздние. Уже в конце жизни в одном из писем Гаврушкевичу Бородин признается: «Квартеты и камерную музыку — смерть люблю по-прежнему, но только слушаю... вспоминаю о... Ваших вечерах, которые я так любил и которые были для меня серьезной и хорошей школой, как всегда бывает *серьезная камерная музыка*» (IV, 1192). Это на самом деле была «серьезная и хорошая школа», настоящее музыкальное образование, полученное по методу, издавна известному в разных областях искусства и до сегодняшнего дня сохраняющего свою силу: исполнять (копировать) великие образцы, чем, к примеру, занимались все гении итальянского Возрождения. «Я начал со стариков, — скажет композитор, — и

только под конец перешел к новым» (II, 279), при этом противопоставит себя Римскому-Корсакову, у которого все было наоборот. Школу Бородин, однако, осваивал не только «через» слух и руки, но и по книгам, изучая труды немецких теоретиков.

Неудивительно поэтому, что среди первых сочинений Бородина были камерно-инструментальные ансамбли: трио (фортепианное и четыре трио для двух скрипок и виолончели), квинтеты (струнный и фортепианный), струнный секстет, инструментальные сонаты. В конце жизни, правда, Бородин стал относиться к своему раннему творчеству весьма критично, порой даже излишне сурово, и едва ли не стыдился его: на просьбу М. Аржанто<sup>14</sup> прислать эти сочинения композитор отвечает решительным отказом и называет ансамбли 50 — начала 60-х годов «маленькими грехами» своей юности. Однако нельзя и преуменьшать их значения, без них, вероятно, не родились бы два гениальных поздних квартета, с которых так же, как с квартетов Чайковского, началась классическая эра этого жанра в России. Но собраты-кучкисты тогда не смогли осознать это. Бородин, сообщая Л. Кармалиной о набросках Первого квартета, тут же добавляет: «к ужасу Стасова и Модеста» (II, 279).

Уроки классицизма сказались не только в тяготении Бородина к камерно-инструментальной музыке, но и к непрограммному симфонизму, вопреки неоднократным попыткам все того же Стасова склонить его к «чисто русскому», программному, которые закончились полным крахом, так что сам Стасов вынужден был констатировать окончательное торжество классических симпатий и вкусов Бородина.

Мы имеем неоспоримые свидетельства прекрасного владения композитором — на самом высоком для своего времени техническом уровне — принципами классической формы, контрапункта, оркестровки: это доказывает не только его собственная музыка, но также анализы чужих сочинений, которыми наполнены критические заметки и концертные обозрения Бородина. Не чужда ему и классицистская

---

<sup>14</sup> Бельгийская графиня, пианистка и меценатка, поклонница творчества Бородина.

эстетика, ведь он единственный из кучкистов ценил красоту конструкции, стремясь к ее логичности и завершенности, используя, когда нужно, бетховенские методы развития материала, что вызывало упреки друзей, часто весьма обидные: «В амальгаме музыки Бородина сидит лекция», — пишет Мусоргский.

Н. Д. Кашкин называл Бородина «едва ли не консервативнейшим» из видных русских композиторов второй половины XIX века<sup>15</sup>, отнюдь не вкладывая в это высказывание никакого отрицательного смысла, скорее наоборот, так как принадлежит оно ко времени возникновения русского модернизма, чуждого эстетическим пристрастиям критика.

Так что в балакиревский кружок Бородин пришел не талантливым учеником, подающим надежды, а основательно подкованным музыкантом. Свершившееся же переключение «в новую веру» для многих так и осталось малопонятным, а Стасов назвал это «психологической тайной», которую «не объяснит, конечно, никто»<sup>16</sup>. Было бы тем не менее наивным думать, что полтора десятилетия общения с западной классикой пройдут совершенно бесследно и что художественные приоритеты раннего творчества не проявятся в том или ином виде в более поздних сочинениях. Когда в середине 80-х годов Бородин начал выезжать за рубеж уже как композитор, а не химик, он, между прочим, заметил, что «хорошо для музыкального дела нашего», что именно он первым появился за границей, потому что он все-таки «самый европейский человек из них». Бородин так и пишет: «самый европейский человек», но, возможно, в подтексте подразумевая: «самый европейский композитор из них», что нисколько бы не противоречило истине.

Знакомство с Балакиревым было для Бородина неким «перстом судьбы» и предопределило крутой вираж в эволюции его художественных взглядов. По сути, с этого момента в нем рождается новый композитор. При этом не следует завышать степень значимости Балакирева с точки зрения совершенствования Бородиным композиторской техники,

---

<sup>15</sup> Кашкин Н. Д. Из воспоминаний об А. П. Бородине // А. П. Бородин в воспоминаниях современников. М., 1985. С. 104.

<sup>16</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 4. М., 1978. С. 131.

хотя и недооценивать ее тоже нельзя. Несомненно, Бородин привлекала незаурядная личность Балакирева, которого он ценил не только как композитора и педагога, но и как выдающегося дирижера. В своих критических заметках Бородин, невзирая на авторитеты, открыто противопоставляет Балакирева титулованным ремесленникам из РМО (исключая Н. Рубинштейна), видя в его исполнении недюжинный размах и истинное вдохновение, а не вялое «пережевывание» маловыразительных опусов модных итальянцев.

Более существенным, чем возможность отшлифовать технику, для Бородина стали общая атмосфера и эстетические воззрения кружка. Именно они самым решительным образом перевернули его представления о музыкальном искусстве, разбудив в нем доселе дремлющие силы. Вот уж, воистину, былинная история про Илью Муромца, тридцать три года пролежавшего на печи! На Бородина буквально обрушились грандиозные планы — свои и чужие, могучие инициативы «Баха»-Стасова. И все — в зримости образов, живом дыхании старины и русской истории. И все — через неожиданные в своей новизне, свежие, будоражающие слух и душу звучания. Это была уже другая школа — школа поиска и обретения национальной неповторимости русской музыки.

Современный взгляд на творчество Бородина не позволяет говорить о неких языковых константах, языковых универсалиях в его искусстве. Их нет или, правильнее, их несколько, хотя бы потому, что долгие годы перед тем, как «открыть» в себе русского автора, Бородин пребывал в звуковом мире западноевропейской музыки — как классической, так и романтической, иначе, в системе мышления, основанного на тематизме с высокой степенью обобщенности.

В камерных сочинениях 50–60-х годов Бородин, по сути, копирует этот стиль, в котором исподволь уже проявляются контуры собственных интонаций, звучит пока еще не окрепший, но собственный голос. И все же материал камерных ансамблей этого периода явно вторичен. Даже по отношению к своему, русскому, направлению, что отчетливо

слышно хотя бы в Фортепианном квинтете с-moll, узнать по которому композитора Бородина практически невозможно. Если же говорить о западной традиции, то временами создается впечатление, что композитор настолько ею увлечен, что не прилагает никаких усилий для ее преодоления, не видя в том особой нужды. Более того, некоторые темы Бородин явно «списывает» с чужих образцов, не мучаясь при этом проблемой плагиата. Так, главная тема Виолончельной сонаты h-moll была подсказана Бородину темой фуги из Первой скрипичной сонаты Баха, а главная тема финала f-moll'ного квинтета (точная дата не установлена: 50-е — начало 60-х годов) является почти точной цитатой темы медленной части Фортепианного квинтета Шумана (см. примеры 60, 61), кумира будущей жены Бородина, Екатерины Сергеевны. Ее страсть передалась и Бородину, который сам признался, что благодаря ей из «мендельсониста» сделался поклонником Шумана.

59 In modo d'una marcia Шуман

V-ni I

*p molto ma marcato*

P-no

60 Prestissimo Бородин

Ориентация на классико-романтический тематизм с конкретным адресатом напоминает о себе и в более поздний период. Бородин сам указал на фактическое заимствование темы побочной партии из B-dur'ного квартета Бетховена (ор. 130) для главной партии своего Первого квартета. Во-



обще Бетховена он явно выделяет среди классиков, как Шумана из романтиков: следствие не только любви, но и, вероятно, постоянного «общения» с музыкой великого венца во время исполнения как камерных, так и симфонических сочинений. Сейчас мы бы сказали, что классическая линия творчества Бородина дает все основания говорить о *действии принципа интертекстуальности*, выраженного в интонационно-тематическом обмене-заимствовании, именно как об осознанном композиторском выборе. Правда, цели, которые он ставил перед собой, не имеют ничего общего с современной интертекстуальностью: никакой интеллектуальной игры им не предполагалось, он просто продлевал жизнь горячо любимой традиции.

Но, конечно, «истинный» Бородин — автор двух монументальных партитур: «Князя Игоря» и Второй симфонии. Как писал Стасов, «национальный элемент составляет самую могучую ноту в творчестве Бородина»<sup>17</sup>. Этот «элемент», несомненно, имеет черты сходства с русским началом в музыке Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, питающимся одним источником — русским национальным мелосом. Однако «русское» Бородина имеет свои «знаки отличия». На духовном уровне это какое-то особое чувство достоинства, основательность, несуетность, наконец, крепкий этический стержень.

Свое «лица необщее выражение» характеризует и собственно звуковую материю бородинских опусов. Пожалуй, ни у кого из современников столь исключительного значения не имела ладовая система. Середина XIX века в европейской музыке вообще отмечена невероятной интенсивностью ладового обновления, но даже на этом фоне ладовые структуры Бородина выделяются как особой разветвленностью, так и индивидуализацией. Помимо обычного мажора-минора, фольклорных семи- и пятиступенных ладов, композитор сплошь и рядом предлагает редчайшие их союзы. Но путь объединения ладов в новые гибридные формы — не единственный в самобытном ладовом мышлении композитора. Другой путь внешне выглядит как его анти-

---

<sup>17</sup> Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи // Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 4. С. 130–131.

под: сведение ладовой основы к простейшим формулам — неким ячейкам, которые, кажется, живут самостоятельной жизнью.

Такой формулой становится у Бородина трихорд, самый распространенный оборот нашего песенного фольклора, своеобразная «эмблема русского» — кварта, «сложенная» из большой секунды и малой терции. Он сплошь и рядом встречается и у других композиторов, например у Мусоргского, чей цикл «Картинки с выставки» им открывается, в обрядовых сценах корсаковских опер и др. Но только у Бородина он является как ведущим, так и цементирующим элементом подавляющего большинства русских тем. Его можно считать *главной интонационной лексемой*<sup>18</sup> бородинской музыки. С него начинается Первый квартет, его же медленная часть, медленная часть Первой симфонии, Третья симфония... Некоторые темы представляют собой настоящие цепочки, составленные из вариантов этого трихорда.

Вообще Бородин предпочитает узкие интервалы и прекрасно себя чувствует в диапазоне квинты. Широкий интервал — настоящее событие в его мелосе, событие не столько в смысле значимости, сколько редкости. Какая-нибудь «элегантная» секста промелькнет незаметно на слабую долю или свяжет собой соседние фразы, но лишь в исключительных случаях становится зерном мелодии. Многим темам Бородина — а ключевым интонациям почти всегда — свойственна узкообъемность. В целом его тематизм мало-экспрессивен, но у него другие достоинства: он сбалансирован, устойчив, как сам былинный мир, отлитый в древних сказаниях. Его «кирпичная кладка» состоит из неизменных элементов — все тех же больших секунд, малых терций, кварт и квинт, которые Бородин сворачивает в вертикаль, получая «застывшие» гармонические комплексы с ослабленными или даже сведенными на нет функциональными отношениями.

И наконец, еще одна языковая сфера музыки Бородина — восточная. Она обладает столь исключительными достоинствами, что мы почти не задумываемся над тем, что, в

---

<sup>18</sup> Лингвистический термин, принятый и в музыкознании, обозначает устойчивый, повторяющийся интонационный оборот.

сущности, у Бородина совсем немного «восточных» сочинений, кроме гениального половецкого акта «Князя Игоря» это две миниатюры: симфоническая — «В Средней Азии» (1880) и камерно-вокальная — редко исполняемая «Арабская мелодия» (1881).

В создании самобытного облика «восточной» музыки Бородина, несомненно, огромную роль сыграло то, что принято называть «голосом крови». Исследователи установили татарские и грузинские корни в родословной композитора, так что вкус к восточному был дан ему самой природой: так же как Бородин чувствовал цвет на турецких коврах, фактуру восточных тканей, он чувствовал и колорит восточной музыки, тот особенный ее аромат, который ему дано было воплотить в собственных сочинениях. Но генетической предрасположенности и интуиции ему было мало: он последовательно и при любой возможности изучал восточную музыкальную культуру. В данном отношении его снова можно противопоставить Римскому-Корсакову, который лично для себя считал подобный «научный» подход необязательным. Приобщение к иным традициям, в том числе фольклорной и православной, происходило у него чисто акустическим путем: выявления характерных ритмоинтонационных элементов через эмпирическое восприятие, вслушивание в подлинники.

Бородин на этом не останавливался; научный подход и здесь давал о себе знать. В библиотеке композитора было собрано все, что на то время было издано по данному вопросу в России и за рубежом: сборники П. Пржецлавского и П. Силльского, записи Балакирева, сборник венгерских и половецких песен А. Полоци-Хорвата и др. Важнейший среди них — французское издание арабских песен Ф. Сальвадор-Даниэля, приобретенное Бородиным в Париже. А. Сохор первым отметил, что география восточной традиции Бородина значительно расширена в сравнении с другими русскими авторами: помимо Северного Кавказа, Закавказья и Ближнего Востока, это также Средняя Азия, Венгрия, Тунис<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> См.: *Сохор А.* Александр Порфирьевич Бородин. М.; Л., 1965.

Но это, конечно, не единственное отличие. Сложившаяся еще в «Руслане» Глинки оппозиция «быстрого» и «медленного» Востока доведена у Бородина до броскости плаката, при этом каждая из областей обнаружила максимальное приближение к подлинникам. В этом, в сущности, и заключена загадка «восточной» музыки Бородина: чем ближе она к первоисточникам, тем оригинальнее. В данном отношении метод композитора — равно и художественный результат — можно считать исторической предтечей метода Стравинского, примененного к русскому фольклору.

Как у любого великого автора, разные языковые системы в творчестве Бородина могут и обособляться, и взаимодействовать. Речь идет как о соседстве — прозвучала русская, затем восточная музыка (например, «вставные» русские арии Владимира и Игоря в половецком акте оперы), так и более сложных формах синтеза: от контрапункта до взаимопроникновения.

В этом отношении несомненный интерес представляет единственная программная симфоническая вещь Бородина, «*В Средней Азии*». В авторской программе, во втором ее варианте, был полностью снят намек на воинскую доблесть русских, «успех русского оружия» (в 60–70-е годы XIX века произошло присоединение Средней Азии к России). В ней говорится о «мирной русской песне», затем о «мирных напевах русских и туземцев» и, наконец, об их гармонии. Полностью свободна от воинственности и сама музыка.

Фон предельно прост и программирует зрительные ассоциации. Выдержанное как бы пустое *ми* у высочайших первых скрипок — образ пространства, «песчаной степи». Пиццикато виолончелей и контрабасов изображают неспешный ход каравана.

Из двух напевов — русского и восточного — первым вступает русский. Оба напева нефольклорного происхождения. Об этом говорят черновые наброски, в особенности восточной темы, по которым видно, что композитор не сразу пришел к окончательному варианту. Музыкальная форма логически вытекает из программы — это двойные вариации по схеме: первая тема, вторая, три вариации на первую тему, две на восточную, совместное троекратное проведение с перестановкой в двойном контрапункте.

Совершенно очевидно, что Бородиным сначала был написан этот контрапункт, в котором темы сливаются в каком-то высшем единстве: это не просто механическая подгонка гармонии. Темы буквально дышат одним дыханием, так как внутренний ритм их полностью совпадает — это членение на одноктакты, о чем свидетельствуют авторские лиги.

Формы синтеза русского и восточного стилей Бородина столь различны, отдельные составляющие порой столь прихотливо сочетаются друг с другом, что вычленив их можно лишь аналитическим путем. Совершенно удивителен сплав классического и русского стилей в самом начале скерцо Первой симфонии (тема главной партии). Классицистская направленность здесь очевидна. Вслушаемся, однако, в интервальный состав темы: она вся «соткана» из лексемы (отмечена в примере квадратными скобками):



Другой пример — на синтез русского и восточного стилей. Тема, открывающая медленную часть Второй симфонии, — одна из наиболее знаменитых у Бородина, может быть, самая русская из них. Однако украшающие ее орнаментальные детали (морденты) явно ориентального происхождения. Исследователи справедливо говорят о наличии общих элементов в русской и восточной линиях бородинского творчества, о свободе, с которой композитор включает приемы одной сферы в другую, как бы «встраивая» их в новую национально-стилевую среду.

Но если синтез русского и классического, как и синтез русского и восточного стилей, представляется изначально вполне допустимым и даже органичным, то синтез классического и восточного у Бородина — это уже из области трудно предположимого. Между тем его образцы также имеются. Хотя бы в Виолончельной сонате h-moll или даже в некоторых номерах Половецких плясок.

Есть и еще один момент, объединяющий все линии его творчества, и принадлежит он к константным чертам интонационного мышления Бородина в целом: это чрезвычайно типичный для него способ рождения тематизма, выражен-

ный в витиеватости, кружении-плетении фраз (постоянная — на малых расстояниях — смена движения вверх/вниз, «опевающие» интонации). Как завитки русской атласной ленты, как контур речушки, пробивающей себе путь среди лугов и пролесков. Или как сложная вязь арабских орнаментов<sup>20</sup>. Не находится метафорического сравнения лишь для характеристики классицистской области, хотя и здесь подобный тип тематического строения очень распространен, достаточно вспомнить начальные темы обоих квартетов.

Если же в мелодике Бородина встречается повтор, то это крайне редко секвенция, хотя именно ее услышал Римский-Корсаков в напевании бегающего из комнаты в лабораторию Бородина. Вместо секвенции композитор предпочитает классико-барочные имитации или фольклорный повтор типа периодичностей.

Музыкальный язык Бородина дает основание говорить не только о сосуществовании в его искусстве разных стилевых сфер, но и о новаторстве. Конечно, вопрос этот стоял не так остро, как в отношении к творчеству Мусоргского, но определился едва ли не с самого начала. Уже современники отмечали новизну звучания бородинских сочинений, как всегда в таких случаях, либо приветствуя ее («свежесть», «оригинальность»), либо отвергая («корявость», «неуклюжесть», «оригинальничание»). Представители консервативного лагеря, антагонисты не жалели оскорбительных эпитетов, изошрялись — порой талантливо — в уничтожающем остроумии: «Автор почти в каждом из своих сочинений, — писал Г. А. Ларош, — поставил себе задачей сделать слушателю какую-нибудь неприятность: заглавие одной из них „Фальшивая нота“ есть как бы девиз его композиторской деятельности... Бородин — преувеличенный шуманист левого фланга, Мусоргский — преувеличенный Даргомыжский последнего периода. У обоих — тенденциозное стремление к музыкально-безобразному и нелепому»<sup>21</sup>. Поводов

---

<sup>20</sup> Е. Левашев отмечает «равнинность» бородинских тем — качество, напрямую связанное с только что отмеченным свойством и с отсутствием ярко выраженного движения к кульминациям.

<sup>21</sup> *Ларош Г.* Музыкальные очерки. Русская музыкальная композиция наших дней // Голос, 1874, 18 января, № 18.

для подобных умозаключений Бородин давал предостаточно. Один из них — нарушение незыблемых правил четырехголосия, которое Бородин заменяет новыми принципами, вплоть до сведения фактуры к двум голосам (и даже одному — но в могучих унисонах!), дублировок в виде параллельных диссонансов в комбинации все тех же излюбленных интервалов: больших секунд или нон, кварт, малых септим.

Гармония Бородина — большая теоретическая проблема. Он, несомненно, обладал повышенной чувствительностью к неожиданным гармоническим краскам, фонической стороне аккордовой вертикали. Стандартные сочетания у него — редкость, и найти их проще в произведениях классической линии. Бородин любил звучание «застывших» комплексов — как малообъемных, так и многозвучных. В контексте этой тенденции рождается и такое уникальное для того времени явление, как комплексная тоника (например, тоника с мажорной секстой в «Морской царевне»). Среди самых излюбленных приемов композитора — всевозможные органнe пункты (Бородин называет их «педалями»), сферу применения которых также можно считать его нововведением, поскольку она выходит далеко за пределы стандартных предъиктов и мыслится, скорее, в колористическом, а не конструктивном аспекте.

На Западе искусство Бородина раньше всех оценил великий новатор Лист, который с восторгом принимал все его новые сочинения, с удовольствием погружался в изучение деталей, отмечая каждый раз неординарность и свежесть решений. Эта поддержка, несомненно, помогла Бородину твердо держаться своих позиций, игнорировать не только выпады русской оппозиции в лице представителей РМО, но и разумно относиться к умеренной критике друзей по «Могучей кучке».

## **Оперный эпос**

Бородин — автор эталонного образца русской эпической оперы, однако путь к нему оказался на редкость трудным. И дело не только в том, что в общей сложности на создание «Князя Игоря» — так и оставшегося незавершенным — ушло

восемнадцать лет, но и в том, что надолго затянулись поиски самой ее концепции. Хотя, казалось бы, здесь не должно было быть проблем, ведь Бородин чувствовал русскую старину как никто другой. Сделанное Стасовым в 1869 году предложение написать оперу по «Слову о полку Игореве» Бородин принял поначалу с энтузиазмом, но затем разочаровался и переключился на другие планы.

Временный отказ от создания эпической оперы был связан не с темой: тема, как и прежде, была любима. Об этом свидетельствуют два других, предшествующих «Игорю», оперных замысла — один осуществленный, другой нет. Неосуществленный — опера «Василиса Микулична», над которой композитор работал до 1867 года. От нее сохранился лишь план либретто, интересный с точки зрения направления бородинских поисков. Это был его первый оперный сюжет, и тем важнее, что он сразу приступает к разработке былинной тематики. Любопытно, что все мужские персонажи «Василисы Микуличны» — богатыри, а из двух женщин одна — богатырша (сама Василиса Микулична). Приходится лишь гадать, почему Бородин отказался от создания оперы, не исключено, что его смущал мелодраматический финал (героиня кончала жизнь самоубийством), мало свойственный былинной поэтике и тем более его собственным художественным взглядам.

Осуществленный же замысел — опера «Богатыри» (1867), созданная на текст весьма популярного в середине XIX века и небесталанного драматурга В. А. Крылова (1838–1906). Бородин и Крылов дали своему детищу краткое, но величавое название — как у знаменитой картины В. Васнецова, правда, опередив художника почти на двадцать лет и предложив при этом публике не серьезное «полотно», а оперу-пародию или оперу-фарс. Многие называют ее также опереттой.

Сюжет ее предварен авторской ремаркой: «Действие происходит до поры до времени в земле Каруханской при Калдык-реке». Заморский богатырь Соловей Будимирович влюблен в дочь князя Густомысла Забаву и обещает выкрасть ее средь бела дня «при всем честном народе». Используя момент — князь в сопровождении войска и народа собирается сделать жертвоприношение Перуну, — Соловей убаюкивает колыбельной песней оставшихся и похищает княжну. Богатыри отправляются



вслед за похитителем. Столице же в это время грозит наступление «силы несметной» — женской рати, возглавляемой богатыршей Амелфой. На защиту города вынужден встать первый трус из богатырей, Фома Береников. Но победил он Амелфу не силой, а хитростью, чем и снискал впоследствии ее расположение: «Пойду не за сильнейшего, пойду за умнейшего» — это в «Богатырях»-то! После этой победы к Густомыслу являются послы от Соловья. Действие заканчивается благословением Забавы и Соловья и безудержным свадебным плясом.

В «Богатырях» Бородин и Крылов словно ставят перед собой задачу высмеять все и вся. И справляются с ней блестяще. Вот уж где знаменитый бородинский юмор проявился во всем своем блеске! Объектами пародии становятся некоторые русские исторические оперы («Аскольдова могила» Верстовского, но прежде всего «Рогнеда» Серова); популярнейшие западные оперы разных жанров и оперетты («Гугеноты» и «Роберт-Дьявол» Мейсербера, «Севильский цирюльник» Россини, «Прекрасная Елена» Оффенбаха и многие другие авторы и их сочинения). Осмеянию подвергаются всевозможные оперно-опереточные клише — от амплуа героев до драматургических коллизий, сценических ситуаций, приемов музыкальной характеристики и т. д.

Отечественная музыкальная критика, отмечая всепроникающий характер осмеяния в «Богатырях», довольно долго оберегала некоторые имена и художественные традиции. Лишь в комментариях С. Мартыновой к первому изданию «Богатырей», осуществленному спустя почти полтора века со времени написания, в 2004 году, в качестве объекта пародирования впервые упоминается Глинка, хотя не заметить очевидного сходства некоторых сцен «Богатырей» со сценами из «Руслана и Людмилы» просто невозможно. Тот же эпизод похищения Забавы напоминает не только сцену похищения Надежды из «Аскольдовой могилы» Верстовского, но и сцену похищения Людмилы. Суматоха, вызванная «пропажей», развивается по глинкинскому сценарию: здесь и всеобщая паника, и горе отца, и призыв отправиться в погоню. Но это еще не все. Когда один из богатырей приходит в стан богатырш, те поют: «Скажи, кто ты?», точно цитируя текст партии Фарлафа в сцене с Наиной.

В список пародируемых попадают и друзья, в частности Мусоргский: если Соловей не угодит Густомыслу, тому —

голову долой, так как нет большего преступления, как погрешить против музыкальной правды.

Охраняя неприкосновенные имена, наша критика отстаивала и русский богатырский эпос как литературный объект, не допускающий снижения и деликатно «не тронутый» Бородиным<sup>22</sup>. И действительно, заимствованных конкретных сюжетных мотивов из русского былинного эпоса здесь почти нет<sup>23</sup>, но зато есть богатыри, ведущие себя совсем не по-богатырски, в чем, в сущности, и заключена сама идея пародирования. Среди них — братья-близнецы Авось и Небось, «на коих издавна держится куруханская (читай: русская. — И. С.) земля» (Е. Левашев). «Кандидат» в богатыри, Фома Беренников выполняет такое ответственное задание, как отгонять мух и комаров от статуи Перуна, за что и был «пожалован» в богатыри, и теперь, несмотря на то что отнюдь не храброго десятка, должен защищать оставшихся куруханцев от нашествия «дочери Змея Горыныча» — Амелфы с ее бабьим войском.

Музыка оперы почти полностью заимствованная. Это цитаты из Россини, Мейербера, Гербера, Верди, Серова, Верстовского и Кавоса, на которые сам Бородин каждый раз указывает. Причем она производит комический эффект даже тогда, когда Бородин фактически ничего в ней не меняет, а только лишь включает в чуждый ей ситуационный контекст, например, мелодраматическую напыщенную музыку из «Роберта-Дьявола» Мейербера использует в чисто бытовых сценах (ворчание Густомысла и Милитрисы по ничтожному поводу). Временами он позволяет себе остроумнейшие «манипуляции» с подлинниками, как западными, так и русскими. За основу при этом берутся самые известные темы, представляющие в анекдотическом виде. Так, в знаменитом хоре

---

<sup>22</sup> «...Совершенно ясно, — пишет А. Сохор, — что в музыке „Богатырей“ Бородин издевается не над русской историей или народным эпосом, а над операми, в которых история и эпос, по его мнению, искажены из-за смешения стилей, упрощенности музыкальных образов, безвкусицы и грубости драматургии и языка» (Александр Порфирьевич Бородин. С. 589).

<sup>23</sup> «...Роль таких заимствований очень невелика, причем они имеют своим источником вовсе не богатырские былины или сказки» (там же, с. 583).

девушек «Ах, подруженьки...» из «Аскольдовой могилы» Верстовского он меняет местами начальные фразы:

62

КНЯЗНА ХОР альти сопр.

Ах, как скуч - но! Ах, как, эх, как, ох, как скуч - но, скуч - но, скуч - но.

Ах, ба - тьюш - ки, как скуч - но! Ох, ма - тьюш - ки, как скуч - но!

Переделанная таким образом музыка фаворита русской императорской сцены предстает в виде смехотворных вариаций на тему-слово «скука», высмеивая не только сценическое положение, но и «запудренный» плетер Верстовского. Сделано это в водевильном стиле: недвусмысленный намек на то, что опера Верстовского с ее разговорными диалогами и нелепыми ситуациями — почти что водевиль.

«Богатыри» — образец не только музыкальной, но и политической сатиры, несомненно, талантливой. Сюжет этот все про то же русское житье и русские порядки. Ведь в «Богатырях» показано не просто былинное время, а история о государстве, где есть правитель, есть народ, а богатыри — приближенные к власти. Самое же важное: в богатыри можно выбиться! При этом слава достается всегда не тому, кто ее заслужил; сами победы случайны; из дурака и труса делают героя, а богатыри оказываются не более чем фикцией.

Е. Левашев справедливо проводит параллель между оперой Крылова — Бородина и некоторыми сатирическими сочинениями А. К. Толстого (например, «Историей государства Российского от Густомысла до Тимашева»). Вряд ли будет натяжкой сравнение этого оперного фарса и со знаменитой «Историей одного города» М. Салтыкова-Щедрина. Параллель эта ни в коем случае не касается художественных достоинств, но лишь только тематики и пафоса: очевидна аналогия предложенной общественной модели, особенно в обрисовке градоначальников, структуры «влас-

ти», психологии обывателей. Немаловажно, что бородинские «Богатыри» опередили салтыковский шедевр (1871) на четыре года.

Асафьев, первым исследовавший оперу, дал самую нелестную характеристику работе Крылова, отмечая, что она «слишком безвкусно и топорно сложена»<sup>24</sup>. Вряд ли Асафьев все-таки прав. Либретто Крылова не так уж плохо, к тому же в нем чувствуется след влияния совместной с Бородиным работы. Известно, что композитор, всегда весьма нейтрально относившийся к политике в ее официальной и оппозиционной части, на сей раз поддержал сатирическую направленность пьесы Крылова. Больше того, он, вероятно, обсуждал план либретто еще на стадии его создания; во всяком случае, доподлинно известно, что идея спича Густомысла принадлежала именно ему. Сообщая одному из знакомых об опере, Бородин сам описывает, как во время торжественного застолья «Густомysl благодарит и говорит под мелодраму дурацкий спич: „в настоящее время, когда и пр.“ (тут можно отлично пародировать спичи, которые у нас говорят при торжественных occasions, надобно только Виктору Александровичу написать текст; это выйдет у Живокини [известный актер-комик. — И. С.] ужасно смешно)» (I, 40).

Сохранившиеся сведения о работе над оперой не оставляют сомнения в том, что создавалась она легко и весело, без притязаний на что-то значительное. Авторы писали ее, выражаясь современным языком, почти как капустник. Об этом свидетельствует деловое письмо Бородина Крылову, в котором он, между прочим, печется о материальном интересе драматурга и советует — в целях скорейшей премьеры — подобрать кой-какую музыку из готового, старого театрального репертуара: «Оно будет менее художественно, но зато хлебнее: раньше получите барыши и не придется отдавать половину их мне» (I, 39).

Опера провалилась. Публика оказалась совершенно не готова принять подобное музыкально-сатирическое действо и вообще не поняла, что происходит. Имени Бородина на афише не значилось, он вообще всячески скрывал свою

---

<sup>24</sup> Игорь Глебов (Б. Асафьев). Из забытых страниц русской музыки // Музыкальная летопись, сб. 1. Пг., 1922. С. 63.

причастность к ее созданию, а письмо дирижеру подписал «композитор, ищущий неизвестности». Судьба оперы в XX веке сложилась не многим более счастливо: шедшая с успехом постановка «Богатырей» в 1936 году в Камерном театре Таирова (с новым текстом Демьяна Бедного) была запрещена после директивной статьи «Правды» об опере Шостаковича. Уже в начале нынешнего века опера была показана на сцене учебного театра ГИТИС'а. У современной критики впервые появилась возможность оценить незадачливое детище Бородина как сценическое произведение. Эффект превзошел все ожидания: бородинская опера оказалась превосходным, увлекательным спектаклем, в котором ничто — ни музыка, ни сюжет, ни текст — не потеряло своей свежести и злободневности. Этот спектакль убедил в том, что первая опера композитора имеет не только историческое значение и может украсить афишу любого отечественного музыкального театра.

При всем том Бородина-композитора, каким мы его знаем по выдающимся его партитурам, там нет. Хотя есть гениальный композитор-пародист, представивший целую галерею музыкальных шаржей, может быть, не уступающих прославленным пародиям Мусоргского — «Райку» и «Классику»<sup>25</sup>. К тому же постфактум получилось так, что Бородин в «Богатырях», издеваясь над сценами славления в русских операх, как бы «наперед» пародирует и собственную музыку — «Славу» из пролога «Князя Игоря». В финале оперы князь Густомысл прославляет сам себя: «Ай да я!», на что присутствующие тут же откликаются: «Ай да ты!», «Ай да он!». Этот финал одновременно предвосхищает глумливую славу Галицкому и «шитую белыми нитками» дипломатию Скулы и Ерошки, чья линия поведения в целом в точности копирует логику действий псевдогероев «Богатырей».

Путь к созданию «Игоря», таким образом, не был прямым, скорее, он парадоксален, и начало его отмечено явным или скрытым отрицанием эпического жанра, что объяс-

---

<sup>25</sup> Е. С. Бородина вспоминала о музыкальных шутках мужа, созданных для «узкого круга» друзей. Среди них были кадрили на мотивы «Псковитянки», вальс на тему пьяной песни Варлаама («Как едет ён»), пародия на корсаковскую «Южную ночь».

няет и последующие сомнения Бородина — в начале работы над «серьезной» эпической оперой.

История рождения «Игоря» — настоящая сага с чертами и драмы, и комедии. Сам композитор оценивал затянувшийся процесс создания партитуры, как всегда, с юмором, называя его то сказанием о «незаконнорожденном»<sup>26</sup> и «недоношенном» младенце «Игоре», то сравнивая себя с глинкинским Финном: «как тот, в мечтах о любви своей к Наине, не замечал, что время-то идет да идет, и разрешил задачу, когда и он, и Наина поседели и состарились, — так и я все стремлюсь осуществить заветную мечту — написать эпическую русскую оперу. А время-то бежит со скоростью курьерского поезда: дни, недели, месяцы, зимы проходят...» (II, 308).

В самых общих чертах хронограф работы Бородина над замыслом выглядит следующим образом:

1869 — предложение Стасова. Ему же принадлежит первоначальный вариант сценария.

1870 — отказ Бородина: «...я хотел смягчить удар, нанесенный решительным отказом и отречением писать Игоря» (I, 95). От идеи до отказа, таким образом, прошел год, что говорит о том, как долго Бородин обдумывал стасовское предложение и пребывал в сомнениях: писать или нет эпическую оперу. К тому же он попробовал что-то приспособить для новой оперы из ранее написанной музыки к «Царской невесте», но у него ничего не получилось. В конце концов он решил подождать и писать то, что «будет писаться, не задаваясь никакой большой задачей» (там же).

1872 — Бородин пишет ряд сцен для коллективной кучкистской оперы «Млада» (IV действие). Сцена явления Яромиру теней древнеславянских князей потом была перенесена композитором в «Князя Игоря» и стала там сценой затмения. Нашлось место и для других фрагментов, которые сами кучкисты расценивали как лучшее, что было написано для совместного замысла.

1874 — Бородин решает наконец после стольких колебаний создать эпическую оперу в традициях «Руслана и Людмилы» Глинки. Стасов вспоминал, как Бородин, радостный и сияющий, прибежал к нему в Публичную библиотеку и объявил, что «Игорь» воскрес и заживет теперь новой жизнью<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> «Незаконнорожденном» потому, что действующий ученый-химик, по мнению автора, не имел права «заводить» еще одного ребенка.

<sup>27</sup> Стасов В. Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи // Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 4. С. 139.

Именно в 1874 году начинается интенсивная работа над оперой. Конец года «принес» создание Половецкого марша и Плача Ярославны.

1875 — во время двух продолжительных болезней Бородин пишет ариозо — «Выходную арию» Ярославны, как ее называет Бородин, женский хор и некоторые танцы из половецкого акта, каватину Кончаковны. Летом заканчиваются Половецкие пляски, первый хор у Галицкого, ария Кончака.

Этот прорыв в работе над оперой вызвал «вздых» облегчения друзей. Корсаков подарил Бородину стопку бумаги, на первом листе которой начертал: «Князь Игорь», опера в 4-х действиях А. П. Бородина.

1879 — идет, как всегда, параллельная работа над либретто и созданием музыки<sup>28</sup>. Бородин продолжает изучать источники и «улаживать» уже созданное в оформленное последовательное действие. Из нового: «циничная» песня Галицкого, женский хор на 5/4 и сцена с Ярославной, финал I действия. Между тем в письме к Корсакову Бородин пишет, что об увертюре еще не помышлял, так как «самого Игоря еще нет». Это через десять лет после начала работы!

1886 — за год до смерти композитор продает право на издание оперы М. Беляеву за невероятно высокую для того времени цену — 3500 рублей, — и это обязывает: «Теперь, — пишет Бородин, — надобно летом приняться серьезно за Игоря» (IV, 1187). На чем ушел он из жизни? — Последняя запись датируется ноябрем того же года — за три месяца до смерти: «Я кончил 2-й акт Игоря» (IV, 1218).

Оперу завершали Римский-Корсаков и Глазунов. Степень «вмешательства» вынужденных соавторов Бородина была весьма значительной, прежде всего потому, что, по сути, у него не было не только записанной увертюры, но и большей части III акта, драматургический план которого был не совсем ясен, да и музыка существовала в отдельных отрывках<sup>29</sup>. Пожалуй, самая значительная работа была проделана Корсаковым и Глазуновым по оркестровке оперы, так как сам Бородин успел инструментовать лишь те фрагменты, которые при жизни исполнялись в концертах (хор

---

<sup>28</sup> Этот метод повлек за собой неизбежные изменения в первоначальном, стасовском, сценарии. В итоге Бородин ввел двух новых действующих лиц — Скулу и Ерошку, добавил две новые картины — Пролог и 1-ю картину I действия, а также хоры — девушек у Галицкого и у Ярославны, половецких девушек и поселян, две каватины — Кончаковны и Владимира Игоревича.

<sup>29</sup> В этом заключена самая существенная причина того, что III акт, у которого оказалось три создателя, видимо уступает — как в драматургическом, так и музыкальном плане — остальным. Поэтому «крестный отец» «Игоря», Стасов, любил его менее всего. Нередки случаи, когда в постановках оперы он целиком копируется.

«Слава», Половецкие пляски, Плач Ярославны, ария Кончака, каватины Кончаковны и Владимира, песня Галицкого, хор девушек «Ты помилуй нас»). Когда начались оркестровые репетиции «Игоря», оба композитора с восхищением признали, что лучшая оркестровка в опере — бородинская.

При этом не все, что было создано Бородиным, Корсаков и Глазунов включили в «окончательную» версию. Не вошла в нее полностью сочиненная сцена бунта Галицкого, которая, вероятно, не нашла себе места в драматургическом плане оперы. До сих пор она существует только в виде архивных материалов<sup>30</sup>, так как академического издания «Князя Игоря», типа академических изданий опер Мусоргского, включающих весь созданный композитором материал, до настоящего времени нет.

Очевидно: концепция эпической оперы родилась у Бородина не вдруг, не сразу, а постепенно вызревала в процессе работы. Когда композитор решил «отказать» Стасову, он объяснил это тем, что при всей благодарности сюжета для музыки в нем мало сценического движения и он вряд ли понравится публике. «Наконец, — заключает он, — мне опера (не драматическая в строгом смысле) кажется вещью неестественною» (I, 95). В трансформации взглядов композитора, вероятно, первоочередную роль сыграло его постоянное общение с первоисточниками: кроме самого «Слова о полку Игореве» в нескольких прозаических и стихотворных переводах это были летописи — Ипатьевская прежде всего, но также Киевская и Лаврентьевская, не считая, конечно, книг по истории<sup>31</sup>.

Бородин не воспользовался даже лучшими для того времени переводами «Слова» Мея и Майкова, а сделал свой собственный, причем некоторые исследователи считают его наиболее удачным. Все переводчики до Бородина так и не

---

<sup>30</sup> Хранится в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки в Москве.

<sup>31</sup> В конце концов ситуация поменялась на прямо противоположную: если первоначально Бородин скептически отнесся к идее Стасова, сомневаясь в жизнеспособности не драматической оперы как таковой, то затем его не устраивала в стасовском сценарии установка на драму типа «Бориса Годунова» Мусоргского, что выражалось в акцентировании конфликтных моментов, в частности развитой линии бунта Галицкого.



смогли решить самую сложную задачу — удержаться в рамках единого стиля, и балансировали между архаикой и стереотипами русского литературного романтизма. Бородин же сопоставил лексические сферы XII и XIX столетий и отобрал из них лишь общие слова. Текст в результате и легко воспринимался, и сохранил аромат древности<sup>32</sup>. Однако в количественном отношении переводы «Слова» составляют незначительную долю либретто: начальная «Слава» (вольный перевод заключительной «Славы» князьям), плач Ярославны, а также отдельные фразы из Пролога, разговора Игоря с Кончаком и др. Весь остальной текст, исключая краткие реплики из летописей, — полностью бородинский, и он, несомненно, принадлежит к лучшей части его литературного наследия.

Войдя в строй русской летописной литературы, «Слово о полку Игореве» прежде всего, он тем не менее, как и Стасов, не строго следовал великому источнику, а творчески переосмыслил и переработал его. Впрочем, это было неизбежно. Ведь «Слово» — очень специфический литературный памятник. Для летописи он очень мал, в сюжетном отношении дробен и разбросан, в нем нет строгой повествовательной линии, практически полностью отсутствуют диалоги: при всей его привлекательности в качестве основы либретто он представляет собой на редкость неблагодарный, «сопротивляющийся» источник. Академик Д. С. Лихачев относит «Слово» к новому для XII века жанру «трудных повестей», которые соединяют фольклорные жанры с книжной традицией. Помимо этого, «Слово» посвящено походу Игоря, но не рассказывает о нем, а как бы откликается на него. От этого в «Слове» закономерны неожиданные лирические переходы от одной темы к другой, от одного географического пункта к другому, из настоящего времени в прошлое, предчувствия будущего и т. д. Таким образом, «Слово о полку Игореве» — произведение не только эпическое, но и лирическое.

Кроме того, в «Слове» исключительна роль приемов ораторского стиля, так как в нем в изобилии представлены вся-

---

<sup>32</sup> См.: *Чередниченко Т.* Бородин как поэт // Указ. изд.

кого рода восклицания, обращения, риторические рефрены, что, несомненно, сообщало ему совершенно особый дух, но при этом также дробило повествование.

В результате многолетней работы Бородин над либретто — беспрецедентной в истории оперного жанра — «Слово», дополненное другими источниками, *преобразовалось в классический эпос* с последовательной сюжетной линией, выведенной из мозаики разрозненных эпизодов, а миниатюра превратилась в полномасштабное сценическое произведение.

У Бородина были поэтому все основания сравнивать свое детище с глинкинским «Русланом», которого сам он почитал превыше всего и называл «евангелием всем русским композиторам» (III, 450). И то, что он в свое время в «Богатырях» позволил себе его некий иронический римейк, вполне, впрочем, добродушный, только подтверждает факт безоговорочного признания им этой партитуры. Еще в начале своей эпопеи Бородин говорил: «Насколько мне удастся осуществить мои стремления, — в этом я не судья, конечно, но по *направлению* опера моя будет ближе к „Руслану“, чем к „Каменному Гостю“, за это могу поручиться» (II, 308). Подобное заявление, конечно же, надо рассматривать как сознательную позицию, которая для определенной части русских музыкантов означала некий отход от нового и, несомненно, перспективного направления. Бородин признавался, что во взгляде на оперное дело всегда расходился со многими из своих товарищей, что речитативный стиль (имеется в виду, конечно, не только «Каменный гость», но и «Борис Годунов» Мусоргского) ему не по нутру и не по характеру: «Меня тянет к пению, кантилене, а не к речитативу... к формам более законченным, более круглым, более широким... По-моему, в опере, как в декорации, мелкие формы, детали, мелочи не должны иметь места; все должно быть писано крупными штрихами, ясно, ярко...» (там же).

Перед нами самая *настоящая творческая декларация*, которая — при всей своей краткости — отражает сразу несколько принципиально важных моментов. С одной стороны, это все та же классичность («кантилена», «за-

конченные формы»), но уже в применении к оперному жанру. С другой — черты эпоса, некие его родовые свойства, выраженные в тяготении к крупным штрихам, ясности и яркости.

Помимо того что Бородину был дан дар исторического чувства, он, конечно, знал русский героический эпос лучше, чем Глинка, ведь 60-е годы ознаменовались решительным поворотом в его изучении. Именно тогда появились публикации текстов русских былин в сборниках П. Киреевского и П. Рыбникова, в «Онежских былинах» А. Гильфердинга, вышли первые исследования о былинах А. Афанасьева, Ф. Буслаева и самого Стасова. К этому добавились и жизненные впечатления — от выступлений в Петербурге в 1871 году самих носителей — былинных сказителей Т. Рябина и И. Касьянова. Все это повлияло на определяющие свойства бородинского эпоса: в отличие от глинкинского, он, если можно так сказать, более реалистичен.

«Князь Игорь» — история о военном походе, которая представлена в ярчайшем сопоставлении образов Древней Руси и Востока. Как и Глинка в «Иване Сусанине», Бородин и не помышлял о гротескном изображении врага, показав половцев, скорее, как другой мир, необычайно красочный и не лишенный привлекательности. Русь и Восток лицом к лицу — вот в чем заключен внешний пафос бородинской оперы.

Довольно долго считалось, что увертюру к опере записал по памяти Глазунов, неоднократно слышавший, как Бородин исполнял ее на рояле. Однако эту легенду развенчал сам Глазунов. Впечатления от многих авторских вариантов суммировались, судя по всему, в некоем итоговом, в котором были воспроизведены общие для всех повторяющиеся моменты — тематизм и основные этапы его развития, включая два эффектных контрапункта: соединение восточной и русской «женских» тем в коде (вторая главная — Кончаковна удерживает Владимира, III акт; и побочная — медленный раздел из арии Игоря, посвященный Ярославне) и соединение восточной и русской «мужских» тем в разработке (первая главная — тема возвращения Игоря и фрагмент арии Кончака).

Как русский, так и восточный миры предстают в опере в виде нерасторжимого союза героев и народной массы. Поэтому роль *хоров* в ней исключительна. Среди них есть и хоры-символы. Именно такой хор — «Слава» — открывает пролог «Игоря». Несмотря на то что текст его провозглашает славу поименно перечисленным русским князьям (князю Игорю, князю Трубчевскому, буй туру Всеволоду Святославичу и др.), он несет в себе нечто большее — высокий этический смысл, выраженный в стоицизме, возвышающем чувстве внутреннего достоинства. Этим же хором Бородин заканчивает пролог, вводя одновременно с началом репризы весьма показательную ремарку: «Из собора выходит старец». Старец — мимический, но очень важный персонаж оперы, несмотря на краткость его появления. Игорь просит его благословения. Так уже в начале оперы возникает христианский мотив, кстати, отсутствующий в зачине литературного первоисточника.

Прекрасна активная поступь аккордовых вертикалей, выстраивающихся подобно ряду массивных колонн: вот зримое воплощение принципа «крупного штриха, ясного и яркого», к которому стремился Бородин. Так же прекрасна «женская» тема (сопрано и альты, ц. 2), вносящая в это шествие мягкую пластичность. Тональность C-dur, с возникающим во втором построении ходом басов на VII низкую ступень, недвусмысленно указывает на очевидное заимствование из глинкинского «Славься!», послужившего Бородину образцом для создания собственного хорового гимна. В таком же ключе — и тех же средствах выразительности — выдержан и заключительный хор оперы «Знать, Господь мольбы услышал», хотя в нем нет той горделивой силы, что заявляет о себе уже в оркестровом вступлении к «Славе», а преобладает общее финальное возбуждение.

Однако тот особенный строй, который характеризует зачинные разделы древних летописей и сказаний, не исчезнет в «Игоре» вместе с завязыванием сюжета, как это обычно происходит. Он напомним о себе еще не раз. Прежде всего в двух хорах бояр из 2-й картины I действия. При том, что они окрашены контрастными эмоциями: горестной — нелегко быть вестниками беды («Мужайся, княгиня»), и обна-

деживающей («Нам, княгиня, не впервые») — в них все тот же неколебимый нравственный стержень. Бояре в I акте оперы воистину иконописны: они естественны и величавы, в них нет и толики суетности. Но к такому решению Бородин пришел не сразу, первоначально он предполагал поручить весть о пленении Игоря купцам, однако «музыки грандиозной, как прилично обстоятельствам, — пояснял композитор, — дать невозможно двум... певцам... С либреттной стороны был только один эффект: что купцы рассказывают, „перебивая один другого“» (III, 470).

Под стать «музыке грандиозной» и комплекс выразительных средств, во многом производный от первоначального хора, в чем несложно убедиться, сопоставив два музыкальных фрагмента:



Эта похожесть и даже одинаковость приемов не мешает Бородину быть каждый раз новым. Незаурядный дар позволяет ему создавать оригинальный тематизм самыми простыми средствами: в хоре бояр начальная ритмическая фигура как бы сдвинута назад, на четверть и теперь звучит ямбически, сообщая фразе поступательность, которая усиливается за счет ее упрямых повторов. С каждым новым «заходом» тема поднимается все выше — в экспрессивную для басовой партии тесситуру, создавая образ страшной надвигающейся силы. Неизменный, сдержанный темп только усугубляет чувство роковой неотвратимости.

Дух высокого обобщения царит в «Князе Игоре» не только в речах «благородных мужей», но и в песне «простых» поселян. Она тоже про горе: «Ой, не буйный ветер завывал, горе навевал: хан Гзак нас повоевал». Но в отличие от хоров бояр она выключена из сюжетной канвы. Ее голос летит

над городскими стенами и площадью Путивля, превращаясь в настоящий символ страдания Руси. И так же, как в хоре из Пролога или в хорах бояр, хор поселян окрашен тонами мужественной сдержанности, чуждой всего внешнего. Может быть, подсознательно, не отдавая себе отчета, Бородин тем самым утверждает *великую идею духовной цельности нации*. В музыкальном отношении этот хор интересен не только как выдающийся образец стилизации под русскую протяжную песню, о чем много и доказательно писали, но и в плане возможного сравнения с «русским» стилем самого Бородина. Эти стили не равны, хотя их строительные мелодические элементы почти во всем совпадают. Безупречное стилистическое чутье композитора ведет его в данном случае к тягучей кантилене, более протяженным линиям, ритмическим моделям русского песенного фольклора, без каких-либо примесей витиеватости восточного типа, что проникает и в самые известные его quasi-фольклорные темы.

Нельзя не отметить, что Бородин, решая идейно-драматургические задачи, никогда не забывает о сценическом и чисто акустическом интересе. Его хоры всегда чрезвычайно эффектны, поражают тембровым богатством и красотой. Так, в I действии возникает очень выигрышный тембральный контраст между густым, гулко обертонным звучанием басового хора (бояре) и трепетом чистых и звонких, как туго натянутая струна, женских голосов (девушки у Галицкого и Ярославны). При этом здесь нет ни одного фонового хора, они все кратки и «продвигают» действие: ни один не только не тормозит развитие драмы, но подстегивает его, о чем Бородин заботился специально.

Девушки — еще один замечательный групповой портрет, подкупающий грацией и обаянием непорочной юности. Три их хора настроены каждый на свою жанровую волну. «Ой, лихонько!» — на плач, «Мы к тебе, княгиня» — на колыбельную-жалобу-плач, «Ты помилуй нас» — на причет-заговор. Однако их объединяет общий принцип трактовки хора — Бородин мыслит его, скорее, как монолит, а не как дифференцированное многоголосие, редко отступая от единой для всех партий ритмической канвы. Это, конеч-

но, прием: так передается ничем не сдерживаемый — взалхлеб — безудержный поток эмоции. Как не похожи они в этом отношении на хор поселян с его неспешным полифоническим плетением голосов, пропетостью и выделенностью каждого подголоска!

Хоры девушек изобилуют великолепными находками и деталями. Среди них — своеобразное толкование в последнем хоре русского пятидолника (Бородин сам стилизовал под него свой текст):

65 **Allegro vivo** [ты по - ми - луй нас, не во гнев те - бе, не во -

*p* *cresc. poco a poco* *mf*

- би - ду будь: э - то он же всё...]

На первый взгляд, этот хор неправильно записан, так как его единственная сильная доля должна находиться по середине такта, как у Глинки в хоре «Лель таинственный» (подчеркнута трелью) или в «Светик-Савишне» Мусоргского (подчеркнута задержанием). Но Бородин не ошибается, поскольку смена гармонии подчиняется тут другому ритму, что и усиливает впечатление сбивчивой торопливой речи.

Правы те филологи и музыковеды, что отмечают в центральных образах — князе и княгине, равно поэтических и оперных — черты идеализации. Это закон эпического жанра, отвечающий неискоренимой человеческой потребности в положительном герое, которого, конечно, проще найти в прошлом, нежели настоящем. Хотя Бородину удавалось обнаружить подобных и среди своих знакомых, но, понятно, от былинных черт в современниках до образов масштаба Ярославны и Игоря — дистанция колоссального размера.

Трудно сказать, кто из них двоих получился убедительнее. Во всяком случае, Ярославна у Бородина ни в драматургическом, ни в музыкальном отношении не уступает Игорю. Их образы равновелики и абсолютно гениальны. Но *Ярославна* как оперная героиня, сценический образ, сложилась намного раньше Игоря, причем две ее арии (из I действия и Плач) возникли практически одновременно. Это говорит о том, что образ сложился сразу, удивительно цельным и во всем своем драматургическом «развороте», в отличие от Игоря, который рождался мучительно и оформился, как минимум, на шесть лет позднее<sup>33</sup>. У Ярославны самая развернутая и многоплановая характеристика в опере. Из центральных героев только она имеет две крупные формы, а кроме них — участвует в двух дуэтах с Игорем: в прологе и последнем действии, а также в сценах с девушками, Галицким и боярами, где ей принадлежит важнейшая роль. Кроме того: в «Князе Игоре», как известно, Бородин *обходится без лейтмотивов*, лишь в музыкальной характеристике Ярославны мы встречаем некое его подобие — это знаменитые аккорды-секвенция, звучащие в Прологе при появлении и уходе княгини, а также, в несколько измененном виде, в Плаче<sup>34</sup>:



Наконец, ее партия — самая богатая и по средствам выразительности. Это касается как многочисленных речитативных фрагментов, так и ариозных. Декларируя установку на оперу классических, округлых форм, а не на речитативную, Бородин как бы в скобках замечает, что это не от того, что речитатив ему не давался («по отзывам знающих людей, я последним владею недурно» — II, 308). То, что это справедливая оценка, подтверждает вся «речитативная» часть

<sup>33</sup> С. Дианин пишет, что не ранее 1881 года (II, с. 246).

<sup>34</sup> Эти хоральные аккорды так же, как сцена затмения, перенесены в оперу из музыки к «Младе».



партии Ярославны, где есть и настоящие откровения. Например, соединительная вставка в ариозо — «Мне станет страшно и тоскливо...» (2-я картина I акта) с невероятным контрастом сдвинутых интонаций (характерное состояние ужаса во сне, вызванное кошмарами сновидений) и почти крика пробуждения:

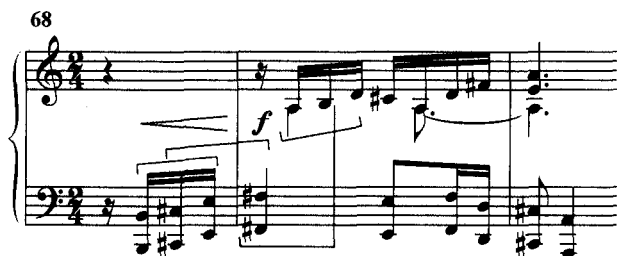


К этому примеру можно добавить чуть ли не любую реплику из сцены с Галицким (хотя бы хрестоматийно известную «Да ты забыл, что я княгиня» из 2-й картины I действия) или боярами («Так это правда, что князь в плену», отсюда же) и, конечно же, одну из самых запоминающихся тем оперы — начало речитатива «Как уныло все кругом», звучащего как своеобразная кода хора поселян.

Соло Ярославны дважды открывают крупные разделы оперного действия: 2-ю картину I акта и финал. Бородин вообще отказывается в «Игоре» от вступлений к актам, но начинать их фактическим одноголосием — это особая смелость, которую может оправдать только максимальная степень внутренней концентрации и значительность интонационной фавулы.

Из двух сольных сцен первая более классична. Во всех отношениях. И с точки зрения самой ситуации (тоска по любимому), одинаково распространенной как в западной, так и русской опере, и с точки зрения формы — трехчастная с обрамлением, и даже с точки зрения мелодического строя. Речь, однако, идет только об относительной классичности, так как Бородин все же остается в рамках национальной традиции, очень гибко переходя от самых типических ее интонационных оборотов к тематизму классико-романтического образца. Квинтэссенцией русского стиля

можно назвать печальный напев гобоя с его неспешностью и обреченно падающей квинтой, однако его размеренное течение, пусть на мгновение, взрывается всплеском обнаженно романтической экспрессии (т. 16–18). Среди нюансов тематического развития в ариозо — и почти неуловимые трансформации «микро»-рефрена — оркестрового отыгрыша, который Бородин несколько раз проводит во вступительной речитативной части и на гранях формы:



Он весь «соткан» из лексемы, варианты которой соединены друг с другом по принципу цепи (отмечены в примере скобками).

Из него композитор выводит окрестровое сопровождение основного раздела, но при этом меняет в лексеме большую секунду на малую: этого штриха довольно, чтобы изнутри наполнить тему более открытой романтической эмоцией. Ее апогей приходится на центральный раздел — «Мне часто снится лада мой». Здесь царит типичная для Бородина любовная лирика — чистая и целомудренная, что отнюдь не противоречит силе ее порыва, тому особенному разливу чувств, что прорывается в вокальной партии в упоительную кантилену, а в сопровождении — струящуюся фактуру листовско-шопеновского типа.

Интонационный «словарь» ариозо включает в себя редкие для композитора широкие интервалы и прямые гаммообразные ходы. Один из них — отрезок нисходящей гаммы, вершина которого берется скачком, — приобретает в финале I действия функцию «главного мелодического события» и преобразуется по всем законам симфонического развития:



Сначала Бородин меняет начальную квинту на сексту («Ужели мало было горя нам!»), а когда раздаются первые звуки набата, возвещающего о пожаре, проводит тему в увеличении, вначале у хора, затем в партии Ярославны и в последний раз — *ff* в октавных удвоениях в нижних строках хоровой и оркестровой партитуры. В это время вокальное соло разрешается размашистым октавным ходом: «То Божья кара!»; а за ним (против всех правил) следует дальнейший подъем наверх, уже по хроматической гамме:



Такого трагедийного накала, такой драматически-действенной кульминации в опере больше не будет.

Но будут кульминации трагически-сдержанные. Едва ли не самая сильная из них — Плач Ярославны. Ему посвящены десятки страниц исследовательской литературы. Это справедливо, потому что он конгениален «Слову». В отличие от каватины, Плач как бы «бесформен». Но у Бородина никогда нет ничего случайного, отсутствие здесь столь ценимой им композиционной стройности закономерно: он просто копирует форму поэтического источника, представляющего собой поочередное обращение Ярославны к природным стихиям — ветру, Днепру, солнцу. Вот пример, который не позволил бы сказать Мусоргскому, что в «амальгаме музыки Бородина сидит лекция». Тут Бородин оказывается не за гранью, а «внутри» важнейшей тенденции русского художественного менталитета, что проявляется — когда завуалированно, когда откровенно — в презрительном отношении ко всякой рациональной упорядоченности.

В контрастно-составной форме Плача<sup>35</sup> главенствующую роль играет самый первый раздел. Из-за острохарактерного рисунка его тема не совсем типична для Бородина. В ней все неожиданно и смело: четко выделенная, четырежды

<sup>35</sup> С элементами рондо (повторение первой темы) и репризной трехчастной формы (за счет повторения раздела «Я кукушкой перелетной»).

повторенная синкопа в самом начале фразы<sup>36</sup>; ее «застревание» на VII ступени, первоначально натуральной, затем высокой; почти никогда не встречающийся ход от VII# через увеличенную секунду вниз... Особую выразительность придает теме эффект эха, в оркестровом вступлении ему способствует перепад динамики (*mp* — *pp*), а со вступлением солистки — чередование оркестра и голоса. Тема эта при всей ее женственной мягкости поражает четко вычерченной графикой — с острыми изломами, в чем-то напоминая иконописную манеру Феофана Грека.

Плач Ярославны — тот исключительный случай, когда музыкальный образ создается в заданном сценическом пространстве и от него неотделим. Ярославна одна на путивльской стене. «Уныли в то время городские стены», — пишет автор «Слова», сообщая о поражении Игорева войска. С «унылых» стен открывается (или подразумевается) как бы панорама Руси, опустелой, осиротелой, покинутой. Рождение темы в этом пространстве нарушает привычные условия камерного жанра плача: тема вырывается на простор, а контур ее обнажается, как бы оставляя в воздухе свой след-росчерк.

Музыкальная характеристика *Игоря* во многих отношениях близка характеристике Ярославны, что, конечно, не случайно. Князь и княгиня предстают как согласная чета и воплощают собой совершенную гармонию любви, что в оперном жанре — исключительная редкость. И называют они друг друга в древних традициях одинаково — лада. Кажется, создавая эти образы, Бородин черпал средства из единого источника, что подтверждает родство их интонаций, очевидное или менее явное<sup>37</sup>.

В их партиях есть также кочующий, или «переходящий» тематизм. Кроме аккордов-секвенции из Пролога, которые

---

<sup>36</sup> Бородин, может быть, сам того не ведая, опирается здесь не на привычную ритмику фольклорного плача, когда растянутый звук приходится на последний слог строки, а на более редкую — с такой же длительной остановкой в самом начале.

<sup>37</sup> Этого не сделал Глинка в «Руслане и Людмиле», где мужское и женское начала выражены не только в нюансах чувства, но и в ориентации на разные стилистические модели. Его «былинная» Людмила во многом создавалась по образцу западных колоратурных партий, что полностью отсутствует в бородинской Ярославне.

разные исследователи не случайно «приписывают» то Игорю, то Ярославне, это тема центрального раздела ариозо Ярославны, взятая в качестве основной для дуэта-встречи в финале, а также самая известная тема оперы — из центрального раздела арии Игоря («Ты одна, голубка лада»). Ее Бородин делает одним из рефренов Плача (разделы «Я кукушкой перелетной», «Ох ты, солнце», «Что ж в безводном поле»).

При всем том тематизм Игоря — как и подобает летописному герою — мужественнее, суровее, не случайно первые же его фразы («Идем на брань с врагом Руси!», «Идем на ханов половецких») представляют собой речитацию на одном звуке, которая тем не менее не звучит нейтрально из-за сопровождающего ее плагального оборота — тоже овеянного духом архаики.

Игорь как оперный герой имеет нескольких «духовных отцов». Это не только Игорь и Святослав, великий князь Киевский, из «Слова», но и в не меньшей степени глинкинские Руслан и Сусанин: нет более родственного им персонажа во всей русской классической опере. Руслану Игорь близок как былинностью, так и философичностью, Сусанину — патриотизмом. Новое — это совесть Игоря, едва ли не основная черта в его характеристике полководца. Не случайно же его ария о том, как страшны ее терзания. Руслановские параллели обнаруживаются и во внешнем плане, в частности в местоположении центральных арий — в обеих операх они помещены в середину вторых актов. Однако с точки зрения формы бородинская ария, как это ни покажется странным, более классична, чем глинкинская. Она написана в строгой сложной трехчастной форме с обрамлением<sup>38</sup>.

Ее вступительный раздел — «Ни сна, ни отдыха измученной душе» — еще раз убеждает в том, что Бородин имел все основания говорить о владении речитативом. Рефлексивность отнюдь не былинного склада выражена здесь в

---

<sup>38</sup> Обрамления — типологическая черта формообразования Бородина, которая присутствует в обоих соло Ярославны, в арии Кончака и др. Такого рода обрамления, как отмечают исследователи, нередко свойственны композиторам с устойчивым складом психики.

особого рода декламации. Она начинается с самого яркого оборота (восходящие малая терция и «неразрешенный» тритон), из которого, как из источника, изливаются фразы, скрепленные общим током бородинской «бесконечной» гармонии, нанизанной как на стержень на хроматически нисходящий бас. Вступительный раздел спаян с основным в нерасторжимое целое, чему способствует слитность текста. В строках-перечислении: «и Божья знаменья угрозу, и бранной славы пир веселый» первая еще принадлежит вступлению, вторая — уже главной части.

Необычна внутренняя логика построения арии. В этом огромном высказывании героя-полководца, героя-воина центральный раздел между тем — лирический. Бородин создает зримый портрет Ярославны: «В терему своем высоком все глаза ты проглядела», по сути предвосхищая начало IV действия, когда воображаемая картина превратится в горестную реальность. Патриотическая тема — крайние разделы — от этого только выигрывает, поскольку Бородин еще раз воспроизведет пиковую зону в общей репризе, естественно, подняв при этом уровень драматической экспрессии, что выразится в изменении высотных точек кульминаций. Первая из них — кульминация середины трехчастной формы, отмеченная острой гармонией большого мажорного секунд-аккорда. В экспозиции ему соответствует вокальный *des* (на слове «плен»), в репризе — *ses* (на слове «враг»)<sup>39</sup>. Вторая кульминационная точка — начало репризы трехчастной формы, в экспозиции она приходится на *des*, в общей репризе — на *es*, текст же в данном случае Бородин оставляет один и тот же: «О, дайте, дайте мне свободу».

У этой арии — сверхвыразительная кода: мужской, бесслезный плач. «Ох, тяжело, тяжело мне!».

Антипод Игоря, брат Ярославны князь *Галицкий* — персонаж, «вычитанный» из «Ипатьевской летописи», реальный предатель и злоумышленник, поселившийся у Игоря за два года до похода. К чести Бородина надо сказать, что Галицкий как отрицательный герой получился не примитивным: «вышла маленькая, но довольно рельефная роль»

---

<sup>39</sup> Напомним, что ария написана в b-moll.

(III, 470). Он разный: ухарский в песне, развязно-нахальный в сцене с девушками и дипломатично-вкрадчивый в сцене с Ярославной. Галицкий, пожалуй, единственный персонаж, кому композитор дал подробную характеристику: «При всем цинизме я сделал его князем, и не слишком грубым, а то это был бы второй экземпляр Скулы. Это просто скверный гамен, цинический, но не лишенный некоторого изящества...» (там же). Подобную характеристику мог дать только очень тонкий психолог (еще один талант Бородина).

В свите Галицкого — Скула и Ерошка. Прямые наследники горе-богатырей из первой оперы Бородина, они умнее их, но и откровенно прагматичнее. Дважды предатели — Ярославны и Игоря<sup>40</sup>, — они тем не менее «прощаются» добродушным автором, который использует их гудошный тематизм в общем финальном ликовании.

*Мир Востока* для Бородина, скорее, предмет любования. Он не раздираем противоречиями, не ведает внутренних конфликтов: он существует как некое природное явление. И его достоинства как эстетического объекта находят-ся в другой плоскости и имеют свои параметры. Один из них — подлинность. В отличие от несколько романтизированного и все-таки весьма общего представления о музыкальном ориентализме других русских авторов, Бородин, как уже было сказано, изучал источники, цитировал фольклорные образцы из редких, мало известных другим композиторам изданий<sup>41</sup>. По сути им была создана целостная образно-стилистическая система, во многом не похожая на все то, что когда-либо существовало в отечественной музыке.

В «Князе Игоре» через песню и танец предстает целая нация, показанная не вообще — как некая неделимая масса, — а дифференцированно: здесь поющие и танцующие

---

<sup>40</sup> В песне гудошников, предворяющей сцену возвращения Игоря, есть такие строки:

«Князь Игорь, да князь ли Северский, в полону сидит, в дальну степь глядит... во Каял-реке свой народ топил, во Каял-реке славу обронул».

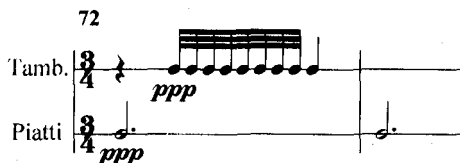
<sup>41</sup> Например, в основу песни половецкой девушки положена алжирская (тунисская, по мнению Л. Шабалиной) песня «Шеббу-Шеббан», а обороты алжирской песни «Моя газель» слышны в Половецком дозоре.

девушки (именно девушки, что отражено в названии номеров), мужчины, мальчики, ночной дозор... Наконец, здесь Бородин впервые в русской оперной классике соединяет восточное пение и восточные пляски вместе в некий ориентальный синкретизм.

Не используя народных инструментов — ни духовых, ни струнных, ни ударных (даже бубен не вводит), он создает блестящую имитацию их звучания. Эти «копии» могли бы составить восточно-интернациональный фольклорный ансамбль с участием сыбызги, зурны (разновидности флейт), кимвал, тимпанов и др. Примечательна ремарка Бородина перед Половецкой пляской с хором: «Входят половецкие невольники и невольницы (чаги), некоторые из них с бубнами и другими музыкальными инструментами». Резкие для европейского уха свистящие пассажи и барабанные, сухие постукивания — родная для Бородина стихия, а не модель для внешней стилизации. Особенно поражает тщательная выписанность ударных. Вот, например, как выглядит партия барабана в «Половецком дозоре»:



или ударный фон в арии Кончака:



С особенностями восточного инструментализма непосредственно связана и специфика фактуры. Тут все ориентировано на подлинники: аскетизм, сплошь и рядом выраженный в графике скупого двухголосия, разнообразнейшие педали, стремительные темы, изложенные от начала до конца параллельными октавами, узорчатые наигрыши на фоне долгих протяженных звуков и т. д.

Бородин одинаково чуток к ладовому своеобразиею как русского, так и восточного фольклора, хотя его собствен-



ный тематизм часто является результатом сложного синтеза заимствованных и оригинальных черт. Великолепен в данном отношении коротенький хор Половецкого дозора. Его главная тема, всего двухтактной протяженности, написана во фригийском *e-moll*<sup>42</sup>, причем II низкая тут не проходящий звук, а акцентный. В такой же лаконичной середине<sup>43</sup> появляются отрезки уменьшенного лада:



«Собранные» воедино, они образуют почти полную хроматическую гамму. Однако вся прелесть этого раздела как раз в том, что она «разбита» на «секции», складывается из кусочков в «неправильном» порядке. Но и это не все. Перед репризой Бородин заменяет фригийский минор фрагментом целотонной гаммы.

В скромности внешней записи хора — каскад открытий, который объясняет, почему, зная половецкий акт едва не наизусть, слушатель не устает удивляться свежести его звучания.

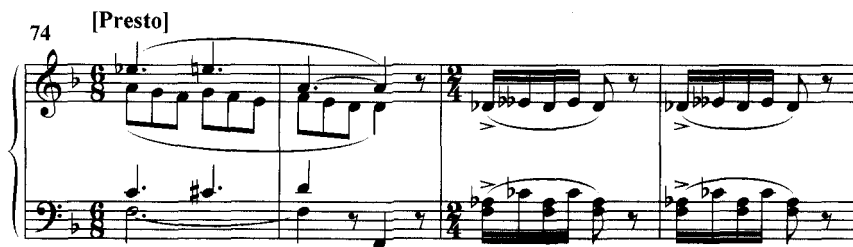
Русский оперный ориентализм изначально существовал — как и сама воссоздаваемая культура — в привычных парах внешней оппозиции: музыки медленной и быстрой, томно-лирической и агрессивно-воинственной, расслабленной и мускульно-активной. Бородин доводит этот контраст до предела выразительности. В образной зоне томности и неги — хор половецких девушек, дуэт Кончаковны и Владимира и, конечно, каватина Кончаковны, признанная непревзойденным образцом сложнейшей, изощренной импровизации. Одновременно каватина знаменует собой пик настоящей чувственности, буквально источающей любов-

<sup>42</sup> Фригийский лад типичен для разных региональных восточных традиций.

<sup>43</sup> Форма хора — простая трехчастная.

ную истому, — качеств, казалось бы, мало свойственных Бородину как композитору. При этом в масштабах оперы образуется контраст общедраматургического уровня: знойно-страстной лирики Востока и целомудрия русской лирики.

Пожалуй, еще богаче представлена в «Князе Игоре» музыка «дикая», как указывает сам композитор, впервые в отечественной опере давая ей такое определение<sup>44</sup>. Тут властвуют предельно быстрые темпы ( $\text{♩} = 100$ ), воинственные кличи («вскрикивания» в пляске мальчиков), «вихревой» тематизм, крутящийся как ком сухой травы, гонимой ветром по азиатским пескам. Впервые Бородин включает в этот образный план и женщин, которым прежде отводилась лишь фоновая роль одалисок. Пляска половецких девушек отличается от мужских лишь более грациозной темой, но именно в ней впервые появляется бесподобный по смелости прием: нарушая заданность триольного орнаментального движения, Бородин внезапно вводит двухчетвертные такты с группой по четыре шестнадцатых:



Эти фразы-судороги воспринимаются как дикий, почти животный импульс. Не случайно композитор еще не раз вернется к этой находке — в пляске мальчиков и пляске мужчин.

Мир Востока Бородин предпочел показать ночью, вернее, в период с вечера до ночи, на что точно указывают его скупые ремарки: в начале первого номера, песни половец-

---

<sup>44</sup> Такого рода восточной музыки, исключая столь же «бешеную» Лезгинку в глинкинской опере, в русской музыке больше не будет. Любопытно, что Бородин, превознося «Руслана», не смог по достоинству оценить «Исламея» Балакирева, в котором, по его мнению, «слишком видится технический труд сочинительства» (I, 82).

кой девушки — «Половецкий стан. Вечер»; перед дозором — «Ночь. Овлур один стоит на страже в глубине сцены». Атмосфера ночи придает событиям едва заметный налет таинственности. Не случайно две привычные ипостаси музыкального мира Востока отражают два ночных пейзажа, созданных Бородиным в ариозо Кончаковны и Половецком дозоре. Первый из них — пейзаж «настоящий», рождающийся в зыбком колыпании почти импрессионистической фактуры; это своеобразный гимн ночи, великой покровительнице любви. Второй обычно не замечается, а он между тем тоже про ночь: «Небо на ночь звезды зажигает, небо на ночь месяц высылает по небу ходить, небо сторожить, землю освещать, нас оберегать...».

Поется этот текст на совсем не «пейзажную» музыку, согласие же между словом и музыкой создается за счет замечательного дублирования в стихах «сторожевой» темы. Два пейзажа половецкого акта воссоздают два типичных пейзажа Востока — оазиса и пустыни.

Поэзии и буйству ночи Бородин противопоставляет душевные муки бессонницы — самого Игоря.

Чуткий не только к системе выразительных средств, но и к структурным особенностям восточной музыкальной традиции, Бородин весь «технический труд сочинительства» подчиняет двум фольклорным принципам — импровизационности в медленных номерах и структурам периодичностей с чертами вариационности — в быстрых. Если он и позволяет себе элементы классического метода, то весьма неожиданным образом — используя контрапунктические приемы: каноническую секвенцию в первом эпизоде арии Кончака (общая форма — рондо) или контрастную полифонию в дикой пляске мужчин (начиная с такта 19).

Классическим, или, скорее, романтическим можно также назвать принцип семантической перекраски тритона, который Бородин виртуозно демонстрирует в той же арии Кончака. Трудно поверить, что это тот же интервал, что открывал арию Игоря. Там он звучал как интонация прорвавшейся в стон душевной боли, здесь же его образные амплуа постоянно меняются: вначале вкрадчивый, потом воинственный и, наконец, растворяющийся в истоме:

## 75a Allegro moderato



756



## 75в Менo mosso

Со. знай. ся:      раз. ве    плен. ни. ки    так жи. вут!

Так ли?

Мир Востока в «Князе Игоре» привычно ассоциируется со II, «половецким» актом, хотя половецких актов здесь все-таки два — II и III. И у них разные функции. II — восточный *парад*, некая *демонстрация*. III — более событийный, хотя и в нем есть элементы презентативности; это два «вставных» номера — Половецкий марш и Хор и пляска, который начинается с цитаты темы Половецкого дозора, в дальнейшем сменяющейся новой, исполненной открытой угрозы («Гей! Мы за наших славных ханов»). В художественном от-

ношении III акт уступает II, но и там тоже есть музыка самого высокого уровня. Прежде всего это Половецкий марш, которым Бородин открывает действие. Номер появился на свет одним из первых, еще в 1874 году. Он очень декоративен: искомая композитором дикость сочетается тут с приемами западноевропейской ориенталистики — более абстрактной и пышной, чем «собственная» ориентальная музыка Бородина. Не исключено, что западная традиция (конкретно «Афинские развалины» Бетховена) повлияла на выбор как самого жанра марша, так и отдельных его приемов. Его главная тема — во фригийско-гармоническом миноре — обильно украшена форшлагами, полностью отсутствующими в музыкальной характеристике половцев II акта. Еще более «по-европейски» звучит изложенная параллельными терциями тема трио, однако ее второе предложение уже полностью «бородинское». В сочетании европейского начала и неевропейского продолжения композитор проявляет мастерство высочайшего класса: параллельные терции в мелодии переместились — уже в ундецимах — в средний и басовый голоса, а средний голос при этом ведет хроматическую линию с захватом нижнего тритона — точное начало арии Кончака, найденное именно в Половецком марше и затем оттуда перенесенное в арию<sup>45</sup>.



<sup>45</sup> Напомним: Половецкий марш был сочинен несколько ранее, хотя и в одном и том же с арией 1874 году.

Половецкий марш — апофеоз жестокости. Жена Бородина, Екатерина Сергеевна, свидетельствовала, что марш появился под впечатлением от описания каким-то путешественником казней у японцев. В это легко поверить, слушая хотя бы тему вступления с ее лаконичной, как стремительный и беспощадный удар хлыста, темой:



*Эпос в музыке* — независимо от жанров, в которых он проявляется, — был и продолжает оставаться проблемной категорией, проблемным явлением. Ни лирика, ни драма никогда не вызывали такого желания вновь и вновь пересмотреть существующие теоретические представления о них или хотя бы их откорректировать. Эпос Бородина, несмотря на то что изначально был признан идеальным выражением эпического мироощущения и мышления, также не раз переосмысливался.

*Оригинальная концепция эпической оперы* принадлежит Е. М. Левашеву, одному из ведущих специалистов в области изучения бородинского наследия<sup>46</sup>. Ее особенность заключена в том, что автор рассматривает феномен эпической оперы на примере конкретного сочинения: перед нами образец эпической оперы, и нужно выявить именно его типологические черты и особенности<sup>47</sup>.

Левашев поднимает ряд вопросов, многие из которых ставятся в нашем музыкознании впервые. Перечислим наиболее важные: степень соответствия бородинского замысла общеизвестной редакции Римского-Корсакова и Глазунова, проблемы драматургии, типы эпического повествования,

<sup>46</sup> См.: Левашев Е. М. А. П. Бородин // Цит. изд.

<sup>47</sup> Такой подход не исключил рассмотрения общих проблем эпоса, в частности существенных отличий эпоса разных национальных традиций, о чем исследователь подробно пишет.

соединение исторической истины и вымысла как особенность эпоса в целом, героизация художественных образов, характерные национальные черты русского эпоса.

Среди них выделяется проблема драматургии, которую начали обсуждать еще в XIX веке. Левашев сопоставляет две противоположные трактовки «Игоря». Одна из них определяет оперу как гигантскую статичную фреску в виде триптиха. Его левая и правая части изображают картину жизни Древней Руси, в середине — половецкие сцены. Этой статичной фреске соответствует принцип статуарной портретной характеристики.

По другой трактовке опера исполнена явной или скрытой конфликтности, которая способна сообщить спектаклю напряженность развития. Недостаток этой концепции — в риске измельчить эпические характеры, подорвать силу их обобщенности. По мнению ученого, эти две трактовки должны дополнять друг друга, поскольку обе отражают объективно присущие сочинению черты.

Касается исследователь и такого интересного аспекта драматургии оперы, как ровность эпического изложения, которая обсуждалась еще во времена Бородина. Объяснялась она либо принципом «выравнивания горных вершин» — сглаживанием интенсивных эмоциональных взлетов, либо принципом «заполнения долин». Суть последнего в том, что на деле «ровность» эпического повествования являлась лишь кажущейся, так как возникала в результате наложения многих линий повествования, каждая из которых имела собственную кульминацию, не совпадающую с другими. Верность такого утверждения легко проверить. Например, II акт оперы, давно трактуемый как продолжение экспозиции, подобно II акту в «Руслане и Людмиле» Глинки, тем не менее содержит несколько кульминаций. Первая — лирическая (дуэт Кончаковны и Владимира), вторая — нравственно-этическая (ария Игоря, по функции близкая «золотому слову» Святослава, призывающего князей к объединению), третья — воинственно-действенная (пляска с хором).

При этом генеральная кульминация в опере — одна, и ею, несомненно, является сцена Половецких плясок, беспрецедентный пример сверхэффектной характеристики вра-

гов. В этом заключен, как абсолютно справедливо пишет Левашев, важнейший драматургический парадокс оперы: «финал второго акта оперы, когда князь Игорь и хан Кончак — враги и одновременно друзья — сидят рядом и вместе наблюдают, как перед ними и для них поют песни пленные девушки... танцуют ловкие мальчишки... а затем вся орда объединяется в каком-то бешеном круговороте, — все это эмоционально захватывает до предела и невольно поднимает со дна души вековечно животрепещущие вопросы. О столкновении и взаимопроникновении двух миров... о поворотных точках истории и географических перекрестках, где решаются судьбы народов...»<sup>48</sup>.

Бородин и сам понимал, что после такой кульминации любое продолжение потеряет в выразительной силе. Он как бы отшучивался сам перед собой, говоря, что после эффектной сцены Половецких плясок публика непременно уйдет из театра. Он воображал совершенную пустоту зрительного зала и лишь в райке немного сидящего народа, так что когда поднимается занавес и Ярославна начинает петь: «Как уныло все кругом», получается очень правдиво.

В этом шутиловом высказывании Бородин вынужден сделать вид, что III акта как бы не существует. Но если бы так было на самом деле, то драматургия оперы не только не потеряла бы, но, возможно, приобрела, что подтверждается теми современными постановками, где III действие купировано: трудно представить себе больший контраст переключения с сумасшедшей динамики и буйства ослепительных красок на предельную внутреннюю концентрацию, своеобразный эпический психологизм, который вовлекает в свою орбиту и все окружающее пространство, чуть не сам воздух.

Анализируя причины идеализации оперного Игоря, едва ли не большей, чем в самом «Слове о полку Игореве», исследователь замечает, что Бородин в своей версии первоис-

---

<sup>48</sup> *Левашев Е. М.* А. П. Бородин // Цит. изд. С. 359. Размышления музыковеда об этой сцене полностью согласуются с поднятым несколько ранее вопросом о реальных исторических связях русских и половцев, о русско-половецком кумовстве: клановых браках между русскими князьями и детьми половецких ханов (см. с. 357–358).



точника акцентировал важнейшую для эпоса нравственную идею, этический закон, гласящий, что величие эпического героя определяется не столько успехом или неудачей затеянного дела, сколько духовной чистотой помыслов.

Концепция Левашева, при всей значительности, тем не менее вполне допускает и иные, ни в коей степени не отрицающие ее, но существующие как бы параллельно. Предложим другую, которая рассматривает оперный эпос «Князя Игоря» в соотношении с литературным эпосом и выделяет в них общие идеи — парадигмы.

Филологи различают более широкое и более узкое понятия эпоса. В соответствии с широким эпос предстает как один из трех литературных родов наряду с лирикой и драмой, главной отличительной чертой которого является организующая роль повествования. Именно оно доминирует в произведении, а сама речь выступает в функции сообщения о происшедшем ранее, отсюда и название эпоса: приставка «эпи» в греческом языке означает «после». В более узком смысле героический эпос подразумевает группу жанров — от обширных книжных эпопей (начиная с поэмы Гомера) до коротких эпических песен, русских былин и т. д.

Героический эпос возникает лишь при наличии определенных категорий. Важнейшие из них:

*история*: «эпическое время» в героическом эпосе — это не мифологическая эпоха, а историческое прошлое на ранней стадии национальной истории. В центре почти всегда стоит конкретное историческое военное событие;

*этнос*: эпос повествует о народности в целом, а герой эпоса представляет эту народность. Д. С. Лихачев о «Слове» пишет: «Героем „Слова“ является не какой-либо из князей, а русский народ»<sup>49</sup>;

*географическое пространство*: в эпосе оно соответствует представлению о стране, государстве в целом. В «Слове о полку Игореве» эта особенность достигает своего абсолюта: «Едва ли в мировой литературе есть произведение, в котором были бы одновременно втянуты в действие такие огромные географические пространства. Половецкая степь

---

<sup>49</sup> Лихачев Д. «Слово о полку Игореве». Историко-литературный очерк. М., 1982. С. 92.

(„страна незнаема“), „синее море“, Дон, Волга, Днепр, Донец, Дунай... а из городов — Корсунь, Тмутаракань, Киев, Полоцк, Чернигов... — вся русская земля находится в поле зрения автора»<sup>50</sup>. Автор наблюдает Русскую землю с такой высоты, с которой он может охватить все ее пространство, что не препятствует тому, что он видит и слышит ее во всех деталях. Такой же широкий пейзаж отчетливо выступает в плаче Ярославны: «Ярославна обращается к ветру, веющему под облаками, лелеющему корабли на синем море, к Днепру, который пробил каменные горы сквозь землю Половецкую и лелеял на себе Святославовы насады до Кобыкова стана, к солнцу, которое для всех тепло и прекрасно, а в степи безводной простерло свои лучи на русских воинов, жаждою им луки скрутило, истомою им колчаны заткнуло»<sup>51</sup>.

Невероятная скорость перемещения в грандиозных пространствах, взятый в движении пейзаж дали основание Лихачеву ввести понятия *монументального историзма* и *динамического монументализма*. Лихачев писал, что его главная черта состоит в стремлении к преодолению больших пространств, к передвижению больших масс. Последнее особенно важно для понимания природы музыкального эпоса Бородина. Среди его предпосылок — природная любовь Бородина к огромным масштабам. Его притягивал своей величественностью Кёльнский собор, ему нравились швейцарские горы и долина Волги. Из Костромской губернии в Париж, Стасову, композитор пишет о поразившем его русском пейзаже: «поселился на высокой, крутой горе, у подножия которой *раскинулась чудовищным змеем Волга*: верст на 30 раскинулась перед моими глазами своим прихотливым плесом, с грядами да перекатами, зелеными берегами, крутогорьями, луговинами, лесами, деревнями, церквами, усадьбами и бесконечною, дальнею синевою. Вид — просто не спускал бы глаз с него! Чудо что такое!» (III, 586, курс. мой. — И. С.). В этом бородинском описании — тоже вся Русская земля! Как автор «Слова», он тоже обозревает ее с высоты, и она вызывает его искренний восторг.

---

<sup>50</sup> Лихачев Д. «Слово о полку Игореве». Историко-литературный очерк. С. 92.

<sup>51</sup> Лихачев Д. Великое наследие. М., 1975. С. 150.

При этом грандиозность Бородин любил независимо от присутствия или отсутствия визуального ряда. Его динамический момументализм — «быстрый эпос», массивные темы в умеренно быстром и быстром темпе. Один из самых ярких примеров — хор «Солнцу красному слава!» из Пролога оперы: *Allegro moderato e maestoso!* Эпос Бородина, считающийся эталонным, тем не менее опровергает одну из самых распространенных в музыкознании «прописных истин» — о том, что эпическое содержание тяготеет к медленным темпам. Этот односторонний взгляд обусловлен слишком однозначно трактуемой связью между повествовательностью — как главной чертой эпического рода литературы — и литературным событийно-художественным временем. Тут нет прямой зависимости, как нет ее и в музыке Бородина.

Еще одна важнейшая категория музыкально-литературного эпоса — оппозиция: мир — война. Эпический фон составляет борьба двух этнических племен, в данном случае русских и половцев.

Другая оппозиция: мужское — женское. Эти две оппозиции — мир — война и мужское — женское — взаимосвязаны. Женское начало в «Слове» предстает как созидательное, противостоящее войне и разрушению. В «Слове» и опере мужское и женское воплощают некие изначальные субстанции, выраженные в противоположностях силы — и слабости, героики — и плача, мужества меча — и мужества терпения.

Оппозиция мужское — женское представлена в опере в классической чистоте. В «Игоре» *нет любовной коллизии*. Если она и обнаруживается, то не в связи с главными персонажами, а с побочной линией Владимира и Кончаковны. Бородин, таким образом, сохраняет высокое обобщение, свойственное главным героям «Слова».

Показательны в связи с этим изменения в партиях Игоря и Ярославны в процессе работы над замыслом. Первый вариант арии Игоря был целиком посвящен душевным терзаниям князя — «Зачем не пал я на поле брани» — и по сути представлял собой образец драматического монолога в рамках драматической оперы. Окончательный вариант близок «золотому слову» Святослава, князя Киевского, которое воплощает главную мысль поэмы — призыв князей к единению.

То же — у Ярославны. В сцене с Галицким в черновой рукописи были ремарки: «Постепенно раздражаясь», «С раздражением», «Раздражаясь еще более», «Окончательно взбешенная»... — все их впоследствии Бородин снял. Стасов, когда услышал музыку сцены прихода бояр, воскликнул: «Да это же русские фрески и по сочности, и капитальности, и благородству осанки»<sup>52</sup>. Это было одно из первых, спонтанно выплеснувшихся *выдающихся обобщений*, касающихся эпоса Бородина. Его продолжил Асафьев, говоривший, что поведение Ярославны роднит ее образ с монументальным ритмом-поступью «фрески княгинь» в Софии Киевской.

Оперный и литературный эпос сближают не только одни и те же категории, но и строение — морфология, иначе: набор типологических, повторяющихся ситуаций.

Морфологию героического эпоса можно рассматривать более дробно и более крупно. С первых позиций героический эпос предстает в виде следующей цепочки ситуаций: зачин, сборы в дальнюю дорогу, зловещее предзнаменование, трудный и долгий путь, смертельные опасности и препятствия, легкомыслие персонажа при встрече с коварным врагом, роковое событие, тягостный плен, мотив чужезадельной стороны, человеческие и природные силы, помогающие герою бежать и спастись, счастливое возвращение на родину.

Очевидно, что *оперный эпос* в сравнении с героическим былинным тяготеет к большей лаконичности, как бы к сжатию списка и сведению его к центральным, наиболее важным моментам. В крупном плане морфология оперного эпоса предстает в виде последовательности:

#### СЛАВА — ПОХОД — РАТЬ — ПЛАЧ — СЛАВА

Две из этих позиций — слава и плач — одновременно представляют собой фольклорные жанры, включенные в эпическое повествование.

Эмоциональная противоположность славы и плача дает «Слову о полку Игореве» тот обширный диапазон чувств и смен настроений, который так характерен для памятника. То же самое с полным основанием можно отнести и к опере.

---

<sup>52</sup> Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 3. М., 1954. С. 266.

В самом «Слове о полку Игореве» *славы* участвуют очень активно: с упоминания о славах, которые пел Боян, «Слово» начинается, а славой Игорю, Всеволоду, Владимиру и дружине — заключается. В «Игоре» Бородина также несколько слав. Они группируются в пары противоположностей. Первая — слава истинному герою — Игорю (пролог, общая финальная сцена с «запевалами» Скулой и Ерошкой) и слава псевдогерою, Владимиру Галицкому, на теме, вобравшей в себя черты и плясовой и хороводной — псевдослава! скomorошья, с неподобающими словами: «Гой! Гой! Загуляли! Гой! Гой! Заиграли!».

Вторая пара противоположностей — слава русская и слава половецкая:

Русская	Половецкая
воплощение этоса	воплощение эмоции — взрыв стихийного восторга
духовное величие	величие воинского духа или яростная слава
христианство	язычество

Из существующих в музыковедческих трудах описаний половецкой славы лучшее — фрагмент монографии А. Н. Сохора. Он пишет о «задыхающихся» синкопах прерывистых мотивов, «возбужденно рвущихся к высшей точке напева — ликующему возгласу торжества. Всплески оркестровой звучности подобны ударам в бубен, а нисходящие пассажи — его звону при потряхивании»<sup>53</sup>.

*Плачи* автор «Слова» упоминает не менее пяти раз, дважды приводит и самые плачи: плач Ярославны и плач русских жен. По отношению к опере правильнее говорить о целом плачевом «блоке», так как плач Ярославны, хор поселян и речитатив княгини «Как уныло все кругом» сливаются в один эпический «плач по Русской земле». Собственно плач Ярославны имеет мало общего с обычным бытовым причетом: «Плач Ярославны, — заметил Асафьев, — звучит не в образе надломленной ивы». Он же говорил, что так же сдержанно звучат в летописях сообщения о трагических бедствиях. Отличия от бытового причета существенны и в собственно музыкальном плане: вместо концевых всхлипыва-

<sup>53</sup> Сохор А. Александр Порфирьевич Бородин. С. 677.

ний-проговариваний и глиссандирующих скатов — четкие, «выпетые» окончания фраз.

*Рать.* Все знаменитые литературные первоисточники в воплощении этой темы имеют перед музыкой неоспоримые преимущества. «Крестный отец» «Игоря», Стасов, даже после смерти Бородина не переставал переживать отсутствие в опере «рати», хотя и понимал сложность задачи. «Слово о полку Игореве», по его мнению, было в этом отношении далеко впереди оперы. Напомним один из лучших ратных эпизодов первоисточника: «Вот ветры, внуки Стрибога, веют с моря стрелами на храбрые полки Игоревы. Земля гудит, реки мутно текут, пыль поля прикрывает, стяги говорят: половцы идут от Дона, и от моря, и со всех сторон русские полки обступили. Дети бесовы кликом поля перегородили, а храбрые русичи преградили червлеными щитами.

Ярый тур Всеволод! Стоишь ты в середине боя, прыщешь на воинов стрелами, гремишь о шлемы мечами булатными! Куда, тур, поскачешь, своим златым шлемом посвечивая, там лежат поганые головы половецкие. Рассечены саблями калеными шлемы аварские тобою, ярый тур Всеволод!».

Понятно, почему Бородин отказался от «рати»: битва в опере — грандиозная, почти не решаемая проблема! На сценическое изображение батальных сцен отважился только Прокофьев в «Войне и мире», да и то не собственно на битву. Во всех остальных известных случаях композиторы предпочитали сцены битв заменять симфоническими картинками или антрактами, как поступил Римский-Корсаков в «Сказании о невидимом граде Китеже». Это решение было возможно и для Бородина. Асафьев, общавшийся со Стасовым и неоднократно обсуждавший с ним проблемы «Игоря», писал, что после разговоров со Стасовым у него осталось впечатление, что какие-то попытки оперно-симфонического решения битвы русских с половцами при реке Каяле у Бородина существовали, и, может быть, написанные фрагменты частично вошли во Вторую («Богатырскую») симфонию и в Третью.

Решением этой проблемы могло бы стать включение в виде симфонической батальной сцены разработки I части «Богатырской» симфонии.

Наконец, *заключительная слава*. Одна из самых сложных проблем партитуры «Князя Игоря» — проблема незаключенности оперы и отношение к существующему финалу. Известно, что Бородин рассматривал разные варианты, в их числе: отброшенный вариант эпилога как свадьбы Владимира и Кончаковны; неосуществленный вариант окончания с новой арией Игоря, обращающегося с призывом к русским князьям снова двинуться в поход (более «точный» вариант «Золотого слова» Святослава, чем в арии из II акта); реприза начальной «Славы». По воспоминаниям Стасова, хор из Пролога снова мерещился ему в конце, о чем «всем нам было известно».

В существующем финале не все убеждает: «...предстоящая борьба и образ Игоря-визязя, — писал Асафьев, — растворяются в „оперном счастливом возвращении“»<sup>54</sup>. Асафьев между тем не совсем прав. В существующем варианте финала наблюдается точное следование источнику. Проблема вся в том, что в «Слове» *не одна, а несколько код!* Первая — возвращение Игоря, которого встречает солнце, голоса девиц на Дунае «вьются через море до Киева». Вторая — Игорь едет по Боричеву ко святой Богородице Пирогощей. Третья — общая слава князьям и дружине.

Почему Бородин отказался от второго окончания: Игорь едет ко святой Богородице Пирогощей? ведь христианское начало — в сравнении со «Словом о полку Игореве» — было им в начале оперы усилено? Вероятно, тут важнее оказалась собственно эпическая эстетика, а также стремление композитора придать общей форме законченность через связь с прологом.

## Симфонический эпос

Симфонический эпос Бородина основывается на тех же самых общих категориях, о которых говорилось в связи с оперным эпосом: история, этнос, географическое пространство, оппозиция мир — война, оппозиция мужское — женское, только все они переводятся в обобщенный — внесюжетный — план. Принципиальное, концептуальное значение для симфонического эпоса, большее, чем для оперы, приобретает целостное представление о мире.

В отечественном музыкознании традиционно сопоставление двух ведущих типов русского симфонизма — конфликтного (лирико-драматического) и эпического. Это со-

---

<sup>54</sup> Асафьев Б. Об опере. Л., 1976. С. 160.

поставление, вернее противопоставление, объясняется во многом и тем, что конфликтная и эпическая симфонии в русской музыке зарождаются приблизительно в одно время: конфликтная — у Чайковского, эпическая — у Бородина. Это противопоставление выгодно демонстрирует специфику каждой из них. Часто из этого сопоставления, однако, делается поверхностный вывод о разрозненности частей эпической симфонии: «цикл эпической симфонии распадается», «не столь монолитен», «в эпической симфонии нет той слитности, которая есть между частями лирико-драматической симфонии» и т. д. Этот вывод надо отнести к одному из многих заблуждений, касающихся теории симфонического эпоса.

Целостность эпической симфонии совсем иного рода, нежели единство конфликтной симфонии. Цикл эпической симфонии не распадается потому, что каждая часть ее представляет какой-либо один ракурс действительности, одну грань жизни, соответствующую основополагающим художественным категориям — лирике, драме, комедии... Вместе они и создают *целостную* картину, которая находится в полном соответствии с ранними историческими формами представлений о мире.

Во многих отношениях эпическая симфония похожа на классическую — отправную точку для разных типов европейского симфонизма, сохраняет с ней, может быть, наиболее прочные связи. При этом нельзя не отметить и отличия между ними: мир классической симфонии предстает *с позиций человека*, мир эпической симфонии — *с позиций национальной идеи*.

В связи с этим в эпической симфонии происходит очень важная коррекция смысла частей. Последовательное — от I части к финалу — сопоставление классической и эпической русской симфоний выгодно производить, используя известную концепцию М. Г. Арановского<sup>55</sup>. I часть классической симфонии в соответствии с этой концепцией представляет homo agens — человека действующего. I часть эпической симфонии представляет мир как героику. Во II, мед-

---

<sup>55</sup> См.: Арановский М. Г. Симфонические искания. Л., 1979.



ленной части, в классическом цикле «действует» homo sapiens — человек размышляющий. Медленная часть эпической симфонии (по счету III) показывает мир как лирику и драму. Так же отличаются и быстрые срединные части — скерцо: в классической симфонии их героем является homo ludens — человек играющий, в эпической — сам мир выглядит как игра. И наконец, финалы. Здесь то же соотношение: человек общественный — communis — представлен в классической симфонии, в эпической — вновь мир, который раскрывается уже как общая идея.

Бородин — автор самой известной русской эпической симфонии, давно признанной эталонной, с какой бы стороны ее ни рассматривать.

Эталон первый: *цикл*. Его начальная часть, как только что было сказано, воплощает *героику* — обаяние силы, энергии, напора, действенности. Напомним, что Стасов, окрестивший Вторую симфонию «Богатырской», ссылаясь на автора, который не раз рассказывал о ее истинной программе. В соответствии с ней I часть мыслилась им как сбор русских богатырей<sup>56</sup>.

I часть опровергает еще одно устойчивое заблуждение в отношении эпической симфонии — тяготение к замедленным темпам. Исследователь пишет: «Музыка Бородина разворачивается перед слушателем как неторопливо изложенная летопись, где мерной чередой проходят описания событий и людей»<sup>57</sup>. В целом безусловно правильный, этот вывод непригоден для характеристики I части Второй симфонии. Так, темп первой части — Allegro, реально — еще быстрее. При грузности оркестровки создается непревзойденный образец бородинского *симфонического динамического монументализма*.

Уже современники Бородина поняли, что композитор игнорирует какие-то привычные нормы. Об этом свидетельствуют интересные подробности создания и первого исполнения симфонии. Накануне премьеры Бородин обнаружил,

---

<sup>56</sup> Кстати, само слово-понятие «сила» для Бородина включало эстетическую оценку: когда ему что-то нравилось из чужой или собственной музыки, он подчеркивал в ней силу.

<sup>57</sup> *Сохор* А. Александр Порфирьевич Бородин. С. 732.

что готовые партии I части и финала утеряны (что случилось с ним нередко). Пришлось оркестровать заново. Но увлекшись «свободой» в использовании меди, он перегрузил ее и сделал проблемным исполнение быстрых эпизодов. На репетиции Бородин просил Направника брать темп «чутьточку поскорее», но Направник все равно замедлил темпы, стремясь сохранить во что бы то ни стало ясность звучания.

Динамический монументализм — это значит объемная, малоподвижная звуковая масса, которой придан не соответствующий ее возможностям стремительный темп. Бородин первый в русской музыке нарушил закон соответствия массы и скорости: легкая фактура — быстрый темп, грузная — медленный. Это нарушение в контексте музыки XX века приобретет устойчивый характер и превратится в характерный и сильнодействующий прием.

Характеризуя динамический монументализм, Лихачев видел одно из главных его достоинств *«в ощущении красоты тяжести и красоты преодоления этой тяжести...»* (курс. мой. — И. С.)<sup>58</sup>.

Эффект динамического монументализма Бородина можно сравнить с образцами живописного эпоса: надо лишь представить себе вросших в землю трех богатырей Васнецова несущимися в бешеной скачке!

II часть эпической симфонии традиционно — скерцо. Изменение местоположения скерцо в эпической симфонии по сравнению с обычным симфоническим циклом объясняется дефицитом драматизма в I части. В эпической симфонии нет, как в лирико-драматической, конфликтной, нужды в рефлексии, некоей остановке, передышке. Скерцо помещено сразу после I части также в первых симфониях Балакирева (1864 — в этом году Балакирев лишь начал работу над партитурой) и Римского-Корсакова (1865).

II часть представляет *мир как игру*: мелькающие маски, беззаботные или смеющиеся. Это та область инструментальной музыки композитора, где в наибольшей степени раскрывается общая черта его личности и творчества — склонность к юмору, шутке. По воспоминаниям жены, он любил

---

<sup>58</sup> Лихачев Д. Заметки о русском. М., 1974. С. 48.

балагурить и каламбурить, юмор был лучшим средством снять напряжение, преодолеть любую драматическую или бытовую конфликтную ситуацию. Письма Бородина изобилуют блистательными комическими зарисовками, которые раскрывают незаурядный талант писателя-юмориста<sup>59</sup>. Так что игровое начало, соединенное с особой атмосферой «воздушной», «полетной» фантазии, было ему кровно близко и оно нигде так не ощутимо, как в скерцо. Заслуживает внимания тот факт, что в авторской характеристике Второй симфонии, пересказанной со слов Стасова, отсутствует как раз II часть, которая в «богатырскую» концепцию плохо вписывалась. Представить себе богатырей действующими лицами бородинских «летающих» скерцо не так-то просто. Хотя Асафьеву это удалось: «В скерцо „звучат“ конно-спортивные игры — не джигитовка ли?»<sup>60</sup> — богатыри, но восточные. Однако и в этой характеристике слово «игра» является ключевым.

III, медленная часть во Второй симфонии сочетает две образные сферы — *лирику и драматизм*, нередко в органичном синтезе с собственно эпическим началом. Иначе — мир предстает здесь одновременно и в лирическом и драматическом аспектах, правда, второй из них не получает такого же интенсивного развития, как лирическая сфера. Наличие драматизма в медленной части опровергает еще одно заблуждение, касающееся музыкального эпоса. Жанровую противоположность эпоса драме исследователи часто доводят до противоположности эпоса драматическому вообще. Драматизм же выступает как *законная составляющая эпоса*, как часть его. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить

---

<sup>59</sup> Чего стоит хотя бы инструкция по обращению с роялем, возникшая по отнюдь не шуточному поводу: при перевозке рояля с дачи инструмент был, несмотря на все предпринятые меры, поврежден. Инструкция выдержана в подчеркнуто серьезном тоне: «не ударять по клавишам молотком, обухом топора и пр., не лить внутрь инструмента никаких зловонных, едких и вообще всяких жидкостей, даже чаю, пива и т. п.», «не употреблять инструмент в смысле укладки для грязного белья», «не бросать внутрь инструмента папиросных окурков, табачной золы, зажженных спичек и пр.», «не употреблять инструмента взамен верстака» и т. д.

<sup>60</sup> Асафьев Б. Народно-патриотические идеи в русской музыке // Сов. музыка, 1947, № 4.

любой из классических образцов литературного эпоса, гомеровского или германского, финского или русского: события, ими описываемые, изначально драматичны — войны, конфликты со всеми вытекающими последствиями — смерти героев, усыпанные трупами поля сражений... Специфика же эпического драматизма заключена в том, что он прошедшего («эпи»), а не настоящего времени, и повествуется о нем не от лица героя, говорящего о себе *я*, а от лица стороннего наблюдателя, указующего — *он*.

И наконец, финал. Он повторяет идею I части, только в еще более обобщенном виде: I часть Второй симфонии изображала собрание богатырей, последняя — «сцену богатырского пира, при звуке гусель, при ликовании великой народной толпы»<sup>61</sup>. Торжествует чисто эпическая идея слияния героя и массы, где сам герой выражает не личные интересы, а интересы всех. Круг замыкается. Мир предстает как целостность, где начало и конец соединены общим крепчайшим звеном.

Такая концепция финала роднит эпическую симфонию с концепцией классического цикла. В середине XIX века она уже становится анахронизмом, в особенности для лирико-драматической симфонии, в которой такой финал вступал в резкое противоречие с законами инструментальной драмы. Не случайно лучшие симфонические драмы эпохи романтизма стремились преодолеть «старую» схему. Это получалось не всегда. Самыми лучшими решениями оказались решения радикальные, полностью порывавшие с классической традицией, — финалы Четвертой симфонии Брамса и Шестой симфонии Чайковского. В большинстве же других драматических симфоний «благополучные» финалы воспринимаются как дань традиции, некое искусственное завершение цикла.

Вторая симфония Бородина породила устойчивую традицию в русской музыке. Следуя ее драматургической канве, точной или несколько измененной, созданы три знаменитых Пятых симфонии: Глазунова, Мясковского и Прокофьева. Действие ее принципов несложно проверить хотя бы

---

<sup>61</sup> Стасов В. В. Избранные сочинения. Т. 3. М.; Л., 1952. С. 365.

на примере Пятой симфонии Прокофьева, для которой бородинская партитура является незыблемой основой. Здесь все «расположено» на «своих» местах, там же, где и во Второй Бородина: комедийно-гротесковые образы — во II части, драматические — в центральном разделе медленной, грандиозная героико-эпическая кульминация — в коде I. И финал в ней, как и у Мясковского или Глазунова, сохраняет те же драматургические функции, что и в «Богатырской» Бородин.

Тип цикла эпической симфонии — не единственный ее эталон. Другой, важнейший — *трактровка сонатной формы*.

Сонатная форма в конфликтной и эпической симфониях — разные явления, наглядный пример того, как содержание может существенно модифицировать одну и ту же композиционную схему.

Отличия сонатной формы эпической симфонии от драматической начинаются с характера тематизма и взаимоотношения между темами экспозиции.

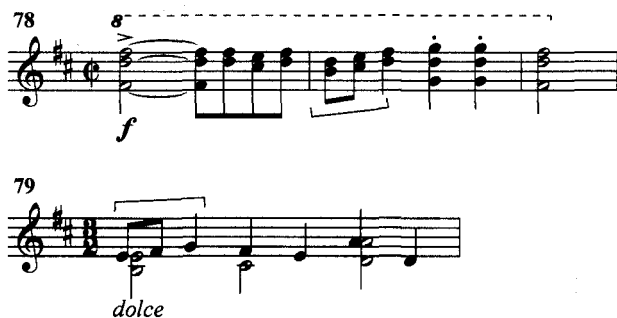
*Тематизм* эпической сонатной формы основывается на общих, коллективных, отстоявшихся интонациях. Традиционна его непосредственная или опосредованная связь с русским песенным фольклором. Подобный тематизм — взятый в качестве ведущего тематизма сонатной формы — не содержит потенций драматического развития. Внутренняя сбалансированность и принципиальная завершенность, замкнутость — его главная черта. Можно предложить хотя бы мысленно продолжить или развить изложение темы главной партии Второй симфонии: вряд ли выйдет что-то другое, кроме ее повтора на иной высоте, что, по сути, и делает сам Бородин. Тема главной партии Второй симфонии при всем том не может считаться образцовой. Это совершенно уникальное художественное явление, сравнимое по сложности и многомерности ассоциаций с избранными темами-символами классико-романтической традиции.

Загадочность ее — как темы, открывающей русскую эпическую симфонию, — в ее национальной двойственности: она одновременно напоминает знаменитую «Эй, ухнем!» (тяжелые терции и кварта с грузным «падением» к нижнему тону) и восточную тему: ее интонационный начальный аб-

рис совсем не типичен для русской мелодики. Здесь нельзя забывать о свидетельстве Кашкина, который сообщил, что тема эта первоначально предназначалась для половецкого хора в «Игоре».

Уникально и ее ладовое решение: и русская переменность III ступени (высокая — низкая), и фригийский минор с IV пониженной (встречается как в подлинниках восточной музыки, так и оригинальных восточных темах Бородина). В целом тема почти строго симметрична и в этом отношении напоминает некоторые фантастические темы Римского-Корсакова: вверх от *h* — м. 3, м. 2, м. 2 (*d — dis — e*), вниз от *d* — м. 3, м. 2, м. 2 (*h — b — a*). А если брать только ее начальную фразу, то она также построена симметрично: *h — c — e, e — dis — h*. Кроме того, ее опорные тоны намекают главные тональные зоны части: начало разработки — *c-moll*, побочная в репризе — *Es (Dis)-dur*.

Главная и побочная партии у Бородина имеют общие интонации. Они обнаруживаются между второй, «колокольной», частью главной партии и одной из начальных интонаций побочной:



Но эта общность не является «яблоком раздора», как в сонатной форме конфликтной симфонии, а служит целям прямо противоположным — становится базой для последующего сближения тем. Такое соотношение будет у большинства русских композиторов, обращавшихся к жанру эпической симфонии.

Разработка в сонатной форме эпической симфонии совсем не похожа на разработку в сонатной форме конфликтной симфонии. Особенности развития в сонатной форме

эпического типа диктует собственно эпическая концепция, в частности утверждение *идеи целостности и постоянства (неизменности)*. В этом заключен главный пафос эпоса.

Отсюда проистекают и особенности развития тематизма. Прежде всего — дробление тематизма, если таковое имеется, направлено не на конечное уничтожение темы, а на постепенное *сближение и объединение тем на основе общих интонаций*: анализ ради синтеза, а не анализ ради разрушения! В разработке I части Второй симфонии гибрид главной и побочной тем возникает чуть ли не в самом начале (такт 5 от ц. 6):

80



и развивается как самостоятельное образование, причем на его основе Бородин создает политональный канон (ц. 7), после чего обе темы — вторая главная и побочная звучат одна за другой как естественное продолжение друг друга.

Сами композиторы, развивающие традиции либо конфликтного, либо эпического симфонизма, не просто скептически, а иногда и издевательски относились к симфонизму противоположного типа. М. Ф. Гнесин в статье «Об эпическом симфонизме» пишет, что Чайковский и молодой Танеев жаловались «на несносную манеру всех петербургских композиторов без конца повторять тему, перенося из тональности в тональность, передавая от одного инструмента к другому... или же на надоедливое долбление темы»<sup>62</sup>.

Кучкисты не оставались в долгу. Так, Кюи отмечает, что темы у Чайковского «уплывают из нашего поля зрения, потому что его метод развития основан как бы на „случайности“: прицепившись к концу темы, он из этих нескольких последних звуков, можно сказать, „вытягивает“ новое музыкальное построение, едва связанное с предыдущим; еще несколько погодя он так же точно поступает и с случайно образовавшейся новой темой. Мы будто бы при этой системе мышления совсем успеваем позабыть основную тему композитора, пока он наконец вновь не напоминает о ней»<sup>63</sup>.

Образно говоря, темы вообще, и «народные» в частности, Чайковский разрабатывает как Бетховен, Бородин — как Глинка.

<sup>62</sup> Гнесин М. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. М., 1956. С. 73–74.

<sup>63</sup> Там же. С. 75.

Некоторые исследователи, развивая идеи Гнесина<sup>64</sup>, предлагают представить противоположность московского и кучкистского методов как аналитического и целостного. Это справедливая позиция, которую следует принять, отметив только ее исключительно формальный подход — с технической стороны, в отрыве от поэтики двух разных направлений русского симфонизма.

Синтезирование тематизма является не только характерным принципом эпического типа развития у Бородина, но общей чертой его тематического мышления. Его истоки коренятся во все той же общей склонности композитора «объединять» мир, а не дробить его. Если в произведении Бородина или отдельной его части наличествует не одна тема, мы вправе ожидать их объединения — в самых различных формах — или синтеза. Такое происходит не только в симфонической картине «В Средней Азии», где в соответствии с программой композитор соединяет русскую и восточную темы в двойном контрапункте, но и в увертюре к «Игोरю», в I части и финале Первого квартета, скерцо Второго квартета — проще найти примеры, где этого нет.

Другая особенность разработки I части Второй симфонии Бородина — преобладание в ладогармоническом развитии *принципа крупного штриха*. В музыке Бородина в качестве наиболее активного носителя ладовой функциональности выдвигаются не аккорд, тон или тональность, а различные ладовые образования, понимаемые как целостность: это модальные лады (семиступенные натуральные или пентатонические, гемиольные и симметрические) в их соотношении с тональными — мажором и минором<sup>65</sup>. Так, в самом начале разработки тема главной партии переносится неделимым «блоком» из c-moll (не забудем при этом, что он фригийский с колеблющимся терцовым тоном) в g-moll, затем в f-moll на педали *d*, образуя уже сверхсложный ладовый комплекс. Затем нечто подобное происходит и с темой побочной партии.

---

<sup>64</sup> См.: Южак К. Шостакович Должанского: опус 87, изменяющийся во времени // Шостакович. К 90-летию со дня рождения. СПб., 1996. С. 222.

<sup>65</sup> См.: Шабалина Л. Функции лада в поэтике эпических произведений А. Бородина // Современные интерпретации проблем истории и теории русской музыки XVII–XIX веков. РАМ им. Гнесиных. Вып. 126. М., 1995. С. 100.



Бородинский «крупный штрих» — это то же самое, что в русской архитектуре София Новгородская, монументальные крепостные стены кремлей, крепко срубленные бревенчатые избы. Как же образуется в условиях «крупного штриха» активная динамика? — за счет перенесения функционального сопряжения устоя — неустой на уровень междоладовых связей<sup>66</sup>, что в условиях стремительных темпов создает импульсивный и мобильный ладовый ритм высшего порядка. Так реализует себя *сильный не-драматический темперамет* Бородина.

Еще одно проявление «крупного штриха» в I части «Богатырской» симфонии связано с тем, что развитие в разработке *направлено ко все более мощному проведению тем в их изначальной целостности*. Это как бы принцип увеличительного стекла: каждое последующее проведение монументальнее предыдущего. Этапы проводений — экспозиция, начало репризы и последний — кода. Вот как пишет о ней Сохор: «Масштабы звучания ее небывалы: весь оркестр (кроме флейт) сливается в унисонах, идущих в четверном увеличении! Подобного преобразования темы не было ни в финале Первой симфонии [Бородина], ни у Шумана, — как вообще не было раньше в мировой музыке эпического полотна, которое могло бы сравниться с I частью Богатырской симфонии...»<sup>67</sup>.

Проведение темы в грандиозном звучании, подобное принципу курсива, вызывает *общее торможение*. Действие как бы отливается в форму архитектурно неподвижного памятника: так совершается процесс превращения героических деяний в эпические предания<sup>68</sup>.

Эти «уроки» монументализма дают о себе знать в кульминационном проведении бородинско-богатырской темы побочной партии в Баркароле из Пятой симфонии Мясковского, у Глазунова в I части его Пятой (Ges-dur'ное проведение побочной партии), в коде I части Пятой симфонии

---

<sup>66</sup> См.: Шабалина Л. Функции лада в поэтике эпических произведений А. Бородина // Указ. изд. С. 104.

<sup>67</sup> Сохор А. Александр Порфирьевич Бородин. С. 541.

<sup>68</sup> См.: Шабалина Л. Функции лада в поэтике эпических произведений А. Бородина // Указ. изд. С. 110.

Прокофьева, где подобно древним глыбам «ворочаются» валуны-звуки главной партии.

Средние части (в меньшей степени — финал) Второй симфонии с точки зрения форм и способов развития не так «нормативны», не так «директивны» для последователей симфонического эпоса Бородина и, скорее, служат для них общим образно-драматургическим ориентиром, что является неременным условием выдержанности эпической концепции в целом.

В симфонических и камерных *скерцо* Бородина в большей степени, чем где бы то ни было, проявляется его любовь к музыкальным сюрпризам и неожиданостям — резким поворотам в мелодии и гармонии, ритмическим перебоям и необычным инструментальным эффектам. Сам Бродин называл их «курьезами». Такого рода музыкальные шутки рождаются в условиях исключительно инструментальной музыки и предполагают редкий дар — способность к невербальному комизму, только звуковыми средствами. Вот почему Бородин, в отличие от всех остальных кучкистов, высоко ценил симфонические фантазии-шутки Даргомыжского, где все «блещет самым неподдельным юмором» (IV, 636).

Общий облик *скерцо* при этом вполне вписывается в классические рамки. Так было уже в Первой симфонии, которую, кстати, роднит со Второй прежде всего похожесть быстрых средних частей. Более того. Можно без сомнения утверждать, что Бородин в обоих случаях писал *скерцо* «с Бетховена» и, даже конкретно, со *скерцо* из Третьей и Девятой симфоний. От Третьей он заимствует характер тематизма, от Девятой — форму: сложную трехчастную с сонатной по краям. Эта структура становится нормой практически для всех *скерцо* Бородина. Варианты, которые он позволяет себе, выражены лишь в полном или сокращенном виде сонатной формы — без разработки. Именно такая конструкция дана во II части «Богатырской» симфонии.

Не менее важен для *скерцо* и воспринятый от венского классика бешеный пульс, его темп — на пределе исполнительских возможностей: *Prestissimo*, ♩ = 108!<sup>69</sup> Правда, бет-

---

<sup>69</sup> У Бетховена ♩. = 116.

ховенская яростность здесь смягчена и, скорее, уступает место жизнерадостно-игровому началу. С первых звуков Бородин создает атмосферу, чреватую непредсказуемыми событиями. Таков начальный аккорд меди. Реально это доминантовый нонаккорд с пропущенной квинтой к h-moll — «застывшей» тональности I части. Но стоит увести бас с *fis* на *c*, и мы благодаря энгармонической замене оказываемся в самой далекой для h-moll тональности — F-dur, причем Бородин записывает верхние голоса аккорда в F-dur, а бас в h-moll. Как только главная тональность обретаена, вступают репетиции валторн, в пульсе которых незаметно рождаются интонации главной партии, создавая эффект наведения на фокус. Тема взматывается вверх и так же быстро спадает, очерчивая треугольник: подобно взрыву добродушного хохота, возникшего в обстановке дружеского веселья.

Побочная с ее упрямо повторяющимися синкопами-спотыканиями звучит все на том же лихорадочно возбужденном пульсе четвертей, только валторны передают его здесь струнным.

Трио — передышка, время и место пению и кантилене. Отличие этого трио — его «восточный», а не русский характер, как в Первой и Третьей симфониях. Однако выявляется он тонко, и не столько в самой теме, которая не содержит ни одного хроматического звука и, пропетая однострунно, вполне сошла бы за русскую, а в гармонии и оркестровке. Особенно хорош в ней фон: деликатный затаенный звон треугольника отмечает начало такта; его вторую половину — унисоны арфы и валторны. Решение более чем смелое:

81

The musical score for measures 81 and 82 is presented for three instruments: Cor. F (Coronet in F), Tr-lo (Trumpet in low C), and Arpa (Harp). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 6/4. The Cor. F part has a whole rest in measure 81 and a half note G4 in measure 82. The Tr-lo part has a half note G3 in measure 81 and a half note G3 in measure 82, with a *ppp* dynamic marking. The Arpa part consists of two staves; the right staff has a whole rest in measure 81 and a half note G4 in measure 82, while the left staff has a whole rest in measure 81 and a half note G3 in measure 82.



Этот образ — одна из неизменных эмблем древности, художественная значимость которого не уменьшается, а возрастает от многочисленных повторов, иногда буквальных.

Медленная часть эпического цикла, как уже было сказано, сочетает две образные сферы — лирику и драму, причем в строгой последовательности: вначале лирика, драма потом. Распределение этих образных сфер в *Andante* согласуется с логикой сонатной формы, где главная партия — лирико-эпическая, а блок связующая — побочная характеризуется омрачением и ростом экспрессии. Сохор отмечает драматизм в коротенькой, но значительной связке в ц. 30 и пишет о ней как о «грозной внеличной силе». Скрытый драматический нерв сохраняется и в побочной. Эта тема подчеркнута декламационного склада, хотя для Бородина она — нежная, о чем говорит авторская ремарка *cantabile*, а в сопровождении — тишайшее тремоло струнных и переливы арф. Побочная — превосходный пример психологической трактовки полифонической формы. Будучи однотактной по сути, она превращена композитором в бесконечный канон, отчего ее речевая выразительность — просьба, увещание, почти мольба — увеличивается ровно во столько раз, сколько она повторяется в полифонической форме.

Волнение, пришедшее вместе с побочной партией, усиливается в разработке, что подчеркнуто очевидным сдвигом темпа (*rosso più animato*, почти быстро) и принципом введения вновь «созданных» тем: они вступают в диалог, будто обсуждая настораживающую новость. Так возникает еще один великий стандарт, неизменно сопровождающий рассказы о драматических событиях, баллады, сказания — повествовательный тон от слова к слову насыщается тревожными нотами. Но все же это не сами драматические события, а именно рассказ о них. В данном случае со счастливым концом, о чем свидетельствует монументально-триумфальное проведение главной партии в репризе.

**Финал «Богатырской» симфонии** — музыка замкнутого интонационного поля. Весь его тематизм вращается в кругу одних и тех же мелодических оборотов — лексемы и пентатонных ходов, более активных в главной партии (прежде всего за счет ритмической импульсивности), более лирич-

ных в побочной. Два образа финала представляют эпическую оппозицию мужского — женского в ликующе праздничном звучании: пир есть пир. Несмотря на полную органичность такого завершения эпической симфонии, а может быть, именно в силу ее, многие композиторы и критики не любили кучкистские финалы, в особенности у последователей Бородина.

### *Эволюция симфонического творчества*

У Бородина один симфонический шедевр — Вторая симфония. Познакомившись с ней, великий новатор Лист произнес: «Говорят, нет ничего нового под луной, а ведь вот это — совершенно ново! Ни у кого вы не найдете этого» (II, 370). Она предстает в окружении сочинений очень интересных, но не бесспорных.

**Первая симфония** отделена от Второй почти десятью годами (если иметь в виду даты их завершения: 1867 и 1876). Она, кстати, первой заслужила и восторженный отзыв того же Листа: «Первая часть — превосходна, Ваше Andante — шедевр, скерцо восхитительно, и затем это — остроумно придумано» (II, 366). Создавая свой первый симфонический опус, Бородин мыслил его в классическом духе и впоследствии сам говорил, что он «носит более европейский оттенок» и представляет «больше интереса в смысле работы, КП [контрапункт] и всех тех махинаций, которые привыкли считать *серьезным родом музыки*» (IV, 1059). Исследователи единодушно отмечают в Первой симфонии не только бетховенское, но и шумановское влияние, о чем говорит уже выбор самой тональности — Es-dur, в которой написаны обе Третьи симфонии — Бетховена и Шумана. При этом сквозь четкие рамки классицизма в Первой симфонии уже проступают черты русского эпоса. Не последнюю роль в этом сыграло то обстоятельство, что композитор работал над ней под непосредственным «надзором» Балакирева, ему же посвятил, и Балакирев же был ее первым исполнителем (концерт РМО, январь 1869).

В сохранившейся рукописи первого варианта I части — в изложении для фортепиано в четыре руки — содержатся многочисленные пометки и правки Балакирева. Он «подчи-

щает» фактурное изложение, снимает ее уплотнение секундовыми наслоениями, которые к этому времени уже становятся стилистической чертой музыки Бородина<sup>71</sup>. Балакирева также не устраивала перенасыщенность экспозиции модуляциями<sup>72</sup> и контрапунктическая перегрузка в разработке. Сам мэтр писал Стасову, что каждый такт Es-dur'ной симфонии «проходил через мою критическую оценку»<sup>73</sup>. Однако по поводу правок Балакирева 1871 года Бородин пишет следующее: «И тут курьез: партитура вся испещрена замечаниями», но «как нарочно он теперь советует буквально то, против чего он прежде восставал» (I, 149).

I часть симфонии имеет медленное вступление в одноименном миноре, готовящее тему главной партии. Вот это уже — балакиревский принцип! Спустя несколько десятилетий он будет учить тому же самому Золотарева: «Начни широким вступлением: в альтях тремоло на выдержанной ноте, в басах — ну вот хотя бы так... — говорил он, импровизируя за роялем. — ...Затем идет как бы ответ в верхних голосах... Затем все то же самое повтори, но уже в другой тональности...»<sup>74</sup>. Эта «инструкция» точь-в-точь совпадает с тем, как сделано начало I части в симфонии Бородина.

Сама тема главной партии — в новом фактурном изложении — полностью меняет свой облик: из русской во вступлении она преобразуется в классицистскую, к тому же и изложена имитационно. Из нее Бородин выделяет кварттовую интонацию, которая заживет в части самостоятельной жизнью и сделается ее эмблемой. Сохор метко назовет ее «ударами кулака», концентрирующими бородинскую мускульную энергию:



<sup>71</sup> «Спящая княжна» была закончена в том же 1867 году.

<sup>72</sup> Когда Бородин «покаялся» Листу, что «перегрузил» партитуру модуляциями, тот воскликнул: «Боже сохрани!», «Ничего не трогайте!», «Вы не модулируете ни слишком часто, ни неудачно!» (II, 366).

<sup>73</sup> А. П. Бородин в воспоминаниях современников. М., 1985. С. 67.

<sup>74</sup> Золотарев В. Воспоминания. М., 1957. С. 84.

В I части — три темы побочной партии! В музыкознании ошибочно принято считать первую из них (ц. 4) связующей. Однако этому противоречит тональность — полностью установившаяся, а не обретающаяся в процессе развития доминанта, к тому же в репризе тема эта будет транспонирована Бородиным по всем правилам классической сонатной формы в основную тональность. Отступление — и очень далекое — композитор позволит уже во второй теме, звучащей в D-dur (ц. 5). Три побочные — три ипостаси бородинской музыки: первая — классическая, «бетховенская», в которой мускульная энергия отдельной интонации вырастает до рамок темы; вторая — томно-восточная, третья — русская в характере протяжной лирической песни, чему способствует ладовая переменность d-moll — B-dur (ц. 6). Лишь в заключении третьей темы Бородин возвращается в доминанту, свершив крутой тональный вираж. Вот проявление той смелости, которая доступна только независимому и зрелому таланту. Не говоря уже об образном решении: Запад — Восток — Русь! Невиданный размах в пределах одного, побочного, блока экспозиции.

Разработка состоит из нескольких самостоятельных эпизодов. Уже в первом (абсолютно классическом по облику) Бородин сближает темы главной и побочной партий, то есть вводит чисто эпический принцип: начало — от одной, конец — от другой темы; точно так же, как это будет во Второй симфонии:



В следующем разделе разработки (смена знаков, A-dur на Es-dur) слух фиксирует излюбленную бородинскую последовательность: к тонике Des-dur присоединяется VII низкая ступень, *сез*. Это, напомним, точная «реминисценция» басового миксолидийского хода в двух великих хоровых «Славах» — глинкинской и самого Бородина, о чем применительно к музыке, даже не перефразируя великого поэта,



можно сказать: «Там русский дух...». Эта секунда чуть позже встраивается Бородиным в многозвучный квартово-секундовый комплекс, две вершины которого параллельными нонами, тихим стаккато, как бы играючи, «выстукивают» квартовую лейтинтонацию части. Данная вертикаль — «разбитая» на кварты мажорная пентатоника — великолепная эмблема гармонических открытий Бородина, не в виде теоретической формулы-обобщения, а в виде прямой «цитаты»:



Кода I части написана как вторая разработка, что в очередной раз заставляет вспомнить бетховенские принципы, зато эпилог — чисто русский, тягучий, медленный, вновь по-эпически сближающий главную и побочную. Но несколько иначе: не соединение отдельных интонаций, а продолжение, перетекание одной темы в другую.

II часть уже в Первой симфонии — скерцо, а не медленная. Балакиревский тип симфонического цикла был принят Бородиным с этого момента раз и навсегда. Между тем наличие двух моделей — западной и русской — сохраняется и здесь. Кюи первый отметил связь этого скерцо со скерцо «Царица Маб» Берлиоза, и спорить с этим невозможно, тем более что Бородин действительно прекрасно знал драматическую симфонию «Ромео и Джульетта» и публично писал о ней в «Музыкальных заметках» в восторженных тонах. Фрагмент его описания может служить и «автохарактеристикой» собственной музыки: «Поэтическая обстановка вымысла о царице Маб и всех ее проказах нашла здесь полнейшее отражение» (IV, 59а, курс. мой. — И. С.). Мир как игра, таким образом, заявлен уже здесь, в скерцо Первой симфонии. Кроме берлиозовских влияний, в ней очевидны те же бетховенские принципы, что были отмечены в связи со Вто-

рой симфонией: и остигатный пульс, в недрах которого рождается тема (принцип «наведения на фокус»), и форма — сложная трехчастная с сонатной по краям, в данном случае — полной. В «Богатырской» они уже были закреплены, но никак не вновь открыты.

Трио — русское. Тема — «хоровод», ведущий спирали по разным тональностям. Она выдержана в том же духе, что и «русская» побочная I части и даже имеет общую с ней интонацию. Замечательна в ней восходящая кварта, завершающая первое предложение, — как каденционный ход она необычна; это чисто фольклорное окончание в данном случае ассоциативно: что-то близкое имитации жеста руки или выбросу платка при повороте.

В скерцо впервые в музыке Бородина появляется специфический и очень яркий прием, «окрещенный» Мусоргским «клеваниями», — выделенные акцентами, staccato или pizzicato, ходы в нижнем голосе (начало разработки). Этот же прием он повторит в финале Первой симфонии (там это тоже начало разработки и кода), в скерцо Второй симфонии (кульминация главной партии) и, может быть, самым эффектным образом — на тритонах в арии Кончака. Когда в Йене в 1877 году Лист играл переложение Первой симфонии, Бородин специально отметил это место: «...и длинные пальцы пошли наглядно изображать известные тебе „клевания“» (II, 366).

Скерцо написано в главной тональности — Es-dur, и это один из немногих просчетов композитора, который объясняется просто: так было у классиков, а точнее, так было в Третьей симфонии Бетховена (главная тема скерцо которой, кстати, послужила прототипом побочной в скерцо Бородина). В классической симфонии в целом возвращение главной тональности в скерцо после отступления от нее в медленной части было вызвано желанием укрепить тонику. Перенеся скерцо на второе место, Бородин сохранил и основную тональность, в чем не было никакой необходимости. Впоследствии композитор отойдет от этого.

Медленная часть Первой симфонии единственная из четырех была названа Листом шедевром. Ее вполне правомерно считать одним из лучших русских симфонических Andante. В цикле она наименее «европейская», о чем гово-

рит уже самое начало: любимая Бородиным «струнная» — по квинтам — настройка, образующая аклассическую гармоническую вертикаль.

Форма *Andante* не укладывается в типовые структуры и потому получала в музыкознании самые разные трактовки<sup>75</sup>. На схеме она выглядит следующим образом:

A	B	C (с дополнением A')	A (+ дополн. A')
D-dur	fis дор. (либо cis-moll)	Des-dur	D-dur

«Стройность» ее нарушают несколько моментов: введение темы В, единственной отчетливо восточной (во многом благодаря соло деревянных духовых, в особенности английского рожка, сообщающего сходство с одной из ратмировских тем), общее дополнение в темах С и репризе А'<sup>76</sup>. Это дополнение вносит в форму ту неуловимость, ускользаемость, которые придают ей удивительную пластичность. Этому же способствует весьма продолжительный, дивный по красоте переход от темы В к теме С — тихое секвентное нисхождение под замирающие литавровые кварты-шаги — отдаленный прообраз «невесомой» секвенции-хода Ярославны.

Омрачение, которое мы вправе ожидать в медленной части, если рассматривать цикл как предвестник эпической симфонии (мир как драма), здесь только намечено. И оно — как некая тень — возникает сначала в восточной теме, а затем в коде, откровенно минорной (дополнение А' звучит в d-moll) и печальной.

Финал симфонии в очередной раз дает повод говорить о балансировании между классицистским<sup>77</sup> и русским национальным стилем. Примером может служить тема главной партии.

Кто-то видит в ней шумановские черты, кто-то — образец русской темы. Первые трактуют ее лад как гармонический мажор, вторые — как миксолидийский мажор, про-

<sup>75</sup> О них пишет Е. Левашев (см.: История русской музыки. Т. 7. С. 304).

<sup>76</sup> На схеме — А', так как оно имеет то же начало, что и главная тема части.

<sup>77</sup> Из классических черт финала надо отметить повторение экспозиции, чего не было даже в I части.

дублированный в секвенции, — миксолидийский Es и миксолидийский Ces:



Тем не менее динамика и фактура — полнозвучное унисонное струнное tutti — яркие аргументы в пользу ее русского богатырского склада. Такая тема вполне могла бы венчать эпический цикл. На «русскую» тянет и тема побочной партии с ее подкупающей плавностью, восходящей не только к протяжной русской песне, но, может быть, даже к знаменной мелодике — случай почти исключительный у Бородина. Наконец, монументальная кульминация части, выполненная в духе драматургических принципов и предписаний Балакирева (проведение темы главной партии на грани разработки и репризы в двойном увеличении), является «генеральной репетицией» беспрецедентной по грандиозности кульминации в коде I части Второй симфонии.

Если Первая симфония Бородина *еще* не совсем эпическая, то **Третья симфония**, незаконченная, — *уже* не совсем эпическая, хотя она не менее, а может быть, и более русская, чем Вторая. Об этом можно судить даже на основании первых двух частей, восстановленных Глазуновым. Современники утверждали, в том числе и сам Глазунов, что Бородиным Третья симфония была сочинена полностью, как законченный цикл. С. Дианин в комментарии к предпоследнему письму Бородина (IV, 1233) уточняет: «Скерцо (без трио) D-dur 5/8 для этой симфонии существовало уже в 1882 году, 1-я часть (Moderato) была импровизирована осенью 1886—1887 гг. в Москве; Andante было сочинено (но не записано) около начала февраля 1887 г., а финал импровизирован за 3—4 дня до смерти автора» (т. IV, с. 408, курсив мой. — И. С.). На вопрос Асафьева, заданный Глазунову, почему тот не записал две оставшиеся части такой красивой музыки, Глазунов коротко ответил: «Тогда так не казалось».

Третья симфония в значительной мере сочинялась на основе уже существующего тематизма, созданного Бородиным для очередного квартета. Именно в набросках неосуществленного квартета впоследствии были обнаружены темы I части, а скерцо Глазунов оркестровал с полностью законченной квартетной партитурой, почти ничего не меняя в фактуре.

Среди трех симфоний композитора Третья — единственная настоящая минорная симфония — в a-moll. Это говорит о многом. Симфония внесла существенные коррективы в уже сложившуюся концепцию эпической драматургии. I часть здесь лирико-эпическая при полном отсутствии даже намека на героическую образность. Темп умеренный, если не медленный — *Moderato assai*. Форма — сонатная с редким даже для Бородина единством всего тематического материала, едва ли не граничащим с однообразием<sup>78</sup>. Если смотреть на эту часть с позиций эстетики XIX века, то очевидно, что это ненормативное положение медленной части, о чем и свидетельствует история ее создания: как медленная часть квартетного цикла она была бы идеальна, кстати, ее концепция сродни концепции *Andante* Первого квартета. Но если посмотреть на нее с широкой исторической перспективы, часть воспринимается несколько иначе. Как некая медленная прелембупа она предвосхищает начало многих циклов среднего и позднего периодов творчества Шостаковича, некоторые партитуры Мясковского. В XIX веке аналогов ей не найти ни у кого!

Среди неожиданных решений в этой симфонии — введение трагического образа в самую веселую для Бородина часть цикла — скерцо. Прежде ничего подобного ни в симфоническом, ни в квартетном его творчестве не было. При этом форма — строго нормативная для бородинских скерцо: сложная трехчастная с трио, с сонатной в крайних разделах (в экспозиции — полной, в репризе — без разработки<sup>79</sup>).

---

<sup>78</sup> Главная партия — начало (*Moderato assai*), побочная — *Meno mosso*, заключительная — *Animato*, крохотная разработка начинается в ц. 5.

<sup>79</sup> Для трио Глазунов воспользовался музыкой «Рассказа купцов», не вошедшей в оперу «Князь Игорь». Сокращение сонатной формы в общей репризе также сделано Глазуновым.

Сам же драматический образ — патетическая декламация — в строгом смысле темой и не является, а принцип его введения — внезапность! Бородин позволяет себе ввести угрожающий образ как коллаж, без всякой подготовки, буквально взрывая атмосферу непринужденной игры и веселья трагическим залпом. С точки зрения общей конструкции эти коллажные вставки «предписаны» обеим темам — главной и побочной партий — и выполняют в них роль заключений, что сообщает форме черты рондо.

Таким образом, в обрамляющих разделах части два самостоятельных образных плана — озорство и трагизм, которые крепко связаны между собой через общность ритма и мелодики. Необходимо отметить мастерскую работу Бородина с ритмом. Фольклорный пятидольник здесь записан «по правилам»: все пять долей расположены внутри такта, а не пересекаются тактовой чертой между второй и третьей долями. Когда же наступает драматический перелом, композитор модифицирует ритмическую формулу —  $5/8$  преобразуются в двухчетвертной такт, но с пятью звуками (!). Два первых образуют дуоль, а три оставшихся — триоль. Общее впечатление: что-то сломалось, вмиг разрушилось. Трагизм, таким образом, рождается в недрах позитивного образа: душлинный мир, в котором несчастье, а может быть, и сама смерть подстерегает нас на каждом шагу, в том числе и среди веселья, что — по странному (а скорее, свыше обусловленному) совпадению — произошло и с самим Бородиным.

Чтобы представить более полно замысел Третьей симфонии, нужно несколько слов сказать о финале. А. Дианин вспоминал, что как-то Бородин, после того как долго гремел за стеной, вышел к нему и сказал: «Ну, Сашенька, я знаю, что у меня есть недурные вещи, но это — такой финалище!.. такой финалище!..». При этом Бородин прикрывал одной рукой глаза, а другою потрясал в воздухе. От финала Третьей симфонии остались записанными две темы, обе они, и главная и побочная — минорные! Таким образом, можно предположить, что в финале Третьей симфонии богатырская образность представляла в суровом и грозном облике — во время их перерождения в трагические!

Не исключено, что если бы симфония была сразу записана или хотя бы по памяти нотирована Глазуновым, мы имели бы основание говорить о рождении нового, во многом уникального, жанра русской классической симфонии — *трагического эпоса*.

## **Камерная музыка**

Как композитор Бородин начинался именно с нее. И в данном отношении никаких неожиданностей в его художественной биографии не произошло: решающую роль здесь сыграли приоритеты и симпатии «любительского» периода, когда приходилось чуть не ежедневно выступать в амплу ансамблиста, аккомпаниатора, причем не только на родине, но и за рубежом. Ему и самому было смешно, что за границей он «прослыл... окончательно за музыканта» и что многие даже не догадывались о его настоящей профессии (I, 4)!

Уже в этот ранний период творчества, когда подчас даже не фиксировались даты рождения тех или иных сочинений, определились два направления его камерной музыки — инструментальная и вокальная.

**Инструментальная музыка.** Инструментальные ансамбли этого времени, как уже говорилось, Бородин оценивал очень сурово и впоследствии старался не афишировать сам факт их существования, хотя история все же рассудила по-своему: нельзя сказать, что это «мертвая» музыка, она и сегодня играема, в особенности сочинения рубежа 50–60-х годов, то есть самого кануна нового периода — Квintет f-moll, Секстет, Виолончельная соната, неоконченное Трио D-dur и др.

Потребовалось полтора десятилетия, чтобы Бородин вспомнил о «маленьких грехах» своей юности и снова взялся за камерную музыку. Почти подряд — в 1879 и 1881 годах — появляются два его великолепных струнных квартета<sup>80</sup>, другие сочинения возникли во многом случайно. Коллективный квартет «Беляев» (Римский-Корсаков, Глазунов, Бородин, Лядов) на три ноты-монограмму — *be, la, ef*, был создан в благодарность Митрофану Петровичу Беляеву за

---

<sup>80</sup> Первый квартет начат в 1875 году.

помощь в изданиях и организации концертов (1886). Бородину в этом квартете принадлежит изысканная Серенада в испанском стиле. Маленькая сюита для фортепиано (1885) начиналась с пьес, обещанных поклоннице и пропагандистке бородинской музыки, бельгийской графине М. Аржанто<sup>81</sup>. Однако все, что создано в это время, независимо об обстоятельств рождения, отмечено самыми высокими художественными достоинствами.

«Новые» квартеты Бородина отличаются от ранних ансамблей (в том числе и раннего квартета для флейты, гобоя, альты и виолончели) не новым отношением к жанру, а безгранично возросшим мастерством. Как тематизм, так и методы его развития здесь не только богаче, они подчас совершенны, что и предопределило их значение как первых классических образцов жанра в русской музыке наряду с квартетами Чайковского.

Бородин ориентируется на классицистскую модель, но берет ее лишь за основу, что позволяет временами гибко ее варьировать, дополнять чертами как раннеромантической западной ансамблевой музыки, так и чертами национально-самобытными. Классицистские принципы обнаруживают себя прежде всего в типе построения цикла и соотношения частей. Это драматургия, которая не нуждается в сюжетности, не стремится к острой конфликтности. Ей достаточно наличия предписанного количества частей в разных темпах и тональностях, причем в каждой предшествующей части не содержится ничего такого, что бы с жесткой непреклонностью диктовало образный строй, форму, драматургию последующей. Эта относительная, конечно, свобода «сложения» частей в цикл когда-то обратила на себя внимание Асафьева, который, к сожалению, так и не развил эту блестящую идею, только лишь обозначив общую проблему.

Попытку определить своеобразие бородинских квартетов между тем нельзя считать бесплодной. Свое — в какой бы широкий контекст их ни поставить — улавливается не только в проскальзывающих русских интонациях либо от-

---

<sup>81</sup> Благодаря ее инициативам Бородин дважды в течение 1885 года посетил Бельгию, а во время первой поездки и Францию.



кровенно русских темах, но не менее — в надтекстовом слое: в спокойной уравновешенности, «обстановке» уютного домашнего музицирования, какой-то особой ласковости. Левашев удачно сравнивает атмосферу этой музыки с беседами. Действительно, четверо «беседуют», обмениваются фразами-звуками, возражают, доказывают, приходят в волнение и успокаиваются, но никогда не переходят в открытый спор, никогда не превращаются в антагонистов.

Из двух зрелых квартетов Бородина более популярен Второй, хотя Первый не уступает ему по качеству — все-таки создавались они в один период, с минимальным временным перерывом. Есть между ними общее и в самих концепциях, которые исследователи определили как центристские, поскольку наиболее значительными в них являются медленные лирические части. При этом облик их различен, а местоположение не совпадает: в Первом квартете это II, во Втором — III часть.

В цикле Первого квартета развернутое сонатное *allegro* с большим медленным вступлением сменяется драматической медленной частью — *Andante con moto*; за ним как всегда стремительнейшее скерцо на 3/8, по характеру чрезвычайно близкое скерцо из Первой симфонии; и наконец, компактный финал, модулирующий из *a-moll* в *A-dur*.

Вступление к I части основано на том особом типе тематизма у Бородина, в котором синтезированы классицистские и русские черты, что предопределяет двойственность его восприятия: и как русского и как классического. Это стилистическое «мерцание» сохраняется и в главной партии, при том что она почти откровенно ориентирована на бетховенский образец. Несмотря на это, общий дух как экспозиции, так и части в целом, скорее, европейский. И этот «западный» сдвиг осуществляется в связующей партии, по облику весьма близкой еще одной бетховенской теме — связующей из финала *A-dur*'ного квартета (ор. 18). Она построена на хроматических интонациях, звучащих здесь, вопреки обычному, не на восточный манер, возможно, из-за имитационного изложения у всех инструментов с замечательными «перескоками» голосов — нижние над верхними. Кстати, Бородин любит такие перекрещивания: уже во вступ-

лении к квартету альт звучал то выше второй скрипки, то ниже виолончели. Этот прием он не всегда использует с целью повысить экспрессию мелодического голоса, хотя есть и такое; сплюсь и рядом у него меняются местами не ведущие, а средние голоса — гармонический фон, что может свидетельствовать только о сознательном стремлении избежать «поэтической» расписанности квартетной партитуры.

Лирическим перлом I части можно назвать тему побочной партии — бесспорно, романтического откровения Бородин. Она «поется», не прерываемая другими инструментами, и вначале это первая скрипка на баске — «виолончельной» струне Соль. Побочная отличается удивительной грацией, которую сообщают ей не только трепетный ритм, но и покачивающиеся секстовые интонации, нижний тон которых образует свою, страстно-упоительную линию:

87 *espressivo ed appassionato*

V-ni I

V-la

Cello

*mf*

*mp*

Разработку можно назвать монументальной, если иметь в виду ее протяженность — свыше 300 тактов. Кажется, что Бородин извлек из экспозиционного тематизма все возмож-

ное, продемонстрировав мастерство владения как классическими методами развития, так и романтическими. Широко представлены полифонические формы: всевозможные имитации, в том числе на «гибрид» главной и побочной тем, канонические секвенции, бесконечный канон (ц. 6) и, конечно, фугато, из которых выделяется фугато на вторую часть темы главной партии (ц. 4). Наряду с этим композитор стремится выявить потенциал специфически квартетной колористики, использует редкие штрихи, тщательно выписанные фигурации со своей формулой в каждом из голосов. Именно так «оформлена» лирическая кульминация части — полнозвучное и широкое проведение побочной партии (*poco rit. un poco meno mosso*).

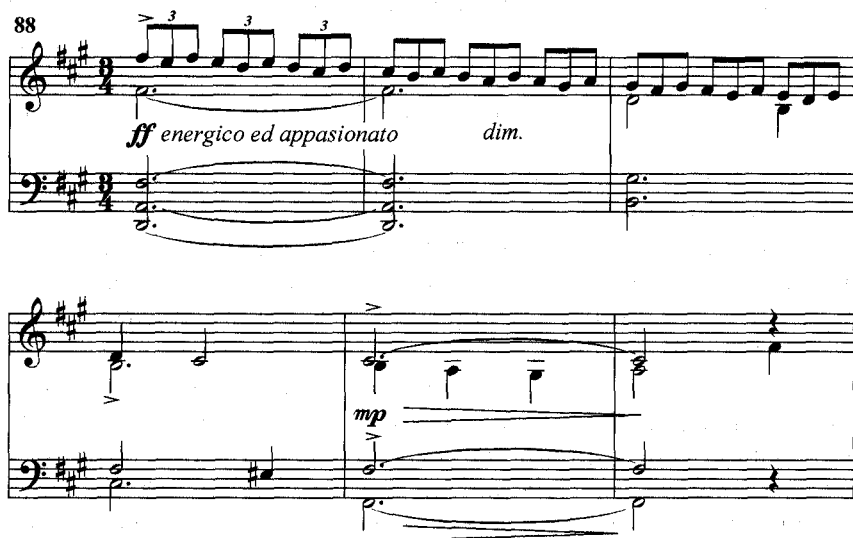
II часть, *Andante con moto* — один из немногих у Бородина примеров последовательно выдержанной драматической концепции. Причем драматизм здесь особого, бородинского свойства — внутренне собранный и глубокий. Несмотря на то что в I части одна из кульминаций разработки имеет ярко выраженный драматический характер (на теме связующей партии, ц. 5), ее вряд ли можно считать предвестницей дальнейших скорбных событий, да это и не столько события, а, скорее, некое состояние, само чувство. Первая тема части, по меткому определению Сохора, — «Песнь вековой печали», образец *quasi*-фольклорного двухголосия, начальный оборот которого вызывает в памяти одновременно и хор поселян, и следующий за ним речитатив Ярославны, чему способствует общая тональная сфера (круг диэзных минорных тональностей — *h-moll, fis-moll*). Однако чуткий слух уловит в ней и интонации баховских фуг, мастерски введенных в «чужеродный» стилистический контекст. Развитие в части докажет, что это не было случайностью.

В условиях скорбного монолога-повествования закономерно неоднократное введение патетического взрыва (*più vivo, animato*), при этом абсолютно не подготовленного, внезапного, как коллажная драматическая вставка в скерцо Третьей симфонии<sup>82</sup>. С точки зрения формальной структу-

---

<sup>82</sup> Похожесть этих фрагментов не случайна, так как скерцо Третьей симфонии заимствует музыку незавершенного квартета Бородина, создававшегося по времени «рядом» с Первым квартетом.

ры это окончание первой темы, с образной точки зрения — квинтэссенция драматической эмоции:



Но бородинская сдержанность присутствует и в ней. Почти импровизационная декламационность в партии первой скрипки «сковывается» застылой неподвижностью аккордов остальных голосов, а спуск темы сопровождается падением напряжения: всего четыре такта патетики, за которые пройден путь от мгновенного взлета до полного иссякания.

В центре части — фугато на тему, «вычлененную» из главной (отрезок хроматической гаммы) и полностью оформившуюся в ходе (начинается в такте 23). Ее своеобразие — в «сдавленности», зажатости, отсутствии «воздуха», ведь в ней только секундное движение. Ремарке *misterioso* соответствует динамика, которая почти нигде не выходит за пределы *p*. Зато энергия, будто искусственно сдерживаемая в среднем разделе, выплеснется в очередное проведение скрипичного взрыва-декламации. Полнозвучное, так долго удерживаемое, *forte* изольется в нем, а затем и в кульминационном проведении начального *quasi*-фольклорного двухголосия, данного в двойном контрапункте октавы. Левашев замечательно уловил в нем действие принципа пассакалии,

согласно которому в точке золотого сечения басовая тема поднимается над остальными голосами.

Эта кульминация полна трагически сдержанного величия, в то время как кода — красоты трагического замирания. Ее последние такты — шедевр, сравнимый с заключительными тактами лучших баховских прелюдий: совсем побарочному звучащая тема фугато в конце концов разрешится просветленным *Fis-dur'*ным аккордом.

III часть квартета — скерцо — ни единым звуком не напомнит о драматизме предыдущей части<sup>83</sup>. И в этом — весь Бородин. Скерцо искрится весельем, а в трио композитор позволит себе и настоящее балагурство: его дурашливая, игрушечная тема полностью выдержана в звучании флажолетов, сначала у виолончели, а затем параллельно у виолончели и первой скрипки. Вторая скрипка в это время ведет бесконечную «болтовню» на интонациях русского наигрыша:



Финал — как заключительная часть — безупречен. Его действенность носит объективный характер, а потому, казалось бы, драматическая тема главной партии (сонатная форма) легко переходит в лирическую побочную, а в стремительной коде меняет ладовую окраску с минора на мажор.

*Второй квартет*, несмотря на то что написан чуть позже, более классичен, строже и стройнее по форме. Хотя могло бы быть наоборот, ведь «школу» Бородин освоил еще в ранний период творчества. I часть не так многословна и многосоставна, как I часть Первого квартета. Разработка здесь вчетверо короче, а потому более собранна и целенаправленна. Это очень строгая, можно сказать, нормативная сонатная форма, по которой можно так же, как по сонатам Моцарта или Бетховена, изучать сонатную структуру в курсе анализа. Здесь эталонно все, кроме, раз-

<sup>83</sup> Бородин здесь верен себе: скерцо написано в сложной трехчастной форме, крайние разделы которой — полная сонатная форма.

ве, характера побочной партии с сильно выраженным «восточным» колоритом.

II часть — единственный в симфониях и зрелых квартетах Бородина пример скерцо, где он отказался от трехчастности с сонатными формами по краям и «русским» трио. И в данном смысле оно также строже, классичнее. Обычная сонатная форма, свободная от задач вместить весь тематизм экспозиции, разработки и репризы в один раздел, позволила композитору быть не слишком экономным. Он широко «распевает» побочную тему, кантиленность которой усилена ведением голосов параллельными терциями. Нельзя не обратить внимания на то, что во Втором квартете в обеих моторных частях — скерцо и финале — бесподобные по пленительности лирические темы. Не отсюда ли ведет свое происхождение сходная тенденция в музыке Рахманинова?

Гениальная III часть многократно становилась объектом самых подробных и тщательных аналитических очерков, эссе, исследований. К сказанному мало что можно добавить. Высказывалось предположение, что «ночная песнь» III части, возможно, напоена воспоминаниями Бородина о первых встречах с Екатериной Сергеевной в Гейдельберге, многочасовых вечерних прогулках по его окрестным горам и долинам. С точки зрения формы Ноктюрн сочетает в себе черты инструментальной пьесы и оперного любовного дуэта. Главные проведения его основной темы (крайние разделы) подчинены неписаным, но реально существующим «законам» ведения любовного диалога. Начальное виолончельное соло — мужской голос, которому «вторит» женский (первая скрипка), апогей же лирической эмоции приходится на момент совместного «пения»: канон в репризе, где Бородин сохраняет тех же инструментальных солистов — участников интимного разговора, хотя в любом другом случае была бы предпочтена замена инструментов. В самой песне любви первостепенное значение приобретает ритмика. Дело не только в том, что Бородин начинает тему с завуалированной синкопы на второй доле трехчетвертного такта, но и в том, что почти в каждом последующем такте он делает опорной эту вторую четверть! Возникает некая ритмическая заданность, некая дополнительная метрическая

схема, «положенная» на основную. И она слышна, как слышна в некоторых стихах. При тонких ее варьированиях — опять же, как это часто бывает в стихосложении — возникает эффект свободно льющихся поэтических строк: любовной элегии или сонета.

Финал квартета — единственный из всего цикла «корреспондирует» с соответствующей, заключительной, частью Первого квартета. В нем также есть медленное вступление, та же форма (сонатная) и то же остигатное движение в главной партии, что вполне отвечает духу общего заключения.

Бородин оставил не много *фортепианных сочинений*: из камерной инструментальной музыки он и в ранний, и в поздний периоды все же предпочитал ансамбли. Лучшее, что им создано для фортепиано, — одно из самых последних сочинений — *Маленькая сюита*. Ее написание не входило в творческие планы Бородина, поскольку все его мысли были заняты «Игорем». Однако он имел неосторожность пообещать М. Аржанто написать несколько фортепианных пьес<sup>84</sup>. К этому обстоятельству потом подключилось еще одно, не имеющее никакого отношения к первоначальному, — впечатления от пребывания в Павловской слободе под Москвой, заселенной раскольниками. Внимание Бородина привлекли молодые особы, с одной стороны, судачащие о новинках моды, с другой — проявляющие признаки «самого грубого» суеверия. Такое сочетание поразило его. Постепенно сложился цикл, имеющий скрытую программу, — жизнь молодой девушки, ее мечтания, грезы.

Эта программа объясняет странный, на первый взгляд, «набор» частей: здесь, к примеру, две идущие подряд мазурки. Две потому, что юные особы только и думают что о танцах. Тем не менее эта вполне светская история имеет совершенно «неподходящую» для нее серьезную заставку — миниатюру «В монастыре». Но это, несомненно, лучшая часть. Написана она очень просто, как и весь цикл. С точки зрения пианистического интереса, пьеса опять же, как цикл в целом, малопривлекательна. Тем не менее пианисты ее очень любят за богатство содержания, за своеобразие боро-

---

<sup>84</sup> Ей же сюита и посвящена.

динской интонации, «комфортность» исполнения, когда можно полностью отдаться духовному началу — в прямом, а не расширительном смысле. Пьеса начинается имитацией монастырского звона: это благовест — одна из разновидностей сигнальных звонов. В данном случае это так называемый всedневный колокол, взывающий к службе, он как бы поет: «В храм... в храм... в храм». Звучание монастырского звона — древнейшего из всех звонов — и в повседневности поражает своей одинокостью. У Бородина же оно с самого начала трагично, при том что он позволяет себе несколько отойти от традиции: у него не один колокол, а два — малый и большой. Большой как бы гудит из-под земли, а не с колокольни, отчего и малый, более привычный в праздничном перезвоне, с первых же ударов звучит подавленно. Имитация мерно-печального звона столь акустически точна, что навязывает пленэрные ассоциации. Поэтому решение Бородина поменять первоначальное название «Под сводами собора» полностью обосновано.

Колокольные разделы обрамляют центральный — с прекрасной в своей внешней скромности и самоуглубленности темой. Ее жанровый прообраз — протяжная песня с едва уловимыми чертами православной молитвы. Не сдвигая темпа, а лишь наращивая фактуру и громкостную динамику, Бородин достигает мощнейшей кульминации: на ее гребне застывает «органный» уменьшенный вводный септаккорд, который разрешается в классичнейшую (как в задаче по гармонии) каденцию. Казалось бы, стандарт, но, как всегда у Бородина, общее обретает индивидуальную окраску, преодолевая и привычные штампы его восприятия. Реприза «колокольного звона» буквальна, что подчеркивает строгую симметрию формы.

Следующая часть, Интермеццо, мгновенно рассеивает мрачную атмосферу «В монастыре». Этот сюжетный ход точно копирует драматургический перелом в Первом квартете — при переходе от драматической II части к скерцо. II, III и IV части — картина бала, куда несомненно входит и Интермеццо (молодая особа мечтает об обществе), написанное в жанре менуэта, чуть оттеняющего своей элегантной манерой две последующие остроритмичные мазурки.



Заключительные пьесы — «Грезы», Серенада и Ноктюрн<sup>85</sup> — образуют свой внутренний цикл. По краям его — ласковая, покойная и теплая лирика, а в центре — весьма темпераментная испанская серенада, местами, правда, «сбивающаяся» на восточный лад, отчего тут, может быть, единственный раз во всей сюите прорываются знойно-страстные интонации.

**Камерно-вокальная музыка** — одна из значительных областей творчества Бородина, хотя в количественном отношении она уступает всем остальным. Том вокальных сочинений композитора насчитывает всего 16 миниатюр. Если же учесть, что первые четыре — это совсем еще незрелые сочинения, написанные между делом молодым музыкантом-любителем, то получится и того меньше. Ни у одного из русских авторов так не мала общая цифра романсового наследия: во всех других случаях это объемистые тома, десятки и даже сотни названий. Однако количество песенно-романсовой музыки Бородина обратно пропорционально ее качеству. А процент выдающихся сочинений по отношению к общему числу, вероятно, самый высокий.

Шестнадцать миниатюр создавались композитором практически на протяжении всей жизни, но неравномерно. Точные даты появления ранних, за исключением «Красавицы рыбачки» (1854–1855), не установлены. Они несут на себе явный след увлечения домашним музицированием, что, в частности, выражено в инструментальном составе — включении партии виолончели, которой поручается то второй мелодический голос, то развитая фигурация. За ранними романсами последовал более чем десятилетний перерыв, зато 1868–1870 годы принесли целую серию шедевров: тогда были созданы все самые известные опусы, кроме пушкинской элегии «Для берегов отчизны дальной». Потом — еще один почти десятилетний перерыв, как раз до ее создания.

За исключением все той же элегии лучшие романсы Бородина — детища одного автора: Бородина-поэта и Бородина-композитора. Как и Мусоргский, Бородин реализовывал свои оригинальные замыслы, не затрудняясь поиском под-

---

<sup>85</sup> Сочинены ранее — в 60–70-е годы.

ходящих образцов в уже существующем стихотворном творчестве. Причем поэтический талант композитора проявляется не только в подлинниках, но и в замечательных переводах, прежде всего Гейне, единственного западного романтика, к поэзии которого Бородин обращался. В тех случаях, когда он писал на чужие тексты — как русские, так и переводные, он проявлял безупречное чутье стиля. «Его» Некрасов («У людей-то в дому») не имеет «погрешностей» против оригинала, как не имеет их музыкальная интерпретация поэзии А. К. Толстого («Спесь») или того же Гейне («Из слез моих выросло много», «Отравой полны мои песни»).

Как ни мало количество бородинских песен и романсов, они отражают приоритеты его творчества, его генеральные линии: классицистскую, русскую и восточную, представленную, правда, всего лишь одной вещью — «Арабской мелодией» на заимствованный арабский напев и текст в авторском переводе. При этом круг образов в камерно-вокальной музыке, пожалуй, даже шире, чем в остальных областях творчества. Помимо лирики, эпоса, юмора широко — в различных оттенках — заявляет о себе трагедийно-драматическая сфера. Кроме того, здесь есть и такие черты, которые можно обнаружить *только* в песнях и романах. Это фантастика, вызванная двумя дивными женскими образами, — спящей княжны и морской царевны, и даже мистика, тонкие флюиды которой ощущаются в романсе «Чудный сад».

Из нового также — элементы изобразительности. Попытки обнаружить их в симфонической и оперной музыке заканчиваются списком из двух-трех фрагментов: мерное шествие-покачивание каравана «В Средней Азии», спена затмения из Пролога «Игоря»... В романсовом же творчестве они встречаются чуть не на каждом шагу, а в некоторых миниатюрах определяют и тип фактуры.

Классик камерно-вокальной русской музыки, композитор Бородин начинается со «Спящей княжны». Вряд ли в истории русского романса найдется другой такой случай, когда всего две ноты — гармоническая секунда, педаль в среднем голосе — вызвали бы такую журнально-критическую брань. По части саркастических трюизмов вне конкуренции оказался Г. А. Ларош: «Бородин, — пишет он, — при-

нял случайные секунды трелей листовских за гармонические интервалы... Большая часть этого замечательного произведения написана *pianissimo*... Так иногда разговаривающие при посторонних начинают говорить шепотом такие вещи, которые не решаются произнести вслух...»<sup>86</sup>. Но Бородин не поняли и «свои»; отзыв Римского-Корсакова о «Княжне», по крайней мере, удивителен, тем более что относится не ко времени ее появления, а уже ко времени создания «Летописи». Николай Андреевич пишет, что оркестровал романс так, чтобы не было слышно привычного постукивания секунд, «считавшихся во время оно великим гармоническим открытием, а на мой взгляд представляющих одно лишь слуховое заблуждение»<sup>87</sup>.

«Великим гармоническим открытием» бородинские секунды считаются и по сей день, а мастерство автора в этом романсе давно доказано. Стоит лишь добавить, что целотонная гамма, изображающая нечисть, конечно же, появилась тут не случайно. Дело не только в гликинских традициях, но и в том, что большие секунды органично входят в ее состав, что позволяет композитору включать их в общую целотонную вертикаль. Это место («ведьм и леших шумный рой») Бородин изящно комментирует в письме к иностранным редакторам: «Изменения *cresc.*, *f* и *dim.* до *p* представляют собой иллюстрацию летящей стаи» (IV, 1064).

От «Спящей княжны» тянутся нити к двум самостоятельным направлениям романсового творчества Бородина — былинно-русской и пейзажно-фантастической. «Песня темного леса» имеет подзаголовок «Старая песня», что указывает на близость к уходящим жанрам русского фольклора: историческим и разбойничьим песням. Текст Бородина не знает тут недомолвок — разгулявшаяся сила сама по себе страшна, ведь она «над недругом потешалась, кровью недруга упивалась досыта». В советское время в обоих сочинениях — «Спящей княжне» и «Песне темного леса» — подчеркивался политический подтекст. В такой трактовке возникала настоящая «революционная» диалогия: спящая, а затем про-

---

<sup>86</sup> Ларош Г. Музыкальные очерки. Русская музыкальная композиция наших дней // Цит. изд.

<sup>87</sup> Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. С. 265.

буждающаяся Россия. Сегодня подобная интерпретация убеждает далеко не во всем и может вызывать ироническое отношение: слишком долго спала, слишком сильно разошлась. Существеннее подчеркнуть в этом опусе фактурные и ритмические открытия Бородина. Сокрушительную силу «силушки» композитор передает гипердублировкой, ведь большие куски музыки, представляющие собой, по сути, одноголосие, унисоны, расписаны на три октавы, да еще поддержаны голосом. Общий эффект этой вещи был бы невозможен и без уникального ритма, заложенного в стихотворных строфах. Они чередуют пятидолники с одностопным дактилем (или усеченным хореем):

Темный лес шумел,  
темный лес гудел,  
песню пел.

Эта укороченная дактилическая строфа вызывает навязчивые зрительные ассоциации — обрубленный, короткий жест, как решительный взмах топора или дубины.

Лубочно-бытовой русский стиль, так не похожий на былинный русский стиль «Песни темного леса», представлен в «Спеси» на слова А. К. Толстого. Общие элементы, которые в них есть, — все та же лексема, ладовая переменность — приобретают в разных образных контекстах совершенно различное смысловое наполнение. «Спесь» переполнена изобразительными подробностями: мы видим, как она «с боку на бок переваливается», ее рост («аршин с четвертью»), радугу и т. д. Налицо редкий случай откровенного влияния художественных принципов Мусоргского, хотя известно, что Бородину многое не нравилось в его песенно-романсовом творчестве<sup>88</sup>.

Не меньший шок у критики, чем «Спящая княжна», вызвала и «Морская царевна», в которой были продолжены поиски новых гармоний. Как и в первом случае, Бородину не простили чрезмерных смелостей<sup>89</sup>. Даже Лист, ознакомившись с музыкой романса, был поражен его новизной, что вызвало прелестный «кулинарный» диалог между двумя композиторами: «Ба! Здесь критика наверное будет против

<sup>88</sup> Например, он категорически не принимал цикл «Без солнца».

<sup>89</sup> Неразрешающиеся секунды Корсаков назвал «курьезными».

Вас; здесь слишком много перцу!» — «Это паприка!» — «Нет, это кайенский перец!» (II, 370). Левашев определил особенности этой вещи как «эллипсис неаккордовых звуков»: эллипсис потому, что в момент разрешения неаккордового звука появляется новый, который требует своего разрешения и т. д.

В последний раз находки «Княжны» напомнят о себе в романсе «*Чудный сад*», который Бородин называл «Septain» («Семистишье»), так как текст состоит здесь из семи строк, в которых описывается некий чудный сад и его неназванная таинственная обительница. Таинственная для слушателя, но не для Бородина, таким образом воспевшего замок и парк М. Аржанто. Более чем скромная с точки зрения вокальной партии, эта вещь в гармоническом отношении принадлежит к наиболее изысканным и тонким у Бородина — настоящее преддверие импрессионизма, по странной случайности связанное с Бельгией, родиной символизма. «Я сам люблю его» — так коротко сказал о «Чудном саде» автор.

Несколько особняком в его камерно-вокальном творчестве стоит баллада «*Море*». Ее, правда, можно считать вторым после «Морской царевны» «морским» романсом Бородина, однако в образном плане водная стихия трактована здесь совсем иначе. В «Царевне» остигатные — в гармонических мерцаниях — покачивания создают картину волшебного тихого плеска волн, вторящих зову сирены. Море в балладе — реальная сила, способная сокрушить и уничтожить. Отсюда и принципиально иной тип фортепианной фактуры, имитирующей грозные налеты волн. В балладе представлен не просто драматический сюжет, повествующий о неравной схватке человека и стихии, но настоящая «конфликтная» драматургия. Поэтому форма рождалась свободно, вне зависимости от априорно заданных схем. Можно понять опасения Бородина, боявшегося, что выйдет «коряво» и «неловко», но результат превзошел все ожидания: ни один другой романс не вызвал среди друзей столь единодушного и восторженного признания.

К лучшему в песенно-романсовой музыке Бородина относятся три его психологические миниатюры: «Отравой пол-

ны мои песни», «Фальшивая нота» и «Для берегов отчизны дальней». Нигде более в его наследии так глубоко и точно не раскрывается внутренний мир человека — и прежде всего современника — с его ранимостью и сложной душевной организацией. При этом каждая миниатюра не похожа на остальные. «*Отравой полны мои песни*» — всплеск бурной, открыто романтической экспрессии, предопределенной обращением к поэзии Гейне. А потому естественно вызывающий ассоциации и с Шуманом, а если говорить о русской романтической музыке, то с Чайковским. Романс этот написан на едином дыхании и, несмотря на две анафорические строфы, проносится как шквалистый ветер. Этому впечатлению способствует обрамление — такой же стремительный афористический пассаж с капризным ритмом (*capriccioso*), построенным на прогрессирующем ритмическом дроблении — четверть с восьмой, триоль, квартоль шестнадцатых:



— гениальный пример полностью завершенной двухтактной темы, в стилевом отношении не имеющей ничего общего ни с русским, ни с классическим стилями Бородина.

Романс «*Фальшивая нота*» на собственные стихи, казалось бы, близок шумановско-гейневскому направлению: он также о жизни человеческого сердца, но есть в нем нюансы, которые объяснить можно только специфическим складом русского сознания, русской ментальности. Бородину пришлось растолковывать иностранным редакторам и издателям, как и в «Спящей княжне», истинный смысл этой вещи, который они сами постигнуть не смогли. С исключительным тактом он объясняет психологическую коллизию, воспроизведенную в «Фальшивой ноте»: «Дело не в том, что „женщина“, „говоря нежные слова“, „скоро изменила“... Нет, дело в том, что в „нежных словах“, равно как и в „сердце“ женщины, „постоянно звучала“ эта „фальшивая нота“ или „диссонанс“, который женщина сама „отлично пони-

мала“» (IV, 1059). Композитор предлагает сделать изменения в тексте, исходя из этой идеи «диссонанса» (более понятной иностранцам), без чего постоянно звучащее *фа*, вокруг которого сгруппированы меняющиеся гармонии, потеряло бы всякое значение. Если бы существовал — гипотетически — некий философский трактат о загадочной русской душе, то история с переводом «Фальшивой ноты» наверняка была бы отражена на его страницах.

Лучшая скорбная элегия русской музыки «Для берегов отчизны дальней» создана в трагически памятном 1881 году, последнем в жизни Мусоргского. Хотя эта связь документально и не доказана, но, вероятно, все же существует. Сейчас трудно поверить, что в окружении Бородина элегия не нашла понимания. Стасов даже отказал ей в глубине чувств (!), что отчасти объясняет, почему при жизни композитора она публично не исполнялась. «Для берегов отчизны дальней» надо причислить к исключительным случаям такого максимального приближения к стихотворному первоисточнику, которое кажется неправдоподобным. Пушкинская элегия давно признана одним из самых музыкальных поэтических образцов: «сплошная музыка скорби» рождается здесь непрерывным музыкальным потоком эмоций — разлука, взывание, печаль, томление, даль, предчувствие... Этот своеобразный эмоциональный «алгоритм» нашел в музыке Бородина свое абсолютное выражение.

Но все же неповторимая прелесть пушкинского создания заключена прежде всего в метрике. Стихотворение написано четырехстопным ямбом, но из 24-х его строк только пять соответствуют строгому ямбу, во всех остальных Пушкин пропускает первое ударение, из-за чего возникает ускоренное движение слогов к сильной доле. Возникает характерный «рыдающий ход», почти как в фольклорном плаче. Этот «рыдающий ход» был чутко уловлен Бородиным, который воспроизвел пушкинскую ритмическую схему буквально:

91



Траурное отпевание, иллюзию которого создает поэт, композитор превратил в реальную музыку отпевания, усилив ее воздействие признаками похоронного марша и пассакалии (мерная поступь басов).

В этих миниатюрах Бородин приоткрывает мир, бывший ранее не то что на периферии его художественных интересов, а просто за их пределами. И делает это сверхубедительно, «доказывая» всем, что способен писать в любом стиле, раскрывать любые темы, вживаться в любые образы.

Эта новая грань, однако, не смогла разрушить цельности его творчества, как не стала свидетельством изменившихся черт личности. Просто с уходом молодости и приближением старости, которую композитору так и не суждено было познать в полной мере, жизнь открывалась ему с новых, отнюдь не радужных, сторон. Но Бородин, как и раньше, мог бы сказать: «Я терпеть не могу дуализма — ни в виде дуалистической теории в химии... ни в философии и психологии...» (III, 470) и вслед за Салтыковым-Щедриным повторить: «Это было не лицемерие, не предательство, а естественное двоегласие, в котором два течения шли рядом, не производя никакого переполоха в человеческом сознании»<sup>90</sup>.

\* \* \*

Впитавшее лучшие традиции русской и западноевропейской музыки, творчество Бородина само стало основанием самых разнообразных, множественных традиций и влияний, во многом определив пути развития отечественной музыки. Самое же главное: неповторимый облик русской композиторской школы в существенной мере характеризует мощное эпическое начало, нашедшее свое совершенное воплощение в сочинениях Бородина. Зародившись в музыке Глинки, русский эпос будто стремился к отточенности форм в бородинских партитурах, достигнув именно там своего апогея. Для этого должны были соединиться многие факторы: редкое для XIX века мироощущение, находящееся в явном диссонансе с основополагающими тенденциями времени, художественные приоритеты, талант. Бородин будто дышал

---

<sup>90</sup> Салтыков-Щедрин М. Пошехонская старина // Избр. соч. В 2-х т. Т. 2. М., 1984. С. 505.



воздухом старины, угадывая ее присутствие в современном мире.

Это не сделало его глашатаем отзвучавших песен. Напротив, своим искусством он вселял уверенность, что лучшие идеалы предков живы, поднимал чувство патриотизма, укреплял веру в неизрасходованные ресурсы нации.

Но не только «дух», но и «букву» его искусства ценили и продолжают ценить потомки. Невозможно перечислить все творческие находки Бородина, открытые им оригинальные художественные средства, черты, методы, получившие дальнейшее развитие у новых поколений русских композиторов. След его влияний обнаруживается везде, где есть эпическое начало, проявляется ли оно в опере, симфонической музыке или камерных жанрах, формируя внушительный круг последователей — от Глазунова, Лядова, Калинникова до Свиридова, Н. Сидельникова, Тищенко.

Музыка Бородина каждый раз напоминает о себе и там, где оживает столь любимая русскими классиками стихия ориентализма: от Рахманинова до современных русских композиторов, пишущих о Востоке, и даже у самих «восточных» авторов: Кара Караева, Хачатуряна, Меликова.

Но есть среди гениев XX века и наиболее последовательный продолжатель «бородинского дела» — это Прокофьев. Два его эпических монумента — «Война и мир» и Пятая симфония — мощное эхо XX века на два эпических монумента Бородина — оперу «Князь Игорь» и «Богатырскую» симфонию.

Влияние Бородина вышло за пределы России еще при жизни. Его считали одним из своих учителей французские импрессионисты, заложившие в фундамент новой гармонической системы многие из открытий русского композитора. Но муза Бородина поразила не только воображение новаторов-профессионалов. Масштаб и оригинальность его таланта Европа оценила после сенсационной постановки Половецких плясок в антрепризе Дягилева. С тех пор сочинения композитора неизменно входят в самые престижные каталоги записей мировой музыки, а само имя «Бородин» стало таким же символом русского искусства, как имена Мусоргского, Чайковского, Гоголя и Толстого.

## Краткая хронология жизни и творчества

1833	31 октября	В Петербурге родился Александр Порфирьевич Бородин. Мать — петербургская мещанка Авдотья Константиновна Антонова, отец — князь Лука Степанович Гедианов.
1842 или 1843		Бородин пишет первое музыкальное произведение — польку «Hélepe» для фортепиано в 4 руки.
1850	ноябрь	Бородин принят вольнослушателем в Медико-хирургическую академию (МХА).
1852 или 1853		Пишет скерцо b-moll для фортепиано в 4 руки (первое у Бородина произведение русского характера).
1856		Оканчивает МХА. Оставлен при академии. Знакомство с М. П. Мусоргским.
1858	3 мая	Защита диссертации на степень доктора медицины.
1859	27 октября	Отъезд из Петербурга за границу (Германия, Франция, Италия) в научную командировку для усовершенствования в области химии.
1861	15 мая	Встреча в Гейдельберге с пианисткой Е. С. Протопоповой (впоследствии женой Бородина), сыгравшей большую роль в расширении музыкального кругозора композитора.
1862	сентябрь	Возвращение в Петербург. Избрание адъюнкт-профессором МХА по кафедре химии (с 1864 профессор по той же кафедре, с 1874 ее заведующий).
1862	октябрь — ноябрь	Знакомство с М. А. Балакиревым, занятия с ним, работа под его руководством над Первой симфонией.
1862—1865		Возобновление знакомства с Мусоргским, сближение с Ц. А. Кюи, В. В. Стасовым, Н. А. Римским-Корсаковым, участие в творческих собраниях балакиревского кружка.
1863	17 апреля	Женитьба на Е. С. Протопоповой.
1867	6 ноября	В Большом театре единственный раз показана опера-фарс Бородина «Богатыри».
1868	11 декабря	В газете «Санкт-Петербургские ведомости» помещена первая из трех критических статей Бородина о симфонических концертах в Петербурге (остальные две напечатаны 8 февраля и 20 марта 1869).
1869	4 января	В Петербурге в концерте РМО под управлением Балакирева исполнена Первая симфония Бородина (окончена в 1867 году).
	18 апреля	На музыкальном вечере у Л. И. Шестаковой Стасов подает Бородину мысль написать оперу на сюжет «Слова о полку Игореве». Начало работы над оперой «Князь Игорь».

1870	октябрь	Выход в свет журнала «Знание» № 1, одним из редакторов которого был Бородин (до октября 1871 года).
1872		Бородин участвует в организации Женских врачебных курсов; начинает читать здесь курс химии.
1875	июнь — август	Период активной работы над оперой «Князь Игорь» (во время отдыха в Москве).
1876	23 марта	В Петербурге в концерте Бесплатной музыкальной школы под управлением Н. А. Римского-Корсакова исполняется хор «Слава» из оперы «Князь Игорь».
1877	26 февраля	В Петербурге в концерте РМО под управлением Э. Ф. Направника исполнена Вторая симфония Бородина.
	июнь — август	Поездка в Германию, знакомство и дружеские встречи с Листом (в Веймаре и Йене). Избрание в академики МХА.
1879	16 января и 27 февраля	В Петербурге в концерте Бесплатной музыкальной школы под управлением Римского-Корсакова исполнены ария Кончака, Половецкие пляски и заключительный хор из оперы «Князь Игорь».
	13 ноября	Плач Ярославны, песня Владимира Галицкого и сцена Ярославны с девушками. Создание квартета A-dur (№ 1).
1880	8 апреля	В Петербурге в концерте певицы Д. М. Леоновой исполнена под управлением Римского-Корсакова музыкальная картина для симфонического оркестра «В Средней Азии».
	8 мая	В Баден-Бадене на концерте Всеобщего немецкого музыкального союза исполнена Первая симфония Бородина под управлением В. Вайсхаймера (первое публичное исполнение музыки Бородина за границей).
1881	май — август ноябрь	Поездка в Германию, встречи с Листом (в Магдебурге и Веймаре). Под впечатлением недавней смерти М. П. Мусоргского Бородин пишет романс «Для берегов отчизны дальной», Второй струнный квартет D-dur.
1882		Знакомство с меценатом М. П. Беляевым, посещение его «пятниц».
1884	17 марта	В Льеже под управлением Т. Жадуля исполнена музыкальная картина «В Средней Азии». Начало широкой пропаганды творчества Бородина в Бельгии.
	27 ноября	Присуждение Бородину Глинкинской премии (за Первую симфонию).

1885	июль — сентябрь	Поездка за границу (Германия, Бельгия, Франция). Последняя встреча с Листом (в Веймаре). Знакомство с бельгийской музыкальной деятельностью Л. де Мерси-Аржанто, пропагандисткой творчества Бородина. В Антверпене Бородин присутствует на концертах русской музыки, где исполняются его Первая и Вторая симфонии, «В Средней Азии», романсы.
1885	декабрь — январь 1886	Поездка в Бельгию. Бородин присутствует вместе с Кюи на фестивале русской музыки в Льеже и Брюсселе, где исполняются по несколько раз его Вторая симфония, «В Средней Азии» и каватина Владимира Игоревича из оперы «Князь Игорь».
1886	декабрь	Начало работы над Третьей симфонией.
1887	15 февраля	Смерть Бородина от сердечного приступа (во время костюмированного бала профессоров МХА).

## Основные произведения А. П. Бородина.

### *Симфонии и программные симфонические произведения*

Симфония № 1 Es-dur (1862–1867)

Симфония № 2 h-moll (1869–1876)

Симфония № 3, неоконченная, a-moll, I и II части (1884–1887)

«В Средней Азии», симфоническая картина (1880)

### *Оперы*

«Богатыри», опера-фарс в 5-ти действиях-картинах. Либретто В. Крылова (1887)

«Князь Игорь», опера в 4-х действиях с прологом. Либретто А. Бородина (1869–1887)

«Млада», опера-балет в 4-х действиях, действие IV

### *Камерно-инструментальные сочинения*

Соната для виолончели и фортепиано h-moll (1860)

Квintет для 2-х скрипок, альты, виолончели и фортепиано c-moll (1862)

Квintет для 2-х скрипок, альты и 2-х виолончелей f-moll (50-е — начало 60-х гг.?)

Квартет № 1 для 2-х скрипок, альты и виолончели A-dur (1875–1879)

Квартет № 2 для 2-х скрипок, альты и виолончели D-dur (1881)

Маленькая сюита для фортепиано (1885)

### *Камерно-вокальная музыка*

«Для берегов отчизны дальней», сл. А. Пушкина (1881)

«Море», сл. А. Бородина (1870)

«Морская царевна», сл. А. Бородина (1868)

«Отравой полны мои песни», сл. Г. Гейне в пер. Л. Мея (1868)  
«Песня темного леса», сл. А. Бородина (1868)  
«Спесь», сл. А. Толстого (1884–1885)  
«Спящая княжна», сл. А. Бородина (1867)  
«Фальшивая нота», сл. А. Бородина (1868)

### ***Рекомендуемая литература***

Сохор А. Бородин. М., 1965.  
Левашев Е. А. П. Бородин // Стасов В. История русской музыки.  
Т. 7. М., 1994.  
Васина-Гроссман В. Александр Порфирьевич Бородин // Статьи о  
музыке. Т. 4. М., 1978.  
Асафьев Б. Избранные труды. Т. 3. Композиторы «Могучей кучки».  
Бородин А. Письма. Вып. 1–4. М.; Л., 1927–1950.  
Головинский Г. Камерно-инструментальные ансамбли Бородина. М.,  
1972.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН\*

- Аверкиев Д. В. — 123, 168  
 Аксаков И. С. — 309, 312  
 Александр II — 6, 8, 169  
 Александрова-Кочетова А. Д. — 22  
 Альбрехт К. К. — 54  
 Алябьев А. А. — 306  
 Антонова А. К. — 430  
 Арановский М. Г. — 388  
 Аренский А. С. — 84, 195, 253, 288, 298–299  
 Аржанто М. де — 194, 224, 337, 412, 419, 425, 432  
 Арсеньев А. — 301  
 Асафьев Б. В. — 167, 195, 352, 384, 386, 387, 391, 408, 412  
 Ауэр Л. — 30, 323, 336  
 Афанасьев Н. Я. — 31, 49, 336, 359  
 Байрон Д. — 69  
 Балакирев М. А. — 3–4, 17–18, 24–27, 29, 40, 45, 49–51, 53–55, 73, 76–77, 83, 90, 96, 99, 101, 135, 145–146, 167, 176, 182, 187–192, 214, 222–223, 227–320, 333, 336, 338–339, 343, 374, 390, 402, 430  
 Барбье Ж. П. — 122  
 Баренбойм Л. А. — 87, 97  
 Бах И. С. — 24, 29, 62, 82, 155, 188, 340  
 Бекк К. — 113  
 Белинский В. Г. — 38, 40, 142, 249  
 Беляев М. П. — 355, 411, 431  
 Берлиоз Г. — 25, 29, 53, 57, 67, 73, 141, 191, 208, 210, 227, 239–240, 246, 287, 318, 405  
 Бернардаки Д. — 72  
 Бессель В. — 96  
 Бетховен Л. ван — 17, 24, 26–27, 38, 46, 53–54, 60, 62, 73, 81–82, 84, 89, 110, 141, 143–145, 155, 188, 191, 235, 239, 285–286, 340–341, 377, 395, 398, 402, 406, 417  
 Бизе Ж. — 113, 116  
 Бларамберг П. — 125  
 Блок А. А. — 311  
 Блуменфельд С. М. — 243  
 Боборыкин П. Д. — 10  
 Боденштедт Ф. — 132  
 Бородин А. П. — 3–4, 17–18, 31, 34, 40, 45, 50–55, 77, 89, 96, 105, 159, 169–170, 190, 192, 217, 225, 233, 238–240, 242, 244, 248, 253, 272, 278, 286, 296, 299, 301, 306, 313, 318, 321–433  
 Бородина Е. С. (Протопопова) 40, 353, 378, 418  
 Бортнянский Д. С. — 110  
 Боткин В. П. — 248–249  
 Боткин С. П. — 322  
 Ботта Г. — 329  
 Брамс И. — 85, 88, 101, 106, 247, 286, 392  
 Бурго-Дюкудре Л. — 265  
 Буренин В. П. — 209  
 Буслаев Ф. И. — 359  
 Бутлеров А. М. — 322  
 Быкова А. — 330  
 Бюлов Г. фон — 82, 84, 102  
 Вагнер Р. — 24–25, 29, 32, 39, 44, 67, 73, 144–145, 150–151, 167–168, 182–183, 191, 193, 210, 227, 239–240, 247  
 Вайсхаймер В. — 431  
 Вебер К. М. фон — 25, 147, 165  
 Вейкман И. А. — 72  
 Вейнберг П. И. — 87  
 Венявский Г. — 22, 30, 296  
 Верди Дж. — 33, 350  
 Верстовский А. Н. — 24, 34, 70, 148, 174, 228, 349–351  
 Виардо П. — 68, 76  
 Виельгорские, братья — 66  
 Виельгорский М. Ю. — 19, 89  
 Виллуан А. И. — 28, 61–62, 83, 134

---

\*Составители А. Митина и П. Чернов.

- Вильбоа К. П. — 34, 49  
 Вильде К. — 301  
 Винклер К. — 329  
 Висковатов П. А. — 125  
 Владышевская Т. Ф. — 3  
 Вольф Г. — 218  
 Врубель М. А. — 167  
 Вьетан А. — 68  
 Гаврушкевич И. — 336  
 Гайдн Й. — 16, 24–25, 69, 85, 141, 336  
 Галилей Г. — 65  
 Ганслик Э. — 44  
 Геббель К. Ф. — 153  
 Гебель Ф. К. — 61  
 Гедианов Л. С. — 430  
 Гейне Г. — 198–201, 218, 302, 304, 314, 422, 426  
 Гендель Г. Ф. — 24, 62, 69, 82, 117–119, 155  
 Гербер — 350  
 Герцен А. И. — 97, 249, 254  
 Гёте И. В. фон — 69, 118, 131, 301, 325, 329  
 Гильфердинг А. Ф. — 359  
 Гинзбург Г. — 102  
 Гиппиус Е. В. — 298  
 Глазунов А. К. — 108, 192–193, 222, 228, 243, 248, 253, 256, 272–273, 288, 297–298, 306, 316, 355–356, 359, 378, 392–393, 397, 408–409, 411, 429  
 Глинка М. И. — 24–25, 33, 38–40, 42–43, 46–50, 52, 60, 63, 66, 70, 75, 83, 110–111, 140–141, 144–145, 147–151, 154–155, 159–160, 165, 167, 170, 180–182, 189, 191, 196, 219, 228, 235–237, 239–242, 245, 248, 251, 261, 273–274, 293–294, 301–302, 306, 310, 317–319, 341, 344, 349, 354, 359, 363, 368, 379, 395, 428  
 Глюк К. В. — 147, 150  
 Гнесин М. Ф. — 395–396  
 Гоголь Н. В. — 14, 141, 149, 152, 174–175, 429  
 Голенищев-Кутузов А. А. — 312  
 Гомер — 381  
 Гофман И. — 86, 102  
 Григ Э. — 101  
 Григорьев А. А. — 113, 175  
 Грюцмахер Ф. — 68  
 Гулак-Артемьевский С. — 34  
 Гуммель И. — 237, 336  
 Гунке О. — 336  
 Гуцевич Ю. — 187  
 Гюго В. — 209–210  
 Давид Фердинанд — 68  
 Давид Фелисьен — 114  
 Давыдов К. Ю. — 22, 30  
 Даль В. И. — 10, 148  
 Даргомыжский А. С. — 15–16, 24, 29, 32–33, 38–40, 42, 46, 53, 66, 70, 96, 110, 144, 149–152, 165, 181, 185, 188–191, 195–197, 199–200, 213–215, 217, 219, 223–225, 228, 239–240, 301, 306, 314, 318, 341, 398  
 Де Лазари К. Н. — 294  
 Дебюсси К. — 193  
 Делиб Л. — 116  
 Демьян Бедный (Придворов Е. А.) — 353  
 Ден З. — 28, 63, 134  
 Джакометти П. — 153  
 Дианин С. А. — 364, 408, 410  
 Доломанова Н. Н. — 195  
 Доницетти Г. — 33  
 Доор А. К. — 22  
 Достоевский Ф. М. — 256  
 Дробиш А. — 336  
 Дрюбюк А. И. — 22, 234, 318  
 Дюверье Ш. — 141  
 Дюма А., отец — 194  
 Дютш О. — 34, 244  
 Дягилев С. П. — 429  
 Елена Павловна, княгиня — 19, 65, 71, 75, 109, 111, 135  
 Жадуль Т. — 431  
 Жемчужников А. М. — 312  
 Живокини В. И. — 352  
 Жохин Н. — 175  
 Жуковский В. А. — 194  
 Загоскин М. Н. — 148  
 Званцев К. И. — 151, 153  
 Зенф Б. — 67, 78  
 Зинин Н. Н. — 322, 326  
 Золотарев В. А. — 403  
 Зотов В. Р. — 148, 151  
 Иван IV — 275  
 Игумнов К. — 102  
 Иоахим Й. — 68  
 Истомин Ф. М. — 244  
 Йомелли Н. — 25  
 Кавос К. А. — 350  
 Калинин В. С. — 272–273, 429  
 Кальдерон П. — 248  
 Кандинский А. И. — 3–4  
 Каншин Д. В. — 19  
 Каперов В. Н. — 175  
 Караев К. — 429  
 Карамзин Н. М. — 8, 168  
 Кармалина Л. И. — 31, 337  
 Кашкин Н. Д. — 45, 71, 338, 394

- Келдыш Ю. В. — 274  
 Кёлер Л. — 90  
 Керзина М. С. — 195–196  
 Керубини Л. — 141, 155  
 Киреевский П. В. — 359  
 Клиндворт К. — 22, 67  
 Ключевский В. О. — 9  
 Кологривов В. А. — 19, 72, 105  
 Колумб Х. — 65  
 Кольцов А. В. — 131, 302–304, 312  
 Комиссаржевская Ф. П. — 35  
 Костомаров Н. И. — 12  
 Краевский А. А. — 182  
 Крамской Н. И. — 12–13  
 Крылов И. А. — 131, 199, 348–349, 351–352  
 Куликов Н. И. — 123  
 Кульчицкий В. — 309  
 Куперен Ф. — 83  
 Кюи Ц. А. — 3, 24, 27, 34, 38–43, 50–53, 77, 82–83, 134, 145, 169, 182, 185–225, 238–240, 254, 261, 274, 276, 284, 301, 314, 318, 395, 405, 430, 432  
 Кюхельбекер В. К. — 248  
 Лабазин — 336  
 Лажечников И. И. — 148  
 Ларош Г. А. — 22, 30, 43–45, 48, 56, 77, 84, 215, 346, 422  
 Ларош З. Г. — 235  
 Лауб Ф. — 22, 30  
 Левашев Е. М. — 329, 350–351, 378–381, 407, 413, 416, 425  
 Левашева О. Е. — 3  
 Лёве К. — 69  
 Левенсон О. Я. — 45  
 Лемуре Ш. — 319  
 Леонова Д. М. — 35, 431  
 Лермонтов М. Ю. — 112, 123, 125, 127, 131, 218, 248, 263–264, 269–271, 302, 305–307, 312–313  
 Лесков Н. С. — 11  
 Лешетицкий Т. — 22  
 Лист Ф. — 24, 26–27, 53, 57, 59, 62, 64, 67–70, 72–73, 76, 81, 83, 90, 95, 99, 101, 113, 132, 135, 144, 182, 224, 227, 235, 239–240, 246–247, 269, 285, 293, 296, 304, 319, 322–323, 325, 347, 402–403, 406, 424, 431–432  
 Лихачев Д. С. — 357, 381, 382, 390  
 Лобанов Д. И. — 153  
 Ломакин Г. Я. — 25–26, 145, 238, 318  
 Людвиг О. — 119  
 Лядов А. К. — 83, 222, 253, 263, 298, 300, 319, 411, 429  
 Лядов К. Н. — 32  
 Ляпунов А. С. — 230, 242, 273, 285  
 Майков А. Н. — 153, 216–218, 302, 356  
 Мамонтов С. И. — 114  
 Марлинский А. А. — 189  
 Мартынова С. — 349  
 Масканыи П. — 199  
 Медведев П. М. — 35  
 Мей Л. А. — 308, 356  
 Мейербер Дж. — 33, 63, 122, 147, 165, 349–350  
 Мекк Н. Ф. фон — 95  
 Меликов М. Т. — 429  
 Мельгунов Н. А. — 47  
 Мельников И. А. — 35  
 Мельяк Г. — 141  
 Менделеев Д. И. — 322, 327  
 Мендельсон-Бартольди Ф. — 25, 60, 62–63, 69, 82, 89–90, 96, 117, 134, 191, 336  
 Мережковский Д. С. — 131  
 Мериме П. — 194  
 Метнер Н. К. — 298, 311, 316  
 Мильтон Д. — 69  
 Мицкевич А. — 218–219  
 Млоденцкий И. О. — 124  
 Мозенталь С. Г. — 113, 119  
 Монюшко С. — 187, 189, 223  
 Мопассан Г. де — 194  
 Моцарт В. А. — 16, 24, 46, 60, 62, 82, 141, 143–144, 149–150, 155, 167, 193, 235, 239, 336, 417  
 Мошелес И. — 62  
 Мур Т. — 114  
 Мусоргский М. П. — 9, 13, 15–17, 24, 32, 34, 40, 42, 45, 50–55, 76–77, 96, 110, 124–125, 152, 155, 168–170, 172, 180, 192, 196–197, 203–204, 208, 214, 217, 219, 222–225, 232–233, 239, 242–243, 298–299, 301, 304, 307–308, 318, 333, 337–338, 341–342, 346, 349, 353, 356, 358, 363, 406, 421, 424, 430–431  
 Мясковский Н. Я. — 298, 392–393, 397, 409, 427, 429  
 Надсон С. Я. — 131  
 Наполеон Б. — 6, 143  
 Направник Э. Ф. — 24–25, 27, 32–34, 125, 298, 390, 431  
 Некрасов Н. А. — 11, 15, 142, 218–219, 422  
 Николай I — 6, 63, 65  
 Николай Александрович, цесаревич — 26  
 Никольский В. В. — 169  
 Ниссен-Саломан Г. — 22  
 Обер Д. — 147, 208



- Одоевский В. Ф. — 37, 47–48, 66, 146, 182, 237  
 Озеров В. А. — 111  
 Островский А. Н. — 28, 174–177, 243  
 Оффенбах Ж. — 349  
 Павлинова В. П. — 4  
 Панаев И. И. — 142  
 Петипа М. — 122  
 Петров Д. Р. — 3  
 Петров О. А. — 35  
 Пиккель И. Н. — 72, 336  
 Пирогов Н. И. — 19  
 Платонова Ю. Ф. — 35  
 Плещеев А. Н. — 199–200  
 Полонский Я. П. — 218–219  
 Полощи-Хорват А. — 343  
 Поль М. С. — 195  
 Потулов Н. М. — 49  
 Прач И. — 124  
 Пржецлавский П. — 343  
 Прокофьев С. С. — 288, 298, 316, 386, 392–393, 398, 429  
 Протопопова Е. С. — см. Бородина Е. С.  
 Пукирев В. В. — 12  
 Пушкин А. С. — 14, 109, 131, 150, 152, 195, 218–219, 301–302, 306, 323–324, 427  
 Пышин А. Н. — 242  
 Пыпина Ю. П. — 242  
 Разин С. — 111  
 Разумовский Д. В. — 22, 49  
 Рахманинов С. В. — 101–102, 104, 108, 195, 217, 222, 228, 248, 272, 298, 301, 309, 311, 313, 418, 429  
 Регин И. Е. — 12–13, 323  
 Римлянин — см. Римский-Корсаков Н. А.  
 Римская-Корсакова Н. Н. — 310  
 Римский-Корсаков Н. А. — 17, 23, 27, 29, 31–32, 34, 40, 42, 45, 50–55, 57, 77, 83, 89–90, 96, 99, 110, 124–125, 170–180, 190–192, 195–196, 200, 207–208, 210, 217–218, 222, 224–225, 227, 230, 232–233, 238–244, 248, 253, 256, 264, 267, 272, 274, 284, 287–288, 297–301, 306, 310–311, 318–319, 327, 334, 336, 341, 343, 346, 355–356, 378, 386, 390, 394, 411, 423, 430–431  
 Ристори А. — 153  
 Роденберг Ю. — 114, 118  
 Розанова Ю. А. — 3–4  
 Ропет И. П. — 329  
 Россини Дж. — 33, 83, 147, 349–350  
 Ростислав (Толстой Ф. М.) — 45  
 Рубини Дж. — 63, 83  
 Рубинштейн А. Г. — 3, 17–21, 23–24, 26–28, 30–31, 34, 42–43, 50, 53–57, 59–136, 146, 191, 197, 222–223, 227, 240, 318  
 Рубинштейн Артур — 80  
 Рубинштейн Г. Р. — 61  
 Рубинштейн К. Х. — 61, 79  
 Рубинштейн Н. Г. — 21–23, 28, 61, 63, 81, 83, 96, 134, 146, 182, 240, 263, 296, 318, 339  
 Рубинштейн, братья — 30, 145  
 Рыбников П. Н. — 359  
 Рылеев К. Ф. — 168  
 Савенко С. И. — 4  
 Савкина Н. П. — 4  
 Салтыков-Шедрин М. Е. — 351, 428  
 Сальвадор-Даниэль Ф. — 343  
 Самарин И. В. — 22  
 Санд Ж. — 174  
 Сахаров И. П. — 124  
 Свиридов Г. В. — 429  
 Сен-Санс К. — 76  
 Серов А. Н. — 3, 6, 23, 29, 34, 37–43, 46–50, 73, 75, 110–111, 119, 137–183, 185, 188–189, 191, 197–198, 223, 237, 298, 301, 349–350  
 Серов В. А. — 145, 167  
 Серов Н. И. — 138  
 Серова В. С. — 37, 145, 174–175, 182  
 Сетов И. Я. — 35  
 Сеченов И. М. — 322  
 Сидельников Н. Н. — 429  
 Сильский П. — 343  
 Скарлатти Д. — 82  
 Скворцова И. А. — 4  
 Скрыбин А. Н. — 108, 193, 222–223, 228, 298  
 Соловьев Н. Ф. — 174  
 Соловьев С. М. — 9  
 Сорокина Е. Г. — 3–4  
 Сохор А. Н. — 343, 350, 385, 397, 402–403, 415  
 Спонтини Г. — 143  
 Стасов В. В. — 10, 16, 19, 23, 39–43, 48, 50–51, 73, 75–76, 134, 139–140, 142, 145–148, 167, 169, 181–182, 190–191, 209, 228–230, 232, 234, 237–238, 245, 249, 254–255, 263, 273, 284, 288–289, 292, 318, 327, 337, 354–356, 359, 382, 384, 386, 389, 391, 403, 427, 430  
 Стасов Д. В. — 19, 140, 237  
 Стахович М. А. — 49, 173  
 Степанова И. В. — 3–4  
 Стравинский И. Ф. — 119, 180, 228, 344  
 Тальберг С. — 194

- Танеев С. И. — 43, 57, 83–84, 108, 119, 248, 272, 395  
 Таузиг К. — 82, 296  
 Тищенко Б. И. — 429  
 Толстой А. К. — 131, 217–218, 309–310, 312, 351, 422, 424, 429  
 Толстой Л. Н. — 9, 14, 28, 142  
 Толстой Ф. М. (Ростислав) — 45  
 Туманский В. И. — 301  
 Тургенев И. С. — 76, 97, 142, 256  
 Тютчев Ф. И. — 142, 256, 332  
 Улыбышев А. Д. — 143, 146, 235–236, 318  
 Успенский Н. Д. — 275  
 Фаминцын А. С. — 45, 296  
 Федотов П. А. — 14  
 Феофан Грек — 368  
 Фет А. А. — 142, 310–313, 332  
 Филиппов Т. И. — 243, 265  
 Фильд Дж. — 237  
 Финдейзен Н. Ф. — 214, 275  
 Фитингоф-Шель Б. А. — 24, 34, 125  
 Франц Р. — 218  
 Фрид Э. Л. — 248, 266, 275  
 Фролов А. Н. — 329  
 Хачатурян А. И. — 429  
 Хельмесбергер Й. — 68  
 Хиллер Ф. — 69  
 Хомяков А. С. — 312–313, 316  
 Чайковский М. И. — 235  
 Чайковский П. И. — 17–18, 22–23, 28, 29–32, 34, 42–43, 45, 49–50, 53–54, 56–57, 59–60, 77–78, 83, 85, 88–89, 95–96, 101, 104–105, 110, 125, 129–130, 132, 135, 163, 165, 167, 169, 174–175, 180, 191–192, 195–196, 217, 222, 227, 240, 245–246, 256, 272, 285, 288–289, 293, 298–301, 306, 309, 311, 318, 333, 337, 388, 392, 395, 412, 426, 429  
 Чередниченко Т. В. — 323  
 Чернышевский Н. Г. — 11  
 Шабалина Л. — 371  
 Шаляпин Ф. И. — 167  
 Шевченко Т. Г. — 237  
 Шекспир У. — 148, 174, 238, 240, 245, 288, 292, 318  
 Шереметьев Д. Н. — 25  
 Шестакова Л. И. — 52, 310, 316, 430  
 Шлёнбах А. — 69  
 Шлихтенштейн — 74  
 Шопен Ф. — 47, 53, 60, 81–82, 84, 89, 100, 210, 222–223, 235, 237, 241, 243, 304, 319  
 Шостакович Д. Д. — 326, 353, 409  
 Шпор Л. — 323  
 Штокхаузен Ю. — 68  
 Штраус Р. — 100  
 Шуберт К. — 24, 30, 66, 72, 139, 181  
 Шуберт Ф. — 24, 27, 60, 62, 83, 89, 235, 240, 336  
 Шуман К. — 81–82, 89  
 Шуман Р. — 24, 27, 46–47, 53–54, 73, 82, 88, 109, 113, 114, 191, 198, 208, 210, 218, 227, 235, 239–240, 245, 286, 336, 340–341, 397, 402, 426  
 Щербина Н. Ф. — 229  
 Эйзерих К. К. — 234–235, 318  
 Юнг К. — 335  
 Юсупов Н. Б., князь — 32  
 Ястребцев В. В. — 284  
 Яцевич М. — 301

# СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие .....	3
<b>Глава I. Русская музыкальная культура 60–70-х годов XIX века .....</b>	<b>5</b>
Общественная жизнь .....	5
Развитие художественной культуры .....	12
Русское музыкальное общество и первые консерватории .....	18
Концертная жизнь .....	23
Оперный театр .....	31
Музыкальная критика .....	36
Фольклор и древняя церковная музыка .....	47
Композиторское творчество .....	50
<b>Глава II. А. Г. Рубинштейн .....</b>	<b>59</b>
Творческий путь .....	61
Инструментальная музыка .....	88
Оперное творчество .....	110
Песни и романсы .....	130
Краткая хронология жизни и творчества .....	134
Основные произведения А. Г. Рубинштейна .....	136
Рекомендуемая литература .....	136
<b>Глава III. А. Н. Серов .....</b>	<b>137</b>
Творческий путь .....	138
Оперное творчество .....	147
Краткая хронология жизни и творчества .....	181
Основные произведения А. Н. Серова .....	183
Рекомендуемая литература .....	183
<b>Глава IV. Ц. А. Кюи .....</b>	<b>185</b>
Творческий путь .....	187
Оперное творчество .....	196
Камерно-вокальные сочинения .....	213
Инструментальная музыка .....	221
Краткая хронология жизни и творчества .....	223
Основные произведения Ц. А. Кюи .....	225
Рекомендуемая литература .....	226
<b>Глава V. М. А. Балакирев .....</b>	<b>227</b>
Творческий путь .....	234
Симфоническое творчество .....	244
Увертюры и поэмы на народные темы .....	248
Произведения крупной формы 80–90-х годов .....	263
	439

Камерная музыка .....	293
Фортепианные произведения .....	293
Обработки русских народных песен. ....	298
Вокальное творчество .....	300
Краткая хронология жизни и творчества .....	318
Основные произведения М. А. Балакирева .....	319
Рекомендуемая литература .....	320
<b>Глава VI. А. П. Бородин</b> .....	321
Личность .....	321
Творчество .....	332
Оперный эпос .....	347
Симфонический эпос .....	387
Эволюция симфонического творчества .....	402
Камерная музыка .....	411
Краткая хронология жизни и творчества .....	430
Основные произведения А. П. Бородина .....	432
Рекомендуемая литература .....	433
<i>Указатель имен</i> .....	434

Учебник

## ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

Выпуск II

Книга I

**Кандинский Алексей Иванович**

**Петров Данил Рустамович**

**Степанова Ирина Владимировна**

Редактор *К. Кондахчан*. Худож. редактор *Д. Аникеев*

Техн. редактор *О. Путилина*. Корректор *В. Голяховская*

Компьютерная верстка *И. Власовой*

ИБ № 5776

Подписано в печать 06.11.08. Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная.  
Гарнитура «Ньютон». Печать офсетная. Объем печ. л. 27,5. Усл. п. л. 27,5.  
Тираж 2000 экз. Изд. № 16758. Заказ № И\_033.

Издательство «Музыка», 127051, Москва, Петровка, 26, стр. 3

Тел.: 644-0297. Тел./факс: 254-6598

[www.music-izdat.ru](http://www.music-izdat.ru)

Отпечатано с готового оригинал-макета издательства в ООО «Мастер Студия».

432071, г. Ульяновск, ул. Марата, д. 8, тел. 8(8422) 44-56-08