

ИСТОРИЯ  
РУССКОЙ  
МУЗЫКИ



РОССИЙСКИЙ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ  
МИНИСТЕРСТВА  
КУЛЬТУРЫ И ТУРИЗМА  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

# ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

В ДЕСЯТИ ТОМАХ

Москва "Музыка"  
1994

# ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

ТОМ СЕДЬМОЙ

70-80-е годы

XIX века

Часть первая

*Москва "Музыка"*  
1994

Авторы тома

Ю. В. КЕЛДЫШ, Л. З. КОРАБЕЛЬНИКОВА,  
Т. В. КОРЖЕНЬЯНЦ, Е. М. ЛЕВАШЕВ,  
М. Д. САБИНИНА

Рецензенты:

доктор искусствоведения

А. И. КАНДИНСКИЙ,

доктор искусствоведения

Ю. Н. ХОХЛОВ

Ю. В. КЕЛДЫШ, О. Е. ЛЕВАШЕНА,  
А. И. КАНДИНСКИЙ, Л. З. КОРАБЕЛЬНИКОВА

Издание выпущено при поддержке  
Международного фонда "Культурная инициатива"

И 90 **История русской музыки:** В 10-ти т. — М.: Музыка, 1994. —  
Т. 7: 70—80-е годы XIX века. Ч. 1/Ю. В. Келдыш, Л. З. Корабель-  
никова, Т. В. Корженьянц, Е. М. Левашев, М. Д. Сабина. —  
479 с.

ISBN 5-7140-0281-4 (т. 7)

ISBN 5-7140-0281-2

Очередной том фундаментального исследования отечественной музыкальной классики, подготовленного Российским институтом искусствознания, посвящен творчеству композиторов второй половины XIX века: А. Г. Рубинштейна, М. А. Балакирева, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, музыкальной критике и науке этого периода.

Работа написана с новых позиций исторической науки о музыке.

Для музыкантов, специалистов смежных видов искусств, эстетиков, культурологов.

И  $\frac{4905000000 - 128}{026(01) - 94}$  Подписное

ББК 85.313(2) I

ISBN 5-7140-0281-4 (т. 7)

ISBN 5-7140-0282-2

© Коллектив авторов, 1994 г.

Седьмой и восьмой тома "Истории русской музыки" посвящены музыкальной культуре России 1870 – 1880-х годов. Эти два десятилетия знаменуют новый, небывалый ранее расцвет всех ее областей – композиторского творчества, исполнительства, науки и критики, образования. Никогда еще в отечественной музыке не возникало на протяжении столь недолгого времени такого богатства и разнообразия во всех жанрах и сферах. Национальная музыкальная школа достигает полной зрелости. Именно этот неуклонный подъем творчества позволяет рассматривать указанные десятилетия в рамках одного периода.

Вместе с тем если предыдущий период – вторая половина 50-х и 60-е годы – представляется безусловно цельным, объединенным общими важнейшими чертами, то в следующем двадцатилетии дело обстоит иначе. Можно даже отметить достаточно яркую противопоставленность 70-х и 80-х годов, а главное, двойственный, переходный характер 70-х.

Действительно, в драматических, исторически значимых событиях жизни России пореформенного двадцатилетия, между крестьянской реформой 1861 года и царубийством 1881-го, 70-е годы занимают некое промежуточное положение. С одной стороны, безусловно, в них нашли продолжение процессы, которые мы характеризуем как "шестидесятилетние". Реформы, следовавшие за отменой крепостного права, проводились на протяжении многих лет: вслед за важнейшими земской, судебной, школьной, цензурной и другими, проведенными в 60-е годы, последовали – уже в 70-е – городская и военная. С другой же стороны, в это время – в годы 80-е – обнаруживались и набирали силу явления, вполне оформившиеся в следующий период.

Хронологические принципы, существующие в разных отраслях исторического знания, отражают наряду с общезначимыми процессами также специфику той или иной социокультурной сферы. "История СССР" в значительной части позиций (реформы, развитие капитализма, общественное движение и др.) объединяет 60-е и 70-е годы, а 80-е рассматривает в единстве с 90-ми (69). "История русского искусства", рассматривая как целое вторую половину XIX века (66), отделяет от 60-х 70-е и 80-е годы, находя в последних объединяющие черты. В "Истории русского драматического теат-

ра" интересующий нас период резко разграничен и составляет содержание двух разных томов (65). Помимо уже названных выше причин общеисторического порядка, у историков театра были свои особые резоны для такого решения, в 1882 году была отменена монополия императорских театров, что послужило толчком и началом нового этапа развития сценического искусства. "История русской литературы" также проводит водораздел между 70-ми и 80-ми годами: третий том посвящен эпохе 1865–1881 годов, последний – 1881–1917-х (67). Концепция в сфере хронологии заключается здесь в рассмотрении 70-х годов как по преимуществу продолжающих литературно-общественное движение и литературно-художественные процессы предыдущего десятилетия. Завершение второй революционной ситуации и наступление реакции рассматривается как рубеж. Но есть и важные, уже собственно историко-литературные обоснования. Если взять основных героев третьего тома – от беллетристов-разночинцев до писателей и поэтов-народников, от Чернышевского, Тургенева, Писемского, Герцена до Тютчева, Некрасова, Достоевского, – то их творческая деятельность как раз совпадает с означенным периодом и в его пределах (или близко к таковым) протекает и завершается. Другие действовавшие в это время писатели, поэты и драматурги – А. Н. Островский, Гончаров, Салтыков-Щедрин, Лесков, Г. И. Успенский, наконец, Л. Н. Толстой – ушли из жизни в 80-е, 90-е и даже 900-е годы, но место, занимаемое ими в литературной действительности 60-х и 70-х, очевидно, а у многих именно на это время приходится "пик" творчества, высшие достижения. Однако и в этом томе подразумевается не только общность, но и различия внутри периода, своеобразие каждого из десятилетий: специальные главы посвящены характеристике литературы 60-х и литературы 70-х годов.

"Буквальное" соотнесение музыкально-исторического процесса с общеисторическим развитием России, с историями литературы, театра, изобразительного искусства и периодизация как частный случай такого соотнесения, безусловно, неоправданны. Но несомненная, тесная, хотя с течением времени все более сложная, связь между общественным и художественным движениями проявляется в изучаемые годы на разных уровнях, позволяя сопоставлять процессы и явления, относящиеся к тем или иным областям художественной культуры, и учет этого контекста представляется необходимым.

В предельно кратком виде основные общественно-политические процессы, характеризующие жизнь России в 70–80-е годы, можно обозначить следующим образом: расцвет и последовавший за ним кризис идеологии и практики народничества; пик событий – революционная ситуация на рубеже десятилетий; ее резкий слом после убийства Александра II; наступление длительной реакции, в недрах которой вызревали новые революционные силы.

Основным, самым влиятельным общественным движением и течением общественной мысли, охватившим разные слои населения России и ярко сказавшимся в сфере художественной культуры,

стало в 70-е годы народничество. Непримиримость к самодержавию, готовность к борьбе, самоотверженность, жертвенность отличали людей, целиком посвятивших себя интересам народа. "Хожделение в народ" – термин, принадлежащий М. А. Бакунину, – означало, в разных оттенках, у разных деятелей, и просвещение, и агитацию, и бунтарство. Утопические идеи и надежды, связанные с русским крестьянством, резкое неприятие западной буржуазности и в целом капитализма, отрицание возможности и тем более желательности его развития в России объединяли и правое – либеральное, и левое – революционное крыло этого мощного идейного течения.

"Народ" – это ключевое понятие трактовалось в 70-е годы несколько иначе, чем в предшествующие десятилетия. Вера в народ и его миссию сочеталась теперь, особенно у П. Л. Лаврова и Н. К. Михайловского, с верой в интеллигенцию, в возможности отдельной "критически мыслящей личности". Исследователь умонастроений русской интеллигенции считает особенностью "семидесятников" отождествление интересов личности и народа (62). Необходимость перенесения акцента с массового, общественного на индивидуальное прямо декларируется в работе известного историка, либерального деятеля, активного участника подготовки реформы 1861 года К. Д. Кавелина "Задачи психологии". "Упадок индивидуального начала" трактуется им как закономерная реакция на "кипучую практическую деятельность", несмотря на успехи которой современным человеком владеет "тоскливое, бесплодное недовольство" (70, 2). Автор приходит к выводу, который можно сопоставить с существенными тенденциями отечественного искусства "после 60-х": "Эпохи, подобные теперешней, не раз уже бывали в истории и каждый раз обращали мысль на внутренний, психический мир" (70, 10).

Интересны суждения "изнутри" пореформенной эпохи, исходящие от историка литературы, связанного с традициями народнической критики, – Е. А. Соловьева (Андреевича), – и все сказанное им о литературе так или иначе ассоциируется с взглядами и творчеством композиторов. Русская словесность 70-х годов, говорит Андреевич, выросла "на почве хождения в народ, идеализации народа, жажды подвига за народ..." (239, 251). В следующем же десятилетии человек « видел крушение всех „народнических“ надежд, а вместе с тем крушение того высокого духа, которым они сопровождалась » (239, 303, 309). Автор связывает эти наблюдения прежде всего с именами Л. Н. Толстого и Достоевского, но сказанное в известных отношениях может быть отнесено и к явлениям музыкального творчества, особенно к Чайковскому, и к процессам, происходившим в изобразительном искусстве.

В живописи 70 – 80-х годов ведущей остается, в широком плане, тема народа: от репинских "Бурлаков на Волге" (начало 70-х) до "Боярыни Морозовой" Сурикова (конец 80-х). Но качественно новый этап развития портретной живописи выдвигает на авансцену сложную личность современника, будь то созданные Репиным



портреты А. Ф. Писемского, М. П. Мусоргского, П. А. Стрелетовой, Л. Н. Толстого. Особенно характерны в этом плане два портрета кисти Крамского: Толстого (1873), Салтыкова-Щедрина (1879). В связи с первым из них можно вспомнить, что художнику Михайлову из романа "Анна Каренина", возможно, воплощающему черты Крамского, свойствен прежде всего интерес к внутреннему миру человека. Что же касается портрета Салтыкова-Щедрина, то его психологизм и даже, конкретно, сплетенные на картине руки писателя критика сопоставляла с воплощением в живописи моральной, философской, этической высоты человека: "Христос в пустыне" (1872).

## 2

В 70-е годы на первом плане, как одна из главенствующих, оставалась идея национального самосознания. Она захватила широчайшие круги русского общества в целом и русской творческой интеллигенции в том числе.

Излюбленная, шедшая еще от Герцена и Чернышевского идея возможности особого исторического развития России, опиравшаяся, в числе прочего, на реальную неразвитость капиталистических отношений в стране, была заострена и укрупнена философами и публицистами, имена которых связаны с народничеством: П. К. Михайловским, П. Л. Лавровым. Антибуржуазность, неприятие уже сложившегося на Западе "мещанского" разобщенного общества, ориентация на крестьянство как воплощение народа объединяли столь разных художников и мыслителей, как Достоевский с его "почвенническими" теориями и верой в мессианскую роль России и Толстой, переживший именно на рубеже 70-х и 80-х годов духовный кризис и искавший опоры в народном сознании и неортодоксальной религии. Еще в период создания Львом Николаевичем "Азбуки", весной 1872 года, С. А. Толстая свидетельствует: "Мечтает написать из древней русской жизни. Читает Четьи-Минен, житей святых и говорит, что это наша русская настоящая поэзия" (261, 499). При этом, однако, ни тот ни другой писатель не были – и не могли быть – отгорожены от общеевропейских процессов. О претворении в творчестве Достоевского традиций западноевропейского романа – от Диккенса до Э. Сю – уже многое написано, а слова его о "священных камнях" Европы широко известны.

Мысли о путях развития отечественного искусства именно в плане сопоставления с искусством Запада владели во второй половине 70-х годов И. Н. Крамским. В письме из Франции он задается вопросом – что делать русским художникам, как найти универсальные решения: "...что обязательно для нас, русских, усвоить себе из того художественного капитала, который накопили здесь, принимая Париж за средоточие художественной жизни? Все эти вопросы, на разрешение которых у нас, в России, такая настоятельная необходимость, что мы, если желаем сделать следующие

шаги, обязаны их разрешить самым серьезным образом" (87, 394).

Теория и практика русской архитектуры в 70–80-е годы объединяются развитием различных течений "русского стиля", но при этом каждое десятилетие имеет свои особые черты. 70-е – начало развития нового течения "русского стиля", связанного с претворением образцов народного прикладного творчества. Теперь уже народное жилище – "русская изба" служила образцом для создания новых типов сооружений, и прежде всего – выставочных павильонов в России и за границей, вокзалов и т. д. Основоположник этого наиболее демократического варианта "русского стиля" В. А. Гартман, друг Мусоргского, создал первые образцы павильонов из дерева на Первой всероссийской политехнической выставке в Москве (1872), на открытии которой прозвучала специально написанная кантата Чайковского. Эта линия была предложена И. П. Ропетом – автором первого русского павильона на выставке 1878 года в Париже. В начале 1880-х годов в развитии "русского стиля" проявились новые черты – поиски приемов стилизации, эстетизации; наметились перемены, во многом уже предвосхищавшие "неорусский стиль" модерна. Образцы "русского стиля" вызывали живой интерес за границей.

На этом этапе развития вновь во весь рост вставала проблема национального перед композиторами. Воплощение народной жизни и связанное с этим национальное своеобразие русской музыки раскрываются в монографических главах. Различия художественных решений в этой области и их эволюция – одна из сквозных тем истории музыки рассматриваемой эпохи.

Была при этом особая ситуация, которую важно отметить для понимания русской музыкальной культуры и в первую очередь музыкального творчества. Об этом точно сказал В. В. Стасов, подчеркивая жизнеспособность фольклорного пласта в России в отличие от Запада, где прошла "нивелирующая коса европейской культуры": "В нашем отечестве совершенно иное дело. Народная песня звучит и до сих пор повсюду: каждый мужик, каждый плотник, каждый каменщик, каждый дворник, каждый извозчик, каждая баба, каждая прачка и кухарка, каждая нянька и кормилица приносят ее с собою в Петербург, в Москву, в любой город из своей родины, и вы слышите ее в течение круглого года. Она окружает нас всегда и везде" (245, 526). Это утверждение справедливо буквально для всех слоев общества. Не случайно народные песни бывали записаны в городе и не от крестьян, – носителями фольклора благодаря его распространенности оказывались и прислуга, и артисты, и писатели и т. п. Упоминания народного пения в русской классической литературе бесконечны по количеству и разнообразию – от пения на полевых работах, как оно услышано и воспринято Левиным в "Анне Карениной", до звучания трактирной "машины", играющей "По улице мостовой" и "Лучинушку" в "Доходном месте" Островского.

В деревне же фольклор, еще мало потревоженный в 70-е годы проникновением частушек и других нетрадиционных жанров,

сохранял ведущее значение. Об этом можно судить по многим сотням сообщений и заметок в газетах разных губерний, где речь идет о песнях, обрядах и т. д. Иногда они достаточно подробны. Например, материал "Песни Архангельской губернии" печатался в течение апреля и мая 1872 года в восьми номерах "Архангельских губернских ведомостей". Столичные газеты также помещали такие статьи ("Биржевые ведомости" – о причитаниях и свадебных припевах Олонецкой губернии, 1873, и т. п.). Характерная черта всех этих публикаций – описание народного музыкально-поэтического искусства как живого и, говоря сегодняшним языком, активно функционирующего, географическая и этнографическая конкретность. Нередко авторы корреспонденций – люди из гущи этой народной жизни: мещанин из Мурома, пишущий о народных песнях, звучащих в его городе, крестьянин, сообщающий о свадебных песнях в Гдовском уезде, или ученик духовной семинарии, описывающий святочные обычаи и песни бессарабских молдаван. Далеко не всегда удается судить о собственно музыкальном материале, о звуковом содержании песен, наигрышей и т. д., но во всяком случае картина получается удивительно яркая и впечатляющая. Не случайно весьма возросло и число конкретных исследований фольклора, опирающихся на публикации. Это тоже было "хождение в народ". В 1870-е годы вышли "Русские народные песни", собранные П. В. Шейном, онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом, причитания Северного края, опубликованные Е. В. Барсовым, сборники донских песен В. К. Секретова, сборники солдатских песен. Чумацкие народные песни издал в Киеве П. Я. Рудченко, украинские исторические – В. Антонович и М. Драгоманов, белорусские – П. Вессонов. Активно велось собиранье и издание песен народов Прибалтики, особенно латышских. Публиковались труды Этнографическо-статистических экспедиций Русского географического общества, отдельные тома посвящались тем или иным регионам России или песенным жанрам. Два сборника народных песен подготовил во второй половине 70-х – начале 80-х годов Н. А. Римский-Корсаков ("100 русских народных песен" и гармонизация собранных Т. И. Филипповым 40 песен). Под редакцией П. И. Чайковского вышли в 1872 году народные песни, собранные и переложенные В. П. Прокуниным (последний вместе с Н. М. Лопатиным выпустил в конце следующего десятилетия замечательное собрание лирических песен, отражающее богатство местных вариантов). Большой резонанс получили публикации Н. В. Лысенко и А. И. Рубца. Едва ли не первым опытом фиксации народного многоголосия, его подголосочного склада, ряда его важных ладоритмических особенностей стали записи Ю. Н. Мельгунова (1879–1885). Достижения Мельгунова были углублены и развиты в сборнике крестьянских песен Н. Е. Пальчикова (1888). Эти работы охарактеризованы в главе "Музыкальная наука и критика", отчасти в монографических главах.

Все это были факты, непосредственным образом связанные с национальной укорененностью русского композиторского твор-

чества. Римский-Корсаков прямо говорил, что занятия сборником русских народных песен "оказали впоследствии огромное влияние" на направление его композиторской деятельности (222, 128).

Этот сложный, во многом переходный период изучения русско-го фольклора, его обработок характеризуется новыми чертами, отмеченными Б. В. Асафьевым: русские композиторы, «не отказываясь от подчинения песни, как материала, принципам аккордового голосоведения... создают для сопровождения народных напевов ближе всего подходящие к ним ладовые схемы западноевропейского „строного стиля“. Так возникает период уже осознанной художественной стилизации (Римский-Корсаков, Лядов). Но он же диалектически приводит к новой эпохе осознания народной музыкальной системы (Кастальский и его предшественники) как самостоятельной ценности» (16, 100)<sup>1</sup>.

В эти же годы совсем молодой С. И. Танеев создает декларацию "Что делать русским композиторам?" (1879) и, в спорах с учителем своим Чайковским, развертывает аргументацию идеи "русской полифонии", казавшейся многим странной и несвоевременной, но чреватую богатыми плодами в следующий период. В ходе этого спора Чайковский высказывал известные свои мысли об органичности вхождения русской музыки в лоно общеевропейской, а точнее, о диалектике национального и общеевропейского: "Я не совсем понимаю того обособления русской музыки от европейской, которое Вы доказываете мне... Если Вы признаете, что западные музыканты фатально увлекаются на свой теперешний путь, то и русская музыка тоже фатально идет вслед за ними..." (293, 237). И вскоре, дополняя свою мысль: "...я бы сравнил европейскую музыку не с деревом, а с целым садом, в коем произрастают деревья: французское, немецкое, итальянское, венгерское, испанское, английское, скандинавское, русское, польское и т. д., европейская музыка есть сокровищница, в которую всякая национальность вносит что-нибудь свое на пользу общую" (293, 239).

Идея претворения в музыкальном творчестве русского народного, национального стала основополагающей в деятельности содружества "Могучая кучка"; именно воплощение национальных концепций, характерно русских образов, типов, сюжетов, интонаций составляло пафос творчества Балакирева, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова.

Семидесятые и особенно восьмидесятые годы знаменуют качественно новые взаимоотношения русской музыки с музыкальной культурой западноевропейских стран и США. В предыдущие десятилетия контакты между композиторами (например, Глинка и Лист), гастроли за рубежом русских исполнителей (А. Рубинштейн) или постановки опер ("Жизнь за царя" в Праге) были если не единичны, то весьма немногочисленны. Теперь картина меняется существенным образом.

<sup>1</sup> Понятие художественной стилизации не исчерпывает существа эстетического подхода Римского-Корсакова и Лядова к фольклору, но важна отмеченная Асафьевым линия развития.

Но сначала надо отметить, что опыт современных западноевропейских национальных музыкальных школ продолжал активно и вместе с тем по-разному осваиваться композиторами России. Сочинения Шумана, Берлиоза, Листа уже в 60-е годы много исполнялись (в том числе авторами или под управлением авторов) и были высоко оценены кучкистами и Чайковским. Позже спектр явлений расширяется и дифференцируется. Известно, что в 70-е и особенно 80-е годы Чайковский восхищался операми Бизе и Верди, а также других итальянских композиторов, в частности Беллини, — в отличие от членов Балакиревского кружка.

Огромное внимание привлекало оперное творчество Вагнера. О нем, правда, немало говорили и в 60-е годы, но знали весьма отрывочно. Важной вехой в контактах русских музыкантов с вагнеровским творчеством стал Байрёйтский фестиваль, на котором присутствовали Чайковский, Ларош, Кюи и другие русские музыканты и который был широчайшим образом отражен в прессе, причем не только столичной, но и многих других городов. Отчет Чайковского помещен в пяти номерах "Русских ведомостей"; позже, находясь в США в 1891 году, он опубликовал небольшую обобщающую заметку о своем отношении к музыке этого композитора (288). Что касается русской публики, то о ее знакомстве с операми Вагнера в достаточно большом объеме можно говорить в связи с событием, относящимся уже к концу прослеживаемого периода и названным Римским-Корсаковым весьма важным, — гастролями немецкой оперной труппы под управлением дирижера К. Мука, представившей "Кольцо нибелунга" в сезоне 1888/89 годов (222, 220).

Становятся достаточно известными симфонии Брукнера, симфонии и концерты Брамса, произведения Сен-Санса, Франка.

Принципиально по-новому выглядит начиная с 70-х годов исполнения русской музыки за границей и гастроли отечественных артистов-инструменталистов и певцов. На первом месте по количеству выступлений в городах Европы и Америки в качестве пианиста и дирижера остается А. Г. Рубинштейн. В его лице Россия дала музыканта-исполнителя истинно мирового класса и масштаба. Многократно звучат в разных странах рубинштейновские инструментальные пьесы, симфонии, оперы. Широкий отклик находят концерты Г. Венявского, К. Ю. Давыдова. На международную арену вступает новое поколение музыкантов, — теперь это по большей части воспитанники и воспитанницы молодых русских консерваторий. С начала 70-х годов гастролеровала в Вене, Париже, Лондоне, Брюсселе, Берлине, городах США А. Н. Есипова, в это же время в Германии, Франции, Париже — В. В. Тиманова. Обращает на себя внимание значительное число гастролеров-вокалистов, дающих концерты и принимающих участие в спектаклях на сценах Италии (Е. П. Кадмина, И. П. Прянишников), Германии (Н. А. Ирецкая), Франции (А. П. Крутикова, А. П. Белоха), Швейцарии (А. Г. Меньшикова) и т. п. В нескольких странах успешно выступили Е. А. Лавровская, Д. М. Леонова (последняя — случай пока уникальный — даже в Японии). Обширные гастрольные поездки пред-

принял Д. А. Агренов-Славянский со своим хором (Европа, Америка). В следующие годы количество имен умножается.

Но обилие выступлений за рубежом не сразу способствовало проникновению русской музыки на эстрады западных стран. Даже в 70-е годы постановка "Жизни за царя" в Милане (1874) воспринималась как факт исключительный, да и была таковым. (Одна из заметок в русской прессе, широко откликнувшейся на спектакль, была озаглавлена: "Необыкновенное музыкальное событие в Италии".) Исполнение в Париже "Ромео и Джульетты" Чайковского в 1877 и симфонической картины "Садко" Римского-Корсакова в следующем году там же следует назвать в числе немногих зарубежных премьер этого десятилетия.

Существенным моментом этого процесса стала "экспозиция" творчества русских композиторов на Всемирной выставке в Париже в 1878 году. В только что открывшемся огромном зале "Трокадеро" состоялись четыре концерта под управлением Н. Г. Рубинштейна с весьма разнообразным репертуаром – духовная музыка Бортнянского, увертюры и многочисленные фрагменты из опер и симфонических сочинений Глинки, Даргомыжского, Серова, А. Рубинштейна, Римского-Корсакова, Чайковского ("Буря", "Меланхолическая серенада", скрипичный и фортепианный концерты). Концерты проходили при переполненном зале и с громадным успехом (именно так выразился В. Стасов в одном из "Писем из чужих краев").

Ко второй половине 70-х годов относится знакомство Листа с музыкой Бородина и самим Бородиным. Лист восхищался его симфониями, отрывками из "Князя Игоря", музыкальной картиной "В Средней Азии" (последнее сочинение посвящено венгерскому музыканту). По инициативе Листа Первая симфония была исполнена в Баден-Бадене в 1880 году с блистательным успехом. Эту же симфонию вскоре сыграл в Лейпциге А. Никиш; Ш. Ламуре в 1884 году включил в программу парижских концертов музыкальную картину "В Средней Азии". Большой популярностью пользовалось творчество Бородина в Бельгии.

Начиная с 80-х годов знакомство профессионалов и любителей в разных странах с музыкой русских авторов развивается по нарастающей. Римский-Корсаков продирижировал в 1889 году двумя концертами из сочинений Глинки, композиторов "Могучей кучки", Глазунова, Лядова и собственных в Париже, на Всемирной выставке. На концертах этих присутствовали многие французские музыканты, о них писали едва ли не все парижские газеты. В. В. Стасов утверждал: "В концертах 1889 года в Трокадеро в Париже русская музыка праздновала истинное торжество свое специально как музыка национальная. Все суждения, все приговоры публики и обширнейшей прессы прямо клонились в эту сторону. Всего более нравились, всего более осыпались тут похвалами те русские музыкальные создания, которые были не только вообще талантливы, но талантливы со специально русскою физиономией и обликом" (257, 141–142). Вскоре Римский-Корсаков выступил в Бельгии.

Несомненно, наибольшее распространение получило на Западе творчество Чайковского – как исполнения, так и издания. В 1885 парижский издатель Ф. Маккар купил у П. И. Юргенсона право распространять сочинения этого композитора, несколько позже такой деятельностью занялись Боте и Бок в Берлине. Популярности музыки Чайковского во многом способствовали авторские концерты, проходившие с огромным успехом в 1887 году в Берлине, Лейпциге, Гамбурге, в начале следующего года – в Праге, Париже, Лондоне. Осенью 1888 – зимой 1889-го повторяется турне по городам Германии, Франции, Чехии (не только концерты, но и постановка "Евгения Онегина"), Англии. Чайковский понимал, что завоевывает Европу, и писал 11 февраля 1889 года из Берлина фон Мекк: «...должен вернуться в Россию – „или со щитом, иль на щите”» (294, 47). Пониманию, приятию западным миром русской культуры, русского искусства Чайковский придавал большое значение. В дневнике – документе сугубо личном – находим такие записи, обе относящиеся, заметим, к 1886 году: 2 апреля: "...читал Сарсэ о Толстом и едва сдерживал рыдания от радости, что наш Толстой так хорошо понят французами"; 30 июля: «...читая статью Вогюз („Le Roman Russe”) про Тургенева, плакал» (280, 48, 83–84). Среди множества печатных откликов находим пронизательные свидетельства признания его представителем русской композиторской школы: "...музыка Чайковского приводит с собой в тематической изобретательности и оркестровке национальный русский элемент" (278, 216). Таким образом, расцвет творческой деятельности виднейших русских мастеров был отмечен и если не синхронно, то очень скоро оцenen в странах Западной Европы.

И наконец, вступало уже в непосредственный контакт с европейской культурой новое поколение музыкантов. В конце 70-х – начале 80-х годов Лист с большим одобрением отзывался о пьесах Лядова, и Глазунов, побывавший во Франции в 1884 году, сообщает Стасову, что Сен-Санс и другие музыканты Лядова знают и ценят. Первая симфония Глазунова в том же году прозвучала в Веймаре, а Вторая – в Париже, на Всемирной выставке, спустя пять лет. Во второй половине 70-х и 1880 году в Париже бывает и подолгу живет Танеев. Он общается с Франком, д'Энди, Форе, Дюпарком, посещает выставки. К этому времени в живописи уже ярко заявило о себе новое направление – импрессионизм, в творчестве же упомянутых французских музыкантов проявлялись черты, предвещающие приход неоклассицизма.

Соотнесение стилеобразующих процессов русской и западноевропейских композиторских школ – самостоятельная проблема: ее отдельные стороны (Шуман и Чайковский, Вагнер и Римский-Корсаков и т. д.) в литературе так или иначе затронуты, но в целом она еще ждет рассмотрения.

В 70-е и 80-е годы достигло полной зрелости и огромной художественной высоты творчество композиторов, ярко заявивших о себе в предшествующее десятилетие, – прежде всего членов содружества "Новой русской школы" и Чайковского.

Этот богатейший период ознаменован не только появлением шедевров литературы, пластических искусств, театра и музыки, но и громадным количественным ростом явлений художественной культуры, их многомерностью и разноликостью, драматической борьбой и парадоксальными сочетаниями явлений; обретениями, но и утратами также. "Контрастная полифония" воплощается и в биографиях музыкантов, и в судьбах жанров, и в процессах стилизирования.

В начале периода, в 1871 году, мы видим русских композиторов – во всяком случае, основную "персоналию" – при следующих обстоятельствах. В феврале отвергнута Дирекцией императорских театров первая редакция "Бориса Годунова" Мусоргского, и вскоре он приступает к работе над второй редакцией. Римский-Корсаков, автор симфонических пьес "Садко" и "Антар", продолжает сочинять "Псковитянку" (в тот год он поселяется вместе с Мусоргским); он принимает приглашение войти в число профессоров Петербургской консерватории. Бородин, после исполнения в 1869 году Первой симфонии, начала сочинения Второй и подступов к работе над "Князем Игорем", теперь погружен по преимуществу в дела научные и общественные. Кюи сочиняет оперу "Анджело", романсы, часто выступает как музыкальный критик. Балакирев – на пороге кризиса и длительного отхода от композиторской, дирижерской и всякой вообще музыкальной деятельности. А. Г. Рубинштейн, необычайно интенсивно концертирующий в Европе, заканчивает оперу "Демон". Чайковский преподает в Московской консерватории, составляет учебник гармонии, ведет систематическую музыкально-критическую работу в газетах; сочиненный им Первый квартет тут же исполняется коллективом РМО во главе с Ф. Лаубом, выходят из печати фортепианные пьесы ор. 9, "Ромео и Джульетта"; он начинает сочинять оперу "Опричник", и еще до завершения отдельные номера звучат в концерте под управлением Н. Г. Рубинштейна...

Жизнь и творчество этих – и других – композиторов совершенно по-разному складывается в 70–80-е годы, изобилуя существенными для истории отечественной музыки событиями и процессами. Все же, вероятно, можно выделить как важнейшие из них: судьбы "Могучей кучки"; возникновение Беляевского кружка в Петербурге; развертывание творчества Чайковского в Москве; эволюция взаимоотношений "петербургской" и "московской" композиторских школ; выход на арену следующего, в эти годы еще молодого, поколения композиторов.

Наши представления о Балакиревском кружке 70–80-х сложились под влиянием свидетельств современников и прежде всего



самих участников. В начале этого периода действительно была критическая, кризисная точка, когда с отходом Балакирева и обнаружившейся дифференциацией, а то и поляризацией путей (Римский-Корсаков – в консерватории!) возникло ощущение, что кружок разваливается. 11 июля 1872 года Мусоргский пишет Л. И. Шестаковой: Светло прошлое кружка, – пасмурно его настоящее: хмурые дни настали... и как ни стараюсь я отогнать докучливую муху, что жужжит скверное слово „развалился”, муха тут как тут со своим жужжаньем... (195, 133). К писанию Корсаковым фуг он отнесся резко отрицательно, „Князь Игорь”, в целом нравящийся, все же далеко не во всем вызывает его сочувствие (осенью 1875 года, А. Голенищеву-Кутузову), „Майская ночь” оставляет холодным, „Анджело” представляется ни в коей мере не соответствующим потребностям русского общества... И как вывод: „„Могучая кучка” выродилась в бездушных изменников» (В. Стасову 19–20 октября 1875; но это уже – после ужасной рецензии Ц. Кюи на „Бориса Годунова”) (195, 203).

И Бородин в письмах середины 70-х говорит о „разладе, распадении и прочем нашего кружка” (211, 2, 289), – считая это, впрочем, естественным и даже положительным с точки зрения раскрытия индивидуальных дарований, когда, в более поздний период, „индивидуальность начинает брать перевес над школою...” (211, 2, 107). Римский-Корсаков, в начале 70-х годов обозначивший посвящение „Псковитянки”: „Дорогому мне музыкальному кружку”, – вскоре стал оценивать наступившие времена как конец содружества. К этому было много уже упоминавшихся оснований, связанных и с биографией Балакирева, и с поисками Римского-Корсакова, не ставшими до поры творчески продуктивными (Третья симфония, квартет)... Многое же „изнутри” эпохи не было (и не могло быть) замечено и оценено: прежде всего остались частью не узнаны, частью не поняты творения Мусоргского. Широко известны высказывания Стасова, отчасти Римского-Корсакова об упадке таланта Мусоргского с середины 70-х годов (время работы над „Хованщиной”, „Сорочинской ярмаркой”, создания великих циклов – фортепианного („Картинки и выставки”) и вокальных („Без солнца”, „Песни и пляски смерти”).

Но не только участники исторического процесса оценивали судьбу „кучки” как клонящуюся к упадку. Современный исследователь также считает 70-е годы едва ли не концом „кучки” как идейно-художественного явления, полагая, что дело не ограничилось разным развитием композиторских индивидуальностей: „разлад был прежде всего идейным”, заключающимся в понимании народного и трактовке реализма (302, 205). Такая точка зрения достаточно распространена, но не может быть признана справедливой. „Кучкизм” как мощное музыкально-эстетическое направление, разумеется, не только не прекратил существования, но и остался одним из ведущих явлений, определяющих лицо отечественной музыки.

Интереснейшее „описание” внешних примет одного своего

сочинения – “Млады” дал однажды Римский-Корсаков – в письме, документе сугубо личном и отмеченном горько-иронической интонацией. Обращаясь к С. Н. Кругликову (май 1890 года), он сетует, что в “Младе” исчерпал свои темы, и перечисляет их: “Русалки, лешие, русская пастораль, хороводы, обряды, превращения, восточная музыка, ночи, вечера, рассветы, птички, звезды, облака, потопаы, бури, наводнения, злые духи, языческие боги, безобразные чудища, охоты, входы, танцы, жрецы, идолослужение, музыкальное развитие русских и всяких славянских элементов и т. д.” (224, 184). Подчеркнем, что он тут пишет только о себе, и даже преимущественно об одном произведении, но трудно не узнать в этом перечне многие типичные мотивы “кучкистов”, и прежде всего те, которые связаны с романтическим восприятием и воплощением национального прошлого.

Эстетические, общехудожественные основы “кучкизма” охарактеризованы в нашей литературе. Но собственно музыкальные – стилевые, выразительные, притом общие – исследования в меньшей степени (277). Вместе с тем можно отметить, например, повышенный интерес балакиревцев к возможностям гармонии – экспрессивным и колористическим, к оркестру, некоторые структурно-синтаксические, метроритмические особенности. Присущие кучкистам “родовые” черты, связанные и с тематикой, и с языком музыки, безусловно существуют.

Об этом не менее, чем о “распаде” кружка, постоянно размышляли в 70–80-е годы входившие в него музыканты. В середине 70-х годов А. П. Бородин, констатируя центробежные силы, признает: “...общий склад музыкальный, общий пошиб, свойственный кружку, остались” (211, 2, 108). И много позже, когда “кучка” как действующее содружество давно уже не существовала, “кучкистское” самосознание сопровождало Римского-Корсакова – самого, казалось бы, – но только казалось, – далеко ушедшего от сотоварищей. Трезво оценив, осудив моменты узости, субъективизма, ложного отношения к школе и т. п., о чем хорошо известно из “Летописи”, Корсаков укрепился в сознании правоты балакиревцев. “Я полагаю, – писал он Кругликову в мае 1890 года, – что в искусстве дурно только уродливое; напротив, не уродливое, а только крайнее именно и желательно; оно-то и двигает искусство. Лист был крайний, Берлиоз тоже, Вагнер тоже, и мы были такими же; а теперь конец” (224, 183). В отношении “кучки” тут все точно: и кумиры – Лист, Берлиоз (кумирами Чайковского они не были никогда!), и установка на “крайность” как декларируемый отказ от “старых” форм искусства! И конечно, не случайны такие размышления именно в это время.

Порог 90-х годов – еще одна кризисная точка: после смерти Бородина, после обозначившегося тяготения младших петербуржцев к Чайковскому – а с тем, как думалось Римскому-Корсакову, утрата собственного лица. Скажу прямо предвидится конец Кучки, эклектизм, завтрак шампанским же Чайковским, примирение партий и т. д. и т. д. Новые времена, новые птицы, новые пес-

ни" (224, 186). В творчестве самого Римского-Корсакова, при всей значительности эволюции его стиля, многие коренные черты направления обнаруживают себя в течение еще почти двух десятилетий. Приведенное же высказывание отражает неизбежный исторический драматизм, сопровождающий переходные периоды, явление новых тенденций. Давно отмеченное сближение "кучкизма" и Чайковского ("московской школы", ибо в следующем поколении это были также Танеев, Рахманинов), как видим, проходило для Римского-Корсакова субъективно небезболезненно. А ведь именно Чайковский поддержал в 70-е годы упорные занятия полифонией своего петербургского коллеги. Интересен и тот факт, что Чайковский в начале 90-х годов, — тогда же, когда Корсаков говорил о "примирении партий" с оттенком горечи, — высказался на эту тему гораздо спокойнее и объективнее (правда, высказывание предназначалось для журнала). Тем самым интервью Чайковского показывает, между прочим, и гораздо меньший внутренний акцент на "особости", в том числе национальной, на том, что может быть утрачено в результате сближения; оно же и подтверждает, что сближение было относительным и до конца дней каждого из действующих лиц сохранилась неполнота взаимного понимания. По мнению Чайковского, композиторы — члены "кучки" выступали "радикалами, революционерами, новаторами" отнюдь не всегда, а лишь в виде исключения; что касается выражения "русского духа", то и « это верно только отчасти, так как некоторые из них во всю свою жизнь не написали ни одной строчки в „русском духе" ». Деление на партии — "кучку" и "консерваторскую" — "представляет какое-то странное смещение понятий"... Дальше Чайковский, обозначая черты сходства и различия в творчестве своем и Римского-Корсакова, заключает: "Словом, несмотря на всю разность наших музыкальных индивидуальностей, мы, казалось бы, идем по одной дороге; и я, с своей стороны, горжусь иметь такого спутника" (288, 372). Разумеется, Чайковский все время подразумевает не Балакиревский кружок, а отдельно Римского-Корсакова (разве что в способности воплотить "русский дух" он отказывает, без сомнений, "персонально" Кюи). Но и в этом случае отдельные моменты принципиальных различий (отношение к программной и непрограммной симфонической музыке и др.) сглажены, а многие не обозначены вовсе.

И все же "примирение партий", как выразился Римский-Корсаков, происходило, и ярким примером тому может служить Глазунов уже во второй половине 80-х и особенно к 1890 году (Третья симфония). Воспоминания последнего, что редко случается в мемуарной литературе, точно раскрывают собственно профессиональную основу тяготений к музыке московского мастера, а тем самым, косвенно, как бы "нехватку" некоторых свойств в своем (петербургском) арсенале: "...изучая произведение его, я усмотрел в них много нового и поучительного для нас, молодых в то время музыкантов. Я обратил внимание на то, что, будучи прежде всего лириком-мелодистом, Петр Ильич внес в симфонию элементы

оперы. Я начал преклоняться не столько перед тематическим материалом его творений, сколько перед вдохновенным развитием мыслей, темпераментом и совершенством фактуры в целом" (37, 248). Влияние Чайковского на Глазунова, – и в не меньшей мере "кучкистские" мотивы у Рахманинова – в значительной степени определили судьбы русского симфонизма следующих десятилетий.

Одно из существенных явлений 80-х годов – образование Беляевского кружка в Петербурге. Сама фигура М. П. Беляева (1836–1904) – богатого лесопромышленника, мецената, музыканта-любителя – была достаточно характерной для своего времени (В. В. Стасов справедливо сопоставил его с П. М. Третьяковым). Разнообразная деятельность Беляева в области нотоиздательства, организации концертной жизни, материального поощрения русских композиторов сыграла немалую роль в истории отечественной музыкальной культуры. М. П. Беляева отличала широта вкусов, отсутствие исключительных пристрастий. Горячий поклонник музыки Глазунова, а также Лядова, он много издавал и способствовал исполнению произведений Танеева, а позже сыграл важную роль в судьбе Скрябина.

Естественным главой Беляевского кружка стал Римский-Корсаков, вокруг которого группировались младшие композиторы, начиная с Глазунова, Лядова и включая значительное число иных музыкантов: Н. Н. Черепнина, В. А. Золотарева, Ф. М. Blumenфельда, Я. Витола, Н. Н. Амани, Ф. С. Акименко, И. И. Крыжановского, Н. А. Соколова и других. Беляевский кружок как бы пришел на смену Балакиревскому.

Малочисленность кружка более раннего по сравнению с позднейшим естественна: музыкальная действительность развивалась не только вглубь, но и вширь; в любой зрелой культуре во все времена было множество второстепенных – притом исполнявшихся и издававшихся – авторов. Для полного представления о ней безусловно необходимо знание "второго" плана, творчества композиторов, ассимилировавших достижения своих великих современников, участвовавших в развитии многих музыкальных жанров. Но, разумеется, главное состояло не в количестве, а в том, что эпоха 60-х и эпоха 80-х отразилась, каждая по-своему, в этих содружествах и определила их различие. Широко известен сравнительный анализ, данный Римским-Корсаковым в "Летописи...". Отмечая ряд моментов "наследственной связи" двух кружков, он разворачивает убедительные антитезы: период бури и натиска – период спокойного шествия вперед; революционность – прогрессивность; композиторская техника, самостоятельно и не всегда успешно добывавшаяся силой таланта, – техническая образованность; различия в музыкальных вкусах и пристрастиях (222, 210–212). Участников Беляевского кружка, не создавших высокохудожественных сочинений, иногда иронически называли "композиторами беляевского каталога" (М. П. Беляев, действительно, обильно издавал их сочинения). Хочется все же отметить это и как несомненное свиде-

тельство расширения профессионального "поля" русской композиторской школы.

Дальнейшее развитие и значительные перемены наблюдаются в эти десятилетия в сфере основных жанров. В 70-е годы наиболее актуальными жанрами остаются опера, симфоническая и камерно-вокальная музыка. Начало периода как бы "наследует" в оперном искусстве предыдущему десятилетию: завершаются близкими авторам музыкантами, выходят на сцену и становятся важными событиями "Каменный гость" Даргомыжского и "Вражья сила" Серова. А. Г. Рубинштейн вслед за "Демоном" – лучшей своей оперой, открывшей новый тип оперного героя, утвердившей в русской музыке жанр лирической оперы и оказавшей несомненно влияние на Чайковского, создает также новое для русской сцены оперно-ораториальное сочинение – "Маккавей" и вызвавшего общественный интерес "Купца Калашникова". Кучкисты в 70-е и 80-е годы сравнительно мало выступают в оперном жанре; Мусоргский после "Бориса Годунова" – выдающегося события 1874 года – остается на долгое время неизвестным широкой публике, "Князь Игорь" войдет в жизнь также лишь в 1890 году – одновременно с "Пиковой дамой". У самого "оперного" представителя Балакиревского кружка – Римского-Корсакова это годы сравнительно малой активности: после "Псковитянки" появляются "Майская ночь" и "Снегурочка", а затем – почти десятилетнее молчание перед "Младой". В эти годы он много сил отдает работе над "Хованщиной" и "Игорем". Зато рассматриваемые два десятилетия включают почти все, созданное для оперной сцены Чайковским: от "Опричника" и "Кузнеца Вакулы" до шедевра лирической оперы – "Евгения Онегина", а также исторических, но трактованных в лирико-психологическом плане "Орлеанской девы", "Мазепы". Находят место на сценах Петербурга и Москвы "Анджело" Кюи, "Гарольд" Направника. Во второй половине 80-х годов на музыкально-театральном горизонте появляются более молодые, часто не первостепенные, но в свое время привлечшие внимание Ипполитов-Иванов ("Руфь"), Бларамберг, Аренский (оперу последнего "Сон на Волге" чрезвычайно высоко оценил Чайковский). Некой общей тенденцией можно назвать перенесение акцента с народно-исторической проблематики на лирико-психологическую. В следующие годы это приведет к появлению одноактных, двухактных, камерных опер. Характерным станет и отход от работы в оперном жанре многих представителей нового поколения композиторов – Лядова и Глазунова, вовсе не писавших опер, да и Танеева, создавшего одну крайне нетипичную для отечественной музыки оперу "Орестею". Если продолжить краткий обзор "картины жанров", то для музыкально-сценического искусства России стало важным создание Чайковским его многоактных балетов: "Лебединое озеро" и особенно "Спящая красавица" означали не только появление на русской почве классических по художественному значению образцов, но и во многом реформу мирового балета, оказавшую влияние на развитие балетного искусства многих десятилетий.

В сфере симфонической музыки интенсивный рост и развитие выразились прежде всего в быстро наступившем расцвете жанра многочастной симфонии. Наряду с разнообразной (и столь разной у "кучкистов" и Чайковского) программной симфонической музыкой именно жанрово-стилевые процессы в области "чистой" симфонии определяют лицо этого периода. Вслед за симфониями А. Г. Рубинштейна, имеющими по преимуществу историческое значение, хотя и небезразличными для художественного опыта Чайковского, русская симфония за весьма короткий период достигает вершин подлинно мирового значения. Появившиеся почти одновременно Вторая Бородина и Четвертая Чайковского с полнотой и законченностью воплотили два направления отечественного симфонизма: эпический и драматический (лирико-драматический); их обычно связывают соответственно с "петербургской" и "московской" композиторскими школами. В немногих работах, специально посвященных типам русского симфонизма, справедливо подчеркивается особое значение и "почвенность" симфонического эпоса. И. И. Соллертинский утверждает: "Русская музыкальная культура не только творчески освоила и развила на новой национальной основе все существующие типы европейского симфонизма... но и создала в целом неведомый Западу тип эпической симфонии" (238, 346). Во многом отталкиваясь от этой статьи, М. Ф. Гнесин связывает эпический симфонизм с ведущими идеями 60-х годов, с аналитическим методом мышления и на этих связях основывает характеристику и поэтики, и формообразующих принципов (42, 44-50). Плодотворность синтеза названных типов симфонизма обнаруживается ярчайшим образом позднее - в творчестве Рахманинова. В рамках же нашего периода с симфониями выступили Глазунов (с тремя) и Аренский (с двумя), Ляпунов; три симфонии, написанные Танеевым, остались в то время неизвестными.

Начиная с 70-х годов и чем далее, тем большее место в творчестве русских композиторов занимает камерно-инструментальная музыка; в этом отразилась как общая для всей европейской культуры тенденция, так и существенные исторические черты социальной психологии русской интеллигенции. Вслед за композиторами, создавшими инструментальные ансамбли или фортепианные пьесы наряду с операми и симфониями, появляются авторы, уже по преимуществу посвящающие творчество этим жанрам и исполнительским составам.

Наименее освещена в литературе и знакома современному слушателю работа композиторов в церковно-певческих жанрах. Она чрезвычайно важна для полноты характеристики творчества ряда видных композиторов и особенно "звукового мира" России. Поэтому необходимо хотя бы вкратце пояснить сложившуюся к тому времени ситуацию. В сфере духовной музыки вторая половина XIX века, и особенно 70-80-е годы, характеризуются интересными процессами. Период после смерти Глинки отмечен значительным упадком церковно-музыкального творчества. По верному замечанию А. В. Преображенского, "могучее развитие русской светской

музыки нисколько не отразилось на церковной... Церковная композиция шла совершенно обособленно даже от того материала церковно-народного творчества, который так естественно искал сближения с нею... Монополия Капеллы заслоняла собою развитие возможного нового стиля..." (213, 104-105). Положение усугублялось тем, что во главе Придворной певческой капеллы – единственного в то время учреждения страны, обладавшего правом печатать и распространять новую духовную музыку, – после смерти Бортнянского и ухода Глинки стояли посредственные музыканты. На рубеже 70–80-х годов в церквах России официально было разрешено исполнение сочинений лишь восьми авторов – Бортнянского, Березовского, а также директоров и учителей Капеллы – А. Львова, Турчанинова, Бахметева, Грибовича, Ворстникова и Макарова. Именно в этот период к созданию духовной музыки обратились Чайковский, Балакирев и Римский-Корсаков; потребность в национальном самосознании распространилась и на эту сферу. Проблема взаимодействия национального – инонационального, русского – западноевропейского ставилась на почве церковной музыки отнюдь не менее остро, чем в музыке светской. Этот новый этап был отмечен известным историком церковного пения и прямо связан с именами трех названных композиторов: "Композиции и переложения древних мелодий у этих авторов имеют уже сильные задатки творчества в народном духе в области церковной музыки, особенно в переложениях, твердо и ясно выдерживающих старые напевы в их буквальной точности и в сопровождении гармонии несложной, но художественно разработанной" (187, 13). Создание Чайковским в конце 70-х и начале 80-х годов "Литургии святого Иоанна Златоуста" и затем "Всенощного бдения" имело значительные исторические последствия. Н. И. Бахметев – в то время начальник Придворной капеллы, наложивший запрет на издание музыки "Литургии..." Юргенсоном, проиграл дело в суде. Принципиально важное значение имел и факт публичного исполнения "Литургии..." в концерте РМО (декабрь 1880). Таким образом, была возрождена практика духовных концертов вне церкви; выдающиеся отечественные музыканты, следуя примеру Чайковского, обратились к созданию цельных музыкально-литургических циклов; наконец, к руководству Капеллой привлекались в дальнейшем крупные музыканты.

Многообразием и богатством характеризуется картина русского музыкального творчества 1870–1880-х годов с точки зрения стилевых процессов. Воздействие критического реализма, позиции которого были столь мощны в литературе как самой влиятельной области художественной культуры второй половины XIX столетия, безусловно сказалось не только в творчестве Даргомыжского и Мусоргского, как указал в одной из статей В. В. Стасов, но и других композиторов, – разумеется, в иной степени. Черты этого метода в творческой деятельности отечественных композиторов, по мнению Е. М. Орловой, – "социальное восприятие жизни и исторический подход к оценке прошлого и настоящего" (204, 267). Вместе с

тем, по справедливому суждению другого исследователя, в русской музыке отнюдь не только во времена Верстовского и Алябьева, но и — как во всех без исключения западноевропейских музыкальных культурах — вплоть до конца прошлого века были сильны позиции романтизма. Более того, "в 70—80-е годы в русской музыке наблюдалось усиление романтических тенденций" (6, 101).

Действительно, яркие признаки романтического метода присущи и творческой деятельности отдельных композиторов, входивших в "Могучую кучку", и эстетической платформе этого содружества в целом. Музыка Чайковского дает множество свидетельств романтического характера его сочинений. Суждения о романтическом характере симфонических концепций Чайковского или оперных — Римского-Корсакова встречаются у Б. В. Асафьева, И. И. Соллертинского, других авторов (72)<sup>2</sup>.

Невозможность (а отчасти и непродуктивность) строгого разграничения черт реализма и романтизма в русской музыке рассматриваемого периода совершенно очевидна. Синтез их существует в рамках творчества того или иного автора, даже в одном крупном сочинении (последние симфонии или "Пиковая дама" Чайковского). О сложном стилевом взаимодействии реализма ("психологического реализма") и романтизма говорит А. И. Кандинский, выдвигая по отношению к творчеству Римского-Корсакова и отчасти Бородина понятие "поэтический реализм".

Начавшийся в 60-е годы процесс расширения аудитории, приобщения все новых слоев населения России к музыке, причем не только в Петербурге и Москве, но и во многих крупных и даже не очень крупных городах — процесс этот в 70-е и 80-е годы протекал с огромной активностью. Именно расширение общественной сферы музыки выступает мощным фактором, определяющим многообразие и богатство театральной или концертной жизни, музыкальные вкусы, а в конечном счете — и существенные стороны творчества композиторов.

По справедливому суждению А. Н. Островского, "в народе, начинающем цивилизоваться, публика прибывает не единичными лицами, а целыми поколениями" (205, 110), — слова эти относятся к нашей эпохе. Увеличение городского населения естественным образом вело прежде всего к количественному росту концертной и музыкально-театральной публики. Наряду с Русским музыкальным обществом, дающим регулярные симфонические и камерные концерты, в Петербурге и Москве возникают и активно действуют также другие общества и организации. В 1872 году по инициативе Е. К. Альбрехта возникло Петербургское общество камерной музыки, главной целью которого была пропаганда творчества отечест-

<sup>2</sup> Проявления романтического метода и стиля в русской литературе второй половины и особенно последней четверти XIX века живо интересуют сегодня и литературоведов. Взгляд на литературный процесс минувшего столетия как на переход от романтизма к реализму уже не представляется убедительным. В орбиту рассмотрения при этом включается творчество писателей от Тургенева, Лескова, Достоевского до Гаршина и Короленко.



венных авторов. Там же давал спектакли любительский Музыкально-драматический кружок, и осуществленная им первая в Петербурге постановка "Евгения Онегина" (1884) была незаурядной по художественно-ансамблевым достоинствам. С середины 80-х годов заметным явлением стали "Русские симфонические концерты".

В Москве с 1878 года начало работать Русское хоровое общество (РХО), инициатором его создания был К. К. Альбрехт, почетными членами — П. И. Чайковский, Н. Г. Рубинштейн. Хор, включавший до 150 человек, участвовал в концертах РМО, а также ежегодно давал собственные концерты. Основное внимание здесь уделялось пению а саррелла, что стимулировало творчество композиторов в этом направлении. Первым, кто писал хоры специально для Общества, был молодой С. И. Танеев. И в дальнейшем многие хоры русских композиторов были написаны для РХО или впервые спеты в его концертах. В 80-е годы при Русском хоровом обществе работали общедоступные хоровые классы и духовная капелла, регентом которой стал В. С. Орлов. В начинавшемся подъеме хоровой культуры — светской и отчасти церковной — РХО сыграло немалую роль<sup>3</sup>. Вообще 70–80-е годы впервые демонстрируют в широком масштабе плодотворное "обратное" воздействие концертных организаций на композиторское творчество.

Об увеличении потребностей города в концертах свидетельствует и возникновение в 1883 году Московского филармонического общества. Сначала силами любителей, а затем, по мере роста профессиональных кадров, — с участием выпускников консерваторий, Филармоническое общество давало ежегодно десять концертов. Директором и дирижером был П. А. Шостаковский. Незаурядный организатор, он сумел привлечь симпатии публики, приглашая солистов-знаменитостей (например, Марчеллу Зембрих). Вскоре печать начала сравнивать концерты Шостаковского с концертами РМО, которыми в Москве, после смерти Н. Г. Рубинштейна в 1881 году, руководили М. Эрдмансдёрфер, а с 1889 — В. И. Сафонов.

И хотя существенное место во всех этих музыкальных собраниях (за исключением, может быть, "Русских симфонических концертов" М. П. Беляева) занимала западноевропейская классика и отчасти современная зарубежная музыка, можно говорить также об исполнении сочинений русских композиторов в неизмеримо большем объеме и новом качестве. Ведь наряду с признанным классиком — Глинкой, с поколением Чайковского и членов "Могучей кучки", затем — Танеева, Лядова, Глазунова, Аренского, теперь на эстраде зазвучали и произведения все увеличивавшегося числа композиторов — воспитанников столичных консерваторий. Количественный рост, расширение сферы и здесь давали о себе знать естественным образом.

Преимственность поколений плодотворно сказалась и в исполнительском искусстве. Благодаря консерваториям и сложившимся

<sup>3</sup> О деятельности Общества см.: Празднование двадцатипятилетия Русского хорового общества: 1878 — 1903. М., 1905.

в них школам проявление смены было гарантировано. В 70-е и даже 80-е годы одновременно действовали на концертной эстраде и учителя, и ученики: Н. Г. Рубинштейн – и С. И. Танеев, А. И. Зилоти; К. Ю. Давыдов – и А. В. Вержбилович; Т. Лешетицкий – и А. Н. Есипова и т. д. Одна из вершин исполнительского искусства этих десятилетий – цикл Исторических концертов А. Г. Рубинштейна, представлявших развитие фортепианной музыки от истоков до современности. Цикл из семи концертов был сыгран в Петербурге, Москве, ряде городов Европы в сезоне 1885/86 года. Сочетание художественного и историко-познавательного интереса в программах и, главное, гениальная игра пианиста оставили огромный след в художественной жизни.

Наибольшие перемены совершались в провинции. Сложение музыкальной жизни, носящей общенациональный характер, – ведущая черта исторического процесса в этой области – растянулось на десятилетия. Медленно, но неуклонно сокращался разрыв в уровне между столичными и периферийными городами. Любители и иностранные гастролеры (часто второстепенные) уже не составляют основу музыкальной действительности даже в отдаленных от культурных центров местах. Все же неравномерность её развития бросается в глаза. Открытие все новых отделений РМО, организация сезонов "по образу и подобию" Петербурга и Москвы, "миссионерская" деятельность выпускников первых консерваторий определяли содержание концертной жизни. Так, в Нижнем Новгороде, где еще в 1870 году концерт Балакирева прошел в полупустом зале, спустя два года побывал Н. Г. Рубинштейн. Он посоветовал организовать в городе отделение РМО, направил туда В. Ю. Виллуана. В открытых последним музыкальных классах училось множество местных жителей. Вообще развитие концертно-театральной жизни шло рука об руку с развитием форм музыкального образования. Становление музыкальной культуры провинциальных городов обуславливалось наличием отдельных педагогов, классов, частных школ и т. п.

Властительницей сердец и в эти десятилетия оставалась в России опера. Семидесятые годы, особенно в Москве, наполнены плодотворной борьбой за русскую оперу. Но так или иначе, с самого начала периода год за годом в столице осуществлялись постановки "Руслана и Людмилы" (превосходное возобновление, 1871), премьеры "Каменного гостя", "Псковитянки", "Бориса Годунова"; на оперных сценах Москвы и Петербурга большое место заняли сочинения Чайковского. Двадцатилетие завершается одновременной постановкой в 1890 году "Князя Игоря" и "Пиковой дамы". Сформировалось новое поколение русских артистов, с именами которых связаны судьбы отечественной оперы, – это Ф. П. Комиссаржевский, Ю. Ф. Платонова, Е. А. Лавровская, И. А. Мельников, Д. М. Леонова, несколько позже – Ф. И. Стравинский, М. А. Славина, в 80-е годы – Э. К. Павловская, Е. К. Мравина и к концу десятилетия – чета М. И. и Н. Н. Фигнер. В Москве, несмотря на тяжелые условия существования русской оперы, расцвел талант Е. П. Кад-

миной, выдвинулись Б. Б. Корсов и особенно П. А. Хохлов – незабываемый Демон и Онегин.

Тем не менее существовала оправданная неудовлетворенность положением дел на императорских сценах, проявившаяся в разных формах. Возникли проекты общедоступного оперного театра. Этого, в частности, добивался А. Г. Рубинштейн, направляя докладную записку императору Александру III и дирекции РМО. В середине 80-х годов, после отмены монополии императорских театров, в Москве по инициативе С. И. Мамонтова возникла Частная русская опера, открывшая новую страницу в оперном искусстве страны. Неизмеримо возросла и стала принципиально иной роль режиссера и художника в мамонтовской опере, особенно в следующий период ее работы. Здесь царила идея синтеза, в более поздние годы к оформлению спектаклей были привлечены В. Д. Поленов, В. М. и А. М. Васнецовы, К. А. Коровин, М. А. Врубель и другие первоклассные живописцы. "Жизнь за царя", "Русалка" и "Каменный гость" были в числе лучших спектаклей первого периода существования театра; большим событием стал спектакль "Снегурочка" Римского-Корсакова.

Итальянские оперные труппы все эти годы продолжали привлекать слушателей, ставя излюбленный репертуар с участием выдающихся солистов. В 1882 году в Москве, а спустя три года в Петербурге перестали работать постоянные итальянские труппы, но и гастролирующие коллективы пользовались неизменным вниманием. Особенно долго держался интерес к итальянской, да и к французской опере в провинции, где русский репертуар тоже завоевывал публику постепенно, с трудом. Характерный пример – оперное дело в Казани. В 60-е годы здесь сменяли друг друга итальянские антрепризы, дававшие обычный "набор" произведений Доницетти, Беллини, Верди, а также "Фауста" Гуно. Со временем городская интеллигенция все настойчивее выражала желание иметь русскую оперу, и в 1874 году она открылась. Начав "Жизнью за царя", антрепренер П. М. Медведев затем поставил "Русалку", "Аскольдову могилу" Верстовского и "Опричника" Чайковского (всего через 3–4 года после столиц). Но и тут преобладали итальянские и французские авторы – Верди, Мейербер. Трудности и художественные успехи находились в сложных и противоречивых соотношениях. На рубеже 80-х годов антреприза Медведева потерпела крах. Оперные события в Харькове, Саратове, Киие также показывают сложность проходивших процессов: стремление пропагандировать русскую оперу при отсутствии сил и средств для достойной постановки отечественного репертуара и отчасти поэтому равнодушие публики и "прогорание" антреприз и "товариществ".

Новая тенденция была связана со все усиливающимся "обуржуазиванием" посетителей театра и их желанием получить развлечение. Отсюда – и победное шествие оперетты, завоевание ею громадных пластов слушателей. Показательно, например, что в богатом торговом Нижнем Новгороде, с его обильными ярмарками, в 1885–1890 годах оперы вообще не шли, – только оперетта! И в не-

большом тогда Тамбове в 70-е годы при полном отсутствии оперы процветала опереточная труппа И. И. Ознобишина – Оффенбах, Лекко.

Все это было проявлением общих тенденций культуры. Широкое распространение искусства и литературы имело оборотную сторону. В последней четверти XIX века мы легко различаем истоки того явления, которое, тогда лишь зарождаясь, уже в наши дни приобретет новое качество и значение массовой культуры. Репертуар домашнего музицирования, столь распространенного во второй половине прошлого столетия, прослеживаемый через многочисленные нотные издания всех буквально фирм (за исключением одного только М. П. Беляева), демонстрирует это очень наглядно. В этих изданиях, в числе прочего – масса народно-песенных образцов – русский, малороссийский фольклор. Но многие обработки и переложения сделаны руками ремесленников, народная песня в них огрубляется, упрощается, утрачивает важнейшие свойства и достоинства: таковы были издержки широкой адаптации и распространения. То же в известной мере происходило и с чрезвычайно модным "цыганским" пением. Вкусы, пристрастия публики определяли ее ожидания и требования по отношению к современному композиторскому творчеству, имели важнейшее значение для складывавшихся тем или иным образом судеб этого творчества.

При всех противоречиях и сложностях, 70–80-е годы вошли в историю русской музыки как один из самых плодотворных периодов.

## 1

Глубокие преобразующие процессы, которыми характеризуется развитие русской музыкальной культуры пореформенного периода, находили непосредственное отражение в критике 70–80-х годов. Критика служила не только чутким барометром общественного мнения, но и активной участницей всех больших и малых событий в области музыки. Она отражала растущий авторитет отечественного музыкального искусства, воспитывала вкусы аудитории, прокладывала путь к признанию новых творческих явлений, разъясняла их значение и ценность, стремясь воздействовать как на композиторов, так и на слушателей и на организации, от которых зависела постановка концертного дела, работа оперных театров, музыкальных учебных заведений.

При знакомстве с периодической печатью этих десятилетий обращает на себя внимание прежде всего огромное количество самых разнообразных материалов о музыке от краткой хроникальной заметки до большой, серьезной журнальной статьи или развернутого газетного фельетона<sup>1</sup>. Ни один сколько-нибудь заметный факт музыкальной жизни не проходил мимо внимания печати, многие же события становились предметом широкого обсуждения и горячих споров на страницах многочисленных газет и журналов самого различного профиля и разной общественно-политической ориентации.

Широк был и круг людей, пишущих о музыке. Среди них мы встречаем и рядовых газетных репортеров, с одинаковой легкостью судивших о любых явлениях текущей жизни, и образованных дилетантов, не обладавших, однако, необходимыми знаниями для того, чтобы высказывать вполне квалифицированные суждения по музыкальным вопросам. Но определяли лицо критики люди, ссоединявшие широту общекультурного кругозора с глубоким пониманием искусства и определенно выраженной эстетической позицией, которую они последовательно защищали в своих печатных выступлениях. К их числу принадлежали В. В. Стасов, Ц. А. Кюи, Г. А. Ларош и некоторые другие, не столь крупные и влиятельные,

<sup>1</sup> В "Музыкальной библиографии русской периодической печати" Т. Н. Ливановой по 60-м годам приведено 19 786, по 70-м — 29 223 названия. Таким образом, общее количество газетно-журнальных материалов по музыке увеличилось по сравнению с предшествующим десятилетием приблизительно в полтора раза.

но высокопрофессиональные и заинтересованные в судьбах русской музыки деятели.

Убежденный сторонник "новой русской музыкальной школы" Стасов, взгляды которого уже вполне определились в предшествующем десятилетии, продолжал с прежней энергией и темпераментом выступать в защиту ее идей. Он горячо поддерживал творчество Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова и обличал косность и консерватизм реакционных кругов, не способных понять его великое новаторское значение. В статье « Урезки в „Борисе Годунове” Мусоргского » Стасов с возмущением писал о грубом произволе руководства императорских театров по отношению к высочайшим образцам отечественного оперного искусства. Такой же гневный отклик вызвал у него отказ дирекции от постановки "Хованщины". "По счастью, – писал он в этой связи, – есть суд истории. Его уже ничем не выскоблишь и не затушуешь" (251, 120). Стасов был убежден, что подлинно великое найдет путь к людям и настанет время, когда передовое русское искусство будет признано во всем мире.

Музыкальные взгляды и оценки Стасова наиболее полно представлены в цикле статей под общим названием "Двадцать пять лет русского искусства", являющихся не только обзором русской живописи, скульптуры, архитектуры и музыки за четвертьвековой период от второй половины 50-х до начала 80-х годов, но и боевой декларацией новых художественных направлений этой знаменательной для русской культуры поры. Характеризуя основные признаки новой русской музыкальной школы, Стасов отмечает прежде всего "отсутствие предрассудков и слепой веры": "Начиная с Глинки, – пишет он, – русская музыка отличается полной самостоятельностью мысли и взгляда на то, что создано до сих пор в музыке". – "Еще одна крупная черта, характеризующая новую школу, – это стремление к национальности". – "В связи с элементом народным, русским, – отмечает далее Стасов, – есть другой элемент, составляющий характерное отличие новой русской музыкальной школы. Это элемент восточный". – "Наконец, еще черта, характеризующая новую русскую музыкальную школу, – это крайняя склонность к программной музыке" (252, 150).

Следует подчеркнуть, что, борясь за самостоятельность русской музыки и ее тесную связь с народной почвой, Стасов был чужд какой бы то ни было национальной ограниченности. "...Я ничуть не думаю, – замечает он, – выставлять нашу школу выше других европейских школ – это была бы задача и нелегая, и смешная. У каждого народа есть свои великие люди и великие дела" (252, 152). Вместе с тем в этой работе, как и в ряде других печатных выступлений Стасова, сказалась групповая, "направленческая" предвзятость. Считая носителем подлинной национальности в музыке Балакиревский кружок, он недооценил значение Чайковского в русской художественной культуре. Признавая его выдающееся творческое дарование, Стасов упрекал композитора в "эклектизме и необузданном, неразборчивом многописании", что, по его мне-

нию, является пагубным результатом консерваторского обучения. Лишь немногие программные симфонические произведения Чайковского встретили у него безоговорочное одобрение.

Кюи, продолжавший свою рецензентскую деятельность до конца столетия, выступал с позиций, во многом близких стасовским. Как и Стасов, он отвергал все, что носило на себе печать "консерваторского духа", предвзято отрицательно относился к большей части творчества Чайковского. Вместе с тем Кюи не обладал присущей Стасову твердостью и последовательностью убеждений. В своей склонности к негативным оценкам он не щадил и собственных товарищей по Балакиревскому кружку. Его полный мелочных придирок отзыв о "Борисе Годунове" и некоторые другие печатные выступления, в которых подвергались критике произведения близких "Могучей кучке" композиторов, были восприняты Стасовым как измена идеалам школы. В статье "Печальная катастрофа", напечатанной в 1888 году, он перечислял все факты "отступничества" Кюи, обвинив его в "ренегатстве" и "переходе во враждебный лагерь". "...Ц. А. Кюи, — заявлял Стасов, — показал тыл новой русской музыкальной школе, оборотившись лицом к противоположному лагерю" (253, 51).

Это обвинение было не вполне обоснованным. Отказавшись от некоторых крайностей 60-х годов, Кюи оставался в целом на "кучкистских" позициях, но субъективная ограниченность взглядов не позволила ему понять и верно оценить многие выдающиеся творческие явления как в русской, так и в зарубежной музыке последней трети века.

В 70-х годах полностью раскрывается яркая и интересная, но в то же время крайне сложная, противоречивая личность Лароша. Свои идейно-эстетические позиции, четко сформулированные в ранних статьях конца 60-х — начала 70-х годов — "Глинка и его значение в истории музыки", "Мысли о музыкальном образовании в России", "Исторический метод преподавания теории музыки", — он продолжал неизменно отстаивать на протяжении всей дальнейшей деятельности. Считая вершиной музыкального развития период от Палестрины и Орландо Лассо до Моцарта, Ларош относился ко многому в современной ему музыке с нескрываемым критицизмом и предвзятостью. "По мнению моему, это период упадка..." — писал он в связи с петербургской премьерой "Снегурочки" Римского-Корсакова (161, 884).

Но живость восприятия, тонкое чутье музыканта часто брали в нем верх над догматической приверженностью к классически ясному, простому и цельному искусству старых мастеров. Не без привкуса горечи признавался Ларош в той же статье: «Говоря „век упадка“, я спешу прибавить, что мне лично до известной степени нравится упадок, что я, так же как и другие, поддаюсь очарованию пестрого и нескромного наряда, кокетливого и вызывающего движения, поддельной, но ловко подделанной красоты» (161, 890).

Статьи Лароша, особенно 80-х годов, наполнены иногда скептическими, иногда исповедническими по тону размышлениями о

путях современного ему музыкального искусства, о том, куда ведут новаторские открытия Вагнера, Листа, представителей "новой русской музыкальной школы", каковы критерии подлинного прогресса в музыке.

Пожалуй, нагляднее всего эти противоречия проявились в трактовке вопроса о программной музыке. Не уставая подчеркивать свою полную солидарность со взглядами Ганслика, Ларош теоретически осуждал программную музыку как ложный вид искусства. Но это не мешало ему очень высоко оценивать такие произведения, как, например, "Антар" Римского-Корсакова или "Фауст-симфония" Листа. "Сколько ни отрицайте в теории музыкальную живопись и музыкальную поэзию, — признавал Ларош, — на практике никогда не будет недостатка в композиторах, у которых игра воображения сливается с музыкальным творчеством... чувство наше охотно верит в таинственное родство между мелодией и человеческим характером, картиной природы, душевным настроением или историческим событием" (146, 122). В другой статье Ларош доказывал возможность передачи музыкой как внешних явлений, так и философских мотивов "посредством весьма близких и понятных аналогий" (171, 252).

Неверно представлять себе Лароша как завзятого консерватора, отвергавшего все новое. Вместе с тем нельзя отрицать и того, что догматизм эстетических взглядов приводил его часто к односторонним и несправедливо-пристрастным оценкам произведений выдающегося художественного значения. Из русских композиторов Ларош полностью и без всяких оговорок принимал только Глинку, в музыке которого находил совершенное воплощение классического идеала кристальной ясности, уравновешенности и чистоты стиля. В статье, посвященной выходу в свет оркестровой партитуры "Руслана и Людмилы" в 1879 году, Ларош писал: "Глинка — наш музыкальный Пушкин... Оба они — и Глинка и Пушкин — в своей ясной, безупречной, мирной, мраморной красоте составляют разительный контраст с тем духом бурного и смутного тревожения, который вскоре после них объял сферу тех искусств, в которых они царствовали" (153, 202).

Не будем останавливаться на вопросе о том, в какой степени эта характеристика отвечает нашему представлению об авторе "Евгения Онегина" и "Медного всадника", да и о Глинке с его "Жизнью за царя", "Князем Холмским", драматическими романсами последних лет. Нас интересует в данный момент оценка Ларошем послеглинкинского периода русской музыки не как продолжения и развития традиции Глинки, а как контраста к его творчеству. Свою статью он оканчивает выражением надежды, что современные русские композиторы последуют примеру Глинки и "снова найдут тот безупречный стиль, ту гибкость и глубину содержания, то идеальное изящество, тот возвышенный полет, которого наша отечественная музыка однажды уже представила образец в лице Глинки" (153, 204).

Среди русских современников Лароша наиболее близок ему был



Чайковский, творчеству которого он посвятил большое количество статей, проникнутых искренней симпатией, а иногда и горячей любовью. При всем этом далеко не все в музыке этого высоко ценимого им композитора Ларош мог безоговорочно принять и одобрить. Его отношение к Чайковскому было сложным, противоречивым, подвергалось постоянным колебаниям. Иногда он, по собственному признанию, казался "чуть не противником Чайковского" (169, 83). В 1876 году он писал, возражая против мнения о Чайковском как о художнике классического типа, стоящем на позициях противоположных «безумным новаторам „кучки“»: "Г. Чайковский несравненно ближе к *крайней левой* музыкального парламента, чем к умеренной правой, и только то извращенное и ломаное отражение, которое музыкальные партии Запада нашли у нас в России, может объяснить, что г. Чайковский некоторым представляется музыкантом традиции и классицизма" (169, 83).

Вскоре после смерти Чайковского Ларош признавался уже совершенно откровенно: «...Я очень люблю Петра Ильича как композитора, но именно „очень“ люблю; есть другие, во имя которых я к нему сравнительно холоден» (170, 195). И на самом деле, читая отзывы Лароша о некоторых произведениях А. Г. Рубинштейна, можно прийти к заключению, что творчество этого художника в большей степени отвечало его эстетическому идеалу. В одной из статей Лароша мы находим следующую весьма показательную характеристику рубинштейновского творчества: "...Он стоит несколько в стороне от того национального движения, которое охватило русскую музыку со времени смерти Глинки. Рубинштейн у нас остался и, вероятно, всегда останется представителем общечеловеческого элемента в музыке, элемента необходимого в искусстве, незрелом и подверженном всем увлечениям молодости. Чем страстнее пишущий эти строки отстаивал, во все продолжение своего поприща, направление русское и культ Глинки, тем более он сознает необходимость разумного противовеса крайностям, в которые может впасть всякое направление" (157, 228).

Насколько неправ был Ларош, противопоставляя национальное общечеловеческому, показало уже недалекое будущее. Наиболее близки Западу оказались именно те русские композиторы "крайней левой" национального направления, творчество которых полностью отвергалось Ларошем или принималось с большими оговорками.

Одной из значительных страниц в истории русской музыкально-критической мысли явилась непродолжительная, но яркая и глубоко содержательная деятельность Чайковского в качестве постоянного обозревателя московской музыкальной жизни. Заменяв в еженедельнике "Современная летопись" Лароша, уехавшего в Петербург, Чайковский затем в течение четырех лет сотрудничал в газете "Русские ведомости". Однажды он назвал эту свою работу "музыкально-концертным бытописанием Москвы". Однако по глубине суждений, серьезности подхода к оценке различных музыкальных явлений его критическая деятельность далеко выходит за пределы обычной рецензентской информации.

Высоко оценивая просветительское и пропагандистское значение музыкальной критики, Чайковский неоднократно напоминал, что суждения о музыке должны опираться на прочную философско-теоретическую базу и служить воспитанию эстетического вкуса аудитории. Его собственные оценки отличаются, как правило, широтой и объективностью. Конечно, у Чайковского были свои симпатии и антипатии, но даже по отношению к далеким и чуждым ему явлениям он обычно сохранял сдержанный, тактичный тон, если находил в них что-либо художественно ценное<sup>2</sup>. Вся критическая деятельность Чайковского проникнута горячей любовью к русской музыке и стремлением содействовать ее признанию в кругах широкой общественности. Поэтому он так решительно осуждал недопустимо пренебрежительное отношение Московской театральной дирекции к русской опере, с возмущением писал о небрежном исполнении гениальных шедевров Глинки на московской оперной сцене.

Среди современных ему музыкальных критиков Чайковский выделял как наиболее серьезного и широко образованного Лароша, отмечая его глубоко уважительное отношение к классическому наследию, и порицал "мальчишество" Кюи и его единомышленников, "с наивной самоуверенностью ниспровергающих с своей недостижимой высоты и Баха, и Генделя, и Моцарта, и Мендельсона, и даже Вагнера". В то же время он не разделял гангликианские взгляды своего друга и его скепсис в отношении к новаторским тенденциям современности. Чайковский был убежден, что при всех трудностях, стоящих на пути развития отечественной музыкальной культуры, "все же время, переживаемое нами, займет одну из блестящих страниц истории русского искусства" (285, 113).

Продолжал печататься до конца 70-х годов Ростислав (Ф. М. Толстой), публикуя в различных органах периодической прессы свои пространные, но водянистые и легковесные по тону и по существу суждений "Музыкальные беседы". Однако в это время он представлялся современникам уже фигурой отжившей и не мог оказывать какого бы то ни было влияния на общественное мнение. В его деятельности все резче и отчетливее проступают ретроградные тенденции, и если он иногда пытался заигрывать с представителями новых течений русской музыки, то получалось это у него неуклюже и неубедительно. "Некто Ростислав, ныне совершенно забытый, но в 40-х и 50-х годах очень известный музыкальный петербургский критик", — отозвался о нем Стасов вскоре после его смерти (249, 230).

В 80-х годах внимание общественности привлекают к себе новые имена музыкальных критиков, среди которых следует назвать прежде всего Н. Д. Кашкина и С. Н. Кругликова. Статьи и заметки Кашкина время от времени появлялись и раньше в "Московских

---

<sup>2</sup> Так, не любя Мусоргского и Бородина, порой довольно резко высказываясь об их музыке в личной переписке, Чайковский не позволил себе ни одного печатного выпада против этих композиторов.

ведомостях” и некоторых других печатных органах, но постоянный, систематический характер его музыкально-критическая деятельность приобретает только с середины 80-х годов. Не отличаясь особой оригинальностью мысли, суждения Кашкина большей частью спокойно объективны и доброжелательны, хотя по отношению к некоторым композиторам Балакиревского кружка он допускал необоснованно негативные оценки.

Более яркий и темпераментный Кругликов в то же время впадал нередко в крайности и полемические преувеличения. Выступив в начале 80-х годов в газете “Современные известия” под псевдонимом “Старый музыкант”, который он вскоре заменил на другой – “Новый музыкант”, Кругликов являлся чем-то вроде полпреда “Могучей кучки” в московской печати<sup>3</sup>. Его первые критические опыты отмечены влиянием не только взглядов, но и самой литературной манеры Кюи. Высказывая свои суждения в категорической, безапелляционной форме, он решительно отвергал музыку добетховенского периода и все, что носило на себе печать “классичности”, традиционализма, академической умеренности в использовании новейших музыкальных средств: “классическая суть квинтета Моцарта”, “нас угостили скучной моцартовской симфонией”, “сухая танеевская увертюра”, “скрипичный концерт Чайковского слаб” – таков характер критических приговоров Кругликова в первые годы его музыкально-литературной деятельности.

В позднейшую пору взгляды его значительно изменились и стали гораздо более широкими. Он был, по собственным словам, “почти готов раскаяться в своих былых прегрешениях”. В статье 1908 года “Старое и архистарое в музыке” Кругликов писал с некоторой самоиронией: « Лет 25 тому назад я, хотя и прикрывался псевдонимом „Старый музыкант”, считал за особенно смелый подвиг нечестиво думать о Моцарте и в таком смысле докладывать читателю свои думы о „Дон-Жуане”... Теперь что-то иное творится со мною... сознаюсь, – с большим удовольствием пошел я слушать Моцартова „Дон-Жуана” в Солодовниковском театре »<sup>4</sup>.

Уже в конце 80-х годов суждения Кругликова становятся по сравнению с его первыми печатными выступлениями гораздо более широкими и непредвзятыми. Об увертюре “Орестея” Танеева, безоговорочно осужденной им в 1883 году как сухое мертворожденное произведение, он пишет шесть лет спустя: “В ней есть порыв, увлечение, в ней есть выразительная колоритная музыка, помимо, конечно, обычной у г. Танеева ученой сложной работы” (91, 133). Иначе оценивает он и творчество Чайковского: « Г. Чайковский как автор „Онегина” – несомненный представитель новейших оперных стремлений... все, в чем выражается новый оперный склад, г. Чайковскому близко и понятно » (92, 81).

<sup>3</sup> Одновременно он сотрудничал в некоторых петербургских изданиях, освещая события музыкальной жизни Москвы.

<sup>4</sup> Голос Москвы, 1908, 9 декабря, № 285.

Довольно обширным кругом имен была представлена другая группа критиков консервативно-охранительного лагеря, с нескрываемой враждебностью относившихся к периодовым новаторским течениям отечественного музыкального искусства. Никто из них не посягал на авторитет Глинки, приемлемым, но не более того, оказывалось для них творчество Чайковского. Однако ко всему, что выходило из-под пера композиторов "новой русской школы", они относились грубо злопыхательски, допуская при этом самые резкие выражения, нередко выходившие из рамок допустимого литературным этикетом.

Один из представителей этой группы А. С. Фаминцын выступил в печати еще в 1867 году, завоевав печальную известность заявлением, что вся музыка "новой русской школы – не что иное, как ряд трепачков"<sup>5</sup>. На таком же уровне остаются и позднейшие его суждения о композиторах этой ненавистной ему группы. Школьный догматизм странным образом совмещался во взглядах Фаминцына с преклонением перед Вагнером, хотя и понятым очень узко и поверхностно.

В 1870–1871 гг. Фаминцыным был опубликован в издававшемся им журнале "Музыкальный сезон" (1870 – 1871, № 1, 3, 7, 8, 14, 20) ряд очерков под названием "Эстетические этюды", имеющих в каком-то смысле значение его художественной платформы. С первого же очерка автор, по справедливому замечанию Ю. А. Кремлева, "погружается в болото трюизмов" (88, 541). Многозначительным тоном сообщает он общеизвестные, элементарные истины, например, что материалом музыки являются музыкальные тоны, что основные ее элементы – мелодия, гармония и ритм и т. п. Не обходится Фаминцын без полемических выпадов в адрес тех, кто "ставит сапоги и хлеб выше великих творений Шекспира и Рафаэля", представляя в такой грубо шаржированной форме положение Чернышевского, утверждавшего, что жизнь выше искусства.

Если в некоторых своих взглядах (например, сравнение музыки с архитектурой в духе Ганслика) Фаминцын сближался с Ларошем, то его узкий школярский педантизм и ограниченность суждений представляют настолько резкий контраст к свободе и блеску, с которыми отстаивал Ларош свои, пусть часто парадоксальные, мысли, что какое бы то ни было сопоставление этих двух деятелей является неправомерным. В отношении явлений стилистически "нейтральных" Фаминцын высказывал иногда вполне здравые критические суждения, но стоило ему коснуться произведений кого-либо из "кучкистов", как сразу же проявились предвзятость, полное непонимание и нежелание (а может быть, неспособность) вникнуть в замысел композитора.

В конце 80-х годов Фаминцын отходит от музыкально-критической деятельности и с большим успехом посвящает себя изучению истоков русской народной песни, истории народных музыкальных инструментов и музыкального быта Древней Руси<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> См. т. 6 настоящего издания, с. 57.

<sup>6</sup> См. раздел 5 данной главы.

Во многом близок к Фаминцыну его коллега Н. Ф. Соловьев — музыкант академического склада, состоявший долгое время профессором Петербургской консерватории, малоодаренный композитор и ограниченный по своим взглядам музыкальный критик. Если в творчестве он пытался овладеть новыми гармоническими и оркестровыми достижениями, то его критическая деятельность является образцом консервативной косности и заскоружности суждений. Как и Фаминцын, с особым ожесточением нападал Соловьев на композиторов "новой русской школы". "Могучую кучку" он называл "шайкой", музыку "Бориса Годунова" — "мусорной", "Князя Игоря" сравнивал с декорацией, писанной "не кистью, а шваброй или помелом". Эти перлы литературной изысканности могут достаточно убедительно характеризовать отношение Соловьева к ряду крупнейших явлений современной ему русской музыки.

Плодовитый критик и композитор М. М. Иванов — "композиторствующий рецензент", как он был прозван в свое время, стал личностью одиозной в музыкальном мире из-за крайней реакционности своих позиций. Выступив в печати в 1875 году, Иванов в начале своей критической деятельности относился к "Могучей кучке" дружелюбно, но вскоре стал одним из самых злобных ее противников. Кюи писал по поводу этого неожиданного крутого поворота: « Г. Иванов скорее музыкальный политик, чем музыкальный критик, и в этом отношении он замечателен тем „оппортунизмом“, той „сердечной легкостью“, с которой он меняет свои убеждения в зависимости от требований своей политической карьеры. Он начал с того, что заявил себя горячим приверженцем стремлений „новой русской школы“ и фанатическим приверженцем ее деятелей (см. многие нумера „Пчелы“) <sup>7</sup>. Когда с помощью последних, считавших его бездарным, но убежденным, он пристроился и упрочился в газете, в которой он работает и ныне, г. Иванов примкнул к убеждениям прямо противоположным... » (121, 246).

К этой же группе критиков консервативного образа мысли, враждебно относившихся к "новой русской школе", принадлежал и В. С. Баскин, отличавшийся от охарактеризованных выше его единомышленников разве только несамостоятельностью суждений. В своих взглядах он проделал ту же эволюцию, как и Иванов. Сочувственно откликнувшись на "Бориса Годунова" в 1874 году, Баскин стал вскоре одним из злейших врагов "новой русской школы", вслед за Соловьевым именовал "Могучую кучку" — шайкой, а слово "новаторы" писал не иначе, как в кавычках. Десятью годами позже он опубликовал монографический очерк творчества Мусоргского, представляющий собой в значительной своей части критику творческих позиций "Могучей кучки" (24). При этом Баскин становится в позу защитника истинного реализма, противопоставляя ему "неореализм" "кучкистов" и подменяя этим

<sup>7</sup> Имеются в виду статьи Иванова о творчестве Кюи, напечатанные в журнале "Пчела" (1875, № 2, 3, 5 — 7).

выдуманном термином понятие натурализма. "Неореализм, – вещает Баскин, – требует правды в буквальном смысле, строгой копии природы, пунктуального воспроизведения действительности, т. е. механического списывания действительности... Неореалисты упускают из вида как ненужную вещь один из главнейших элементов – творчество..." (24, 6).

Иначе говоря, Баскин, ни мало ни много, отказывает произведениям Мусоргского, Бородина, Балакирева, Римского-Корсакова в творческом начале, т. е. выводит их за грань художественного. До подобного утверждения не доходили ни Ларош, ни даже Фаминцын. Превознося на все лады мелодию как единственный элемент музыки, сильный воздействовать на широкую массу слушателей, Баскин считал, что сильный драматизм и трагедия противопоставлены музыке по самой ее природе. Поэтому даже в творчестве высоко ценимого им Чайковского его отталкивали такие моменты, как сцена сожжения Иоанны на костре в "Орлеанской деве" или окончание сцены в темнице из "Мазепы", оставляющее "впечатление тяжелое, а не драматическое, отталкивающее, а не трогательное" (23, 273). Сильнейший контраст, который вносит в трагическую ситуацию сцены казни фигура пьяного казака, по мнению Баскина, всего лишь « „грубый фарс“, придуманный в угождение новейшему реализму » (23, 274).

При столь резких расхождениях во взглядах между критиками различного толка и направления неизбежно возникали споры и ожесточенные полемические схватки. Диапазон разногласий в оценке творческих явлений от восторженной похвалы доходил до полного и безоговорочного отрицания. Иногда (например, в отношении "Бориса Годунова" и других произведений Мусоргского) позиция критика определялась не только эстетическими, но и социально-политическими факторами. Но было бы грубым упрощением борьбу различных точек зрения в области музыкальной критики всецело свести к противоборству политических интересов.

Так Ларош, музыкальные идеалы которого были обращены в прошлое, отнюдь не являлся ретроградом в своих общественных воззрениях. Когда Кюи напечатал статью "Нидерландское чадо г. Каткова, или г. Ларош"<sup>8</sup>, подчеркнув его близость к реакционному публицисту Н. М. Каткову, в журнале которого "Русский вестник" Ларош сотрудничал, то это было просто полемическим приемом. Сотрудничество в том или ином органе печати отнюдь не означало полной солидарности с взглядами его редактора или издателя. Не симпатизируя идеям революционных демократов, Ларош был так же далек и от безусловного приятия пореформенной российской действительности. "Кто не знает, – писал он однажды, – что большинству у нас плохо живется и что русский климат безжалостен не только в прямом, но и в переносном смысле?" (141, 277). Он был "типичным либералом-постепеновцем", верившим в

<sup>8</sup> СПб. ведомости, 1873, 12 апреля, № 99.

прогресс, но не закрывавшим глаза на темные, тяжелые стороны действительности.

Многообразие взглядов и оценок, которым отличается музыкальная печать рассматриваемого периода, отражает обилие и сложность путей отечественного искусства, борьбу и сплетение различных течений в самом творчестве. Если это отражение не всегда бывало точным, осложняясь личными пристрастиями и тенденциозным заострением как положительных, так и негативных суждений, то в целом музыкальная критика XIX века является ценнейшим документом, позволяющим понять ту атмосферу, в которой протекало развитие русской музыки.

Как и в предыдущие десятилетия, главным полем деятельности для людей, пишущих о музыке, оставалась общая периодическая печать — газеты, а также некоторые из литературно-художественных журналов, предоставлявших место для статей и материалов по музыкальным вопросам. Предпринимались попытки издания специальных музыкальных журналов, но существование их оказывалось недолгим. В 1871 году перестал выходить "Музыкальный сезон" Фаминцына, издававшийся менее двух лет. Нескольким большим был жизненный срок еженедельника "Музыкальный листок" (1872—1877). Главную роль играл в нем тот же Фаминцын, из авторитетных критиков в "Музыкальном листке" некоторое время сотрудничал только Ларош. Иной ориентации придерживался "Русский музыкальный вестник" (1885—1888), в котором регулярно печатался Кюи, а Кругликов публиковал корреспонденции из Москвы, подписывая их псевдонимом "Новый москвич". На позициях "новой русской школы" стоял и журнал "Баян", издававшийся с 1880 по 1890 год.

Существовали также смешанные издания по вопросам музыки и театра. Таков новый "Нувеллист", именовавшийся газетой, но выходивший начиная с 1878 года всего восемь раз в год. Уделяла внимание музыке также ежедневная газета "Театр и жизнь", основанная в 1884 году. Наконец, следует назвать журнал общехудожественного профиля "Искусство" (1883—1884), на страницах которого иногда выступали достаточно авторитетные музыкальные критики.

Однако материалы этих специальных органов печати составляют лишь незначительную часть всей огромной массы статей, очерков, заметок о музыке, обзоров текущей музыкальной жизни или сообщений об отдельных ее событиях, которую содержит в себе русская периодика всего за два десятилетия (1871—1890 годы). Количество газет и журналов общего типа (не считая специальных изданий, далеких от искусства по своему профилю), издававшихся в России в этот отрезок времени, исчисляется не десятками, а сотнями, и если не все они, то значительная их часть уделяла большее или меньшее внимание музыке.

Музыкальная критика развивалась не только в двух крупнейших центрах страны Петербурге и Москве, но и во многих других городах, где создавались отделения РМО, способствовавшие раз-

витию музыкального образования и концертной деятельности, возникали оперные театры, образовывался круг людей, проявлявших серьезный интерес к музыке. Местная пресса широко освещала все сколько-нибудь заметные события музыкальной жизни. В газете "Киевлянин" с конца 70-х годов систематически публиковал статьи по вопросам музыки Л. А. Куперник, отец писательницы Т. Л. Щепкиной-Куперник. Позже постоянным сотрудником той же газеты становится В. А. Чечотт, получивший музыкальное образование в Петербурге и здесь же начавший свою музыкально-критическую деятельность во второй половине 70-х годов. В "Одесском вестнике", а затем "Новороссийском телеграфе" сотрудничал П. П. Сокальский – один из создателей и поборников украинской национальной оперы. Его племянник В. И. Сокальский, подписывавшийся псевдонимом "Диез", "Дон-Диез", выступал в 80-х годах как музыкальный критик на страницах харьковской газеты "Южный край". В крупнейшей газете Закавказья "Кавказ" с середины 80-х годов о музыке писал грузинский композитор и педагог Г. О. Корганов, уделявший преимущественное внимание постановкам Тифлисской русской оперы.

Большинство названных авторов одновременно с участием в местной печати публиковало корреспонденции в столичных изданиях, привлекая внимание к состоянию и задачам развития музыкальной культуры в тогдашней российской периферии.

## 2

Ряд крупнейших событий, которыми было ознаменовано в русской музыке начало 70-х годов, выдвинул перед критикой целый комплекс больших и сложных проблем. В то же время некоторые из прежних вопросов сами собой умолкают, теряя свою остроту и актуальность; произведения, вокруг которых еще недавно кипела полемика, получают единодушное признание, и в оценке их не возникает никаких сомнений и разногласий.

Кюи писал в связи с возобновлением "Руслана и Людмилы" на сцене Мариинского театра в 1871 году: «Когда в 1864 г. я напечатал, что по достоинству, качеству, красоте музыки „Руслан“ – первая опера в мире, какие тогда на меня посыпались громы... А теперь... как сочувственно принято всей журналистикой возобновление „Руслана“, какое неотъемлемое право гражданства получила русская музыка. Не верится, что такой переворот, такой громадный шаг вперед мог быть сделан в такое короткое время, однако это факт» (116).

Со смертью Серова прекращается спор "русланистов" и "анти-русланистов", вызывавший такие бурные журнальные страсти еще в конце предыдущего десятилетия. Лишь однажды Чайковский коснулся этого спора, присоединяясь к мнению Серова, что «...„Жизнь за царя“ есть опера и притом превосходная, а „Руслан“ – ряд прелестных иллюстраций к фантастическим сценам



наивной поэмы Пушкина» (288, 53). Но этот запоздалый отклик не спровоцировал возобновления полемики: обе оперы Глинки к тому времени прочно утвердились на ведущих сценах страны, получив одинаковые права гражданства.

Пристальное внимание критики вызывали новые произведения русских композиторов, нередко получавшие резко противоположные оценки в печати от восторженно апологетических до уничтожающе негативных. В спорах и борьбе мнений вокруг отдельных сочинений всплывали более общие вопросы эстетического порядка, определялись разные идейно-художественные позиции.

Относительно единодушную оценку получила "Вражья сила" А. Н. Серова (поставленная после смерти автора в апреле 1871 года). Своим успехом она была обязана прежде всего необычному для оперы того времени сюжету из простой реальной народной жизни. Кюи находил этот сюжет "бесподобным", необычайно благодарным. "Лучшего оперного сюжета я не знаю, — писал он. — Его драма простая, правдивая и потрясающая... Выбор такого сюжета делает величайшую честь Серову..." (101).

Ростислав (Ф. Толстой) посвятил "Вражьей силе", как и двум предыдущим операм Серова, целый цикл статей. "Во всей опере бьется русская жизнь и от каждой ноты веет русским духом", — восторженно восклицал он, а оркестровку в драматических моментах сравнивал с вагнеровской (262, № 112). Однако окончательный его вывод был довольно двусмысленным: « В заключение скажем, что оперы покойного А. Н. Серова представляют три широкие ступени в отношении самостоятельности и народности в следующем восходящем порядке: „Юдифь“, „Рогнеда“ и „Вражья сила“, а в отношении глубины музыкальной мысли и отчасти фактуры и форм в обратном порядке, т. е., что выше всех стоит „Юдифь“, а потом „Рогнеда“ и, наконец, „Вражья сила“» (262, № 124). Еще резче высказался Ларош, находивший едва ли не единственное достоинство "Вражьей силы" в том, что композитор "местами довольно ловко подделался под тон народно-русской музыки". Как и "Рогнеда", эта последняя опера Серова, по мнению Лароша, поражает « необыкновенным после „Юдифи“ упадком творческих сил и, мало того, упадком изящного вкуса автора» (144, 90).

Более принципиальный характер носили споры вокруг "Каменного гостя", появившегося на той же сцене годом позже "Вражьей силы". Они касались не только и даже, может быть, не столько достоинств и недостатков самого произведения, сколько общих вопросов оперной эстетики, драматургических принципов и средств музыкальной обрисовки образов и ситуаций. Для представителей "новой русской школы" "Каменный гость" явился произведением программным, непреложным образцом того, как следует писать оперу. Наиболее полно эта точка зрения выражена в статье Кюи « „Каменный гость“ Пушкина и Даргомыжского ». "Это первый опыт оперы-драмы, — писал Кюи, — строго выдержанной от первой до последней ноты, без малейшей уступки прежней лжи и рутине... образец великий, неподражаемый, и к оперному делу в насто-

ящее время иначе относиться нельзя" (107, 197, 205)<sup>9</sup>. Всецело разделял тот же взгляд и Стасов. В статье "Двадцать пять лет русского искусства", написанной уже спустя десятилетие после премьеры, он оценивает "Каменного гостя" как "гениальный краеугольный камень грядущего нового периода музыкальной драмы" (245, 158).

Другие критики признавали несомненные достоинства произведения – верность декламации, тонкость письма, обилие интересных колористических находок, – но путь, по которому пошел Даргомыжский в этой своей последней опере, находили ложным и ошибочным. Наибольший интерес представляют отзывы Лароша, для которого "Каменный гость" послужил источником углубленных размышлений о природе оперного жанра и путях его развития. При первом знакомстве он был захвачен смелой новизной замысла и богатством творческой фантазии композитора. В связи с объявлением подписки на клавиры "Каменного гостя" Ларош писал: « Автор этих строк имел счастье познакомиться с этим гениальным произведением еще в рукописи и в корректурных листах и вынес из этого знакомства убеждение, что „Каменный гость“ – одно из самых крупных явлений в духовной жизни России и что ему суждено в значительной мере повлиять на будущие судьбы оперного стиля в нашем отечестве, а может быть, и в Западной Европе » (155, 8).

Но после того, как Ларош услышал "Каменного гостя" со сцены, его оценка приобретает новые нюансы и становится более сдержанной. Не отрицая высоких чисто музыкальных достоинств оперы Даргомыжского, он находит, что многие из этих достоинств ускользают от слушателя в театре и могут быть в полной мере оценены только при внимательном вникании на близком расстоянии: « „Каменный гость“ – произведение чисто кабинетное; это камерная музыка в буквальном смысле слова ». "Сцена существует не для десятка лиц, а для тысяч... Тонкие и резкие штрихи, которыми Даргомыжский оттеняет пушкинский текст; голос страсти, иногда поразительно верно подмеченный им в простой разговорной речи и переданный музыкально; обилие смелых, иногда весьма счастливых гармонических оборотов; богатая поэзия деталей (к сожалению, одних деталей) – вот что награждает вас за труд более изучения деталей" (149, 86, 87).

Помимо сравнительно краткой газетной рецензии Ларош посвятил "Каменному гостю" обстоятельную статью в московском журнале "Русский вестник". Повторяя уже ранее высказанные мысли, что "это музыка для немногих", что Даргомыжский – "по преимуществу талант деталей и характеристик", он вместе с тем признает крупное значение оперы не только в художественной, но и вообще в интеллектуальной жизни России. Особо выделяет Ларош сцену на кладбище, построенную на одном гармоническом мотиве (последование целых тонов), который он называет "мотивом

<sup>9</sup> Подробнее о цитируемой статье см. т. 6 настоящего издания.

ужаса". Хотя Ларош находит подобное последование вычурным и болезненным, "но в этой вычурности, — по его мнению, — заключена своеобразная сила, и ощущение ужаса, сковавшего Лепорелло и Дон-Жуана, невольно передается слушателю..." (150, 894).

В связи с постановкой "Псковитянки" Римского-Корсакова в 1873 году повторились уже привычные в отношении к творчеству "кучкистов" упреки в уродливых крайностях направления, "эксцентричности", "антиэстетизме" и т. д. Своим благожелательным тоном выделилась рецензия Кюи, хотя и не лишенная доли критицизма. Главными недостатками произведения Кюи считал отсутствие «непрерывно льющейся музыкальной речи, как в „Каменном госте“... неразрывной связи между словом и музыкальной фразой» (129, 216).

Ни одна из русских опер, не исключая и "Каменного гостя", не возбудила такой бури страстей и не выявила столь резкого расхождения во мнениях, как "Борис Годунов", появившийся на сцене годом позже (см. 274). Все рецензенты отмечали безусловный успех оперы Мусоргского у публики, но большая их часть так же единодушно объявляла ее произведением несовершенным и не выдерживающим строгой и требовательной критики. Нет необходимости останавливаться на откровенно враждебных отзывах реакционных критиков типа Соловьева, воспринявшего музыку "Бориса" как "сплошную какофонию", нечто "дикое и безобразное"<sup>10</sup>. Даже Баскин должен был признать это суждение "пристрастным". Фаминцын, не отрицая талантливости композитора, с присущим ему школярским педантизмом вылавливал в "Борисе" параллельные квинты, неразрешенные диссонансы и другие нарушения "музыкальной грамматики", создающие "тяжелую, нездоровую, смрадную атмосферу музыкального созерцания г. Мусоргского"<sup>11</sup>.

Гораздо большей вдумчивостью и серьезностью отличается отзыв Лароша, у которого "Борис Годунов" вызвал противоречивые эмоции. Не сочувствуя направлению творчества Мусоргского, Ларош не мог не поддаться власти его огромного дарования и создал, что с появлением "Бориса" в русскую музыку вошла новая крупная и сильная художественная личность. Знакомство с тремя сценами из "Бориса Годунова", исполненными на сцене Мариинского театра в 1873 году, до постановки оперы в целом, произвело на него неожиданное, почти ошеломляющее впечатление. «Композитор, которому я мысленно советовал обратиться в бегство, поразил меня совершенно неожиданными красотами своих оперных отрывков, — чистосердечно признавался Ларош, — так что после слышанных мною сцен из „Бориса Годунова“ я принужден был значительно изменить свое мнение о Мусоргском» (140, 120). Отмечая "самобытность и оригинальность фантазии", "могучую натуру" автора "Бориса", Ларош отдает ему неоспоримое первенство среди членов Балакиревского кружка, причем обращает особое

<sup>10</sup> Биржевые ведомости, 1874, 28 января, № 28.

<sup>11</sup> Музыкальный листок, 1874, № 16.

внимание на оркестровое мастерство Мусоргского. Все три исполненные сцены, по мнению критика, "инструментированы роскошно, разнообразно, ярко и крайне эффектно" (140, 122). Парадоксальный курьез! — именно то, что впоследствии многие считали наиболее слабым у Мусоргского, первыми его критиками оценивалось очень высоко.

Последующие отзывы Лароша о "Борисе Годунове" гораздо более критичны. В кратком сообщении о постановке "Бориса", написанном через несколько дней после премьеры (162), он признает несомненный успех оперы Мусоргского, но приписывает этот успех главным образом интересу к национальному историческому сюжету и превосходному исполнению артистов. Но уже вскоре Ларош должен был отказаться от этого мнения и признать, что «успех „Бориса“ Мусоргского вряд ли может назваться делом минуты». В более обстоятельной статье "Мыслящий реалист в русской опере" (158), вопреки всем обвинениям в "дилетантизме и неумелости", "скудости развития" и т. п., он не отрицает, что автор оперы — крупный композитор, который "может нравиться, может даже увлечь".

Статья Лароша — это откровенное, но честное признание противника, не стремящегося принизить чуждого ему художника, хотя и не радующегося его успеху. "Прискорбно видеть, — пишет он с чувством горечи и разочарования, — что нашему музыкальному реалисту даны большие способности. Было бы в тысячу раз приятнее, если б его метода сочинения практиковалась только бездарными художниками..."

Одним из пунктов обвинения против Мусоргского, выдвигавшимся во многих отзывах, было свободное обращение с пушкинским текстом: сокращения и перестановки, введение новых сцен и эпизодов, изменение поэтического размера в отдельных местах и т. п. Это обычное в оперной практике и неизбежное при переводе литературного сюжета на язык другого искусства пересмысление послужило противникам Мусоргского поводом для упреков в неуважении к наследию великого поэта.

С этих позиций осуждал его оперу известный литературный критик Н. Н. Страхов, изложивший свои мысли относительно сценической интерпретации "Бориса Годунова" в виде трех писем к редактору журнала-газеты "Гражданин" Ф. М. Достоевскому<sup>12</sup>. Не отказывая произведению Мусоргского в известных художественных достоинствах и цельности замысла, Страхов не может примириться с тем, как истолкован исторический сюжет в опере, на титуле которой значится: « „Борис Годунов“ по Пушкину и Карамзину ». "Вообще если сообразить все частности оперы г. Мусоргского, то получается некоторый очень странный общий вывод. Направление всей оперы обличительное, очень давнишнее и известное направление... народ выставлен грубым, пьяным, угнетенным и озлобленным" (258, 99–100).

<sup>12</sup> Гражданин, 1874, 25 февраля, № 8; 4 марта, № 9; 18 марта, № 11. Перепечатано в кн.: 258.

Здесь поставлены все точки над *i*. Для противника революционно-демократической идеологии Страхова, склонного к славянофильски окрашенной идеализации старой Руси, неприемлемы прежде всего обличительный пафос оперы Мусоргского, реалистическая острота и смелость, с которыми композитор обнажает непримиримый антагонизм народа и самодержавия. В скрытой или явной форме этот мотив присутствует в большинстве отрицательных отзывов о "Борисе Годунове".

Любопытно противопоставить критическим суждениям Страхова отклик на оперу Мусоргского другого литератора, далекого от событий музыкальной жизни и споров между разными музыкальными группами и направлениями, — видного народнического публициста Н. К. Михайловского. Несколько абзацев, которые он уделяет "Борису Годунову" в "Литературных и журнальных заметках", написаны собственно не о самом произведении, а по поводу него. Михайловский признается, что он не был ни на одном представлении оперы, но знакомство с отзывом Лароша привлекло его внимание к ней. «Какое, однако, удивительное и прекрасное явление, — восклицает он, — пропустил я, прикованный к литературе, но более или менее следящий за разными сторонами духовного развития нашего отечества. В самом деле музыканты наши до сих пор так много получали от народа, он дал им столько чудных мотивов, что пора бы уж и расплатиться с ним хоть мало-мальски, в пределах музыки же, разумеется. Пора наконец вывести его в опере не только в стереотипной форме „воины, девы, народ“. Г. Мусоргский сделал этот шаг» (192, 199).

Наиболее тяжелый удар автору "Бориса Годунова" был нанесен Кюи, именно потому, что он исходил из своего же лагеря. Его отзыв на премьеру "Бориса", напечатанный в "Санктпетербургских ведомостях" от 6 февраля 1874 года (№ 37), значительно отличался по тону от появившейся годом раньше безоговорочно хвалебной статьи по поводу исполнения в Мариинском театре трех сцен из оперы Мусоргского (134). В упоминавшейся уже статье "Печальная катастрофа" Стасов начинает перечень "измен" Кюи именно с этого злополучного отзыва. Но если внимательно проследить за отношением Кюи к "Борису Годунову", то выясняется, что этот поворот не был уж столь неожиданным. Сообщая о новой русской опере, когда работа композитора над партитурой не была еще вполне закончена, Кюи замечал, что "в этой опере есть крупные недостатки, но есть и замечательные достоинства"<sup>13</sup>. В связи с исполнением сцены коронации в одном из концертов РМО он же писал о "недостаточной музыкальности" этой сцены, допуская, впрочем, что на театре, "с декорациями и действующими лицами", она может произвести более удовлетворительное впечатление<sup>14</sup>.

Подобной же двойственностью отличается рецензия 1874 года. Как и в предыдущем году, Кюи больше всего удовлетворяет сцена

<sup>13</sup> СПб. ведомости, 1871, 9 марта, № 68.

<sup>14</sup> СПб. ведомости, 1872, 9 февраля, № 40.

в корчме, содержащая "много оригинального юмора, много музыки". Народную сцену под Кромами он находит превосходной по новизне, оригинальности и силе производимого ею впечатления. В центральной по своему драматургическому значению сцене в тереме наиболее удались, по мнению Кюи, "фондовые" эпизоды жанрового характера (рассказ про Попиньку — "верх совершенства"). Строже, чем ранее, отнесся Кюи к "польскому" акту, выделив только лирически страстный и вдохновенный заключительный дуэт.

Статья испещрена такими выражениями, как "рубленный речитатив", "разрозненность музыкальных мыслей", стремление к "грубому декоративному звукоподражанию", свидетельствующими о том, что Кюи, как, впрочем, и все остальные критики, оказался неспособен вникнуть в существо новаторских открытий Мусоргского и главное в замысле композитора ускользнуло от его внимания. Признавая "сильный и оригинальный" талант автора "Бориса", он считает оперу произведением незрелым, недоношенным, написанным чересчур поспешно и несамокритично. В итоге негативные суждения Кюи перевешивают то, что он находит в "Борисе Годунове" хорошего и удавшегося.

Занятая им позиция вызвала злорадное удовлетворение в стане противников "новой русской школы". « Вот сюрприз, — иронизировал Баскин, — которого нельзя было ожидать от сотоварища по кружку, по идеям и идеалам в музыке; вот уж подлинно „своя своих не познаша"! Что же это такое?.. Мнение кучкиста о кучкисте » (24, 62).

Позже Кюи старался смягчить свои критические суждения о Мусоргском. В очерке о покойном композиторе, напечатанном вскоре после смерти автора "Бориса" в газете "Голос", а затем, два года спустя, с небольшими изменениями воспроизведенном в еженедельнике "Искусство", Кюи признает, что Мусоргский "идет вслед за Глинкой и Даргомыжским и занимает почетное место в истории нашей музыки". Не воздерживаясь и здесь от некоторых критических замечаний, он подчеркивает, что "в музыкальной натуре Мусоргского преобладали не указанные недостатки, а высокие творческие качества, составляющие принадлежность лишь самых замечательных художников" (144, 177).

Весьма благожелательно отозвался Кюи и о "Хованщине" в связи с ее исполнением в спектакле Музыкально-драматического кружка в 1886 году. Среди немногочисленных и скупых откликов печати на эту постановку, прошедшую всего несколько раз, его отзыв на страницах "Музыкального обозрения" отличается и сравнительно развернутым характером и высокой общей оценкой народной музыкальной драмы Мусоргского. После замечания о некоторой фрагментарности композиции и отсутствии последовательного драматического развития Кюи продолжает: "Но зато в изображении отдельных сцен, особенно народных, он сказал новое слово и имеет мало соперников. Для этого у него было все: искреннее чувство, тематическое богатство, превосходная декламация,

бездна жизни, наблюдательность, неистощимый юмор, правда выражения..." Взвешивая все "за" и "против", критик резюмирует: « В музыке оперы столько таланта, силы, глубины чувства, что „Хованщина" должна быть причислена к крупным произведениям даже среди большого числа наших талантливейших опер» (136, 162).

"Борис Годунов" снова привлекает к себе внимание критики в связи с московской постановкой 1888 года. Но отклики печати на это событие не содержали ничего принципиально нового по сравнению с уже высказанными ранее суждениями. По-прежнему решительно отвергает "Бориса" Ларош. Отзыв Кашкина более сдержан по тону, но в целом тоже носит негативный характер. Признавая, что "Мусоргский был все-таки очень талантливым по природе человеком", Кашкин тем не менее характеризует "Бориса" как "какое-то сплошное отрицание музыки, изложенное в звуковых формах" (76, 181). Дальше, как говорится, некуда!

Иную позицию занял Кругликов. Полемизируя с Ларошем и другими хулителями Мусоргского, он замечает, что многие открытия автора "Бориса" стали уже всеобщим достоянием, и далее пишет: "Этого уже одного достаточно, чтобы к личности Мусоргского и его исключительному дарованию, к чисто русскому духу этой пытливой, отзывчивой души, так страстно искавшей и умевшей находить мотивы для своих широких мощных вдохновений в повседневных щемящих проявлениях русской жизни, уметь относиться по крайней мере прилично" (95).

Но и статья Кругликова не свободна от оговорок. "Страстная бешеная скачка вслед за вдохновенной мечтой", по его мнению, приводила композитора к некоторым крайностям. Высоко оценивая огромный и своеобразный талант Мусоргского, Кругликов вслед за Кюи пишет о "рубленном речитативе", порой доходящем до "обезличения певца в музыкальном отношении", и других недостатках оперы.

Спор о том, какой тип оперной драматургии следует считать более рациональным и оправданным, возбужденный "Каменным гостем", вновь возникает при постановке "Анджело" Кюи по одноименной драме В. Гюго. Стасов оценил эту оперу как "самое зрелое, самое высокое" создание композитора, "великолепный образец мелодического речитатива, полного драматизма, правдивости чувства и страстности" (252, 186). Однако время показало, что эта оценка явно преувеличена и пристрастна. Далекое по своему образному строю от интересов русского реалистического искусства XIX века и неяркое по музыке, произведение оказалось в истории русской оперы явлением преходящим, не оставившим по себе заметного следа.

Ларош указывал на парадоксальное с его точки зрения тяготение изящного лирика Кюи, "не лишённого искреннего и нежного чувства, но чуждого силы и смелого полета", к неистово романтическим сюжетам с острыми, "бьющими на эффект" мелодраматическими ситуациями и неправдоподобно преувеличенными стра-

тями и характерами. Обращение Кюи к Виктору Гюго кажется критику "неравным браком", который не мог не привести к ряду внутренних художественных противоречий: "Вместо декорации, производящей иллюзию на большом расстоянии, нам дают огромную миниатюру, обширный конгломерат мельчайших фигур и мельчайших подробностей" (139, 187). Музыка "Анджело", пишет Ларош, "местами красива, местами намеренно уродлива. Красивы те места, где Кюи остается верен себе, где он позволил себе писать в свойственном ему женственно мягком, шумановски благозвучном роде... Намеренно уродливы те места новой партитуры, где Кюи тщился изобразить человеческую злость, жестокость и коварство, где он, вопреки своей природе, старался быть не только грандиозным, но и ужасным" (139, 188). Упрек в "намеренной уродливости" музыки едва ли можно считать достаточно обоснованным. Здесь сказываются консервативные черты эстетики Лароша, которому слышатся "раздирающие звуки" в простом последовании увеличенных трезвучий. Но в целом его оценка оперы безусловно верна, и он справедливо усматривает в "Анджело", как и в ранее написанном "Ратклифе", известное насилие композитора над природой своего таланта. Ларош сумел также чутко уловить уже в этом произведении симптомы намечающегося отхода Кюи от тех позиций, которые он так твердо и убежденно отстаивал в 60-х и начале 70-х годов. "Есть признаки, — замечает критик, — что в его убеждение, до сих пор цельное и ничем не возмущенное, уже зарклся червь сомнения" (139, 191). Через неполные десять лет он напишет об этом отречении как о свершившемся факте: "Теперь, когда он [Кюи] стал выпускать в свет все быстрее и быстрее новые сочинения, у него попадают странички, написанные самым популярным способом, мелодические обороты и целые мелодии, в которых недавний эстетический революционер просто неузнаваем" (164, 993).

Особое место Кюи среди представителей "новой русской школы" отмечал и такой ее злобный противник, как Иванов, подчеркивавший, что автор "Анджело", придерживаясь в своей опере "принципа музыкальной правды... не доходил до применения тех крайних выводов, которые можно еще сделать из этого принципа"<sup>15</sup>.

Не вызвала особых споров "Майская ночь" Римского-Корсакова, встреченная критикой, в общем, спокойно и благожелательно. Своим сенсационным заголовком выделяется статья того же Иванова "Начало конца" (60). Это утверждение критика относится, впрочем, не к рецензируемой опере, которую он оценивает вполне положительно, а к направлению, с которым связан ее автор. Одобряя композитора за отход от "крайностей", нашедших выражение в "Борисе Годунове" и "Псковитянке", Иванов аттестует "Майскую ночь" как первую подлинно национальную "кучкистскую" оперу. Эта двусмысленная оценка могла иметь не только эстетическую,

<sup>15</sup> Пчела, 1876, кн. 2.



но и идеологическую подкладку. Мягкий незлобивый юмор и поэтическая фантастика "Майской ночи" должны были быть Иванову, конечно, больше по душе, нежели вольнолюбивый пафос исторических пьес Мусоргского и Римского-Корсакова.

Враждебное отношение Иванова к "новой русской школе" открыто проявилось в связи с постановкой "Снегурочки" Римского-Корсакова в Мариинском театре в начале 1882 года. Окончательно скатившийся на реакционные позиции новременский критик упрекает композиторов "Могучей кучки" в неумении писать для театра живо и интересно, в том, что погоня за некоей "quasi-сценической правдой" приводит их будто бы к серости и однообразию колорита. Трудно себе представить, чтобы это могло быть сказано по поводу одного из поэтичнейших произведений такого мастера звуковой живописи, каким был Римский-Корсаков! В "Снегурочке", утверждает Иванов, внимание слушателя "поддерживается только народными песнями (партии Леля и хора) или подделками под эти песни" (57, 670).

В связи с этим последним замечанием можно напомнить слова самого автора оперы: «Музыкальные рецензенты, подметив две три мелодии в „Снегурочке“, а также в „Майской ночи“ из сборника народных песен (больше они подметить не могли, так как сами плохо знают народное творчество), объявили меня неспособным к созданию собственных мелодий, упорно повторяя при каждом удобном случае такое свое мнение... Однажды я даже осерчал на одну из подобных выходок. Вскоре после постановки „Снегурочки“, по случаю исполнения кем-то 3-й песни Леля, М. М. Ивановым было напечатано как бы замечание вскользь, что пьеса эта написана на народную тему. Я ответил письмом в редакцию, в котором просил указать мне народную тему, из которой заимствована мелодия 3-й песни Леля. Конечно, указания не последовало» (222, 177).

Более благожелательные по тону отзывы Кюи были тоже, по существу, достаточно критичными. Подходя к оценке опер Римского-Корсакова с критериями "Каменного гостя", он отмечал в них прежде всего недостатки вокальной декламации. "Майская ночь", по мнению Кюи, несмотря на удачный выбор сюжета и интересные гармонические находки композитора, в целом – "небольшое, неглубокое, но изящное, красивое произведение" (111). Откликаясь на премьеру "Снегурочки" в Мариинском театре, он снова упрекает Римского-Корсакова в недостаточной гибкости оперных форм, отсутствии "свободных речитативов". "Все это вместе взятое, – резюмирует Кюи, – даже при высших качествах музыки при ее исполнении на сцене расхолаживает впечатление музыканта и совершенно уничтожает впечатление обыкновенного слушателя" (133). Впрочем, несколько позже им было высказано более справедливое суждение об этом выдающемся произведении; оценивая "Снегурочку" как одну из лучших русских опер, "chef d'oeuvre г. Римского-Корсакова", он считал возможным сопоставлять ее даже с гликинским "Русланом" (123).

Далеко не сразу было понято и оценено оперное творчество

Чайковского. Каждая новая его опера вызывала упреки в "незрелости", "непонимании оперного дела", невладении "драматическими формами". Даже у наиболее близких и симпатизировавших ему критиков сложилось мнение, что он не театральным композитор и опера чужда природе его дарования. "...Я Чайковского как оперного композитора, — писал Ларош, — ставлю гораздо ниже того же Чайковского как композитора камерного и особенно симфонического... Он не оперный композитор по преимуществу. Об этом сотни раз говорилось в печати и вне ее" (170, 196). Тем не менее именно Ларош сумел более трезво и объективно, чем кто-либо другой из критиков, оценить оперное творчество Чайковского, и даже признавая ту или другую из его опер неудавшейся, стремился разобраться в причинах неудачи и отделить слабое и неубедительное от ценного и впечатляющего. Так в рецензии на петербургскую премьеру "Опричника" он порицает композитора за недостаточное внимание к требованиям сценичности, но отмечает чисто музыкальные достоинства этой оперы. Следующую оперу Чайковского "Кузнец Вакула" Ларош критиковал не столько за художественные недостатки, сколько за направление, увидев в этом произведении влияние чуждой и несимпатичной ему "новой русской школы". В то же время он признает несомненные достоинства оперы. Вокальная декламация в "Вакуле", по мнению Лароша, « правильнее, чем в „Опричнике“, и этому можно только радоваться, в некоторых же комических местах она отличается меткостью и юмором » (165, 91). Вторая редакция оперы, получившая название "Черевички", гораздо больше удовлетворила Лароша и заставила снять большую часть своих критических замечаний.

Проницательнее других оказался Ларош и в оценке "Евгения Онегина" как одной из вершин оперного творчества Чайковского. После первого исполнения "Онегина" в ученическом спектакле Московской консерватории большая часть критики оказалась в растерянности перед новизной и необычностью этого произведения. "Милая вещь" — так отзывались наиболее благожелательные рецензенты. Многим "лирические сцены" Чайковского показались скучными из-за отсутствия обычных на оперной сцене эффектов, раздавались и упреки в вольном отношении к пушкинскому тексту.

Первое впечатление Лароша было тоже несколько неопределенным. Приветствуя разрыв композитора с "проповедниками музыкального безобразия" (читай — "Могучей кучкой"), он задавал вопрос: "Навсегда ли?" Рискованным казался ему и выбор сюжета, но « хорош ли, дурен ли сюжет, он понравился Чайковскому, и музыка его „лирических сцен“ свидетельствует о той вдохновляющей любви, с которой музыкант лелеял этот сюжет ». И несмотря на ряд принципиальных возражений, которые вызывало у него отношение Чайковского к поэтическому тексту, Ларош в итоге признает, что "никогда еще композитор не был в такой мере самим собой, как в этих лирических сценах" (159, 104).

Когда через пять лет после этого консерваторского спектакля

„Евгений Онегин” был впервые поставлен на сцене Мариинского театра, то голос Лароша не прозвучал в печати. Что же касается остальной критики, то она отнеслась к новой опере Чайковского с почти единодушным осуждением. « „Евгений Онегин” ничего не вносит в наше искусство. В его музыке нет ни одного нового слова »<sup>16</sup>; « как опера „Евгений Онегин” – произведение мертворожденное, безусловно несостоятельное и слабое » ; ”длинноты, монотонность, вялость” и лишь ”отдельные проблески вдохновения”<sup>17</sup>; опера ”не способна импонировать массе”<sup>18</sup> – таков был общий тон отзывов.

Развернутую оценку значения ”Евгения Онегина” дает Ларош спустя уже довольно много лет в большой обобщающей статье ”Чайковский как драматический композитор”, где он рассматривает эту оперу не только как одно из высших творческих достижений ее автора, но и как произведение, обозначившее новое направление в русском оперном искусстве, близкое современной реалистической повести и роману. « Стремление Петра Ильича к реализму, к „жизненной правде в звуках”, – пишет Ларош, – на этот раз было ясное и определенное. Поклонник Диккенса и Теккерея, Гоголя и Льва Толстого, он хотел посредством музыки и не изменяя коренным началам изящной формы, изобразить действительность если не так же отчетливо и выпукло, то все-таки в этом же направлении » (170, 222). То обстоятельство, что действие оперы происходит ”близко к нам, в освещении естественном, при условиях по возможности будничных и реальных”, что участниками драмы являются обыкновенные живые лица, переживания которых близки современному человеку, является, по мнению Лароша, причиной огромной, исключительной популярности этого произведения.

Продолжением того же ”реального направления” Ларош считал ”Пиковую даму”, но хотя это может показаться на первый взгляд парадоксальным, она оказалась ему чужда и несимпатична. На первую постановку ”Пиковой дамы” он не откликнулся ни одним словом, хотя и присутствовал на спектакле вместе с другими друзьями композитора. О причине этого странного молчания он писал позже: ”Пока я не разобрался ни в чувствах, ни в мыслях, я не гоюсь в критики” (170, 255). Неосуществленным осталось и намерение Лароша написать отдельный этюд об опере уже после смерти Чайковского. На страницах, посвященных ”Пиковой даме”, в статье ”Чайковский как драматический композитор”, он старается разобраться в том хаосе противоречивых мыслей и впечатлений, которые возникли у него при знакомстве с этим произведением. Трагическая мощь музыки Чайковского не могла не захватить Лароша, но ему хотелось бы видеть своего любимого композитора

<sup>16</sup> Кюи Ц. ”Евгений Онегин”, лирические сцены г. Чайковского // Неделя, 1884, 4 ноября, № 45 (105).

<sup>17</sup> Биржевые ведомости, 1884, № 205 (Н. Ф. Соловьев).

<sup>18</sup> Иванов М. ”Евгений Онегин”, лирические сцены г. Чайковского // Новое время, 1884, № 3108.

другим, более ясным, светлым, "примиренным". Поэтому его привлекают не главные, центральные по значению сцены "Пиковой дамы", а скорее ее внешние стороны, то, что составляет фон, "антураж" действия. « Хотя я воздерживаюсь от окончательного и подробного суждения о самой музыке, — пишет Ларош, — я, однако, позволю себе заметить, что партитура очаровывает блеском, разнообразием подробностей, что стремление к популярности у Чайковского не означает и не может означать пожертвования богатством гармонии и вообще солидностью фактуры, и что нередко самые „легкие“ по характеру части представляют наиболее музыкальной ценности » (170, 258).

В целом столичная пресса отнеслась к "Пиковой даме" отрицательно, не найдя в ней ничего нового по сравнению с предшествующими оперными произведениями Чайковского. Иное отношение встретила опера со стороны московской критики. Кашкин оценил ее как выдающееся событие, которое "заслоняет пока все текущие события музыкальной жизни" (77, 147). Впечатление его от новой оперы "сильное и глубокое", в некоторых местах даже "потрясающее". Особо отмечает критик психологическую правдивость образов "Пиковой дамы", которые "непохожи на шаблонные оперные безличные фигуры, напротив, это все живые люди с определенными характерами и положениями" (79, 172). И хотя от окончательного суждения Кашкин пока воздерживается, для него не подлежит сомнению, что « „Пиковая дама“ займет одно из высших мест в русской оперной литературе » (79, 177).

1890 год был ознаменован в жизни русского оперного театра еще одним важнейшим событием — постановкой "Князя Игоря". В этот раз пресса оказалась на редкость единодушной в высокой оценке оперы Бородина. Почти все рецензенты, несмотря на отдельные частные расхождения, признавали ее выдающееся художественное значение и считали достойной занять место рядом с "Русланом и Людмилой". Автор анонимной статьи в "Неделе" сравнивал Бородина с "вещим Бояном" и характеризовал его оперу как "одно из самых драгоценных и выразительных произведений русской музыкальной школы, первое после "Руслана"<sup>19</sup>. Другой критик, отмечая "живое, яркое, радостное впечатление" от музыки, проникнутой глубокой национальной самобытностью, высказывал уверенность, что имя ее автора, "мало известное при его жизни, станет популярным как одного из даровитых русских композиторов"<sup>20</sup>.

В общем хоре похвал прозвучали диссонансом лишь явно тенденциозные отзывы Соловьева и Иванова. Первый из них утверждал, что Бородин не способен к "широкому оперному письму", и критиковал музыку "Князя Игоря" за несоответствие сценическим требованиям, не отрицая, впрочем, что в целом она "довольно красива". Приписывая успех оперы у публики роскошной постанов-

<sup>19</sup> Опера-былина "Князь Игорь" // Неделя, 1890, 28 октября, № 43.

<sup>20</sup> "Игорь", опера Бородина // Новое время, 1890, 24 октября.

ке и отличному артистическому исполнению, он не без злорадной надежды замечал: «Если опера „Князь Игорь” не будет возбуждать на следующих спектаклях интереса публики, то уж тогда повинна только музыка». Однако успех „Игоря” не только падал, а, напротив, возрастал с каждым представлением. Стасов имел полное основание написать через месяц после премьеры: „Вопреки всевозможным ретроградом и ненавистникам, не слушая их даже краем уха, она [публика] полюбила оперу Бородина и, кажется, навсегда останется ее искренней поклонницей” (254, 203).

Постановка „Князя Игоря” получила широкий отклик и в московской печати. Среди множества сообщений и отзывов особенно выделяются содержательные и вдумчивые статьи Кругликова в „Артисте” (1890, кн. 11) и Кашкина в „Русских ведомостях” (1890, 29 октября), не только хвалебные, но даже восторженные по тону. Кашкин затрудняется выделить в опере отдельные наиболее сильные места: „Все так цельно и законченно, так полно музыкального интереса, что внимание не ослабевает ни на минуту, и впечатление остается неотразимое... Я положительно забыл, где я, и только взрыв рукоплесканий привел меня в себя”.

Такое единодушное признание „Князя Игоря” свидетельствовало о тех изменениях, которые произошли в общественном мнении по отношению к творчеству композиторов „новой русской школы”, и предвещало уже недалекие блестящие триумфы отечественной оперы у себя на родине и за рубежом.

### 3

Произведениям симфонического и камерного инструментально-го жанров критика уделяла значительно меньше внимания, нежели опере. Вокруг них редко завязывались такие ожесточенные полемические схватки, какие вызывало появление почти каждого нового сочинения русского композитора на оперной сцене. Даже Ларош, откровенно признававшийся в своей нелюбви к опере, писал о ней всегда с особой горячностью и нередко уделял новым операм по несколько больших статей, тогда как на симфонию даже любимого им композитора мог откликнуться лишь одной краткой заметкой. Подобная ситуация объясняется реальным местом оперы и инструментальных жанров в музыкальных интересах русского общества. Огромная популярность оперного театра среди самых широких слоев публики заставляла и критику с пристальным вниманием следить за происходящими в нем процессами. Вместе с тем она не могла, конечно, пройти мимо выдающихся достижений отечественного симфонизма, переживавшего в 70–80-х годах пору высокого и яркого расцвета.

Как уже отмечалось выше, одним из основных предметов спора в музыкальной критике второй половины XIX века был вопрос о программной музыке. То или иное отношение к этому вопросу нередко определяло и оценку отдельных произведений. Поэтому,

например, критики "кучкистской" ориентации гораздо выше оценивали "Ромео и Джульетту", "Бурю" и "Франческу да Римини" Чайковского, чем его симфонии. Стасов относил эти сочинения к числу "необыкновенно крупных созданий новой музыки" и считал их вершиной всего написанного композитором (252, 192). С ним соглашался и Кюи, приветствовавший "Ромео и Джульетту" как "произведение весьма замечательное и чрезвычайно талантливое", особенно восхищаясь красотой и поэтичностью лирической темы побочной партии: "Трудно описать всю ее теплоту, страстность, увлекательность, поэзию... Тема эта может соперничать с счастливейшими вдохновениями во всей музыке" (113).

Далеко не столь однозначным было отношение к ним Лароша, несмотря на всю его любовь к Чайковскому. А может быть, именно благодаря этой любви он старался предостеречь композитора от ложного, как ему казалось, пути. Признавая несомненные художественные достоинства этих произведений, он неизменно сопровождал свои оценки критическими оговорками. В "Ромео" Ларош находит "счастливые мелодические мысли, благородство гармоний, замечательное мастерство инструментовки и поэтическую прелесть многих подробностей", но эти качества, по его мнению, "скрыли от большинства целое", в котором "весьма ощутителен недостаток единства" (163, 34-35). "Буря" дает ему повод к прямому разговору об отрицательном воздействии на Чайковского "дурного программного направления" (145, 73-74). В связи с "Франческой" Ларош снова возвращается к тому же вопросу. "Достоинства и недостатки этой партитуры Чайковского, — замечает он, — лишь в сотый раз подтверждают то, что можно было наблюдать почти во всех композициях этого заманчивого и опасного рода. Стремясь встать выше себя, музыка падает ниже себя" (175, 73-74).

Ларош считал, что, сочиняя программную музыку, Чайковский изменяет своей творческой натуре, подлинным призванием которой является "симфоническая музыка без программы". Поэтому он горячо приветствовал появление его Второй и Третьей симфоний, не прибегая к оговоркам подобного же рода. "Произведение, стоящее на европейской высоте", "капитальное явление не только русской, но и европейской музыки" — в таких выражениях пишет он об обеих симфониях. Мастерство тематического развития, которым отличаются некоторые места Второй симфонии, позволяет Ларошу даже вспомнить имена Моцарта и Бетховена: "Если бы я не боялся употребить все священное имя, я бы сказал, что в той мощи и в том изяществе, с которым г. Чайковский играет своими темами и заставляет их служить своим намерениям, есть нечто моцартовское..." (163, 35).

Иначе отнеслась к тем же произведениям Чайковского "кучкистская" критика, у которой обращение композитора к классическим формам беспрограммного симфонизма вызвало явное разочарование. Казалось бы, Вторая симфония, изобилующая жанрово-характеристическими элементами, должна была оказаться близкой тенденциям "новой русской школы". Но этого не про-

изошло. Кюи дал ей резко отрицательную оценку, заметив, что « эта симфония в своем целом значительно уступает увертюре г. Чайковского „Ромео и Джульетта” ». „Длинные, часто безвкусные и тривиальные, пренеприятная смесь русского народного с западноевропейским” – таковы, по его мнению, главные недостатки симфонии (119).

Правда, в другой раз он отозвался об этой симфонии более благожелательно, отнеся ее наряду с „Франческой”, „Кузнецом Вакулой” и Вторым квартетом к лучшим произведениям Чайковского (102). Все написанное композитором позже встречало у него безоговорочно отрицательную оценку. В 1884 году Кюи писал в одном из очерковых музыкальных обзоров: „Недавно мне приходилось говорить о гг. Рубинштейне и Чайковском, теперь о Мусоргском, Балакиреве и Бородине. Какая огромная разница между этими двумя группами! И те люди талантливые, и у них найдутся хорошие произведения, но какую скромную роль они будут играть в истории искусства, как мало они сделали для движения вперед! А сделать могли, особенно г. Чайковский” (120).

Единственное из симфонических произведений зрелого Чайковского, заслужившее похвалу Кюи, – симфония „Манфред”, в которой критик усмотрел прямое продолжение линии творчества, идущей от ранних программных сочинений. Одобряя самую идею произведения, Кюи по достоинству высоко оценивает первую ее часть, которая, по его словам, « принадлежит наряду с „Франческой” к наилучшим страницам Чайковского по глубине замысла и единству в разработке » (112, 361).

Впрочем, наиболее зрелые и значительные из симфоний этого композитора не встретили настоящего понимания и у критиков, относившихся к его творчеству вообще с безусловным сочувствием, в том числе и у Лароша. О Четвертой симфонии он пишет далеко не в таких восторженных тонах, как о двух предыдущих. Уже в первой фразе его отзыва чувствуется оттенок некоторого сомнения: „Громадная по размерам, симфония эта по концепции представляет одну из тех отважных, исключительных попыток, в которые так охотно пускаются композиторы, когда им начинает надоедать хвала за произведения более или менее нормальные” (176, 101). Чайковский, как отмечает далее Ларош, выходит за рамки сложившегося представления о симфонии, стремясь „захватить гораздо более широкую область, чем обыкновенная симфоническая”. Его смущают, в частности, резкие контрасты между тематическими разделами, совмещение „трагического акцента” с беззаботным ритмом балетного „колена”. Финал кажется ему слишком шумным, напоминающим « Вагнера в его раннем, немудреном периоде, когда (как, например, в „Риенци”) музыканты просто дули во все лопатки у него » (176, 101).

Общая оценка симфонии Ларошем остается неопределенной. Он так и не выражает своего отношения к тому, в чем видит проявление „исключительности” и отступление от „нормы”. Это тем более обращает на себя внимание, что на две последние симфонии

Чайковского Ларош вообще никак не откликнулся. Что-то его удерживало от открытого публичного высказывания по поводу этих вершин симфонизма Чайковского. Но в статье "П. И. Чайковский как драматический композитор", затрагивающей широкий круг вопросов, связанных с творчеством Чайковского, есть фраза, которая может, думается, служить "зацепкой" для понимания этого обстоятельства. « В том неполном виде, как представляется нам его поприще, отдельный момент получает случайное, иногда преувеличенное значение, и мрачный пессимизм „Патетической симфонии” кажется нам ключом ко всему лиризму Чайковского, тогда как вполне возможно, что при нормальных обстоятельствах потрясающая и своеобразная партитура была бы не более как эпизодом, как [бы] отзвуком пережитого и вдаль уходящего прошлого» (170, 268–269).

Третья сюита Чайковского, о которой Ларош писал с восторгом и одушевлением, дает ему повод к рассуждению об "антитезах" творческой природы композитора (168, 119). "Праздничная мажорность" и "поэзия горечи и страдания", "смесь тонкости оттенков, тонкости чувства с нескрываемой любовью к массивной подавляющей силе", "музыкальная натура, напоминающая светила XVIII столетия" и склонность к "новым путям в искусстве" – таковы некоторые из этих антитез, характеризующих "богатый и своеобразный духовный мир" художника, сложная творческая натура которого неудержимо влекла к себе, но нередко и озадачивала Лароша. В перечисленном ряде антитез первый член оказывался ему больше по душе. Этим объясняется то неподдельное восхищение, которое вызвала у него светлая по колориту Третья сюита, лишенная напряженной борьбы страстей и острых драматических столкновений.

Среди композиторов "новой русской школы" особенно сжесточенные споры вызывало творчество Бородина. В отличие от "Князя Игоря" его Вторая симфония была встречена большей частью критиков резко отрицательно. Стасов и Кюи оказались едва ли не единственными ее защитниками, рассматривавшими эту симфонию как одно из высших достижений русского национального симфонизма. Но и между ними существовали некоторые разногласия в оценке отдельных ее сторон. Если Стасов, восхищаясь "древним русским богатырским складом" симфонии, вместе с тем упрекал композитора за то, что он "не пожелал стать на сторону коренных новаторов и предпочел удержать прежние условные, утвержденные преданием формы" (252, 188), то Кюи, наоборот, подчеркивал в ней "резкость мысли и выражения", не смягченные "западными условно выработанными и освященными обычаями формами" (125, 336).

Из всех отрицательных отзывов о творчестве Бородина, пожалуй, самый беспощадный принадлежит Ларошу, который увидел в нем всего лишь занятный, хотя, может быть, и талантливый, остроумный курьез. Посвящая в очередном музыкальном обзоре несколько абзацев недавно умершему композитору, он пишет о его



музыке: « Я совсем не хочу сказать, чтоб это была дикая какофония, лишенная всякого положительного элемента. Нет, в этой небывалой остроте то и дело прорывается врожденная красивость: хорошая карикатура заключается не в том, чтобы лишить оригинал всякого человеческого подобия. К сожалению, Бородин писал совершенно „всерьез“, и люди его кружка полагают, что симфоническая музыка действительно пойдет путем им намеченным» (154, 853).

Не столь резким был диапазон расхождений в оценке симфонического творчества Балакирева и Римского-Корсакова. „Тамара“ и „Русь“ (новая редакция увертюры „1000 лет“) Балакирева, появившиеся после долгого творческого молчания композитора, были встречены критикой в целом с интересом и сочувствием, если не считать таких заклятых врагов „новой русской школы“, как Фаминцын и ему подобные. Своим восторженным тоном выделялась рецензия Кюи на первое исполнение „Тамары“: „Она поражает силою и глубиною страсти... яркостью восточного колорита... разнообразием, блеском, новизною, оригинальностью и более всего беспредельной красотой широкого заключения“ (120). Остальные отзывы были более сдержанными, но, по меньшей мере, уважительными. Даже Соловьев, несмотря на некоторые критические замечания, отмечал моменты „прелестные по музыке и оркестровому колориту“ (240).

Характерным для Лароша примером противоречия между догматизмом общих эстетических взглядов и непосредственностью восприятия чуткого критика является статья « О программной музыке и „Антаре“ Римского-Корсакова в особенности», написанная в связи с исполнением корсаковской симфонии в концерте Бесплатной музыкальной школы. Посвящая большую часть статьи критике программности в инструментальной музыке, автор спешит оговориться: « Все это, конечно, не может быть вменено отдельному произведению; каковы бы ни были недостатки школы, к которой принадлежит „Антар“, он составляет талантливый и блестящий образчик этой школы... С чисто музыкальной стороны „Антар“ поражает симпатичною, изящною натурой, которая в нем высказывается, и даром к богатейшему колориту, повсюду расточенному с неиссякаемою роскошью» (166, 76).

С такой же симпатией отнесся Ларош и к следующему крупному симфоническому произведению Римского-Корсакова – Третьей симфонии. Оспаривая мнение некоторых друзей и соратников композитора, увидевших в ней отречение от принципов „новой русской школы“, он писал: „Симфония вполне принадлежит школе... и если судить только по ней, то современный г. Римский-Корсаков находится еще гораздо левее, чем тот, которого мы десять лет тому назад узнали из его Первой симфонии“ (148, 136). Но это утверждение отнюдь не звучит в устах Лароша упреком. Напротив, он считает, что если бы Римский-Корсаков отрекся от заветов школы и перешел в консервативный лагерь, то „при этом свежесть мыслей, разнообразие гармоний, блеск колорита у него уменьшились

бы вместо того, чтобы увеличиться" (148, 136), и о таком превращении можно было бы только сожалеть.

В оценке корсаковской симфонии близок к Ларошу был и Чайковский, видевший в ней черты переживавшегося композитором переходного состояния: отсюда, с одной стороны, "сухость, холодность, бессодержательность", а с другой — "прелесть деталей", "изящная выточенность малейшего штриха", и при этом "беспредельно сквозист сильная, в высшей степени талантливая, пластичная, изящная творческая индивидуальность". Резюмируя свою оценку, Чайковский высказывает уверенность, что "когда г. Римский-Корсаков после брожения, которое, очевидно, происходит в его музыкальном организме, дойдет наконец до твердо установившейся стадии развития, из него, наверно, выработается капитальный симфонист нашего времени..." (288, 228). Дальнейший творческий путь Римского-Корсакова как симфониста всецело оправдал этот прогноз.

К числу композиторов, творчество которых находилось в центре разрывавшихся на страницах периодической печати споров, принадлежал А. Г. Рубинштейн. Насколько единодушной была его оценка как гениального, не имеющего себе равных пианиста, настолько же резко расходились мнения о рубинштейновском композиторском творчестве. Отмечая "феноменальное пианистическое дарование" Рубинштейна, Стасов писал: «Но творческая способность и вдохновение стоят у него на совершенно другой ступени, чем фортепианное исполнение, многочисленные его произведения во всех родах... не возвышаются над второстепенностью. Исключения составляют, во-первых, некоторые сочинения в восточном стиле: таковы оригинальные пляски в „Демоне“ и в „Фераморсе“ для оркестра, „Персидские песни“ для голоса. Во-вторых, иные сочинения в юмористическом роде... К сочинениям в стиле русской национальности Рубинштейн не имел вовсе способности...» (252, 193).

Мнение о Рубинштейне как "нерусском" композиторе высказывал и Ларош в 60-х годах, упрекая его в "фальшивом отношении к русскому элементу", "подделке" под русский характер. В дальнейшем, однако, Ларош отказывается от столь категорических суждений и даже находит чрезвычайно удачными некоторые его произведения на русские темы, хотя и не отрицает, что Рубинштейн "стоит несколько в стороне от того национального движения, которое охватило русскую музыку со времени смерти Глинки". Что касается академической умеренности стиля, за которую критиковали Рубинштейна "кучкисты", то Ларош оправдывает ее необходимостью "разумного противовеса крайностям, в которые может впасть всякое направление" (157, 228).

В 80-х годах внимание критики привлекает к себе молодая поросль композиторов, являвшихся учениками и последователями старших мастеров "шестидесятнического" поколения. На страницах печати все чаще появляются имена Глазунова, Танеева, Лядова, Аренского и других, кто вместе с ними начинал свой творческий путь в эту пору.

Петербургская пресса единодушно приветствовала беспрецедентный в русской музыке факт выступления шестнадцатилетнего гимназиста Глазунова с симфонией, свидетельствовавшей не только о сильном даровании, но и о достаточной технической оснащенности ее автора. Кюи, которому принадлежит наиболее обстоятельный отзыв, писал: « Так рано и так хорошо никто не начинал, кроме Мендельсона, написавшего свою увертюру „Сон в летнюю ночь” в 18-летнем возрасте ». « Несмотря на свой крайне юный возраст, — продолжает Кюи, — Глазунов уже законченный музыкант и сильный техник... Он совершенно способен выражать то, что хочет, и так, как хочет. Все у него стройно, правильно, ясно... Словом, семнадцатилетний Глазунов является композитором во всеоружии таланта и знания» (128, 306).

Быть может, в этой оценке есть доля преувеличения, вызванного желанием поддержать и поощрить начинающего композитора. Напутствуя его, Кюи предупреждал: « Да не увлекается юный композитор этим успехом; в будущем его могут ожидать и неудачи, да не смущается он этими неудачами» (128, 308). Так же доброжелательно откликнулся Кюи на следующие произведения Глазунова — на увертюру «Стенька Разин», увертюру на греческие темы, с удовлетворением отмечая его творческий рост и серьезность.

Более сложным было отношение критики к другому видному композитору того же поколения — Танееву. Его классицистские устремления, свойственные некоторым произведениям черты ретроспективизма вызывали резкие и часто несправедливые нападки в печати. Довольно долгое время существовало мнение о Танееве как о художнике далеком от современности, интересующемся только формальными проблемами. Кругликов писал по поводу его раннего квартета до мажор: «Непонятная в наше время, особенно для русского, какая-то сознательная моцартность тем и подделка под классическую скуку в их разработке; очень хорошая контрапунктическая техника, но полное пренебрежение по отношению к роскошным средствам современной гармонии; отсутствие поэзии, вдохновения; всюду чувствующаяся работа, одна только добросовестная и умелая работа» (94, 163).

Отзыв этот достаточно типичен, лишь изредка раздавались голоса одобрения и поддержки. Так Ларош, познакомившись с симфонией Танеева ре минор (по-видимому, еще не в окончательной редакции), отметил, «что в этом крайне молодом артисте заключены богатые задатки и что мы вправе ожидать от него блестящей музыкальной карьеры» (173, 155).

С большим сочувствием, нежели другие произведения раннего Танеева, была встречена кантата «Иоанн Дамаскин». Одобрительно отозвался о ней Кругликов после первого исполнения в Москве в 1884 году (93). Исполнение кантаты в Петербурге силами учеников консерватории вызвало весьма положительный отклик Кюи. Обращая внимание на насыщенность фактуры полифоническими элементами, он замечает: «Все это не только интересно и безупреч-

но у Танеева, но красиво". "Но при всем значении техники, — продолжает Кюи, — одной ее недостаточно для художественного произведения, нужна еще выразительность, нужны музыкальные мысли. Выразительность в кантате Танеева полная; верное настроение выдержано сплошь" (107, 380).

В начале 1888 года появилась нашумевшая статья Кюи "Отцы и дети," где он подводил итоги состоявшегося цикла Русских симфонических концертов Беляева и высказывал некоторые общие мысли о композиторах молодого поколения, которые должны будут принять эстафету от Бородина, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова. Некоторые обнаруживающиеся в их творчестве симптомы вызывают у Кюи беспокойство: недостаточное внимание к качеству тематического материала и преимущественная забота о внешних эффектах, неоправданная усложненность и надуманность замыслов. В итоге он приходит к выводу, что "дети" не обладают теми качествами, которые позволили "отцам" создать великие творения, способные долго жить в сознании людей: "Природа наделила отцов такими щедрыми дарами, что следующие она, быть может, побережет для внуков" (107, 386).

Не во всем можно безоговорочно согласиться с Кюи. Некоторые его оценки чрезмерно заострены, кое-что носит "ситуационный" характер и объясняется тем конкретным моментом, когда статья была написана. Так Глазунов, которому уделено в ней наибольшее внимание, переживал на рубеже 80-х и 90-х годов пору исканий и поддавался посторонним влияниям, но в конечном счете эти искания привели его к выработке своего ясного и уравновешенного стиля. Однако основная мысль об известной вторичности творчества молодых "беляевцев", отсутствии среди них таких ярких и сильных индивидуальностей, какими обладали лучшие из композиторов "шестидесятнического" поколения, безусловно верна. То, о чем пишет Кюи, во многом совпадает со страницами "Летописи" Римского-Корсакова, посвященными сравнительной характеристике Балакиревского и Беляевского кружков.

#### 4.

С важнейшим, коренным вопросом о путях отечественного музыкального искусства неразрывно связана другая большая проблема — оценка и критическое освоение мирового музыкального опыта. Надо было определить отношение к тому новому, что рождалось за рубежом и при растущих международных связях в пореформенный период быстро становилось известным в России. Далеко не были исчерпаны споры о некоторых явлениях западной музыки, возникшие в предыдущие десятилетия.

Одной из центральных продолжала быть "вагнеровская проблема". Каждая новая постановка "Лоэнгина" и "Тангейзера" вызывала разноречивые оценки и столкновение мнений, касавшихся не только самого спектакля, но и творчества композитора в

целом, его взглядов и принципов оперной драматургии. Особенно богатую пищу для обсуждения этих вопросов дало исполнение всей тетралогии "Кольцо нибелунга" при открытии вагнеровского "Театра торжественных представлений" в Байрейте, на котором присутствовал ряд ведущих русских музыкальных деятелей.

Это событие широко обсуждалось в русской периодической печати, послужив поводом для постановки общего вопроса о значении творчества Вагнера в истории музыки. Большинство печатных выступлений еще раз подтвердило чуждость его идей и стилистических принципов основным тенденциям развития русского музыкального искусства. Фаминцын, сохранивший верность своему апологетическому вагнерианству, остался едва ли не в полном одиночестве. Но для всех был очевиден огромный масштаб явления, именуемого Вагнером. Кюи, опубликовавший подробный отчет о байрейтской премьере "Кольца" (110), был далек от высказанного им некогда мнения, что "Вагнер как композитор совершенно бездарен", и чрезвычайно высоко оценивал колористическое мастерство немецкого композитора, богатство его оркестровых и гармонических красок: «Вагнер колорист замечательный и владеет громадными оркестровыми массами. Краски его оркестра ослепительны, всегда верны и в то же время благородны. Он не злоупотребляет своими инструментальными массами. Где нужно, у него является подавляющая сила, где нужно – звук его оркестра мягок и нежен. Как колорит верный и художественный „Нибелунгов перстень” – произведение с образцовое и неукоризненное...» (110, 13–14).

Ларош, отметив столь разительную перемену взгляда у своего противника, не упустил случая поиздеваться над "безголовым вагнеризмом" Кюи. Но, в сущности, между ними не было сколько-нибудь значительного расхождения в оценке сильных и слабых сторон вагнеровского творчества. "...Мое высокое мнение о таланте Вагнера не поколебалось... Мое отвращение к его теории усилилось" – так кратко формулирует Ларош общее впечатление, вынесенное им из знакомства с тетралогией Вагнера. "Вагнер всегда был колористом, – продолжает он, – музыкантом темперамента и чувственности, смелою и необузданною натурой, односторонним, но могучим и симпатичным творцом. Колорист в нем значительно развился и утончился, мелодист упал в поразительной степени... Быть может, бессознательное чувство этого упадка заставило Вагнера возвести в крайность методу руководящих мотивов, введенную им в драматическую музыку" (160, 205).

Кюи также объяснял введение в оперу системы лейтмотивов – как универсального метода характеристики действующих лиц и предметов – бедностью мелодического дарования композитора. Основным пороком этой системы он считал схематизм обрисовки человеческих образов, у которых из всего богатства черт характера, психологических свойств выделяется какое-нибудь одно. Постоянное же возвращение кратких по большей части мотивов приводит, по его мнению, к утомительному однообразию: "Почувствуется

пресыщение, особенно если эти темы встречаются не в одной, а в четырех операх" (110, 9).

Общее мнение об авторе "Кольца нибелунга", сложившееся у большинства русских критиков, сводилось к тому, что Вагнер гениальный симфонист, в совершенстве владеющий всеми красками оркестра, в искусстве звуковой живописи не имеющий себе равных среди современных ему композиторов, но что в опере он идет по ложному пути. Чайковский писал, суммируя свои впечатления от прослушивания всех четырех частей этого грандиозного цикла: "Вынес я смутное воспоминание о многих поразительных красотах, особенно симфонических... вынес благоговейное удивление к громадному таланту и к его небывало богатой технике; вынес сомнение в верности вагнеровского взгляда на оперу..." (280, 328). Через пятнадцать лет в краткой заметке, написанной по просьбе американской газеты "Morning Journal" он повторяет тот же взгляд: "Вагнер был великим симфонистом, но не оперным композитором" (288, 329).

В одной из своих позднейших статей Ларош, постоянно обращавшийся к Вагнеру, к размышлениям о причинах неотразимого воздействия его музыки и столь же упорного неприятия многими музыкантами его оперных принципов, верно и точно определяет, что именно в вагнеровском творчестве оказалось неприемлемым для русских композиторов: «...он плавает в стихии. Фигура [точнее было бы сказать „личность“]. — Ю. К.] удается ему менее всего. Обрисовать человека, как это умели делать Моцарт, Глинка, в гораздо меньшей, но все еще почтенной степени Мейербер, ему удается так же мало, как набросать твердый контур мелодии. Торжество его начинается там, где человеческое отступает на задний план, где мелодия становится хотя не излишней, но заменима, где нужно передать массовое впечатление безразличной среды, где можно роскошествовать в диссонансах, в переливах и комбинациях оркестровых инструментов» (160, 314).

Приблизительно ту же мысль высказывал Кюи: "...особенно тяжело отсутствие в действующих лицах личной воли; все это несчастные, безответственные марионетки, действующие исключительно по воле судеб. Это бессилие воли придает всему сюжету мрачный характер, производит тяжелое впечатление, но все же делает зрителей безучастными к героям Вагнера, из которых только Зигмунд, Зиглинда, Брюнгильда возбуждают симпатию" (110, 31).

В центре внимания русских композиторов XIX века, при всех различиях в характере их дарования, направленности художественных интересов, выборе выразительных средств и приемов музыкального письма, стоял живой человек с его реальными переживаниями, существующий и действующий в определенной жизненной среде. Поэтому им была чужда вагнеровская романтическая символика, окрашенная тонами шопенгауэровского пессимизма, хотя многие из них не могли противостоять покоряющей мощи и необычайному колористическому богатству его музыки. Крити-

ческое отношение вызывало к себе и такое ее качество, которое Римский-Корсаков определил словами "монотония роскоши". На избыточность ярких, густых и сочных оркестрово-гармонических красок обращал внимание Чайковский: "Богатство это слишком обильно; беспреестранно напрягая наше внимание, оно, наконец, утомляет его..." При всем этом Чайковский не мог не признать, что "как композитор Вагнер, несомненно, одна из самых замечательных личностей во второй половине нашего столетия, и его влияние на музыку огромно" (288, 329).

Разделяя сложившуюся среди русских музыкантов общую оценку значения вагнеровского творчества, Ларсш вместе с тем считал необходимым установить определенную грань между Вагнером — автором "Кольца нибелунга" и более ранним Вагнером, создателем таких произведений, как "Тангейзер" и "Лоэнгрин". Констатируя большой успех "Тангейзера", поставленного в Петербурге в 1877 году, он писал: "Противникам Вагнера можно только радоваться успеху этой партитуры, написанной одушевленно, искренне и в то же время искусно и расчетливою рукой. Радоваться не только потому, что они не имеют никакой личной злобы к даровитому музыканту, но еще и потому, что все подробности успеха служат новым и блистательным подтверждением справедливости их взгляда на оперу" (142, 229). В другой статье Лароша мы читаем: « „Вагнеристы“ новейшей формации не признают ни той, ни другой оперы, так как они идут вразрез с теорией, изложенной в „Орега und Drama“ и практически примененной в „Нибелунгах“; но эта фракция вагнеристов пока набирается преимущественно из специалистов, то есть из литераторов и музыкантов, масса публики смотрит на дело иначе. Вагнер очень любим, но любим именно за „Тангейзера“ и отчасти за „Лоэнгрин“ » (174, 251).

В своих суждениях Ларош отражает реальный ход усвоения вагнеровского творчества в России. "Тангейзер" и "Лоэнгрин", еще сохраняющие связь с традициями романтической оперы первой половины столетия, смогли быть сравнительно легко усвоены русской публикой 60–70-х годов. "Нибелунги", за исключением отдельных оркестровых эпизодов, которые звучали на концертной эстраде, оставались ей неизвестны, большинство же музыкантов могло знать тетралогия Вагнера только по партитуре. Зрелые произведения немецкого оперного реформатора, в которых его оперно-драматургические принципы нашли наиболее полное и последовательное воплощение, получают широкое признание в России, иногда даже приобретающее характер культа, уже на рубеже нового столетия.

Критического осмысления требовал ряд новых имен и произведений, входивших в русскую музыкальную жизнь в данный период. На этой почве возникали подчас разногласия и споры, пусть не такие бурные, но отражавшие разные музыкально-эстетические и творческие направления. Одним из таких новых явлений, привлекавших к себе пристальное внимание критики и многих композиторов, была "Кармен" Бизе, поставленная в итальянской опере в

1878 году. Из писем Чайковского известно, какое восхищение вызвала у него опера французского композитора. Отзывы печати были более сдержанными. Кюи находил в характере дарования Бизе немало привлекательных сторон: "В нем было много жизни, блеска, задора, грации, остроумия, вкуса, колорита. Бизе был мелодист – правда, не широкий (как добрая половина современных композиторов), но его короткие мелодические фразы красивы, естественны и выливаются свободно, он прекрасный гармонист, свежий, пикантный, пряный и тоже совершенно естественный. Инструментатор сн перворазрядный". Но при всем этом, по мнению Кюи, у Бизе "не было глубины и силы страсти". «Драматические сцены в „Кармен“, – утверждает он, – совершенно ничтожны», что, впрочем, не такой уж большой изъян, так как "к счастью, в этой опере сцены бытовые и местные преобладают над сценами лирическими и драматическими" (122).

Ясно, что Кюи воспринял "Кармен" очень поверхностно, обратив внимание только на внешнюю сторону произведения и пройдя мимо того, что определило его значение как одной из вершин реалистической оперной драматургии в XIX веке. Позже он старался смягчить свой приговор, заметив в статье "Два иностранных композитора", что «вероятно, Бизе удалось бы выбиться на самостоятельную дорогу („Кармен“ служит в этом порукой), но ранняя кончина ему в этом помешала» (103, 422). Однако это беглое замечание не отменяет ранее данной оценки.

Гораздо более глубоко и верно сумел оценить выдающееся новаторское значение "Кармен" Ларош. В содержательной, вдумчиво написанной статье об опере Бизе он отмечает прежде всего новизну сюжета из жизни социальных низов, хотя и заимствованного из давно уже написанной новеллы Мериме, но не уступающего "самым крайним проявлениям современной реальной беллетристики" (151, 239). И хотя "местный колорит, оригинальный костюм поэтической Испании еще до некоторой степени скрашивает дело", но "пестрый костюм не есть балаганная тряпка, драпирующая бездушную вешалку; под ним бьется пульс истинной страсти". В отличие от более ранних опер Бизе, в которых при всем мелодическом богатстве и сочности колорита "внутреннее содержание, сердечная теплота отступают значительно на второй план", в "Кармен", как утверждает Ларош, главное – жизненная драма. "Высшая точка в партии Кармен и едва ли не перл всей партитуры" – тот "момент, где она перестает быть Кармен, где в ней совершенно умолкает элемент таверны и цыганства", по мнению Лароша – сцена гадания в третьем действии (151, 244).

Другая сторона этой оперы, особенно привлекающая к ней критика, состоит в сочетании новизны и свежести музыкального языка с традиционностью формы. Подобный путь обновления оперного жанра представляется Ларошу наиболее разумным и плодотворным. «Как было бы хорошо, – пишет он, – если бы наши молодые композиторские таланты усвоили точку зрения Бизе! Никто не хлопчет о том, чтоб повернуть назад движение истории, чтоб



вернуться к дням Моцарта и Гайдна, чтоб лишить искусство всего того блеска, всего импонирующего богатства, которое оно приобрело в течение XIX века... Желания наши обращены в другую сторону: мы хотели бы сочетания великих приобретений нашего века с великими началами, выработанными предыдущим, сочетания богатого колорита с безупречным рисунком, роскошных гармоний с прозрачною формою. Вот в этом-то смысле явления, подобные „Кармен“, особенно важны и драгоценны» (151, 247).

В статье „П. И. Чайковский как драматический композитор“ Ларош возвращается к вопросу о новаторском значении „Кармен“, характеризуя ее как „поворотную точку“ в истории оперы, источник всего „современного оперного реализма“, несмотря на романтический колорит обстановки, в которой разворачивается действие: «Из области истории, исторического анекдота, легенды, сказки и мифа современная опера в лице „Кармен“ решительно шагнула в область современной действительной жизни, хотя на первый раз при экстренной обстановке» (170, 221).

Не случайно, говоря об оперном творчестве Чайковского, Ларош обращается к „Кармен“. В этом произведении находит он прототип „мещанской оперы“ (как определяется им современный род оперы из жизни простых людей), к которому он относит наряду с „Сельской честью“ итальянского вериста Масканьи также „Евгения Онегина“ и „Пиковую даму“. Сопоставление столь разных по характеру и степени художественной ценности произведений может показаться неожиданным и недостаточно обоснованным. Но нельзя не признать, что Ларош верно уловил одну из тенденций, характеризующих развитие оперного творчества в последней четверти XIX века. Заметим, что и Чайковский весьма сочувственно отзывался о „Сельской чести“ как о произведении „почти неотразимо симпатичном и привлекательном для публики“. Масканьи, по его словам, „понял, что в настоящее время повсюду веет духом реализма, сближения с правдой жизни... что человек с его страстями и горестями нам понятнее и ближе, чем боги и полубоги Валгаллы“ (279, 369).

Новую пищу спорам об итальянской опере дали поздние произведения Верди, становящиеся известными в России в конце 80-х годов. Ларош заметил тенденцию к обновлению стиля композитора уже в „Аиде“. Оспаривая мнение об упадке таланта Верди, о том, что „блестящая пора“ его прошла, критик писал: «...„Аида“ составляет высшую точку, какой до сих пор достигало вдохновение и искусство композитора; по красоте мотивов она мало уступает или вовсе не уступает самым любимым операм его чисто итальянского периода, тогда как по отделке, гармонии и инструментовке, по драматическому и местному колориту она их превосходит в изумительной степени» (138, 151).

С особым интересом и в то же время с явным пристрастием отнеслась критика к „Отелло“. Новизна оперы была очевидна, но оценивалась она большей частью негативно. Композитора упрекали в несамостоятельности, желании „подделаться“ под манеру

Вагнера. Кюи неожиданно сближает "Отелло" с "Каменным гостем" как оперу преимущественно декламационного стиля, но вместе с тем находит в ней "полный упадок творческого, мелодического таланта" (126). В большой статье "Несколько слов о современных оперных формах", подтверждая эту оценку, он пишет: « ..., "Дон Карлос", "Аида", "Отелло" представляют прогрессивно упадок Верди, но в то же время и прогрессивный поворот к новым формам, основанным на требованиях драматической правды» (124, 415).

На этот раз всецело солидаризировался с Кюи и постоянный его оппонент Баскин, почти буквально повторяющий слова своего противника (22). Впрочем, для Баскина, который считал, что сила воздействия итальянской оперы сводится "исключительно к мелодии", и даже Чайковского упрекал за желание сказать в "Евгении Онегине" "что-либо необыкновенное в области речитатива", такая позиция вполне естественна.

Наиболее объективно сумел оценить то новое, что появляется в поздних произведениях Верди, Чайковский, увидевший в них результат естественной творческой эволюции, а отнюдь не отказ от своей индивидуальности и традиций своего отечественного искусства. « Печальное явление, — писал он в „Автобиографическом описании путешествия за границу в 1888 году“. — Гениальный старец Верди в „Аиде“ и „Отелло“ открывает для итальянских музыкантов новые пути, нимало не сбиваясь в сторону германизма (ибо совершенно напрасно многие полагают, что Верди идет по стопам Вагнера), юные его соотечественники направляются в Германию и пытаются стяжать лавры в отечестве Бетховена, Шумана ценою насильственного перерождения...» (279, 354).

К числу новых композиторских имен, привлекающих к себе настойчивое внимание русской музыкальной критики в 70–80-х годах, принадлежит имя Брамса, произведения которого часто звучали в этот период с концертной эстрады. Однако творчество этого композитора не снискало сочувствия в России, несмотря на то что ряд исполнителей, преимущественно зарубежных, настойчиво стремился его пропагандировать. Критики различного направления и образа мысли относились к Брамсу одинаково холодно и безразлично, а нередко и с открыто выраженной антипатией, хотя и не отрицали чисто профессиональных достоинств его музыки. "Брамс, — замечает Кюи, — принадлежит к тем лицам, которые заслуживают полнейшего и искреннего уважения, но общества с которыми избегают, опасаясь мертвящей, подавляющей скуки" (104). Для Чайковского он — "один из тех заурядных композиторов, которыми так богата немецкая музыка" (283, 76).

Ларош находил такое отношение к Брамсу несправедливым и упрекал своих сотоварищей по перу в "некотором предрассудке" против современной немецкой инструментальной музыки. "Непривычному слуху, — писал он, — с первого раза может показаться, что Брамс оригинальничает; но прислушавшись и свыкнувшись с даровитым мастером, мы находим, что оригинальность его не поддель-

ная, а природная. Ему свойственны сжатая сила, могучий диссонанс, мужественный ритм..." (177, 112).

Однако последующие отзывы Лароша о произведениях Брамса резко стливаются по тону от этой весьма положительной оценки. "Немецкий реквием" не вызвал у него никаких чувств, кроме "серой и гнетущей скуки". В другой раз он словно нехотя пишет: "Я должен пережить не совсем приятное воспоминание о с-мольной симфонии Брамса, прославленной немецкими заграничными рецензентами и полной притязаний, но сухой, скучной и лишенной нерва и воодушевления и даже в техническом отношении не представляющей никакой интересной задачи" (143, 167).

Аналогичными были и отзывы других критиков. Для сравнения приведем две короткие выдержки из рецензий Иванова: "В [первой] симфонии Брамса мало индивидуальности, мало ценности... Мы встречаемся то с бетховенской манерой, то с мендельсоновской, то, наконец, с влиянием Вагнера и очень мало замечаем черт, характеризующих самого композитора" (58, 1). "Вторая симфония Брамса не представляет ничего выдающегося ни по содержанию, ни по степени таланта ее автора... Произведение это было холодно принято публикой" (59, 3).

Причиной столь единодушного неприятия творчества Брамса была, как можно полагать, некоторая замкнутость, сдержанность выражения, присущие его музыке. Под покровом внешней суровости критика не сумела ощутить проникновенной теплоты чувства, хотя и уравновешиваемого строгой интеллектуальной дисциплиной.

Совершенно иное отношение вызвала к себе музыка Грига. Чайковский писал, сравнивая его с немецким симфонистом: "Быть может, у Грига мастерства гораздо меньше, чем у Брамса, строй его игры менее возвышен, цели и стремления не так широки, а поползновения на бездонную глубину, кажется, вовсе не имеет, — но зато он нам понятнее и родственнее, ибо он глубоко человечен" (279, 345).

Другие стороны григовского творчества акцентирует Кюи, который также отзываясь о нем в общем с симпатией: "Григ среди современных композиторов занимает заметное место; у него есть своя индивидуальность. В его музыке есть задор, пикантность, свежесть, блеск, он щеголяет оригинальностью гармоний, наперцованных диссонансами, неожиданными переходами гармонизаций иногда вычурных, но далеко не обыденных". (132, 27–28).

В целом, однако, критика не уделяла большого внимания норвежскому композитору, произведения которого завоевали большую популярность в быту, нежели на концертной эстраде.

## 5.

Заметные успехи были достигнуты в некоторых областях музыкальной науки. Одной из важнейших ее задач становится публикация документов, связанных с деятельностью выдающихся

представителей отечественного музыкального искусства, освещение их жизненного и творческого пути. В широких читательских кругах возрастал интерес к личности крупных музыкантов, особенно ушедших, чьи произведения получили широкое общественное признание. На исходе 60-х годов умер Даргомыжский, вскоре вслед за ним ушел из жизни Серов, в 80-х годах не стало Мусоргского и Бородина. Важно было своевременно собрать и сохранить все, что помогает понять их человеческий и художественный облик, глубже проникнуть в существо их творческих замыслов и стремлений.

Большие заслуги принадлежат в этом отношении Стасову. Он старался всегда сразу же, не откладывая на будущее, закрепить память об ушедшем художнике и сделать все известное с ним общим достоянием. В биографическом очерке Мусоргского, появившемся в печати через полтора-два месяца после смерти композитора, Стасов писал: "Наше отечество так скудно сведениями о самых выдающихся по таланту и творчеству сынах свсих, как ни одна земля в Европе" (250, 51). И он стремился, насколько хватало его сил, восполнить этот пробел в наиболее ему близки областях музыки и изобразительного искусства.

В 1875 году Стасов опубликовал переданные ему рядом лиц письма Даргомыжского с приложением полного текста напечатанной ранее с сокращениями "Автобиографической записки" и некоторых других материалов, а также часть писем Серова, адресованных ему. Принцип строгой документальности соблюден Стасовым и в работе "Модест Петрович Мусоргский", где он, по собственным словам, стремился "собрать от родственников, друзей и знакомых Мусоргского все доступные в настоящее время изустные и письменные материалы, касающиеся этого замечательного человека". Широко использованы в этом живо и ярко написанном очерке также личные воспоминания самого Стасова о композиторе и его окружении.

В работе сообщаются интересные сведения об истории создания некоторых произведений Мусоргского, излагается подробный сценарий его неоконченной оперы "Салаambo" и ряд других ценных сведений, неизвестных по другим источникам. Но есть и спорные моменты. Так, Стасов ошибался в оценке его сочинений позднего периода, считая, что к концу жизни талант композитора начал слабеть. Но как первый серьезный и основательный труд о творческом пути автора "Бориса Годунова", написанный с позиций горячего его защитника и пропагандиста, работа Стасова явилась для своего времени крупным событием, а во многих отношениях не потеряла значения и в наши дни.

Так же сразу после смерти композитора была написана биография Бородина, изданная с небольшой подборкой его писем в 1887 году и переизданная в значительно расширенном виде двумя годами позже (244).

Большую ценность представляют стасовские публикации наследия Глинки, памяти которого он продолжал служить с неизменной верностью. Среди этих публикаций такие, как первоначальный

план "Руслана и Людмилы", письма Глинки к В. Ф. Ширкову, ближайшему сотруднику композитора по написанию либретто этой оперы. Наиболее крупным по объему и по значению является издание "Записок" Глинки (1887), в которое вошли в качестве приложения и две предыдущие публикации.

Много разнообразных материалов по истории русской музыкальной культуры печаталось в "Русской старине" и других периодических изданиях подобного же типа. Особенно же интенсивно развивался жанр научно-популярной биографии, рассчитанной на широкого читателя. Плодотворно работал в этом жанре П. А. Трифонов, изучавший теорию музыки под руководством Римского-Корсакова. Его биографические очерки русских (Даргомыжский, Мусоргский, Бородин) и зарубежных (Шопен, Шуман, Берлиоз, Лист, Вагнер) композиторов были опубликованы в "Вестнике Европы" на протяжении 80-х и начала 90-х годов, некоторые из них затем выходили в расширенном виде отдельным изданием. В отличие от биографических работ Стасова эти очерки не содержали нового документального материала, но написаны серьезно, добросовестно, со знанием литературы и предмета и выполняли свое назначение вполне удовлетворительно.

Связанный с Беляевским кружком Трифонов разделял в основном "кучкистские" позиции, но стремился быть объективным и не придавал своим работам полемической направленности. В биографии Листа автор подчеркивает его внимательное и заинтересованное отношение к творчеству русских композиторов. В собственных произведениях Листа, отдельные места которых "прекрасно выдержаны в стиле старой церковной музыки", автор отмечает близость "к характеру пения православной музыки" (264, 174). Много внимания в очерке о Шумане ("Вестник Европы", 1885, кн. 8-9) уделяется впечатлениям композитора от поездки в Россию в 1843 году и его русским знакомствам.

Отличается от других своим резко критическим характером очерк "Рихард Вагнер" ("Вестник Европы", 1884, кн. 3-4), в котором Трифонов повторяет упреки по адресу автора "Кольца нибелунга", высказывавшиеся Стасовым, Кюи и другими русскими критиками. Основные из них сводятся к невыразительности вскальной речи и перевесу оркестра над голосами действующих лиц. Трифонов признает, что в "Кольце нибелунга" действительно есть выдающиеся места, представляющие художественный интерес, а именно места "не вокальные, а инструментальные", но как произведения музыкально-драматические оперы Вагнера, по его мнению, несостоятельны. Что касается чисто биографической стороны, то она изложена и здесь вполне корректно.

Некоторые исследователи стремились пролить свет на малоизученные явления русской музыкальной культуры начальных ее периодов. Интересный и полезный фактический материал содержат работы Фаминцына "Скоморохи на Руси" (СПб., 1889), "Гусли. Русский народный инструмент" (СПб., 1890), "Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа" (СПб., 1891). Несмо-

тря на большое количество новых исследований, появившихся за истекшее после их выхода в свет время, эти работы до сих пор не полностью утратили свое научное значение.

В "Очерке истории музыки в России" П. Д. Перепелицына, изданном в виде приложения к переводу книги А. Доммера "Руководство к изучению истории музыки" (М., 1884), уделено сравнительно большое место XVIII веку. Автор не старается принизить достижения русских композиторов этого столетия, высоко оценивая, в частности, творчество Фомина. Но в целом обзор его носит очень неполный, во многом случайный характер, причиной чего являются и сжатый объем "Очерка" и, главным образом, почти совершенная неразработанность источников в то время. "Очерк истории музыки в России в культурно-общественном отношении" (СПб., 1879)<sup>21</sup> известного в свое время литератора В. О. Михневича насыщен фактами, часто анекдотическими, из области музыкального быта, но собственно о музыке не содержит никаких сведений.

Гораздо более значительные успехи были достигнуты в изучении церковнопевческого искусства Древней Руси. Плодотворно продолжала развиваться исследовательская деятельность Д. В. Разумовского. Среди его работ, опубликованных в рассматриваемый период, должен быть назван прежде всего очерк о знаменном пении, помещенный в первом томе фундаментального издания "Круг древнего церковного пения знаменного распева" (М., 1884).

В 80-х годах появляются в свет первые труды одного из крупнейших ученых в области русской музыкальной медиэвистики С. В. Смоленского. К числу его заслуг принадлежит введение в научный оборот ценнейших памятников древнерусского певческого искусства. В 1887 году им было опубликовано описание так называемого Воскресенского ирмология XIII века с фотокопиями некоторых листов рукописи. Это первое, хотя и фрагментарное, печатное воспроизведение памятника знаменного письма такого древнего происхождения. Годом позже вышла в свет "Азбука знаменного письма старца Александра Мезенца (1668 года)" под редакцией и с развернутым комментарием Смоленского, представляющим собой превосходное пособие к чтению крюковой нотации. Чтобы завершить обзор важнейших публикаций в данной области, следует назвать первые из цикла исследований И. И. Вознесенского, посвященных новым разновидностям певческого искусства XVII века: "Большой знаменный напев" (Киев, 1887; правильно — распев) и "Киевский распев" (Рига, 1890)<sup>22</sup>. Привлекая обширный рукописный материал, автор характеризует основные интонационно-мелодические признаки и структуру песнопений этих распевов.

70–80-е годы можно считать новым этапом в развитии русской музыкальной фольклористики. Если исследователи народной песни не полностью еще освобождаются от некоторых устаревших

<sup>21</sup> Первоначально публиковался частями в журнале "Музыкальный листок" за 1888 год.

<sup>22</sup> Позже Вознесенским были опубликованы работы: "Волгарский распев" (Киев, 1891) и "Греческий распев в России" (Киев, 1893).

теоретических схем, то эти схемы сохраняются как некая искусственная и, по существу, уже не "работающая" надстройка. Основные закономерности строения русской народной песни выводятся из непосредственного наблюдения над ее бытованием в той среде, в которой она родилась и продолжает жить. Это приводит к принципиально важным открытиям, заставляющим частично пересмотреть или скорректировать господствовавшие ранее представления.

Одним из таких открытий было установление многоголосного характера народного пения. Впервые это наблюдение сделано Ю. Н. Мельгуновым, отметившим во введении к сборнику "Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные" (вып. 1-2, Спб., 1879-1885), что песни поются в хоре не унисонно, а с различными подголосками и вариантами основного напева. Предшествующими исследователями народная песня рассматривалась только в одноголосном плане и сопоставлялась с восточными монодическими культурами. Правда, Серов заметил в статье "Народная песня как предмет науки", что "народ в своих импровизированных хорах поет не всегда в унисон", но не сделал из этого факта должных выводов. Мельгунов попытался реконструировать народное многоголосие, однако этот его опыт оказался недостаточно убедительным, так как он не воспроизводит хоровую фактуру со всеми ее особенностями, а дает очень условную и приближительную фортепианную аранжировку.

Дальнейшим шагом в изучении русского народного многоголосия явился сборник Н. Пальчикова "Крестьянские песни, записанные в с. Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии" (Спб., 1888). Наблюдая в течение длительного времени за народным пением в одной сельской местности, составитель сборника пришел к выводу, что « в нем нет голосов, „только сопровождающих” известный мотив. Каждый голос воспроизводит по-своему напев (мелодию), и сумма-то этих напевов составляет то, что следовало бы назвать „песней”, так как она воспроизводится вся, со всеми оттенками, исключительно только в крестьянском хоре, а не при единоличном исполнении » (206, 5).

Метод, которым пользовался Пальчиков для воссоздания многоголосного строя песен, несовершенен; он записывал напев от отдельных участников хора и затем давал сводку всех индивидуальных вариантов. Такое простое суммирование голосов не может дать верного представления о многоголосном звучании песни в народном хоре. Сам Пальчиков замечает, "что при хоровом исполнении певцы и певицы строго следят друг за другом, подлаживаются... и в местах особенно ярких, определяющих склад или поворот напева, придерживаются однообразного какого-либо исполнения известной фигуры". Вполне достоверная запись народного многоголосия могла быть достигнута только с помощью звукозаписывающей аппаратуры, которая стала применяться в фольклорно-собирательской работе русских исследователей народного творчества с конца XIX века.

В сборнике Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина "Русские народ-

ные лирические песни" (1889) поставлена специальная задача сравнительного анализа различных местных вариантов одних и тех же песен. "В различных местах России, — пишет Лопатин во вступлении к сборнику, — одна и та же песня часто изменяется до неузнаваемости. Даже в одном селе, особенно лирическую песню, можно услышать в одном конце спетую одним образом, а в другом — совсем другим..." (180, 57). Понять песню как живой художественный организм можно, по мнению автора, только в сопоставлении различных ее вариантов с учетом конкретных условий ее бытования. Предметом своего изучения составители берут лирическую народную песню, так как на ее материале можно нагляднее проследить образование новых вариантов в процессе миграции, чем на песне обрядовой, более устойчиво сохраняющей свою форму благодаря связи с определенным ритуальным или игровым действием.

Каждая из вошедших в сборник песен снабжена указанием на место ее записи, что является обязательным требованием современной фольклористики, но в 80-х годах прошлого столетия только начинало входить в практику. Кроме того, отдельным песням посвящены аналитические очерки, в которых сравниваются разные их текстовые и мелодические варианты. Неразрывная связь текста и напева в народной песне была одним из исходных положений составителей сборника: "Отступление от правильного расположения текста влечет за собой изменение в напеве; измененный напев часто требует иного расположения слов... Этим же объясняется, почему так трудно, при первом знакомстве вообще с народной песней, расставлять в ней слова по ее напеву и совершенно невозможно под напев, хотя бы правильно и точно записанный, подставить текст песни, записанный или неаккуратно и подогнанный под обыкновенный стихотворный размер, или же записанный с пересказа певца, а не под его пение" (180, 44—45).

Положенные в основу сборника Лопатина и Прокунина принципы изучения народной песни носили безусловно прогрессивный характер и были в значительной мере новыми для своего времени. В то же время составители оказались не вполне последовательны, помещая в сборнике наряду с собственными записями песни, заимствованные из ранее изданных сборников, без проверки степени их достоверности. В этом отношении их научные позиции несколько двойственны.

Широкое внимание привлекла к себе книга украинского исследователя П. П. Сокальского "Русская народная музыка великорусская и малорусская в их строении мелодическом и ритмическом", вышедшая в свет посмертно в 1888 году. Это был первый теоретический труд такого масштаба, посвященный песенному фольклору восточнославянских народов. Ряд положений, лежащих в основе этого труда, уже раньше высказывался Серовым, Мельгуновым и другими, но Сокальский впервые попытался свести отдельные мысли и наблюдения над ладовыми и ритмическими особенностями русской и украинской народной песни в единую стройную систему. При этом ему не удалось избежать схематизма и некото-



рых натяжек. Однако, несмотря на свои слабые стороны, работа Сокальского будила исследовательскую мысль и дала толчок дальнейшей разработке затронутых в ней вопросов. В этом ее неоспоримое положительное значение.

Исходным пунктом теоретических выкладок Сокальского служит положение, что при анализе ладового строения русской народной песни нельзя исходить из октавного звукоряда, так как во многих ее образцах диапазон мелодии не превышает кварты или квинты. Древнейшими считает он песни в диапазоне "невыполненной кварты", т. е. бесполутоновой последовательности трех ступеней в пределах квартового диапазона.

Заслуга Сокальского в том, что он впервые обратил внимание на широкую распространенность в русской народной песне ангеми-тонных звукорядов, которые, по мнению Серова, свойственны только музыке народов "желтой расы". Однако верное само по себе наблюдение было абсолютизировано Сокальским и превращено в некий всеобщий закон. « Дело в том, — пишет он, — что гамму напрасно называют „китайской“. Ее следует назвать не именем народа, а именем эпохи, т. е. гаммою „эпохи кварты“ как целого исторического фазиса в музыкальном развитии, чрез который прошла древнейшая музыка всех народов » (237, 41)<sup>23</sup>. Исходя из этого положения, Сокальский устанавливает три исторические стадии в развитии ладового мышления: "эпоха кварты, эпоха квинты и эпоха терции", причем эпоха терции, ознаменованная "появлением вводного в октаву тона, более точно обозначенною тониною и тональностью", рассматривается им как переход к полной диатонике.

Последующие исследования показали несостоятельность этой жесткой схемы (ее критике см.: 80). Среди песен древнейшего происхождения есть немало и таких, напев которых вращается в пределах двух-трех соседних ступеней, не достигая объема кварты, и таких, звукоряд которых значительно превышает квартовый диапазон. Не подтверждается также и абсолютная первичность ангеми-тоники.

Но если общая теория Сокальского уязвима и может вызвать серьезные возражения, то мелодический анализ отдельных песен содержит ряд интересных и ценных наблюдений<sup>24</sup>. Некоторые из высказанных им мыслей свидетельствуют о тонкой наблюдательности автора и общепризнаны в современной фольклористике. Например, об относительности понятия тоники в применении к народной песне и о том, что главным устоем напева не всегда является нижний тон звукоряда. Безусловно справедливо утверждение Сокальского с неразрывной связи стихотворного и музы-

<sup>23</sup> Следует пояснить, что Сокальский относит к "эпохе кварты" песни не только квартового, но и более широкого диапазона, если в напеве преобладают квартовые бесполутоновые попевки.

<sup>24</sup> К. Квитка пишет: « Работа Сокальского очень ценна тем, что устанавливает „внутреннюю жизнь“ мелодий и учит их понимать и анализировать такими, какие они есть... » (80, 305).

кального ритма в народной песне и невозможности рассматривать ее метроритмическое строение вне этой связи.

Некоторые положения труда Сокальского получили специальную разработку в исследованиях, посвященных отдельным проблемам народного творчества. Такова работа Фаминцына об ангемитонных звукорядах в фольклоре европейских народов<sup>25</sup>. Как и Сокальский, Фаминцын считает ангемитонику всеобщей ступенью в развитии музыкального мышления и особенное внимание уделяет ее проявлениям в русском народном творчестве. Немецкий филолог Рудольф Вестфаль, сотрудничавший с Мельгуновым в изучении народной песни, специальное внимание уделяет в своих работах вопросам музыкальной ритмики. В статье "О русской народной песне", напечатанной в 1879 году в журнале "Русский вестник", он приходит по вопросу ее ритмического строения к выводам, очень близким тем, которые были сделаны Сокальским. Отмечая несоответствие песенных ударений с грамматическими, Вестфаль пишет: "Несомненно то, что ни в одной народной песне нельзя пытаться по одним словам текста определить размер и ритм: если нет возможности воспользоваться помощью напева, определение размера немислимо" (33, 145).

В целом следует признать, что итоги русской музыкальной фольклористики в 70–80-х годах были достаточно значительными. И если исследователи народного творчества не могли еще полностью освободиться от устарелых теоретических представлений, то была существенно расширена сфера наблюдений над конкретными формами бытования народной песни, что позволило углубить ее понимание и прийти к некоторым новым выводам и обобщениям, сохранившим свою научную ценность до наших дней.

Работы в области теории музыки, появляющиеся в 70 – 80-х годах, были продиктованы в основном потребностями музыкального образования и имели практическую педагогическую направленность. Таковы учебники гармонии Чайковского и Римского-Корсакова, предназначавшиеся для соответствующих учебных курсов в Московской и Петербургской консерваториях.

В "Руководстве к практическому изучению гармонии" Чайковского обобщен его личный опыт ведения этого курса в Московской консерватории. Как подчеркивает автор в предисловии, его книга "не углубляется в сущность и причину музыкально-гармонических явлений, не тщится открыть принцип, связующий в научное единство правила, обуславливающие гармоническую красоту, но излагает в возможной последовательности выведенные путем эмпирическим указанием для начинающих музыкантов, ищущих руководителя в своих попытках к сочинению" (289, 3).

В целом учебник носит традиционный характер и не содержит существенно новых моментов по сравнению с установившейся системой преподавания гармонии, но характерный акцент придает

<sup>25</sup> Фаминцын А. С. Древняя индокитайская гамма в Азии и Европе, с особым указанием на ее проявления в русских народных напевах. СПб., 1889 (первоначально печаталась в журнале "Ваян" за 1888 год).

ему особенное внимание к мелодической стороне соединения аккордов. "Истинная красота гармонии, — пишет Чайковский, — состоит не в том, чтобы аккорды располагались так или иначе, а в том, чтобы голоса, не стесняясь ни тем, ни другим способом, вызывали бы свойствами своими то или другое расположение аккорда" (289, 43). Исходя из этого принципа, Чайковский дает задачи на гармонизацию не только баса и верхнего голоса, но и средних голосов.

"Учебник гармонии" Римского-Корсакова, вышедший первым изданием в 1884 году, отличается более детальным изложением правил гармонического письма. Возможно, что именно поэтому он дольше удержался в педагогической практике, чем "Руководство" Чайковского, и многократно переиздавался вплоть до середины нашего столетия. Шагом вперед явился полный отказ Римского-Корсакова от рудиментов теории генерал-баса. В задачах на гармонизацию баса у него отсутствует цифровка и основное внимание перенесено на гармонизацию верхнего голоса.

В ряду учебно-теоретических работ русских композиторов следует упомянуть "Строгий стиль" Л. Бусслера в переводе С. И. Танеева (М., 1885). Собственные труды Танеева по полифонии, далеко выходящие по объему и содержанию за рамки учебного пособия (так же как и "Руководство по инструментовке" Римского-Корсакова), были завершены позже.

Особое место в музыкально-теоретической литературе рассматриваемого периода занимают два пособия по церковному пению, создание которых было вызвано растущим интересом к этой области отечественного музыкального искусства: "Краткий учебник гармонии" (1875) Чайковского и "Гармонизация древнерусского церковного пения по эллинской и византийской теории" (1886) Ю. К. Арнольда. Труды обоих авторов написаны с разных позиций и имеют различный адрес. Чайковский, предназначая свой учебник для регентов и учителей хорового пения, ориентируется на сложившуюся церковно-певческую практику. В основной своей части его учебник представляет собой сокращенное изложение сведений, имеющих в ранее написанном им "Руководстве к практическому изучению гармонии". Новым является только введение примеров из произведений признанных авторов церковной музыки, главным образом Бортнянского.

У Арнольда была другая задача — способствовать обновлению церковно-певческого искусства на основе возрождения старинных напевов в гармонических формах, наиболее соответствующих их ладово-интонационной природе. Не отрицая художественных достоинств творчества Бортнянского, Арнольд утверждает, что "по духу своего времени он во всем и всегда являл себя питомцем италийской, а не русской музыки" (7, 5). Столь же критически оценивает Арнольд творчество композиторов более позднего поколения Турчанинова и А. Ф. Львова, у которых древние русские напевы оказываются "насиленно втисненными в неподходящую иностранную одежду" (7, 6). Поскольку русские певческие пособия XVI-XVII

веков не содержат прямых указаний на этот счет, то Арнольд обращается для выведения правил гармонизации старинных культовых напевов к античной музыкальной теории. "Странно поистине, — замечает он, — как это прежние, столь великое рвение выказавшие рачители о восстановлении русского храмового пения совершенно... забыли про документально засвидетельствованный факт, что весь аппарат церковной музыки достался России прямо от византийцев, непосредственных преемников древнего эллинского искусства!" (7, 13).

Исходя из этого ошибочного, хотя еще достаточно широко распространенного в то время взгляда<sup>26</sup>, Арнольд производит сложные теоретические выкладки, делающие его труд неудобочитаемым и совершенно непригодным в качестве учебного пособия. Что касается практических рекомендаций, то они сводятся к нескольким элементарным правилам: основой гармонии должно быть трезвучие, септаккорд допускается эпизодически, главным образом в каденции, альтерированные звуки возможны при внутритональных отклонениях, исключается употребление вводного тона и окончание на тоническом звуке. Единственный (на 252 страницы текста!) пример гармонизации напева выдержан в обычном хоральном складе.

Педагогическую направленность имели первые общие труды по истории музыки — "Очерк всеобщей истории музыки" (СПб., 1883) Л. А. Саккетти и "Очерки истории музыки с древнейших времен до половины XIX века" (М., 1888) А. С. Размадзе. В заглавии последнего значится: "Составлены по лекциям, читанным автором в Московской консерватории". Оба труда носят компилятивный характер и самостоятельной научной ценности не представляют. Саккетти в предисловии к своей книге признавал: "Специалисты, знакомые с капитальными произведениями по этому предмету, не найдут в моей книге ничего существенно нового..." Он адресовался к широкой публике, "интересующейся музыкой и ищущей в этом искусстве серьезных нравственных наслаждений", предполагая также, что книга может служить пособием для учащихся консерваторий.

Как и в большинстве зарубежных музыкально-исторических трудов того времени, Саккетти уделяет основное внимание доклассическому периоду и дает лишь краткий обзор важнейших музыкальных явлений XIX века, воздерживаясь от каких-либо оценок. Так, о Вагнере он пишет, что его творчество "принадлежит не области истории, а критике", и после сжатого изложения эстетических воззрений немецкого оперного реформатора ограничивается простым перечнем его главных произведений. В самостоятельный раздел выделена музыка славянских народов, но распределение материала в этом разделе страдает такой же диспропор-

<sup>26</sup> Этот же взгляд положен в основу книги Ю. Арнольда "Теория древнерусского церковного и народного пения на основании автентических трактатов и акустического анализа" (М., 1880).

цией. Творчества еще живущих композиторов Саккетти не касается вовсе, поэтому мы не встречаем в книге имен ни Бородина, ни Римского-Корсакова, ни Чайковского, хотя они прошли к тому времени уже достаточно значительный отрезок своего творческого пути.

При всех своих недостатках работа Саккетти имеет все же преимущества перед рыхлой по изложению, многословной книгой Размадзе, в которой главный интерес представляют нотные образцы старой музыки до начала XVIII века.

Период 70 – 80-х годов был одним из самых интересных и плодотворных в развитии отечественной мысли о музыке. Появление многих новых выдающихся произведений величайших русских композиторов послеглинкинской поры, знакомство с новыми явлениями зарубежной музыки, наконец, общие глубокие перемены в строе музыкальной жизни – все это давало богатую пищу для печатных споров и дискуссий, принимавших нередко очень острую форму. В процессе этих дискуссий осознавалось значение того нового, что при первом знакомстве порой поражало и озадачивало своей непривычностью, определялись разные эстетические позиции и разные критерии оценки. Многие из того, что волновало музыкальную общественность в ту пору, отошло в прошлое и стало достоянием истории, но ряд разногласий сохранялся и позже, оставаясь предметом полемики на протяжении десятилетий.

Что касается собственно музыкальной науки, то она развивалась неравномерно. Несомненные успехи в области фольклористики и изучения древнерусского певческого искусства. Следуя традиции, заложенной в 60-х годах Одоевским, Стасовым и Разумовским, их непосредственные преемники Смоленский и Вознесенский ставят первоочередной задачей поиски и анализ подлинных рукописных памятников русского музыкального средневековья. Публикация документальных материалов, связанных с жизнью и творчеством Глинки, Даргомыжского, Серова, Мусоргского, Бородина, закладывает основу для будущей истории русской музыки классического периода. Менее значительны достижения теоретического музыкознания, которое пока еще оставалось подчинено практическим задачам музыкального образования и не определилось как самостоятельная научная дисциплина.

В общем итоге русская мысль о музыке стала зрелее, расширился круг ее интересов и наблюдений, были поставлены новые вопросы творческого и эстетического порядка, имевшие животрепещущее актуальное значение для отечественной музыкальной культуры. А разгоревшиеся на страницах газет и журналов ожесточенные споры отражали реальную сложность и многообразие путей ее развития.

## 1

Антон Григорьевич Рубинштейн (1829–1894) – одна из центральных фигур русской музыкальной культуры 60–80-х годов. Значимость и влияние его были обусловлены сочетанием в одном лице гениального пианиста, крупнейшего организатора музыкальной жизни и музыкального образования, плодовитого композитора, рабствовавшего в разных жанрах и создавшего ряд прекрасных произведений, сохраняющих до наших дней эстетическую ценность.

Все эти стороны творческой деятельности Рубинштейна теснейшим образом взаимосвязаны. Общей, объединяющей их чертой является просветительская направленность. Идеями просветительства обусловлены репертуар, стиль и формы исполнительской – пианистической и дирижерской – деятельности, и выработка основ русской музыкальной педагогики, и – в особом смысле – композиторское творчество Рубинштейна.

Просветительство А. Г. Рубинштейна опиралось на демократические преобразования конца 50-х – начала 60-х годов. Не случайно своей статье "Их было трое...", героиней которой – А. Г. и Н. Г. Рубинштейны и М. А. Балакирев, Б. В. Асафьев дал подзаголовок: "Из эпохи общественного подъема русской музыки 50–60-х годов прошлого столетия" (10). Связь исполнительства и организаторской работы Рубинштейна с актуальными задачами отечественной культуры установлена давно и прочно. Менее акцентировались общеевропейские корни и аспекты его просветительства, а они имеют непосредственное отношение к его деятельности в качестве композитора. Идея вхождения русской музыкальной культуры во всех ее составляющих, в том числе композиторского творчества, в семью европейских культур, – идея, трактованная многими его современниками как космополитическая, ненациональная и даже антинациональная, имела глубокие обоснования и корни. И здесь важен не масштаб личностей художников, но тенденции. Тема включенности русской музыки в общеевропейский процесс осталась актуальной в размышлениях и переписке наследников Рубинштейна – Чайковского и Танеева.

В 1829 году – в год рождения Рубинштейна – Гёте написал статью "Дальнейшее о всемирной литературе", которая продолжала его более раннюю работу "О всемирной литературе" и обосновывала

потребность усвоения художественных идей и форм всего человечества. Речь не шла об отмене национальных литератур, но об их возвышении, универсализации и "истинном прогрессе" – уже в то время великий художник и мыслитель связывал "неизбежность" создания всемирной литературы с "постоянно увеличивающейся быстротой средств передвижений"! (39, 415). Гёте был одним из кумиров русского музыканта: на его слова созданы романсы 14-летнего Антона Рубинштейна, а позже и многие другие значительные вокальные опусы; цитатой из Гёте начал он свою знаменитую статью "О музыке в России"; постоянно упоминаются Гёте и его произведения в "Автобиографических рассказах" и письмах<sup>1</sup>.

Другой пример, совсем близкий – творческая деятельность Ф. Листа. А. Г. Рубинштейн был связан с венгерским музыкантом многолетним знакомством. Весной 1846 года юноша Рубинштейн впервые посещает Листа в Вене, позже подолгу гостит у него в Веймаре, бывает в Будапеште и до самой его смерти сохраняет прекрасные отношения. В 1854 году Лист поставил на веймарской сцене – в числе нескольких десятков опер от Глюка и Моцарта до Вагнера – "Сибирских охотников" молодого композитора из России, неоднократно исполнял в городах Германии его Вторую симфонию (знаменитый в свое время и пресловутый "Океан"), посвятил Антону Григорьевичу фортепианную фантазию "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen", а среди листовских обработок и транскрипций находим две песни Рубинштейна – "Азру" и одну из "Персидских". При всей значительности идейно-художественных расхождений в сфере композиции, образ Листа – пианиста и композитора – не мог не формировать младшего музыканта. Огромное количество написанных опусов, пропаганда – не только путем исполнения, но путем создания транскрипций – музыки других авторов, все это обобщалось категорией просветительства. Принимая условность сравнения, можно все-таки найти нечто родственное в том, что Лист играл собственные переложения симфоний Бетховена (и ведь известен факт, что некоторые из них Стасов впервые услышал именно в таком исполнении Листа!), а Рубинштейн сочинял многочастные симфонии, ориентированные на европейский классический цикл: просветительство композиторскими средствами!

В самой русской художественной культуре – в литературе, на театре – просветительские традиции ассимиляции западноевропейских образцов издавна были достаточно сильны: вся деятельность Жуковского-переводчика, классицистская драматургия – трагедии Княжнина или Озерова, которые были парафразами, перделкими, русскими пересказами, пересадками на русскую почву античных, или французских, или немецких и иных явлений. О "всемирной отзывчивости" Пушкина сказано уже очень много.

В этом аспекте – и в самом общем плане – можно поставить имя

<sup>1</sup> Интересно, что в одной из статей, посвященных А. Рубинштейну-пианисту, Ларош сравнил его с Гёте (см.: 156).

Рубинштейна вослед имени Глинки, хотя это вызвало бы резкий протест большинства современников Рубинштейна, да и следующих поколений музыкантов и критиков. Такое сопоставление и в самом деле безусловно, во всяком случае, преемственность Рубинштейна по отношению к Глинке непрямая, опосредованная. И все же в известном смысле и он является наследником дела Глинки. Внешняя точка соприкосновения: в разное время оба музыканта учились в Берлине у З. Дена. Поздние идеи Глинки касались возможности и плодотворности усвоения опыта западноевропейской полифонии на основе национального мелоса. Рубинштейн думал о том же, но и в целом об усвоении ряда инструментальных жанров (еще раз подчеркнем, что обсуждается направленность, а не масштаб таланта), и о постановке музыкального дела в целом. Отмечая моменты "наследования", Протопопов высказывает предположение, что во время встречи двух музыкантов в Берлине в 1856 году, когда Глинка работал с Деном, между ними мог состояться "обмен мнениями по поводу композиции фуг" (215, 103).

## 2

Облик Рубинштейна – исполнителя, педагога, композитора, общественного деятеля – определялся особенностями его жизненного и творческого пути. Он начал, как многие вундеркинды середины века, совершив со своим учителем А. И. Виллуаном концертное турне по крупным городам Европы в 1841–1843 годах. Однако весьма скоро он приобрел полную самостоятельность: из-за разорения и смерти отца младший брат Николай с матерью вернулись из Берлина в Москву, Антон же переехал в Вену и всей своей дальнейшей карьерой обязан исключительно самому себе. Выработавшиеся в детстве и юности трудолюбие, независимость и твердость характера, гордое артистическое самосознание, демократизм музыканта-профессионала, для которого искусство является единственным источником материального существования, – все эти черты осталось характерными для музыканта до конца его дней.

"Интонационный опыт", сформировавший слух Рубинштейна, а с тем и некоторые особенности его музыкального языка, оказался связанным с чрезвычайно разнообразным спектром явлений. Это обычно недооцениваемые, но необычайно важные детские – московские музыкальные впечатления, впитанные как непосредственно, так и через Виллуана. Далее, пианист с постоянно расширявшимся репертуаром, слушатель концертов и спектаклей в разных странах Европы, преимущественно в городах Германии и Австрии, Рубинштейн впитывал в себя и старую музыку и новую, и высскохудожественную – и, очень часто, второстепенную, эпигонскую, ибо при обилии и разнообразии концертов и концертных



программ звучали, конечно, отнюдь не одни шедевры. Близкое и глубокое знакомство с русской музыкой и проникновение в русскую интонационность пришли позже, вхождение в этот звуковой мир было, вероятно, непростым и оказалось возможным благодаря исключительной отзывчивости и восприимчивости натуры музыканта.

Конечно, об эстетических установках, о музыкальных вкусах и пристрастиях Рубинштейна ярче всего говорят его концертные программы, его сочинения, его педагогические принципы. Но взгляды музыканта запечатлены и в его литературном наследии<sup>2</sup>. Оно собрано, проанализировано и прокомментировано исследователем биографии и творчества Рубинштейна, автором двухтомной монографии Л. А. Баренбоймом (21, 226, 227, 228). Статьи и докладные записки, связанные с конкретной проблематикой музыкального театра, концертной жизни, педагогики, фортепианной литературы, редактирования текстов композиторов-классиков будут упомянуты в других разделах главы, здесь же кратко скажем о тех своеобразных литературных документах, которые в более общем виде характеризуют личность музыканта. Это "Автобиографические рассказы", "Короб мыслей" и "Разговор о музыке (Музыка и ее мастера)". Первый из названных материалов (с заглавием "Автобиографические воспоминания") публиковался при жизни Рубинштейна в стенографической записи и обработке редактора журнала "Русская старина" М. И. Семевского, причем, как установил Л. А. Баренбойм, мысли Рубинштейна подвергались достаточно существенному искажению (публикации 1889 года). "Автобиографические рассказы" – неоценимый источник сведений об авторе, его детстве, учении, голодной юности, встречах с великими артистами, судьба сочинений, деятельности в России, выступлениях в Европе и Америке и, что особенно интересно, его самоопределении. Два высказывания точно отражают сложность исторического "местоположения" Рубинштейна. Свидетель революционных событий в Германии ("видел революцию, всех знал"), он утверждал: "Моя жизнь оттого и представляет некоторый интерес, что совмещает в себе две эпохи: до и после 48-го года" (229, 74). Другое связано с едва ли не самым драматическим мотивом его жизни: "Положение мое странное: в Германии меня за русского принимают, здесь – за немца" (229, 102).

Автобиографический, точнее, дневниковый характер носит и "Короб мыслей" – несколько сот высказываний по самым разным вопросам искусства, истории, политики, нравов и т. д., часто в форме афоризмов (в переводе с немецкого на русский впервые опубликованы в 1904 году). Тщетной была бы попытка найти идейное единство в этой мозаичной ткани, не только пестрой, но и полной внутренних противоречий. Все же и здесь есть важные признания и заметки. Рубинштейн вновь возвращается к ситуа-

<sup>2</sup> Некоторые выступления Рубинштейна в периодической печати охарактеризованы в главе "Музыкальная наука и критика".

ции, доставляющей ему много тяжелых переживаний: "Для евреев я – христианин, для христиан – еврей, для русских я – немец, для немцев – русский, для классиков я – новатор, для новаторов – ретроград и т. д." (230, 186). Отношение к его композиторскому творчеству и музыкальной деятельности как к нерусским (а в крайне правой прессе – также и к личности) сопровождало Рубинштейна с той или иной степенью агрессивности на протяжении всей его жизни, с тех пор, как в 50-е годы он поселился в Петербурге и приступил к организации Музыкального общества и консерватории.

Наибольший интерес представляет работа "Разговор о музыке" (первоначально известная под названием "Музыка и ее представители", издана в 1891 году, перевод с немецкого языка). При всей оригинальности и противоречивости суждений автора, текст этот – характерный продукт своего времени. Философия позитивизма, оказавшая мощное влияние на разные сферы знания, на умы людей второй половины XIX века (и, в частности, труды главы культурно-исторической школы И. Тэна), историзм художественного сознания отразились и в суждениях русского музыканта. Он прямо связывает, например, появление Бетховена с французской революцией, а Шопена называет "эсловой арфой польского восстания 1831 года" (226, 123, 161). И – в более общей форме: "Меня всегда интересовало исследовать – может ли и в какой степени музыка не только передавать индивидуальность и душевное настроение того или иного сочинителя, но быть отзвуком или отголоском времени, исторических событий, состояния общественной культуры и т. д. И я пришел к убеждению, что она может быть таким отзвуком до мельчайших подробностей..." (226, 112)<sup>3</sup>.

В "Разговоре о музыке", написанном в последние годы жизни, отражены существенные для Рубинштейна устоявшиеся взгляды, которые в силу влиятельности его как исполнителя, деятеля и педагога оказали воздействие на развитие русской музыкальной культуры. Первое, что должно быть отмечено, – широкий диапазон явлений, включаемых Рубинштейном в активный фонд музыкальной литературы. В первых же строках заявлен как бы "пантесн" – Бах, Бетховен, Шуберт, Шопен и Глинка. Об этих композиторах многообразно, пронизательно говорится на страницах книги. Ряд суждений отмечен глубиной – например, о "третьем стиле" Бетховена и его глухоте. Но отсчет ведется от XVI века, сочинений Палестрины, и в дальнейшем обзоре с разной степенью подробности говорится о Фрескобальди, Бёрде, Пёрселле, Куперене и Рамо, Корелли и Скарлатти. Ясно выражено отношение к тем или иным жанрам, их иерархии: предпочтение "чистой" инструментальной музыки. Программность толкуется расширительно, почти как синоним содержательности. Оперная же и вообще связанная со словом музыка – парадоксально по отношению к творчеству само-

<sup>3</sup> Известно, что об этой книге с одобрением отзывался Л. Н. Толстой.

го Рубинштейна – как “второстепенный род” музыкального искусства. Все эти установки с трудом вписывались в русскую музыкальную жизнь, какой она была до открытия концертов РМО и консерватории, но сказались весьма важным для последующих периодов.

Огромна роль Рубинштейна в расширении культурно-музыкальных связей между Россией и странами Западной и Средней Европы, превращения их в подлинный диалог. В годы, когда русское композиторское и музыкально-исполнительское искусство знали за рубежом крайне мало – а так было не только в 1850-е, но и в 60-е и даже в 70-е годы, – Рубинштейн-пианист широко прославился в мире, его сочинения исполнялись и издавались во многих странах. В Музее А. Г. Рубинштейна, существовавшем при Петербургской–Петроградской консерватории с 1900 по апрель 1917, были собраны материалы, характеризующие огромную известность музыканта в разных уголках Земли (ныне хранятся в РИИИ). Это, например, перечень издателей произведений Рубинштейна, включающий 27 зарубежных фирм – в Берлине, Вене, Лейпциге, Париже, Лондоне, Милане, Майнце, Гамбурге, в том числе известнейших – Боте и Бок, Брейткопф и Хертель, Петерс, Рикорди, Спина, Журбер и др. Эти сведения не влияют на оценку тех или иных сочинений Рубинштейна, но отражают их распространенность. То же можно сказать об исполнении его сочинений. Лист после “Сибирских охотников” дирижировал “Потерянным раем”. “Дети степей” шли в Вене. В Вене, а также Берлине, Кёнигсберге, Дюссельдорфе исполнялось в начале 1870-х годов “Вавилонское столпотворение”. Опера “Фераморс”, прозвучавшая в Дрездене в 1863 году, после переработки пошла, уже в начале 70-х, в Вене и Милане. Опера “Маккавей”, в течение одного 1875 года поставленная на сценах Праги, Стокгольма и Берлина, всего в течение первого десятилетия после написания увидела свет рампы в десяти европейских городах (269, 76).

Разумеется, – подчеркнем это, – упомянутые издания и постановки не были в значительном числе случаев фактами пропаганды русской музыки, русской композиторской школы. Но, во-первых, в разных странах зазвучали и те сочинения Рубинштейна, которые органично вошли в “основной фонд” отечественной классики (“Демон” в 1882 и 1883 годах соответственно в Лондоне и Лейпциге, фортепианные концерты и другие пьесы весьма широко), а во-вторых, большое значение для складывающегося международного признания имел самый факт распространенности музыки композитора из России.

### 3

Авторитет Рубинштейна в огромной степени был обусловлен его пианистической деятельностью, имевшей мировое художественное значение. Об этом свидетельствуют многочисленные отклики отечественных и зарубежных музыкантов и слушателей. Так или

иначе, имя и творческая деятельность Рубинштейна по популярности превосходили все, что было в то время в отечественном искусстве.

О том, какое место деятельность и облик Рубинштейна занимали в отечественной культуре, свидетельствуют многочисленные и разнообразные источники и факты. Вряд ли будет ошибкой утверждение, что ни один музыкант его времени не вошел с такой интенсивностью в сознание столь многих и столь выдающихся русских современников. Его портреты написали В. Г. Перов, И. Е. Репин, И. Н. Крамской, М. А. Врубель. Ему посвящено множество стихотворений, — больше, чем какому-либо другому музыканту той эпохи. Он упоминается в переписке А. И. Герцена с Н. П. Огаревым. О нем с восхищением отзывались Лев Толстой и Тургенев. Только популярность Чайковского начиная с конца 80-х годов можно сравнить со славой его учителя. Правда, в отличие от старшего из музыкантов, слава Чайковского была славой композиторской, целиком коренилась в его музыке, тогда как, повторим, гипнотическое воздействие рубинштейновского пианизма мощно влияло на общую оценку музыканта.

В архиве сохранился альбом статей-откликов на смерть Антона Григорьевича, содержащий свыше 200 материалов. В нем представлены свыше 50 городов, и перечень их, для того времени поразительный, заслуживает упоминания: Алжир, Амстердам, Александрия, Ангулем, Антверпен, Барселона, Берлин, Безансон, Бордо, Брюссель, Будапешт, Валенсия, Вальпараисо, Варшава, Вена, Венеция, Женева, Константинополь, Лиссабон, Лозанна, Лондон, Мадрид, Манчестер, Марсель, Мехико, Милан, Монако, Монреаль, Нант, Нью-Йорк, Палермо, Париж, Прага, Реймс, Рим, Роттердам, Сан-Себастьян, Стокгольм, Страсбург, Тулуза, Турция, Флоренция, Франкфурт... Во всех этих городах Старого и Нового Света писали о великом русском музыканте, причем в Лондоне, например, свыше тридцати газет и журналов, а в Париже около шестидесяти<sup>4</sup>.

Наряду с понятием просветительства смысл и значение деятельности Рубинштейна неотрывны от понятия *школы*. Речь идет о целом комплексе, включающем в себя и организацию музыкальной школы-консерватории (впоследствии целой сети их), и о создании фортепианной школы, и, в конце концов, о внедрении на русской музыкальной почве самого феномена школы как осознанной традиции и преемственности в искусстве. Все это имело для отечественной культуры важные, далеко идущие последствия.

Взгляды и художественная практика Рубинштейна сложилась не сразу, были отмечены противоречивостью, — особенно в начале пути, но и в поздние годы также. Весной 1855 года, в период близкого общения с Листом, побуждаемый последним к музыкально-критической деятельности, молодой музыкант, прошедший из двадцати пяти лет своей жизни начиная с одиннадцатилетнего

<sup>4</sup> См.: РИИИ, ф. 24, оп. 1, ед. хр. 59.

возраста по меньшей мере восемь вне России, главным образом в Германии и Австрии, опубликовал в специальном венском журнале "Blätter für Musik, Theater und Kunst" статью "Русские композиторы". Этот незрелый литературный опус, который сам автор позже, в "Автобиографических рассказах", назвал "порядочной глупостью", приобрел печально-скандальную известность и долгие годы вменялся Рубинштейну в вину. Сам он в тех же "Рассказах" вспоминал о своей ранней статье так: "Глинку я вознес до небес, так как я его всегда почитал: сравнивал его с Бетховеном. К другим же отечественным музыкантам я отнесся весьма непочтительно" (226, 83). Однако это было лишь частью правды, а потому не соответствовало истине. Действительно, о Глинке автор писал как о величайшем русском композиторе и особо отмечал его камерную вскальную лирику, "Камаринскую", отдельные стороны музыки обеих опер. Но, развивая основной глубоко ложный тезис о невозможности создания "национальной оперы", он и глинкинские оперы расценил как неудачу, чем вызвал гнев и возмущение и самого Глинки, и других русских музыкантов. Баренбсйм пронзительно замечает, что рубинштейновские суждения по этому вопросу были отчасти обусловлены тем, что его самого только что постигло поражение в сочинении "русских" опер "Дмитрий Донской" и "Фомка-дурачок". Для понимания художественного кругозора и, главное, ориентации Рубинштейна, какими они проявились в его тексте 1855 года, показательны две более общие позиции: ошибочная характеристика русского песенного фольклора и непонимание диалектики национального и "общечеловеческого" в музыке. Можно высказать предположение, что акцент на общеевропейском характере всех жанров, кроме песенно-романсового, был связан со значительной "укорененностью" слухового опыта и идеалов музыканта в мире венского классицизма – стиля наиболее универсального и действительно всеевропейского. Взглядам Рубинштейна на русскую композиторскую школу предстояла существенная эволюция, но, рискнем утверждать, достаточно полного, глубокого и объективного ее понимания он не достиг никогда.

Гораздо ближе насущным задачам отечественной музыкальной культуры были тесня и практика Рубинштейна по отношению к задачам конкретной жизни и музыкального образования. Его статья "О музыке в России" (она охарактеризована в главе "Музыкальное образование", т. 6), опубликованная в первом номере журнала "Век" за 1861 год, с точки зрения широко трактованного музыкального профессионализма ставила вопрос об открытии консерватории. Здесь "школа" выступала как необходимый атрибут, неотъемлемая закономерность развития европейской культуры.

Противоречивость позиций Рубинштейна как бы "изнутри" ссвременной ему художественной действительности сформулировал Асафьев: « Он действовал революционно в смысле „переключения“ русской музыкальной жизни на новые рельсы – с дилетантского музцирования – на профессиональную базу. Но он же являлся „контрреволюционером“, поскольку пытался механически

пересадить формы классической и романтической музыки на русскую почву как предмет подражания. Рубинштейн иначе не мог поступать: эти формы были тогда конструктивно прочны и четки, тогда как творчество русских композиторов было еще в стадии исканий"» (16, 314).

Отношение Рубинштейна к творчеству отдельных композиторов, к разным стилям и эпохам уместно затронуть в связи с его исполнительским творчеством, однако здесь в самом общем виде необходимо отметить широту эстетической платформы Рубинштейна-пианиста, сделав, однако, некоторые сговорки. Современных ему западноевропейских новаторов – Берлиоза, Листа и особенно Вагнера – он безусловно недооценивал и недостаточно понимал. Но "золотой фонд" музыкального наследия начиная с Баха был систематически включен в его исполнительскую и педагогическую работу, что имело непосредственное отношение к органической ассимиляции европейских традиций.

Все эти черты проявились, в частности, в преподавании Рубинштейном инструментовки и сочинения в 60-е годы (соединение этих двух курсов отражало их практическую направленность). Об особенностях занятий свидетельствуют сохранившиеся в архиве Чайковского многочисленные задачи и ученические произведения, а также обширные воспоминания его сднокурсника Г. А. Лароша, мемуары А. Л. Спасской, А. И. Рубца и другие материалы. Постоянное обращение к творчеству европейских композиторов, преимущественно от Бетховена до Шумана, как в виде конкретных практических заданий, так и в качестве художественных ориентиров, было базой этих занятий. В то же время известно, что оркестр, как выразился Ларош, "новейший", "послемейерберовский", – оркестр Берлиоза и Вагнера Рубинштейн не признавал, что, между прочим, однажды послужило причиной конфликта с Чайковским в связи с "еретическим" составом оркестра в увертюре "Гроза".

Признание Антона Григорьевича Рубинштейна крупнейшим пианистом второй половины XIX века прочно сложилось в современной ему мировой культуре. Известны отзывы о его пианистическом искусстве: начиная с детских лет выдающихся музыкантов разных стран – Шопена, Шумана, Листа, Сен-Санса, Верди, многих других западноевропейских композиторов, исполнителей, критиков.

В среде русских музыкантов, даже тех, которые резко отвергли композиторское творчество и деятельность Рубинштейна в сфере музыкального образования, также царила восторженная оценка его как пианиста.

В конце 60-х годов Кюи откликнулся на один из петербургских концертов, данных артистом по возвращении из длительного турне: "...г. Рубинштейн приехал к нам теперь еще более сильным пианистом, чем уехал. Он не утратил ни одного из своих редких качеств: полноты звука, очаровательной мягкости игры, бесподобного piano, но устранил свои недостатки. В настоящее время наряд ли найдется в Европе достойный соперник Рубинштейну...

понимание духа сочинения и верная его передача делают г. Рубинштейна действительно великим исполнителем" (115). "Гениальный... пианист", состязаться с которым – "то же, что идти в открытый бой со львом" (235, 1648) – это слова А. Н. Серова. А. П. Бородин говорил об Антоне и Николае Рубинштейнах, что "оба брата должны быть признаны величайшими пианистами нашего времени" (27, 23). Г. А. Ларош в некрологе написал: "Для меня... фортепиано олицетворяется в Рубинштейне; фортепиано, сродное органу, фортепиано, близкое к арфе, цимбалам или гуслям, фортепиано прошлого, фортепиано наших дней, фортепиано-гроза, фортепиано-водопад, фортепиано-шелест, фортепиано-шепот, фортепиано-вздых, ученое фортепиано для синклита теоретиков, вещая лира, укрощающая зверей и складывающая камень в храмы и дворцы" (167, 167). Едва ли не ярче всех сказал об Антоне Рубинштейне В. В. Стасов, являвшийся, по собственному признанию, "ревностным почитателем его истинно гениальной игры" (246, 95). Статья Стасова "Рука Рубинштейна", написанная через год после смерти музыканта, – замечательный и редкий пример воссоздания исполнительского творчества через впечатления великого Слушателя. В. В. Стасов вспоминает молодого Рубинштейна и всеобщее восхищение его "игрой и его все более грандиозным, но бесконечно изящным, прелестным и страстным исполнением" (256, 152), а затем описывает вечер у поэта Я. П. Полонского, состоявшийся уже в конце 1889 года. Ожидалось, что Рубинштейн будет играть: "Из третьей комнаты, – пишет Стасов, – я услышал несколько могучих его аккордов на фортепиано. Лев разминал свои царские лапы" (256, 152). И далее, после программы из сочинений Шуберта, Шумана, Шопена и Листа, – исполнение, по просьбе Стасова, сонаты "Quasi una fantasia" Бетховена: "Я в те минуты был беспредельно счастлив и только припоминал себе, как за 47 лет раньше, в 1842 году, я слышал эту самую великую сонату в исполнении Листа... Кто из них двух выше исполнял великую картину Бетховена? Лист или Рубинштейн? Я не знаю, оба были велики, оба несравненны и неподражаемы во веки веков навсегда" (256, 153–154).

Сравнение с Листом, величайшим пианистом первой половины прошлого века, еще не однажды возникает у Стасова, а также и у многих писавших о Рубинштейне и при его жизни, и в последующие годы. С наибольшей полнотой задачу сопоставительной характеристики исполнительского искусства Рубинштейна и современных ему пианистов выполнил Баренбойм в упоминавшейся двухтомной монографии. Вслед за Э. Гансликом, Г. Эрлихом, Л. Гартманом, Ла Марой, Л. Эскюдье, Г. Ларошем, Н. Кашкиным и другими критиками автор исследования особое внимание уделяет параллелям "А. Рубинштейн – К. Таузиг" и "А. Рубинштейн – Г. Бюлов" (21, т. 1, 39–42, 21, т. 2, 171–182). Им же собрано и проанализировано огромное число откликов на выступления Рубинштейна.

Говоря, хотя бы и самым кратчайшим образом, о восприятии игры Антона Рубинштейна его русскими современниками, нельзя

не упомянуть еще, по крайней мере, П. И. Чайковского, С. И. Танеева и С. В. Рахманинова. Отзывы Чайковского-критика о Рубинштейне-пианисте многочисленны и относятся к разным десятилетиям, но, кажется, ни одно высказывание не обходится без эпитета "гениальный". Например, в статье 1874 года Рубинштейн охарактеризован как "виртуоз, обладающий и гениальным талантом, и давно созревшим, неподражаемым мастерством" (281, 182). В "Автобиографическом описании путешествия за границу в 1888 году" Петр Ильич констатирует, что Рубинштейн "благодаря своему виртуозному гению уже давно проник за границу и приобрел право гражданства на сценах и концертных эстрадах всего мира..." (279, 335).

Бесконечно сдержанный в выражении чувств Танеев в письме к А. С. Аренскому признавался: "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, если так можно выразиться, красоты, которая не успокаивает, а скорее раздражает: я чувствую, как одна нота за другой точно меня насквозь прожигает: наслаждение так глубоко, так интенсивно, что оно как бы переходит в страдание" (259, 80-81).

Рахманинов в интервью "Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры" постоянно возвращается к памяти Рубинштейна. Владение Рубинштейна педалью "было просто феноменальным", и особенности исполнения финала b-moll'ной сонаты Шопена "сохраняются в памяти как величайшие из редкостей, которые дарит музыка" (216, т. 3, 236). Рахманинов говорит об особом одушевлении и вдохновении рубинштейновских интерпретаций, которое называет "напряженным художественным интересом" (216, т. 3, 239). Образ пианистического искусства Антона Рубинштейна был жив в воображении Рахманинова до конца его дней. Если только что цитированное интервью относится к 1910 году, то другое – "Интерпретация зависит от таланта и индивидуальности" – было дано уже в 1932-м, но и здесь имя великого предшественника возникает неоднократно: один из разделов называется "Репертуар Рубинштейна", а заключительный – "Воспоминания о Рубинштейне" (216, т. 3, 121-123).

Чайковский, отчасти Танеев, но особенно Рахманинов были авторами фортепианных произведений, составивших целую эпоху в отечественной музыке, и несомненно, что влияние на них Антона Рубинштейна не исчерпывалось его сочинениями для фортепиано, но – и, может быть, в еще большей степени – определялось художественной высотой и особенностями его пианистического облика.

И хотя писать об исполнительском искусстве эпох до появления звукозаписи чрезвычайно сложно, суммарно имеющиеся материалы позволяют воссоздать портрет пианиста, эволюцию его репертуара и средств выразительности. Серьезным дополнительным средством характеристики служат обильные конкретные образные



высказывания Рубинштейна о фортепианной литературе и ее создателях.

Репертуар Антона Рубинштейна в начале его артистической карьеры типичен для любого вундеркинда 40-х годов, — разве что отличался высоким уровнем технической сложности. Постепенно, неуклонно и чем далее, тем более мощно расширяясь, он к концу исполнительской деятельности музыканта достиг масштабов и состава, поразительного не только для его эпохи, но и для всей истории исполнительского искусства, вплоть до наших дней.

Спустя короткое время после первого публичного выступления<sup>5</sup> он исполнял уже около сорока пьес, в том числе Баха (Хроматическая фантазия и fuga и др.), Генделя, Моцарта (Жига), Бетховена (Патетическая соната), Шуберта—Листа (в том числе "Лесной царь"!), Мендельсона. Значительным числом были представлены неизбежные тогда пьесы Гензельта и Тальберга, а также этюды Калькбреннера и Герца. Уже в этих концертах юный пианист начал играть собственное произведение — этюд "Ундина". Рецензенты выделяли интерпретацию произведений Баха и Бетховена, а об "Ундине" одобрительно отозвался Р. Шуман.

В следующие годы, с ростом композиторской активности Рубинштейна, с появлением его многочисленных фортепианных пьес и концертов для фортепиано с оркестром, а также ансамблей, собственные сочинения занимают в его программах все большее место. Иногда концерты состояли из них почти целиком.

Это ярко проявилось во время гастролей 1854—1858 годов, в основном протекавших за границей: в Брюсселе, Веймаре, Лейпциге, Берлине, Гамбурге, Мюнхене, Вене, Праге, Ницце, Париже, Лондоне. В авторские концерты Рубинштейна, выступавшего в качестве пианиста-солиста, дирижера и в ансамбле с певцами и инструменталистами, входили его Вторая и Третья симфонии, Второй и Третий концерты для фортепиано с оркестром, сонаты для фортепиано и виолончели, фортепиано и скрипки ор. 18 и 19, трио № 3, струнный квартет, множество фортепианных пьес, "Персидские песни". Кроме своих сочинений он исполнял партию фортепиано в камерных ансамблях Бетховена и Мендельсона, небольшие пьесы Шопена и Шумана. В рубинштейновских концертах участвовали А. Вьетан, Й. Иоахим, П. Виардо-Гарсиа, Э. Лало.

Репертуар Рубинштейна изменился с организацией Русского музыкального общества. Задачи просвещения русской публики потребовали включения широкого круга произведений. В рубинштейновских программах ведущее место заняли концерты Баха и Моцарта, концерты и сонаты Бетховена, фортепианные и камерно-ансамблевые сочинения Шумана (многие из них прозвучали впервые в России), крупные произведения Шопена, пьесы Глинки, Балакирева. Все же многое в русской музыке оставалось им недооцененным. Не могло быть и речи об исполнении, скажем, "Картинок с выставки", — но и Чайковского он играл крайне мало, что нередко вызывало у бывшего ученика чувство обиды.

<sup>5</sup> Программа его приведена в настоящем издании (т. 5, 363).

Расширение рубинштейновского репертуара продолжалось неуклонно и в более поздние годы. Вершиной его деятельности как пианиста-просветителя, но и с художественной стороны также, явился цикл Исторических концертов, осуществленный в России и нескольких городах Европы и включавший фортепианную музыку от истоков до современности<sup>6</sup>. Аналога этому исполнительскому подвигу не найти в рамках XIX столетия.

#### 4

Композиторское наследие Рубинштейна огромно. Можно утверждать, что он – один из наиболее плодовитых авторов (если не самый плодовитый) второй половины XIX века. Он работал едва ли не во всех сложившихся к тому времени жанрах. Им создано тринадцать опер и пять духовных опер-ораторий, балет, кантата, хоры а саррелла для разных составов, шесть симфоний и другие сочинения для оркестра (три программные музыкально-характеристические картины, четыре увертюры, сюита), девять крупных произведений для солирующих инструментов с оркестром ( в том числе пять для фортепиано, одно для скрипки и одно для виолончели). Количественно велико и разнообразно по составам камерно-инструментальное наследие: шесть сонат для скрипки с фортепиано, альта с фортепиано; фортепианный и десять струнных квартетов, квинтеты для фортепиано и струнных, фортепиано и духовых инструментов, струнные секстеты и октеты. Число пьес для фортепиано соло превосходит двести; среди них четыре сонаты, шесть фуг с прелюдиями, сюиты, циклы программных пьес. Кроме того, имеются сочинения для двух фортепиано и фортепиано в четыре руки. Весьма обширен раздел камерно-вокальной музыки: свыше ста шестидесяти романсов и песен на тексты русских, сербских, немецких и других поэтов, а также около тридцати ансамблей для разных составов голосов<sup>7</sup>.

Эта плодовитость при жизни композитора привлекала к себе внимание и уже тогда небезосновательно ставилась ему в укор. Лист писал молодому Рубинштейну: "Я уважаю Ваши сочинения и многое хвалю в них... но с некоторыми критическими оговорками, которые почти все сходятся к одной точке: что Ваша крайняя продуктивность до сих пор не оставляла Вам досуга, необходимого для того, чтобы на Ваших сочинениях сильнее почувствовалась бы печать индивидуальности и чтобы Вы могли их довершить" (цит.

<sup>6</sup> Исторические концерты охарактеризованы в главе "Концертная жизнь" (т. 8 настоящего издания).

<sup>7</sup> Издания сочинений Рубинштейна, в том числе переложений и транскрипций, наиболее полно представлены в библиотеке РИИИ (115 томов), куда были переданы из Музея А. Г. Рубинштейна при консерватории после его расформирования.

по 21, т. 1, 178). "Многописание" Рубинштейна было притчей во языцех русской критики, и в действительности это свойство композитора сильно ему вредило. Вероятно, тут действовала некая психологическая (или психическая) особенность этого музыканта, проявлявшаяся, кстати сказать, не только в количестве и степени отделанности сочинений, но и в их характере (выраженное "фресковое" письмо, "общие планы"); не только в сфере композиции, но и в исполнении (приоритет общего замысла или настроения по отношению к детальной проработке и технически-пианистическому выполнению).

Можно увидеть в этом качестве Рубинштейна связь со стилевыми характеристиками и истоками его музыки. Европейский музыкальный классицизм лучших представителей венской школы – имеются в виду черты некоего универсализма, а не конкретные произведения – естественно допускал возможность работы по моделям, по схемам, по принципу их заполнения. А европейский музыкальный романтизм включал изобильность высказываний и их импровизационность. Тот же Лист, критиковавший младшего брата, создал несметное, далеко превосходящее тысячу, число опусов. Рубинштейновская плодовитость имела еще и специфически российское значение, при котором она трактовалась и воспринималась (разумеется, определенными музыкальными кругами, – именно, близкими к консерватории) почти как синоним профессионализма. Позволим себе привести высказывание на эту тему Лароша, относящееся к ученику Рубинштейна Чайковскому – композитору, получавшему аналогичные упреки; здесь важен не масштаб дарования, а обсуждаемый принцип: "...Умение писать скоро, эта быстрота композиции и всегдашняя готовность изобретения составляют не последнюю черту в художественной физиономии г. Чайковского, – писал Ларош в 1871 году. – При том дилетантизме, который господствует у нас, качество это составляет величайшую редкость... быстрые шаги, делаемые г. Чайковским, в значительной мере объясняются его плодовитостью" (152, 33).

Но приходится признать, что количество созданных Рубинштейном произведений, его быстрое сочинительство находились нередко в обратной пропорции к художественной значимости и совершенству музыки.

Положение композиторского творчества Рубинштейна в современной ему русской музыкальной действительности, в ряду других композиторов, было весьма противоречивым и двойственным. Его музыка звучала постоянно, – чаще, чем сочинения других отечественных авторов. И это обстоятельство невозможно объяснить только положением руководителя концертов РМО или репутацией как пианиста, – просто он писал больше, чем остальные, едва ли не вместе взятые (в 50–70-е годы во всяком случае). Он представлял русскую музыку в концертах Петербурга и Москвы, но также и в других странах – в Западной Европе, в Северной Америке. Однако задача дальнейшей ассимиляции западноевропейской культуры и "школы", сама по себе важная, естественная, неизбежная, оказа-

лась (и безусловно казалась) противопоставленной коренным задачам национальной композиторской школы. Тем не менее можно утверждать, что наследие Рубинштейна – существенное и органичное звено в развитии русской музыки.

Рассматривая истоки и эволюцию оперного жанра в России, Асафьев отнес сочинения Рубинштейна к "параллельным течениям" (к таковым же отнесены оперы Серова, Кюи, Танеева, Аренского, Рахманинова и несколько других композиторов) (16, 76). Впрочем, в этой же книге Асафьев отводит немалое место едва ли не каждому из жанров рубинштейновского творчества, достаточно высоко их оценивая. Говоря об эволюции русского романса, он утверждает, что "заслуги Рубинштейна в этой области значительно приуменьшены" (16, 76); в разделе, посвященном симфонической музыке, ставит акцент на большом историческом значении симфоний этого композитора для отечественной музыки как предшества симфоний Чайковского; раздел "Инструментальный концерт" открывается характеристикой сочинений Рубинштейна. Вообще по числу упоминаний на протяжении книги Рубинштейн превосходит, скажем, Даргомыжского и Глазунова и стоит на "уровне" Бородина.

Но все же не только по отношению к оперному жанру, а в целом творчество Рубинштейна нередко трактуется как сопутствующее основным крупным явлениям, как "параллельное" по отношению к магистральному пути. Это представляется неверным, и в качестве одного из контраргументов рассмотрим следующий аспект, касающийся места и роли композиторского творчества Антона Григорьевича в процессе сложения отечественной классики XIX века.

Деятельность Рубинштейна протекала в Петербурге, и ее всегда рассматривают в рамках музыкальной культуры северной столицы. Но для Петербурга, где после универсального гения – Глинки – разворачивалась творческая деятельность Даргомыжского и членов "Могучей кучки", позже Беляевского кружка, – для Петербурга основная направленность и существенные черты композиторского облика Рубинштейна были достаточно чужды. Не случайно определение, пусть в известной мере условное – "петербургская школа" – Рубинштейна не включает, не подразумевает.

Гораздо больше оснований полагать, что в творчестве этого композитора заключены некоторые истоки и черты другой ветви национального творчества – той, которую мы обозначаем понятием "московская школа"; ее связывают с именами в первую очередь Чайковского и Танеева. От "Демона" путь идет к "Евгению Онегину", но и к "Пиковой даме" тоже, от Четвертого концерта для фортепиано с оркестром – к Первому b-moll'ному; без ранних симфоний Рубинштейна труден был бы исторический шаг к циклам Чайковского, а без его ораторий и духовных опер – к монументальным сочинениям Танеева; многое преемственно связано с рубинштейновскими полифоническими пьесами. Разнообразные инструментальные ансамбли Рубинштейна – первые русские сонаты, трио,

квартеты и квинтеты для разных составов – в исторической ретроспективе оказываются необходимым этапом на пути к камерным сочинениям Бородина, Чайковского, Танеева. Влияние Рубинштейна на виднейшего представителя следующего поколения москвичей – Рахманинова – более опосредованно, однако тоже несомненно.

Но помимо многообразного и доказуемого влияния А. Рубинштейна на этих мастеров (отдельные стороны и факты этого влияния будут упомянуты далее), в самих сочинениях Рубинштейна весьма отчетливо заметны особенности, которые мы связываем с творчеством именно московских музыкантов. Это имеет веские обоснования уже в биографии Антона Рубинштейна. С двух- или трехлетнего возраста и до одиннадцати лет мальчик безвыездно жил в Москве и, при его феноменальной восприимчивости к музыке и музыкальной памяти, несомненно впитал массу впечатлений. Как известно из мемуаров и других материалов, в радушном доме Рубинштейнов постоянно собирались студенты, чиновники, учителя, звучала музыка – пели, танцевали. Звуковую атмосферу Москвы тех лет определяли песни и романсы Алябьева, Варламова, бытовые танцы. Единственный учитель Рубинштейна – Александр Иванович Виллуан, имевший на своего воспитанника большое влияние, был коренной москвич, ученик Дж. Фильда и Ф. Гебеля (в сочинениях последнего Бородин находил влияние "русской Москвы"). Пьесы Виллуана входили в репертуар юноши Рубинштейна. Эти пьесы, и особенно фортепианный концерт, с точки зрения мелодики, способов развертывания – целиком в русле московской традиции.

Пласт мелоса, берущий начало от городского бытового романса, обнаруживает себя в музыке Рубинштейна на протяжении всего творческого пути композитора (на конкретные его проявления обращено внимание в процессе анализа отдельных сочинений). Эта черта рубинштейновского стиля не осталась незамеченной современниками. По поводу оперы "Дети степей" (1860) Балакирев писал Римскому-Корсакову, что в ней автор "подражал, как вы думаете – кому? Гурилеву, Алябьеву и другим цыганским авторам, с успехом производящим свои вещи в центре холопского, похабного и нехудожественного – в Москве"<sup>8</sup>. Спустя почти два десятилетия Пятая ("Русская") симфония вызвала нападки Кюи и других критиков, в частности, в связи с тематизмом медленной части, отзывавшимся "жестоким романсом" и т. п.

Вместе с тем именно этот и подобный ему музыкальный тематизм чрезвычайно родствен мелодике Чайковского (сопоставительный анализ, подкрепленный нотными текстами, отчасти проведен в исследовании Баренбойма (см. 21, т. 21, 131–133, 294–296). Чайковский, впервые приехавший в Москву в возрасте 25-ти лет, мог почерпнуть здесь и уже в ранних своих опусах органично

<sup>8</sup> Письмо от 11 января 1863 г. // Музыкальный современник, 1915, № 2 с. 102.

претворить характерные для московской интонационной среды мелодико-гармонические комплексы. Образцы русского романса варламовско-альябьевского склада, вероятно, были Чайковскому известны, — их пели и играли повсеместно. Но совсем другое дело — встретить подобную стилистику в симфонии классического типа! Симфония Рубинштейна № 2 ("Океан"), которую, по признанию Лароша, последний неоднократно разыгрывал с Чайковским в годы учения, содержала, например, в качестве темы побочной партии сонатного аллегро типичный образец такого рода (см. пример 12).

В то же время многое в музыкальном мышлении Рубинштейна приближало его творческие задачи и решения к практике петербургских композиторов. Это касалось и общих проблем развития жанров, и более частных, но и тем не менее важных вопросов.

Одним из таких актуальных и коренных для национальной композиторской школы было явление, которое мы традиционно, вслед за Асафьевым, называем "русской музыкой о Востоке".

Конечно, интерес к Востоку — родовая черта романтического искусства в целом. Западноевропейский музыкальный романтизм, как известно, искал в этой сфере повод и способ воплощения культа природы, не тронутых цивилизацией людей и чувств. При этом большею частью Восток выступает как обобщенная категория, а языковые проявления его — как некие знаки, первоначально в достаточной мере условные. С течением времени, во второй половине XIX века (например, во французской музыке — от Давида к Бизе, Сен-Сансу и Делибу) музыкальный ориентализм приобретает большую конкретность, "далекие страны" оказываются представленными подлинными музыкальными темами, ритмами и т.д.

"Русская музыка о Востоке" развивалась своим, особым путем. Безусловно, неразрывная связь с романтизмом определяет страницы этой музыки начиная с "Руслана и Людмилы". Но включенность в состав Российской империи регионов Средней Азии и, еще важнее, Кавказа, восприятие Кавказа как родины свободолюбия и бунта и как места ссылки замечательных русских людей, высокий опыт "русской поэзии о Востоке" — эти и другие факты и факторы определили особенности "восточной" ветви национального музыкального творчества. Ее конкретным преломлениям, раскрытию фольклорных источников и прообразов уделяется большое место в литературе о Балакиреве, Бородине, Мусоргском, Римском-Корсакове.

Стремление воплотить "Восток" сказалось у Рубинштейна рано. Еще в 1850 году, получив от В. А. Соллогуба либретто "Дмитрия Донского", молодой композитор обратился к другому литератору — В. Р. Зотову, который по его просьбе "дописал второе действие — сцену у татар, Восток" (229, 81). В дальнейшем у Рубинштейна образы Востока и музыка восточного характера, как и у других русских композиторов, были по преимуществу связаны с Кавказом. Он многократно бывал в Тифлисе, хорошо знал деятелей грузинской культуры. Один из них, В. Д. Корганов, сообщает высказанное

ему Рубинштейном суждение, что "миссия специалистов при нашем отделении Музыкального общества заключается не только в педагогической деятельности, но и, главным образом, в изучении и разработке всего, касающегося восточной музыки" (86, 13). Современный исследователь установил, что Рубинштейн, работая над "Демоном", обращался к сборнику Д. Эристави "Попурри из грузинских песен" (51, 110). О том, что восточный колорит этой оперы локализовался Рубинштейном – в соответствии с лермонтовским сюжетом – как грузинский, свидетельствует Д. И. Аракишвили: «...пленительный хор „Ходим мы к Арагве светлой“ написан на известную песню Грузии. Песня князя Синодала „Обернувшись соколом“ также есть грузинский напев – баяти, как и хор „Ноченька“ (в аккомпанементе) с „Ярким солнышком“ (несколько претворенные автором). Пляска мужчин есть горская лезгинка, женщин, первый напев – пожалуй, грузинский, второй – несколько под сомнением, третий же встречается у них, только в более развитом и законченном виде. Напев после мужской пляски (одна женщина) – восточный, но какой национальности – трудно сказать... нельзя отказать Рубинштейну в более или менее правильной характеристике музыки с этнографической точки зрения; что же касается разработки напевов, то ее талантливость давно общепризнана» (5, 5–6).

Во многих сочинениях Рубинштейна встречаем сложившиеся вернее – складывавшиеся! у кучкистов ритмоинтонационные, ладогармонические комплексы, становившиеся "знаком" Востока. Это очень ясно слышится в "Танце кашмирских невест" (опера "Фераморс", 1861), часто звучавшем в концертах, в пьесе "Паша и Альмея" (фортепианный цикл "Костюмированный бал", 1879), "Лезгинке" (сборник национальных танцев, 1868), в других произведениях. Кюи, обычно не жаловавший Рубинштейна-композитора, писал о "Фераморсе", особо отмечая упоминавшийся "кашмирский" танец: "...счастливым следует считать выбор сюжета потому, что он восточный, а восточная музыка всегда удавалась Рубинштейну" (135, 490).

Включенность Рубинштейна в общий процесс художественного освоения русской музыкой сферы Востока подтверждается моментами соприкосновения с творческим опытом его антипода – Мусоргского. Один такой момент, общеизвестный – совпадение темы Пляски персидок ("Хованщина") с темой среднего раздела первой Пляски из "Демона". Достоверно известно, что Мусоргский был знаком с этой оперой Рубинштейна (слышал ее в авторском исполнении на вечере в доме Д. В. Стасова), "Хованщина" появилась несколькими годами позже, и критики упрекали ее автора в заимствовании. Однако, как справедливо полагает Г. Л. Головинский, "сходство следует... искать в определенном ладово-гармоническом комплексе, прочно ассоциирующемся и у того, и у другого композитора с ориентальной сферой..." (45, 68).

Другой момент, который также интересно отметить в плане общности устремлений двух столь разных современников в обла-

сти "восточных отражений", — включение в монументальную ориенталистику, в библейскую сюжетику еврейской народной музыки. Авторское примечание Мусоргского к хору "Иисус Навин" (прежде — "Песня ливийцев" из "Саламбо") прямо отсылает к народным израильским песням. Уже в наши дни был найден в сборнике хасидских напевов (т. 1, Великоруссия), изданном в Тель-Авиве в 1945–1955 годах, фольклорный прообраз этого хора Мусоргского (см. 45, 70). Трактовка "восточного" как еврейского (точнее, молдавско-еврейского) весьма характерна для Рубинштейна, и в его творчестве художественные факты такого рода многочисленны (некоторые приводятся ниже, в связи характеристикой духовных опер и ораторий, см. с. 107 — 111 настоящего тома), они составляют вклад композитора в русскую "восточную" музыку. Это был живой интонационный пласт. Известно, что однажды Рубинштейн импровизировал на темы молдавских народных песен в гостях у Листа в Веймаре, другой раз — в Париже. По поводу темы, взятой для "Маккавеев", Антон Григорьевич писал матери: «Песня в „Маккавеях“ та самая, которую Вы нам всегда играли. Я взял ее потому, что думал, что это еврейская народная песня или танец» (228, 32).

Видимо, не случайно Асафьев ставил в прямую связь свойственное Рубинштейну "несомненное чутье Востока" и то, что, по его мнению, « наиболее сильными его операми являются „Маккавей“, „Демон“ и „Суламифь“» (16, 39).

Музыкальные воплощения Востока мы находим у Рубинштейна многократно. Здесь прежде всего следует назвать замечательный вокальный цикл "Персидские песни", в котором воплощена сфера лирики. В целом же рубинштейновский Восток имеет свой особый эмоциональный акцент: в нем по преимуществу воплощается мужественность, энергия, динамизм, в ораториях — монументальность.

Активный интерес к национальным культурам не ограничивался у Рубинштейна сферой Востока. В опере "Дети степей", например, использованы наряду с цыганскими украинские песни. "Западные" ассоциации многочисленны в инструментальных и камерно-вокальных жанрах, что будет отмечено далее. Один из частных аспектов, объединяющих Рубинштейна с другими русскими композиторами, отметил Асафьев, — "шуманианство", влияние Шумана, от которого « не ушел ни один из крупных композиторов середины прошлого века. А у нас, в России, это воздействие равно испытали и А. Рубинштейн, и „кучкисты“... и Чайковский, но каждый по-своему и очень по-русски» (11, 62).

На протяжении всей композиторской деятельности Рубинштейна звучал (и разрешался большею частью отрицательно) вопрос о том, является ли он — и в какой мере — русским композитором. Наиболее прямо выразил крайнюю точку зрения Кюи: "Рубинштейн, хотя живет в России и пишет иногда оперы на русские сюжеты, и по содержанию, и по форме своих сочинений должен быть отнесен к западным, но никак не к русским композиторам"



(107, 247). (Аналогичные упреки этот критик позже адресовал и Чайковскому, и Танееву.) Действительно, по многим причинам личностного, биографического характера, по масштабу и особенностям дарования этого композитора вряд ли можно отнести к числу национальных творцов, выразивших судьбы и чаяния страны, народа. Но, разумеется, категорический вывод Кюи неверен, и включенность Рубинштейна в процесс сложения и развития отечественного композиторского творчества многообразна и доказуема.

Интересно, что другие современники определяли "на слух" принадлежность музыки Рубинштейна к отечественной традиции даже тогда, когда она не связана была ни сюжетом из "русской жизни", ни текстом русского поэта. Вот как отозвался в 1873 году рецензент "Русских ведомостей" на исполнение Восьмого квартета, который был создан Рубинштейном "два года тому назад в Петербурге, для составлявшегося в то время под его влиянием и по его инициативе русского квартета из четырех молодых тамошних виртуозов": "Быть может, поэтому в прелестном квартете Рубинштейна так много русского мелодического элемента, с большим успехом проведенного через все сочинение. Особенно удачно в нем Allegretto, написанное в чрезвычайно пикантном, оригинальном пятидольном ритме и прелестно инструментованное. В финале появляется широкая мелодия в русском стиле, блестяще и богато разработанная" (285, 114). Автором рецензии был Чайковский.

"Русский мелодический элемент" присутствует во многих сочинениях Рубинштейна. При этом мы говорим не о темах романсового склада, генетически связанных с русским городским романсом, но собственно об обращении к народно-песенному материалу. Это стносится и к операм на русские сюжеты, и в очень большом числе — к инструментальной музыке.

Здесь — как и в "восточной" сфере — Рубинштейн вписывается в художественные процессы отечественной музыки. Один из возможных примеров — "Русская и трепак" из "Сборника национальных танцев" ор. 82 для фортепиано (пример 24 а). Идея сопоставления протяжной и плясовой, идущая от Глинки, в частности перебивка лирической песни наигрышем, перенесена композитором из оперной сферы в инструментальную музыку. Характерны и мелодические обороты, и ладовое строение (мажор — параллельный минор), и квадратная структура плясовой. Несомненно, Рубинштейн обладал тонким, цепким, чутким слухом. В литературе уже отмечалось сходство главной темы первой части "Русской" (Пятой) симфонии Рубинштейна (1830) с темой вступления к "Борису Годунову" (пример 14 а).

С внешней стороны о настойчивости попыток проникновения в область национально-русского говорят сами названия многихopusов. Уже в 1847 году Рубинштейн пишет "Русскую песню" для фортепиано в 4 руки, спустя три года — "Две фантазии на русские народные песни" для фортепиано, в более поздние годы дважды

"Русское каприччио" (ор. 75, № 6 и ор. 102); много пьес с народно-песенным тематизмом входит в состав циклов; Пятая симфония названа "Русской". Безусловно, дело не в количестве такого рода фактов, а в органичности и художественной убедительности претворения. Но нельзя не учитывать, что в 60-е, да и более поздние годы цитирование оставалось важнейшим внешним "свидетельством" национальной укорененности. Судить же о полноте, о глубине претворения национального на близкой временной дистанции было трудно. Ведь не сумели же практически все современники понять и оценить великие воплощения Мусоргского! Очевидно, всем этим и объясняется приведенный выше восторженный и несомненно искренний отзыв Чайковского. Он ведь сам в это время вводит народную песню и в квартет, и в классический симфонический цикл.

Это был очень важный, целиком в русле глинканской традиции, аспект, знаменовавший определенный исторический этап: сочетание русского мелоса с развитыми, сложными формами, жанрами или методами изложения, введение национального музыкального тематизма как основы мотивного или полифонического развития. В этом плане должны быть упомянуты заслуги Рубинштейна — автора полифонических сочинений. Протопопов придает деятельности Рубинштейна "исключительно важное значение в развитии русской полифонии", имея в виду и педагогическую, и исполнительскую, и композиторскую стороны; по справедливому суждению исследователя, фортепианные циклы прелюдий и фуг (ор. 53) "открыли дорогу фортепианным прелюдиям и фугам Чайковского (ор. 21), Глазунова (ор. 62, 101), Танеева (ор. 29), Аренского, послужили подготовкой к симфонизации фуги (Чайковский. Первая сюита для оркестра)" (215, 100). Но наиболее интересен творческий опыт "Русского каприччио" (ор. 102, 1878); основным формообразующим принципом произведения стала контрастно-тематическая полифония. Протопопов характеризует темы: первую — в духе протяжных народных песен, вторую — ее обращение, третью — широкого распевного характера в духе молодецких песен и четвертую — напоминающую инструментальные плясовые наигрыши, которые подвергаются мотивной разработке, и утверждает « воздействие приемов „Русского каприччио“ на художественные замыслы Танеева » (215, 105). Это и в самом деле в сфере "русской полифонии" лежало на пути от Глинки к Танееву.

Справедливое, трезвое суждение о национальной укорененности творчества Рубинштейна было высказано в некрологе Н. Д. Кашкиным. Отмечая, что как раз в произведениях на русские сюжеты ("Купец Калашников", "Горюша") проявляется "условный" и даже "ложный русский пошиб" (к каковому, между прочим, автор статьи здесь же отнссит Алябьева, Варламова и Гурилева), Кашкин заключает: "Зато много других произведений, о национальности характера которых автор не заботился, смело могут быть отнесены к художественной русской музыке как по ширине общего рисунка, так и по обильно рассеянными в них чертам художественного реа-

лизма, составляющего характеристическую принадлежность русского искусства" (75, 985-986).

Среди сочинений Рубинштейна одни сохраняют эстетическую значимость, продолжают звучать на сцене и концертной эстраде — их относительно немного; другие представляют интерес собственно исторический и в этом плане также заслуживают упоминания и оценки. Неодинаков, специфичен вклад композитора в становление и развитие тех или иных жанров.

## 5

При огромном количественном и разнообразном в жанровом отношении наследии важнейшее место в творчестве Рубинштейна занимают оперы. Первая, "Куликовская битва", была написана в 1850 году и поставлена спустя два года в Большом театре. Последняя, "Горюша", созданная в 1888-м, увидела свет рампы Мариинского театра в 1889 году. Картина рубинштейновского оперного наследия весьма пестра. Мы встречаем тут разные жанровые наклонения: лирическая ("Фераморс", 1862; "Демон", 1871), комическая ("Среди разбойников", 1883, "Попугай", 1884), традиционная большая опера ("Нерон", 1876, написанный для парижской Гранд Орэта; чертами большой оперы отмечены и такие разные оперы, как "Купец Калашников", 1879 и "Маккавеи", 1884). Сюжеты связаны с историческими событиями ("Куликовская битва") и с библейскими ("Маккавеи"), с ориентальной романтикой ("Фераморс") и русским историческим бытом ("Горюша", 1888), с персидской сказкой ("Попугай")... Известно также, что в начале 50-х годов Рубинштейн принимался за оперу "Стенька Разин", замысел этот не осуществился. В последние годы жизни, по воспоминаниям известного тогда литератора П. Д. Боборыкина, Антон Григорьевич возвращался к мысли о либретто непременно на историческую тему с невыдуманными действующими лицами; он называл сюжет, о котором мечтает: "Ужасная трагедия, разыгравшаяся между отцом и сыном. Отец — Петр, сын — царевич Алексей" (26, 466).

Либретто опер Рубинштейна созданы на русском и немецком языках соответственно отечественными и германскими литераторами. В разные годы Рубинштейн сотрудничал с В. А. Соллогубом и В. Р. Зотовым ("Куликовская битва", по В. А. Озерову), Д. В. Аверкиевым ("Горюша", по его же повести "Хмелевая ночь"); из зарубежных авторов — с Г.-С. Мозенталем ("Дети степей", "Маккавеи"), Ю. Роденбергом ("Фераморс", по Т. Муру). Либретто оперы "Дети степей" было переведено с немецкого языка Аполлоном Григорьевым. На протяжении длительного периода — от начала 50-х до начала 70-х годов — обращался композитор к Лермонтову: по его поэмам написаны оперы "Месть" ("Хаджи Абрек"), "Демон" и "Купец Калашников". (Заметим, что творчество Лермонтова было

вообще необычайно привлекательно для Рубинштейна: им созданы также "Русалка" для контральто с женским хором и оркестром, несколько романсовых опусов.)

Некоторые оперы были впервые поставлены в России, другие в Веймаре, Вене, Дрездене, Берлине, Гамбурге (в последнем городе состоялись премьеры четырех опер).

Судьба опер Рубинштейна складывалась по-разному. Одни, хотя и были поставлены сразу или вскоре после создания, продержались на сцене недолго. Другие претерпели на пути к постановке в России большие затруднения (что, кстати, развеивает легенду о постоянном покровительстве "высших сфер", которым якобы пользовался Рубинштейн). "Русская императорская Дирекция театров меня всегда игнорировала... официальный мир меня не почитает", — признавался композитор на склоне лет (229, 97, 98). Особенно трудной оказалась судьба "Купца Калашникова". Разрешенная цензурой в 1879 году, опера разучивалась под управлением Э. Ф. Направника, с Б. Б. Корсовым с заглавной партией. Премьера, на которой дирижировал автор, прошла с успехом 22 февраля 1880 года, но вскоре опера была снята. "Казнь главного героя оперы... напоминала о казни народовольца И. О. Млодецкого, стрелявшего в министра внутренних дел М. Лорис-Меликова и повешенного по распоряжению Александра III в день, который совпал с днем премьеры спектакля" (306, 152).

В 1883 году Б. Б. Корсов возбудил вопрос о постановке "Калашникова". Дело дошло до генеральной репетиции, но присутствовавший на ней К. П. Победоносцев, недовольный тем, что на декорациях были нарисованы иконы, воспрепятствовал показу спектакля. И в третий раз, уже в 1889 году, оперу сняли после двух спектаклей, так как автор не согласился внести изменения. Опера "Фераморс", созданная еще в начале 60-х годов, была впервые (и затем многократно) поставлена в западноевропейских театрах, а в России на сцене Мариинского театра прозвучала лишь в 1898 году (до этого исполнялась в Петербурге силами Музыкально-драматического кружка, затем — учащимися консерватории).

Очевидно, оперы Рубинштейна (как и многое другое из его наследия) долго сохраняли в глазах современников и деятелей следующих десятилетий жизненность и привлекательность. Чайковский, очень ценивший по преимуществу рубинштейновскую музыку 50–70-х годов, прослушав в Берлине в 1879 году "Фераморса", писал Н. Ф. фон Мекк: «Сегодня в опере дают „Фераморса“. Это опера Рубинштейна, написанная им в ту эпоху, к которой относятся все его лучшие вещи, то есть лет двадцать тому назад. Я довольно сильно ее люблю...» (292, 146).

Чайковский, несомненно, знал это произведение и раньше. Современный исследователь высказывает не лишнее убежденности соображение о том, что черты драматургии "Фераморса", в частности кульминация в финале, непосредственно переходящая в развязку, отразились в "Евгении Онегине" (267). Но и поздняя, малоудачная опера Рубинштейна "Горюша" отозвалась в

творчестве его бывшего ученика. (Чайковский был на премьере; в эти дни он дирижировал в Петербурге одним из юбилейных концертов Рубинштейна.) В третьем действии "Горюши" в имении князя "потешные немцы" разыгрывают пантомиму с балетом, действующие лица которых – Аполло, Дафница, Венус, Купидо, Диана; эта пантомима, музыка которой ориентирована на ранний классицизм и является его стилизацией, резко констатирует с драматизмом (даже мелодраматизмом) основного действия, дает эффект отстранения. Такую же функцию, при сходной стилистике, имеет балетная интермедия во вскоре написанной "Пиковой даме" Чайковского. Н. Ф. Финдейзен, первым обративший внимание на эту связь, утверждал даже, что оркестр рубинштейновской пантомимы более соответствует эпохе, тогда как в "Искренности пастушки" он "чересчур роскошный" (269, 85).

Вопрос о том, каково в истории музыки значение произведений, не принадлежащих к шедеврам, но отразивших характерные тенденции времени или оказавших воздействие на вершинные достижения в следующие годы, весьма непросто. Но, во всяком случае, эти сочинения не должны оказываться за пределами внимания как при анализе творчества того или иного композитора, так и процессов развития отдельного жанра и эволюции национальной композиторской школы в целом. Не случайно Асафьев, говоря о "Царе Эдипе" Стравинского – его сюжете, его монументальном стиле, считает необходимым вспомнить ту линию развития русской оперы, которая была намечена Серовым и "продолжена Рубинштейном и Танеевым", то есть мастерами, которых он, как уже упоминалось, относил к "параллельным течениям" (16, 53).

В данном случае Асафьев имел в виду прежде всего оперу "Маккавей", в которой огромная роль принадлежит хорам, музыка написана "крупным штрихом" и в целом заметно тяготение к ораториальности. Свойственная опере-оратории эпическая неторопливость развертывания событий на больших отрезках с ярко выступающими кульминациями окажется присущей и "Орестее" Танеева.

Небезразлично также, что "Купец Калашников" многими общими и частными сторонами вливается в основное русло оперности и является примером (пусть не слишком убедительным в художественном отношении) решения "типовых" задач, выдвигавшихся художественной культурой. Прежде всего, сюжеты оперы органично вписываются в историческую тематику, столь характерную для 60-х – рубежа 70-х годов ("Борис Годунов", "Псковитянка", "Боевода"). Замысел "Стеньки Разина" в этом ряду – один из самых ранних. Известно, что Римский-Корсаков писал "Псковитянку" на либретто, сделанное по драме Л. А. Мея В. В. Крестовским для Рубинштейна в середине 60-х годов. А в "Калашникове" заметно влияние этой корсаковской оперы, в частности, в трактовке образа Ивана Грозного. Вероятно, значение "Купца Калашникова" снижается не только неизмеримо меньшими художественными достоинствами, но и временем написания – на пороге 80-х годов. Все

же и в 1880 году Грозного с выдающимся успехом пел Ф. И. Стравинский, а Калашникова – Корсов; Стравинский участвовал и в постановке 1889 года. Этим не исчерпывается сценическая жизнь "Купца Калашникова": накануне первой мировой войны опера была поставлена в театре Зимина А. А. Олениным, а последняя из успешных постановок состоялась в Куйбышеве в 1960 году.

Несколько лучших опер Рубинштейна прочно входили в репертуар театров и были составной частью широкой картины отечественного оперного творчества. Что касается "Демона", то это произведение относится к числу самых репертуарных. Это название неизменно включалось в афишу и Мариинского – Кировского, и Большого, и многих периферийных театров, отражая художественные достоинства и реальное значение оперы.

Основной вклад Рубинштейна в развитие оперного творчества в России связан с жанром лирической оперы. Предпосылки этого жанра возникли на русской почве задолго до Рубинштейна, а в "Русалке" и "Каменном госте" Даргомыжского уже в значительной мере, хотя и по-разному, реализовались. Все же только в произведениях Рубинштейна, а затем Чайковского русская лирическая опера предстает сложившимся явлением, а "Демон", "Евгений Онегин" и "Иоланта" выступают ее вершинами.

Рубинштейн хорошо знал "Русалку" (в частности, исполнял увертюру и отрывки из нее в концертах РМО в 50–60-е годы) и считал, что она "заключает в себе великие красоты" (цит. по: 21, т. 1, 353). Безусловно знакомы ему были и французские *opéras lyriques*, с влиянием которых обычно связывают эту жанровую разновидность в русской музыкальной культуре. Однако неверно было бы считать лирические оперы Рубинштейна по преимуществу подражательными. «Говоря о связи Рубинштейна с французской лирической оперой, следует отметить, что он отнюдь не был эпигоном течения, а его современником и во многом творческим „попутчиком“,» – пишет Д. В. Житомирский (68, 88). В этом убеждают уже одни хронологические сопоставления, касающиеся ориентальной ветви жанра: "Фераморс" создан в 1862, "Искатели жемчуга" Бизе – в 1863 году, значительно позже – "Джамиле" Бизе и "Лакме" Делиба. Но "Дети степей" – опера, также имеющая лирическое (лирико-бытовое) наклонение, – написана Рубинштейном еще в 1860, а в следующем году с успехом прошла в Вене. "Демон" может быть сопоставлен с другими зрелыми образцами жанра: "Фаустом" Гуно, "Вертером" Массне. Сохранился весьма любопытный отзыв Рубинштейна о "Гамлете" Тома (1868). Так же в основе лежит сочинение классика, сюжет, чреватый крупными, глобальными идеями, сильными страстями – и так же из этого сочинения и его сюжета взята лишь часть идейного и художественного содержания, что постоянно вызывает суждения о "снижении", "приземлении". Думается, что это просто закономерность жанра; ведь и "Евгений Онегин" Чайковского – отнюдь не "энциклопедия русской жизни", как роман в стихах Пушкина. Для процветания жанра лирической оперы на русской почве имелись свои предпо-

сылки. Углубленный психологизм характеризовал в те десятилетия и русскую литературу, и, скажем, портретную живопись, что наложило отпечаток и на оперную культуру. Когда Чайковский писал в связи с "Онегиным", что имеет склонность к опере, где "существа, подобные мне, испытывают ощущения, мною тоже испытанные и понимаемые" и что он ищет "интимной, но сильной драмы" (291, 21, 22), это был, в сущности, манифест русской лирической оперы. Не случайно в отечественной литературе сложился термин "лирико-психологическая опера". Думается, что понятию "лирическая опера", как оно оформилось в европейской культуре, вполне соответствует "Фераморс", — "Демон" же отчасти выходит за его пределы.

Хотя лирической опере, как правило, не присуще адекватное воплощение всей глубины содержания литературного первоисточника, Рубинштейн все же предпринял попытку отразить философскую, богоборческую проблематику поэмы Лермонтова. Всего десять лет прошло, как лермонтовский "Демон", запрещенный в свое время цензурой, был впервые полностью напечатан на родине поэта. Начав на рубеже 1870 и 1871 годов составлять сценарий оперы самостоятельно, композитор обращался с просьбой написать либретто сначала к Я. П. Полонскому, затем к А. Н. Майкову. В конце концов либретто сделал молодой литератор, впоследствии известный лермонтовед П. А. Висковатов (Висковатый). Работа Рубинштейна с Висковатым протекала очень конфликтно — как из-за темпов подготовки текста, не удовлетворявших всегда очень быстро работавшего композитора, так и из-за существенных расхождений в интерпретации сложной, неоднозначной концепции поэмы. Баренбойм обосновывает суждение о том, что « в своем варианте оперного текста Рубинштейна „прочел“ поэму Лермонтова глазами передового человека своего времени » (21, 2, 77).

Во всяком случае, убедительны возражения автора музыки дирекции императорских театров, вознамерившейся при капитальном возобновлении в 1884 году "Демона" перенести действие в XVII столетие. Рубинштейн утверждал, что, с одной стороны, « „Демон“ принадлежит всем эпохам, всем краям », а с другой — "если Лермонтов выбрал для своей поэмы Кавказ, то это потому, что *виденный* им Кавказ его прельстил своей красотой и своеобразием, а не Кавказ древних времен, вычитанный им из книг" (226, 61). Композитор действительно предпринял попытку сочетать крупный философский план (решенные в ораториальном ключе хоровые Пролог и Апофеоз, где действуют надличные силы, где Демон ведет спор с Ангелом) и бытовую, даже этнографическую конкретность. И если во введении черт ораториальности сказалась индивидуальная склонность Рубинштейна, то "фоновые" моменты — родовая особенность лирической оперы вообще. Все же приходится признать, что не философичность, не глубина являются сильнейшей стороной "Демона", и прежде всего потому, что, независимо от той или иной трактовки сюжета, их нет в самой музыке, как нет в ней подлинного "демонизма".

Но в музыке этой истинно лирической оперы есть другое, что сделало ее популярной и любимой многими поколениями слушателей и о чем точно сказал Асафьев: «...теперь ясно слышно, что эта опера Рубинштейна была по своему интонационному содержанию одним из чутких произведений эпохи. Несколько позже то же произошло с „Евгением Онегиным“ Чайковского...» (12, 362). И если Демон воспринимался не как сила, родственная Сатане, Люциферу и противопоставленная Богу, но как лирический герой поколения, это тем более способствовало вхождению музыкально-сценического образа в сознание современников. Вероятно, не случайно Демона в исполнении П. А. Хохлова (московская постановка 1879 года) некоторые критики сравнивали с лирическим героем стихотворений популярнейшего тогда поэта С. Я. Надсона – мятущимся, неудовлетворенным, стремящимся к счастью и не могущим его достигнуть. Разумеется, образ Демона (и опера „Демон“ в целом) неизмеримо крупнее лирического героя (и всей лирики) Надсона, но само сопоставление, возникшее в той эпохе, характерно.

«Мы, студенты, – свидетельствует художник К. А. Коровин, – изредка ходили в Большой театр, на галерку, слушать оперу, и все пели, подражая Хохлову, „Демона“» (84, 549). Такое отождествление слушателя с оперным героем в русском оперном театре происходило, вероятно, впервые, – до того так пелись романсы. И не романсовая ли основа „Демона“ стала тому причиной? Для следующих поколений кумиром стал Демон – Ф. И. Шаляпин (он в 1904 году вошел в спектакль, за два года перед тем поставленный с И. В. Тартаковым – Демоном и Н. Н. Фигнером – Синодалом).

Такой оперный герой, как Демон, был настоящим художественным открытием. „Это первый в русской опере герой чисто индивидуального склада, в обрисовке которого упор сделан целиком на раскрытии внутреннего душевного мира, а не на воплощении типических бытовых, социальных черт или широкой и общей народно-исторической идеи“, – пишет Ю. В. Келдыш (81, 78).

„Демон“ Рубинштейна вобрал и отразил многие типичные для лирической оперы второй половины XIX века черты. Это относится прежде всего к драматургии. Обилие и разнообразие массовых сцен, связанных с бытом, с жизнью; центральное место сцен лирических, а среди них особое – диалогических; отход от замкнутых номеров и известное приближение к драматическому театру – таковы в самом общем виде черты этой драматургии.

Прежде чем конкретнее охарактеризовать композиционные структуры оперы, необходимо ответить на „фатальный“ для русской музыки 60–80-х (да и более поздних) годов вопрос об отношении композитора к Вагнеру. Коротко говоря, Рубинштейн в этом не отличался от большинства других отечественных оперных композиторов: относился крайне неодобрительно, но от воздействия не ушел. Еще в 1854 году он сообщал своему другу М. Фредро, что совершенно расходится с Листом „по принципиальным пунктам его взглядов на музыку, которые заключаются в том, что он видит в



Вагнере пророка будущего в опере..." (227, 54). Вряд ли в то время молодой музыкант знал музыку немецкого реформатора достаточно хорошо. Но и на склоне лет, в "Разговоре о музыке" ("Музыка и ее мастера") Рубинштейн не примирился ни с теорией, ни с художественным наследием Вагнера. Многие из высказанного на этих страницах совпадает с известными нам теперь суждениями Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева о вагнеровских сюжетах, в которых нет человечности, героях, которые "ходят на котурнах" и оставляют равнодушными, оркестре, который "слишком хорош" и т. д. Вывод, правда, достаточно осторожен: "Вагнер создает новый род искусства – музыкальную драму. Была ли в ней потребность и имеет ли она задатки жизненности – покажет время" (227, 146).

Но, вопреки высказываниям, композиция "Демона" типична для послевагнеровской оперы. При наличии номеров, решающее значение приобретают сцены сквозного строения. Размыванию номерной композиции способствует преобладание небольших ариозо (во всей партии Демона, например). Даже законченные номера являются (и воспринимаются) составной частью сцены.

Другой, параллельно протекающий и также ведущий к ликвидации "номерной монополии" процесс характеризуется новыми взаимоотношениями речитатива и арии. В целом оперный речитатив – слабое место Рубинштейна, на что постоянно обращала внимание критика. Даже Ларош, вообще очень высоко ценивший "Демона", Ларош, не терпевший Вагнера, все же вынужден был признать (сойдясь в этом со своим антиподом – Кюи) малую выразительность рубинштейновских речитативов. Но, если говорить о тенденции, речитатив в "Демоне" распевается максимально, порой почти становясь ариозо (наиболее выразителен и ярк он в главной партии). Например, реплике Гонца, сообщающего об убийстве Синодала, недостает лишь каденции, чтобы стать законченным периодом. Разговорное по функции обращение Тамары: "Мой князь, очнись" – замкнутая структура. "Служебные" разговоры, раньше происходившие в рамках речитатива, во всяком случае – декламации, теперь становятся мелодией. С другой стороны, речитативные фрагменты проникают внутрь номера. Романс Демона "На воздушном океане" – казалось бы, привычный "номер", но реплика Тамары "Кто ты? Мой ли хранитель..." преодолевает его прежнее истолкование, включавшее и возможность спеть его отдельно. (Конечно, концертное исполнение все же практикуется, но требует приспособления.) Другой романс (арриозо) – "Не плачь, дитя" – Демон поет не соло, а вместе с Няней, Гонцом, Гудалом, Слугой и хором; этот ансамбль (с Тамарой) звучит довольно долго, сходя на *ppp*, когда – не то накладываясь на него, не то его прорезая, за сценой возникает голос Демона. Замечательная сценическая находка, обогащенная тем, что Тамара, прежде участвовавшая в ансамбле, тут единственная из всех замолкает, – слушает. Подобного рода психологических решений, выраженных средствами музыки, в опере немало. Таким образом, и этот романс "номером" не является. Внедрение диалога внутрь "бывшего" вокального

номера становится закономерностью, прослеживаемой затем вплоть до, например, опер Прокофьева.

Отвергая "чистое" номерное строение, композитор формирует по музыкальным законам структуры больших масштабов. Возникнув в рубинштейновское время и проявившись в его оперной музыке, эта тенденция ярко заявит о себе и во многих операх XX века. Это такие испытанные уже в инструментальной музыке способы создания единства композиции, как тематические связи и тональные планы. Например, вторая картина "Демона" (Берег Арагвы: хор девушек и сцена Тамары) в целом имеет тонально-тематическую арку и ясную трехчастность (*Es-dur*; реприза от *Moderato assai*), а также стройный тональный план: *Es - Ges - D - (B) - Es*. Композитор явно мыслит здесь масштабами сцены. Но и целиком все второе действие ("В замке") демонстрирует эволюцию оперных форм в сторону развитых структур. Большой оркестровый Антракт (204 такта, а Введение - Пролог к опере - 86), содержит тему, которая возникает затем еще дважды на протяжении акта, причем в самых драматических моментах: после сообщения о гибели жениха (*Moderato assai*,  $2/4$ , *d-moll*) и затем, когда труп князя уносят (здесь, как в Антракте, - *c-moll*); наличие тональности целого действия (*c - C*) - таковы приметы этой тенденции. В шестой картине начиная с появления Демона после ариозо Тамары "Ночь тиха" и на протяжении всей огромной центральной сцены осуществляется стройный тональный план, заключенный в рамку *cis - Des*, а внутри нее содержащий, если брать крупные отрезки, *E - cis - C - As*. Вся опера имеет начальной и конечной точками *d - F*. Неоднократно возникают большетерцовые сопоставления *D(d) - B(b)* - например, в Прологе (*D - b* при первом вступлении Демона) или в пятой картине (*d - b* перед "Обитель спит"); нередки смены *E(e) - C*.

Еще одна примета эволюции возникает (опять характерным для послевагнеровской эпохи образом) в соотношении вокальной и оркестровой областей. Часто они действуют "на равных": тема-мелодия в основном виде проходит в оркестре, а голос то дублирует ее, то отходит от нее (таков, например, в упоминавшейся сцене Демона и Тамары фрагмент, начинающийся со слов "Меня добру и небесам ты возратить могла бы..."). В других случаях тема из вокальной партии уходит в оркестр, оставляя голос на втором плане в тематическом отношении (в этой же сцене далее: "Что повесть тягостных лишений"). Аналогично в четвертой картине "Лишь только ночь своим покровом", тема "На воздушном океане" звучит у струнных, при этом происходит типичное для Рубинштейна широкое оркестровое развитие сугубо романсового тематизма. Это создает активную диалогичность, столь характерную впоследствии для Чайковского. Очень важно, что в оркестре появляются структуры инструментальной музыки. Часто на их фоне появляется свободно текущий речитатив или диалог действующих лиц (например, двухчастная форма оркестрового вступления, варьированно повторенная в начале третьей картины).

Важнейшие особенности и достоинства "Демона" заключены в интонационной сфере. Лейтмотивов как таковых в опере, пожалуй, нет, хотя две темы, неоднократно возникающие, связаны со сферой Демона: активная триольная тема оркестрового Введения – сумрачная, зловещая, – в сцене боя, в момент гибели Синодала, и утвердительная, почти гимническая, вокальная по своей природе мелодия, связанная со словами "И будешь ты царицей мира" (примеры 1, 2). Многие сцены второй и третьей картин, связанных с линией Тамара – Синодал, спаяны общей начальной и другими интонациями (пример 3 а, б). В психологическом плане пользуется композитор реминисценциями вокальных тем Демона в оркестре, создавая "эффект присутствия".

Но прежде всего звуковой мир оперы надо охарактеризовать как романсовый. Создается общая интонационная атмосфера, и тогда, даже без прямого повтора тематизма, как бы "выпадают кристаллы" общности. Обычно имеется в виду романсовая – мелодическая и жанровая – природа вокальных партий: ариозо Демона прямо названы романсами, романсом же является, по существу, ариозо Тамары "Ночь тиха". Но и инструментальная часть оперы во многом строится на тех же мелодических, ладогармонических и фактурных решениях. В качестве примера можно привести фрагмент из оркестрового вступления к пятой картине (пример 4).

Баренбойм в своей монографии очень точно указал, что "секстовость" – свойство мелодики, раскрытое Асафьевым и вслед ему Мазелем на материале музыки Чайковского, стала уже « в „Демоне” одной из важных основ мелодического единства крупного музыкально-драматического сочинения » (21, т. 2, 84; см. также 184). Имеется в виду гексахорд от V до III ступени, классический образец которого – "Что день грядущий мне готовит" в "Онегине". Примеры этой "лейтинтонации" оперы бесчисленны, приведем лишь некоторые, обозначив сценические ситуации: Тамара в счастливом предчувствии встречи с Синодалом (вторая картина, пример 5 а), над мертвым женихом (четвертая картина, пример 5 б), в келье с Демоном (шестая картина, пример 5 в); славление невесты (четвертая картина, оркестровое сопровождение хора, пример 5 г); дуэт-прощание Гудала и Тамары (четвертая картина, пример 5 д); первый романс Демона (четвертая картина, пример 5 е).

Другая характерная интонация связана с интерпретацией интервала уменьшенной кварты (пример 6 а, б).

Чайковский, который был в Петербурге на премьере, в Москве – на спектаклях в 1883 и 1886 годах, в Киеве – в 1890 году, признавался, что "Демона" "изучил основательно". Он отзывался об опере весьма объективно: « в „Демоне” есть прелестные вещи, – но много и балласту » (290, 372). Позднее в дневнике: "Я считаю эту оперу лучшей из рубинштейновских" (286, 132). В 1892 году Чайковский дирижировал "Демоном" в оперном товариществе И. П. Прянишникова. Многие черты драматургии и языка этой оперы, досконально известной Петру Ильичу, нашли развитие и в "Онегине", и в "Пиковой даме". Помимо открытия Рубинштейном нового типа

оперного героя, что отвечало требованиям оперной эстетики Чайковского и что сближает "Демона" с обоими позднейшими шедеврами в самом общем плане, помимо интонационной атмосферы всех названных опер, необходимо указать и на более конкретные особенности и приемы. Разумеется, в исторической эволюции жанра действуют имманентные закономерности. И если сохранение единой тональности в четвертой картине "Пиковой дамы", скорее всего, является независимым проявлением определенной и сильной тенденции, то в других случаях есть возможность устанавливать и доказуемую преемственность. Так, картина "Летний сад" в "Пиковой даме" во многих отношениях напоминает вторую картину "Демона": после хора, после настроения беззаботности – резкая сшибка, контрастное сопоставление, Тамаре "страшно", как Лизе, а Демон, как Герман, поражен. Сцена в келье (шестая картина "Демона") должна быть в этом смысле отмечена особо. С точки зрения языка, выразительных средств уже самое ее начало – прямое предвосхищение интродукционных разделов у Чайковского (пример 7). Ариозо (романс) "Ночь тиха" и по ситуации (ожидание поразившего воображение демонического героя), и даже по тексту либретто ("ночь"), и по пульсирующим в оркестре терциям "ведет" к сцене Лизы и Германа, к ариозо "Откуда эти слезы", к дальнейшим событиям этой сцены: "Я тот, которому внимала" – "Прости, небесное создание", "О выслушай из сожаленья" (Демон), "Оставь меня...", "Молю, уйди!" (Тамара)... Тут впрямую допустить, что и либреттист "Пиковой дамы" Модест Чайковский не избег влияния лучшей рубинштейновской оперы. В свое время М. И. Чайковский подробно изучил "Демона" и опубликовал статью о первом представлении.

Своеобразной сферой музыкально-сценического, вокально-симфонического творчества Рубинштейна являются духовные оперы и оратории. В данном случае эти жанры следует рассматривать совместно. Автор сам не всегда их различал. В "Автобиографических рассказах" он в одной фразе называет "Потерянный рай" и "Вавилонское столпотворение" то духовными операми, то ораториями (229, 97). Единственная "чистая" оратория – "Потерянный рай" – со временем тоже была переделана (сокращена) для сцены. Композитор работал в жанре духовной оперы от молодых лет до конца жизни: "Потерянный рай" (1856), "Христос" (1893), а между ними – "Вавилонское столпотворение" (1869), "Суламит" ("Суламифь", 1883) и "Моисей" (1891).

Духовная опера – жанр для русской музыки необычайный и, вероятно, неорганичный. Однако Рубинштейн придавал духовной опере большое значение – практически и теоретически, и обойти вниманием названные сочинения невозможно. Биография музыканта не оставляет сомнений, что первоначальные импульсы были связаны с задачей и потребностью утвердить свое имя в западноевропейской музыкальной культуре, а также с влиянием Мендель-

сона и особенно Листа. В 1854 году Рубинштейн, после общения с Листом в Веймаре, сопровождал последнего в поездке в Галле, где проводилась серия хоровых концертов. Вскоре оба музыканта поехали в Нидерланды, где слушали оратории Генделя и Гайдна. Антон Григорьевич знакомился также с шедеврами живописи; особенно большое впечатление на него произвело "Снятие с креста" Рубенса. В переписке с Листом возникает тема первой рубинштейновской оратории. Лист, создавший свои оратории в 1860–70-е годы, активно поддерживал намерения своего русского друга. «Принялись ли Вы за „Потерянный рай“? Полагаю, что это будет произведение, наиболее способное завоевать Вам композиторскую славу,» – читаем мы в письме от 3 июня 1855 года (209). 7 июля 1855 года Антон Григорьевич сообщал Листу в Веймар: «Я пошлю Вам первую часть „Потерянного рая“ в клавираускуге, когда окончу ее; будьте добры, возвратите ее с Вашими замечаниями, ибо я чувствую, что эту работу можно выполнить лишь советуясь с теми, кто ближе всего к этим возвышенным сферам» (227, 71). Летом следующего года Рубинштейн отправился в Веймар специально, чтобы познакомить Листа с завершенной партитурой "Потерянного рая". Оратория с большим успехом была исполнена под управлением Листа 1 марта 1858 года там же<sup>9</sup>.

За небольшим исключением (волевые, действенные музыкальные образы Сатаны и особенно мятежников) музыка оратории не отличается ни яркостью, ни самостоятельностью. Легко угадываемые традиции восходят к Генделю и Мендельсону. Однако для композиторской биографии Рубинштейна тут были, по крайней мере, две важные вещи. Во-первых, приобщение к жанру, который он считал, как уже говорилось, весьма важным, и, во-вторых, обращение к идейно-образной сфере и даже сюжету, которые потом отзовутся в лучшем оперном сочинении – "Демоне". Поэма Д. Мильтона трактует библейские мотивы в тираноборческом плане: восставший против Бога Сатана (Люцифер) – самый яркий и привлекательный ее образ.

Но неправильно было бы думать, что к созданию оратории и позже духовных опер Рубинштейна побуждало лишь стремление сочинять музыку, вписывающуюся в европейскую традицию и легко могущую быть исполненной в любом немецком городе (что, впрочем, и происходило: последняя духовная опера, "Христос", была исполнена в Берлине незадолго до кончины композитора). Им владели помыслы высокого порядка. Начиная с 60-х годов он мечтал о воплощении общезначимых морально-этических проблем, сюжетов, образов. И ареной приложения этих замыслов должен был стать музыкальный театр, как наиболее демократический, в чем можно усмотреть отношение к оперному жанру, характерное именно для России.

Интересен тут и чисто личный нюанс, связанный с сюжетами и

<sup>9</sup> Отметим попутно небезынтересный факт: в конце 1871 года под управлением Рубинштейна в Вене состоялось исполнение оратории "Христос" Листа (партию органа исполнял А. Врукнер).

идеями "духовных опер": атеизм Рубинштейна. В "Коробе мыслей" находим такое признание: "Ошибочно предполагать, что художник... должен быть верующим и религиозным, чтобы правильно и хорошо разработать религиозный сюжет... Его религия – эстетика, она не требует от художника никакой церковной религии, он же может свои образы сделать святыми. Пусть это послужит ответом тем, кто удивляется, почему при моей нерелигиозности предпочитаю работать над духовными сюжетами" (230, 202 – 203). О том, что в основе оперы, всегда адресованной массам слушателей, должны лежать значительные идеи, композитор говорит и в другом месте: "Народное – это весьма громкое слово. Что понимают под народным? Народный театр, где дают глупые сказки? Я ведь совершенно против этого... В народном театре надо давать шекспировские, гётевские пьесы! Не надо пустяков, а надо огорошить высоким" (229, 104).

Мысли о создании специального театра, владевшие им с молодости, Рубинштейн оформил в начале 1880-х годов. Статья его опубликована в виде письма к Иосифу Левинскому (перевод на русский язык: 4, 27–34). В ней композитор пишет, что его всегда разочаровывала статичность ораторий, противоречие между драматизмом сюжетов и их воплощением на концертной эстраде. Святость библейских сюжетов, с его точки зрения, не может служить препятствием к постановке на сцене, а сочинения Баха, Генделя или Мендельсона должны очень выиграть при перенесении на театр. При этом автор настаивает на том, что им движут исключительно соображения художественности, а никак не "поддержание церковных интересов, целей и задач".

Рубинштейн любил работать в жанре духовной оперы еще и потому, что последний отвечал его склонности к монументальным формам и музыке возвышенного характера. В 1869 году, среди необычайно успешных гастролей в Европе, он мечтает оставить концертную эстраду, чувствуя себя несчастным из-за невозможности отдаться композиции, – и мысли его обращаются именно к духовной опере. Он создает "Вавилонское столпотворение". Веймарский герцог Карл-Александр, в свои юные годы привлечший к работе Гёте, на рубеже 70-х и 80-х годов хотел оставить при дворе в Веймаре русского музыканта и отнестя с сочувствием к "плану организации театра духовной оперы"<sup>10</sup>. "Суламит" также возникла на фоне активной, тяготившей Рубинштейна концертной деятельности, пианистической и дирижерской. Автор придавал большое значение этим сочинениям, а "Моисей" на склоне лет назвал "самым замечательным" из своих произведений<sup>11</sup>. Интересно, что этот жанр рубинштейновского творчества выделял позже музыкальный критик, эстетик, композитор А. П. Коптяев: "Духовные оперы являются лучшим из того, что создал наш художник" (85, 225). Коптяев учитывал некоторые тенденции, возникшие на

<sup>10</sup> Письмо А. Г. Рубинштейна к Э. Раден от 12 февраля 1869 г. (227, 167).

<sup>11</sup> Письмо А. Г. Рубинштейна к Б. Зенфу от 19 ноября 1891 г. (228, 121).

рубеже веков, и оценивал художественные намерения Рубинштейна как перспективные: "его идея совершенно преждевременна", он — "пионер нового дела" (85, 210). Действительно, внедрение — на новом историческом витке — библейских сюжетов в европейскую оперу, проникновение в нее ораториальности было не за горами.

С художественной, собственно музыкальной точки зрения духовные оперы Рубинштейна не представляют крупного интереса. Они, как уже говорилось, написаны в традициях Генделя и еще более — Мендельсона. Наиболее удачны в них хоры. В "Вавилонском столпотворении" лучшие страницы — именно хоровые, рисующие споры, столкновения людей, ангелов и демонов (такой мотив возникнет и в "Демоне", а образ мятежного Немврода, как уже ранее Люцифера из "Потерянного рая", предвосхищает характерные черты главного героя лучшей рубинштейновской оперы). Декламационные фрагменты, в которых протекает действие, сверх меры статичны, и, думается, сценическая реализация не изменила бы этого впечатления. В опере "Суламит" удельный вес хоров много меньше, возросло количество ансамблей; в соответствии с сюжетом сильна вообще лирическая струя. Очень красива песня Пастуха (2-я картина, *Es-dur*). Современники вспоминали о великолепном исполнении этой партии И. В. Ершовым. В "Христе" также заметна лиризация мифа, главный герой охарактеризован мягкой, эмоциональной музыкой. Как и другие русские "антивагнерианцы", Рубинштейн не избежал в своих духовных операх мощного влияния немецкого реформатора и, возможно, именно в этом жанре искал противопоставлений ему (роль хора, отношение к оркестру и т. д.).

Наиболее интересным представляется то, что "западный" по своему генезису, тематике и особенностям жанр был трактован Рубинштейном как некая ветвь "русской музыки о Востоке". В качестве примера сошлемся на три "восточных" хора трех племен — потомков Сима, Хама и Иафета в "Вавилонском столпотворении". Очень выразителен хор потомков Сима в дважды гармоническом ладу на фоне оstinатного баса (пример 8). В кульминации этого хора — мощный унисон высоких голосов и оркестра (пример 9). В этой музыке ясно слышится еврейский акцент (позже у Мусоргского Богатый еврей из "Картинок с выставки" заговорит в этом же ладу и тоже в октаву).

По поводу следующего затем хора потомков Хама один из венских критиков писал, что мелодия ее звучала на улицах Каира (это суждение приводит Баренбойм). Но несомненна явная связь его с бытовой еврейской танцевальной музыкой, — тут мог отразиться косвенный детский интонационный опыт Антона Григорьевича — бессарабское местечко, мелодии которого помнила и играла мать.

Одна из таких мелодий, использованная в опере "Маккавеи", нам известна из указаний самого композитора (в письме, пример 10).

В хоре Иафетидов звучит напев кавказского происхождения —

тот самый, который был использован Глинкой в первом (Турецком) номере танцевальной сюиты из "Руслана и Людмилы".

Хоры "Вавилонского столпотворения" неизменно вызывали восхищение критики и публики. Чайковский, откликаясь на исполнение отрывков из оратории в Москве, отмечал: "Особенно хорош хор семитов, весь проникнутый мелонхолически-нежным настроением, свойственным мелодиям этого племени. Трогательная, почти жалобная мелодия этого хора, удивительно верно рисующая тоску пришельцев по своей далекой и прекрасной родине, глубоко западает в душу слушателя" (284, 39). В 1889 году – на юбилейном рубинштейновском концерте в Петербурге – хоры из этой оратории прошли под управлением Петра Ильича; в его личной библиотеке в Клину сохранилось издание партитуры, испещренное пометками дирижерского характера. Высоко оценивали "Вавилонское столпотворение" западные музыканты – Лист, Ганслик, обозреватели венских газет.

В "Моисее" едва ли не самый выразительный номер – грандиозный хор небесных сил, заключающий третью картину. Ему предшествует в качестве сопровождения партии Гласа Божьего выразительное и уместно введенное звучание органа.

В "Моисее", в "Вавилонском столпотворении" нередки моменты звукоизобразительные (так было у Генделя, так будет у Танеева). Это своеобразная сфера рубинштейновской программности. С точки зрения музыкальной драматургии особенностью этих опер-ораторий (и примыкающей к ним светской оперы "Маккавей"), как указывалось, является неторопливое развитие сюжетных музыкальных событий в сочетании с краткими яркими действенными кульминациями.

"Духовные оперы" Рубинштейна (в виде ораторий, на концертной эстраде) часто звучали и в России, и за границей, входили в "фонд" звучащей русской музыки.

## 6

Инструментальное наследие Рубинштейна в еще большей мере, чем оперное, нуждается во взгляде "изнутри" своего времени; многое в нем, не проявив или утратив художественную актуальность, сохраняет заслуги собственно исторические.

В 60–70-е годы впервые в русской музыке инструментальные жанры начинают играть столь заметную роль. Никогда прежде "мир композитора" не выражался с максимальной полнотой в симфонической, камерно-ансамблевой или фортепианной музыке. Многие жанры вообще не существовали на русской почве. Длительный и сложный процесс их ассимиляции показывает как изначальную генетическую чужеродность, так и историческую неизбежность и плодотворность их внедрения и развития. И вслед за этим возникают важнейшие вопросы об органичности взаимодействия с коренными особенностями национального музыкального мышления – с учетом его эволюции – и об эстетических достоинств-



вах произведений. В этой сфере наиболее наглядно выявляется своеобразная просветительская функция композиторского творчества Рубинштейна.

Еще раз обратим внимание на то, что громадный авторитет Рубинштейна, сложившийся благодаря его исполнительской и музыкально-организаторской деятельности, существенно влиял на количественную сторону исполнения его музыки, а также на ее восприятие и оценку современниками. Это же вызывало и резкую оппозицию, но так или иначе сочинения его никогда не оставались незамеченными. Каковы бы ни были те или иные многочастные симфонии, сонаты или концерты Рубинштейна, они во всяком случае формировали представление о наличии (возможности, необходимости) русской симфонии, русской сонаты или русского концерта. С какими громадными сложностями прорывался в зрелые годы Глинка к созданию циклической симфонии – и не мог преодолеть ощущения неорганичности связи национального тематизма с работой по "немецким" образцам. Прошло немногим больше десятилетия – и для начинающего свою композиторскую карьеру Чайковского было так естественно написать сразу же по окончании учения у Рубинштейна настоящую русскую симфонию. В числе факторов, обусловивших появление Первой симфонии Чайковского, были не только развитие западноевропейской музыки, не только обучение в консерватории, но и существование к тому времени трех симфоний Рубинштейна. Хотя и сегодня в литературе встречаются суждения о том, что хронологически самым ранним образцом русской симфонии является ор. 1 Римского-Корсакова, это неверно: сам Римский-Корсаков опровергал такое утверждение. « Отчего вы эту симфонию называете первой русской? А разве вы позыбали "Осеап" Рубинштейна и другие его симфонии... » , – возражал он Кюи в декабре 1863 года в ответ на письмо последнего (223, 253).

Разумеется, можно понять истоки таких разночтений: написанная в 1850 году Первая симфония Рубинштейна действительно не была "русской"; ему не претила работа по "немецким" образцам, более того, он считал эту работу необходимой, исторически неизбежной. Представляются очень глубокими размышления Альшванга о социально-психологических обоснованиях появления симфоний в России, показывающие, как "совпала" творческая деятельность Рубинштейна с задачами времени. Исследователь отмечает, что жанр циклической симфонии "оставался неосвоенным в России до тех пор, пока широкое общественное движение 50–60-х годов не сделало необходимым такое освоение", имея в виду не только собственно музыкальные предпосылки, но и "углубление субъективно-психологического мира у слушателей" (3, 74). "Могут возразить, – продолжает Альшванг, – что первые русские симфонии – А. Рубинштейна (Первая симфония, 1850), Чайковского (Первая симфония, 1866) и Римского-Корсакова (Первая симфония, 1865) – явились лишь результатом западных влияний: один из названных композиторов научился писать симфонии, живя в

Германии, и научил этому в консерватории другого, а третий, и не учась в консерватории, наигрался в юности классических симфоний и стал сам писать симфонию, введя туда, как русский музыкант, русскую песню..." (3, 75). Возражая против суждений такого рода, автор проводит аналогию с литературными процессами эпохи и заключает: "И симфония, и психологический роман 60-х годов выражают собой самосознание личности в сложных кризисных условиях российской жизни" (3, 76).

Новое качество явила Вторая симфония Рубинштейна "Океан" (первая редакция в 4-х частях – 1851). Она обладала несомненными художественными достоинствами, постоянно исполнялась и завоевала признание во многих странах Европы и в США. Известно, что ее любил Чайковский (именно четырехчастный первоначальный вариант). Петр Ильич не утратил по отношению к ней свежести восприятия. В письме к Н. Ф. фон Мекк, утверждая, что тема новая и красивая может быть построена "на нотах трезвучия", он указывает на темы из опер Вагнера и Верди и продолжает: « А какая прелестная свежая мысль первой части „Океана“ Рубинштейна! » – и выписывает по памяти тему главной партии (291, 318). В критической статье 1873 года Чайковский называет Вторую симфонию кульминационным пунктом композиторской деятельности Рубинштейна, произведением "кипучего, молодого, но вполне сложившегося таланта" (288, 108). Характеризуя музыкальные вкусы Ганслика, Ларош пишет, что австрийский музыковед придирчиво оценивает в целом творчество Рубинштейна, но "именно Океану или, по крайней мере, первой его части он отдает полную справедливость" (172, 18). С другой стороны, тот же "Океан" был многократно осужден в кругу петербургских музыкантов – и Серовым, и Балакиревыми, стал буквально притчей во языцех, синонимом рутины, однообразия, "водянистости".

Известны печатные резко отрицательные отзывы Серова (1859) и Бородина (1869) после очередных исполнений симфонии. В том же году, когда совершавший морское путешествие Римский-Корсаков возражал Кюи по поводу приоритета в создании симфонии на отечественной почве и напоминал о существовании "Океана", он же писал Балакиреву, что « шторм гаже всех Океан'ов Грубинштейна » (223, 48).

Вторая симфония задумывалась как сочинение программное. Тема симфонии, как сообщал сам автор, – человек и стихия, победа человеческой воли; конкретизируя программу первой части, он писал: "Жизнь и движение воды и воздуха, волн и ветра" (21, т. 1, 133 – 134). Программа, как видим, весьма обобщенная, хотя многим страницам присуща если не прямая звукоизобразительность, то некая пейзажность (ощущение пространства, передача переменчивости и т. п.). В этом отношении "Океан" восходит к программному симфонизму Мендельсона. Сходство с Мендельсоном обнаруживается и в музыкальном тематизме.

По ряду существенных признаков симфония принадлежит традиции музыкального классицизма, и прежде всего – бетховенского симфонизма. В общем виде это выражается в утвердитель-

ной концепции и связанной с ней тональности *C* (позже и то и другое возникнет в Четвертой симфонии Танеева); в масштабах и значимости сонатного *allegro* первой части и интонационных связях с ним *скерцо*, финала, отчасти *Andante*; в значительной тематической работе и внедрении разработочности в другие разделы; в выражено жанровом характере *скерцо*; в трактовке отдельных разделов формы (трехчастная структура главной партии, динамизация реприз). Нетрудно заметить, что последние из названных черт проявятся и у Чайковского.

Что касается интонационного содержания тематизма, то здесь композитор соединяет в рамках одной части два разнородных пласта. Тема главной партии весьма "классична" (пример 11). Вторая же тема, как уже упоминалось, исходит из русской романсовой сферы (пример 12). Кстати сказать, и в Первой, малосамостоятельной симфонии, и в Третьей темы побочных партий *Allegri* носят такой же характер; это был, таким образом, принцип.

Недостатки "Океана" типичны для рубинштейновских произведений крупной формы. Огромные размеры цикла не имеют достаточного "обеспечения" в музыкальном содержании. Есть красивые мелодии (тема второй части, например), есть отрезки интенсивного драматического развития, отдельные яркие приемы. К последним можно отнести прорезающие ткань фанфары (связующая партия) – их напоят "роковые" фанфары Четвертой Чайковского (пример 13).

Но очень много топтания на месте, повторов, а в финале – он слабее других частей – утвердительный конец (включая эпилог *Meno mosso*) невероятно растянут, разжижен, утомляет "общими формами движения". Импровизационность и непринужденность экспонирования музыкальных мыслей неорганично сочетается со структурами, во-первых, достаточно жестко заданными, во-вторых, чересчур монументальными.

Наряду с классической стилевой ориентацией "Океана" нельзя не сказать и о том, что романтический тип высказывания тоже заметен в этом сочинении – именно как желание высказаться со всей полнотой, "объяснить себя".

В симфониях Рубинштейна прослеживается достаточно ясная эволюция. Чуткий слушатель, неутомимый пианист и дирижер, он впитывал массу музыки, пропускал ее через себя. Не вызывает сомнения, что, например, народно-песенный склад финала его последней, Шестой симфонии (1886), а тем самым и концепция цикла не остались без влияния Четвертой Чайковского. Безусловно в контексте развивавшегося и давшего уже к началу 1880-х годов богатейшие плоды отечественного симфонизма, – хотя и отставая от его лучших образцов в глубине постижения и отражения центральных проблем жизни русского человека, – создавался и Пятая симфония (1880). Тематизм народно-песенного характера является основой ее крайних частей. В первой экспонируются в качестве тем главной и побочной партий и взаимодействуют протяжная и плясовая песни (примеры 14 а, б).

В целом заметна эволюция симфоний Рубинштейна в сторону

романтизма, проявившаяся уже в Четвертой ("Драматической"), созданной в 1874 и исполненной в 1875 году.

Драматическая концепция цикла, более субъективно-лирическая образность обращает на себя внимание прежде всего. После трех мажорных она – первая из трех минорных симфоний Рубинштейна. Усилия композитора направлены на достижение единства цикла, причем наряду с собственно тематическими связями велика роль интонационных связей и преобразований. Истоки интонационного содержания находятся в сравнительно большом (26 тактов) вступлении к первой части, которое можно трактовать и как относящееся к симфонии в целом (пример 15). Прежде всего, из нее – как бы в виде обращения – рождается первая тема Allegro, занимающая большое место и в разработке (пример 16). Сама же тема вступления, также звучащая в разработке, возникает и в эпилоге первой части. Очень впечатляет в разработке (буква К) контрапунктическое сочетание темы вступления в двойном увеличении (половинными длительностями, тромбона) – и темы главной партии на доминантовом органном пункте. "Выведение" тематизма из начального материала, одновременное звучание темы и ее модификации будет характерно для Танеева в его Четвертой симфонии. И так же, как потом у Танеева, новая тема, произведенная из начальной, звучит в финале цикла (буквы С и D) (пример 17).

Еще одна тема первой части с характерным интервальным строением близко напоминает фугу g-moll. Она звучит глухо и сумрачно, а затем преобразуется в начальную тему финала (пример 18 а, б).

Акцентируя "необычное строение", новаторство Чайковского в процессах формообразования Четвертой симфонии, Н. В. Туманина отмечает: "Наиболее характерная для сонатной формы грань между разработкой и репризой отсутствует, так как начало репризы и конец разработки как бы сливаются друг с другом в момент высшей кульминации" (265, 459). Такое же "врастание разработки в репризу" будет отличать и первую часть Шестой, "Патетической". Но "наложение" начала репризы на высшую точку разработки осуществлено уже Рубинштейном в первой части Четвертой симфонии.

Парадоксальным образом в ранних, более "классицистских", симфониях Рубинштейна неизменно встречался тематизм, генетически связанный с бытовым романсом, а в Четвертой его нет. Интересно, что этот рубинштейновский цикл, безусловно в большей мере принадлежащий музыкальному романтизму шумановского типа, был воспринят Чайковским как восходящий к позднему Бетховену: "Стиль его (Рубинштейна. – Л. К.) симфонии находится в довольно близком родстве с сочинениями последнего периода Бетховена" (282, 251). В своей подробной рецензии Чайковский отмечает изобилие, но недостаточную разработанность музыкальных мыслей, некоторую рапсодичность первой части и особенно выделяет финал, "в котором обе первенствующие темы отличаются необычайно прелестью, вдохновенностью и огнем"

(282, 251). Линия лирико-драматической образности, воплощенная в Четвертой симфонии, продолжена композитором в Шестой.

Характеристика симфонического творчества Рубинштейна была бы неполной без упоминания других сочинений для оркестра. Среди них – музыкально-характеристические картины "Иван Грозный" (1869) и "Дон-Кихот" (1870). Самый факт создания программных произведений на рубеже 60–70-х годов еще раз показывает большую чуткость композитора к запросам русской музыкальной культуры. Именно в это время Чайковский, побуждаемый Балакиревым, пишет свои увертюру-фантазию "Ромео и Джульетта" и поэму "Фатум", Мусоргский – "Ночь на Лысой горе", Балакирев начинает работать над "Тамарой". И не случайно именно "картины" Рубинштейна нравились "кучкистам" едва ли не более всех его сочинений. "Иван Грозный" был исполнен в одном из концертов Бесплатной музыкальной школы под управлением Балакирева, и по рекомендации последнего начинающий нотопубликатор В. В. Бессель заказал переложение Чайковскому. Вскоре недавний ученик Рубинштейна выполнил переложение и второй симфонической пьесы. "Дон-Кихот" особенно понравился Петру Ильичу. Он писал Балакиреву, что это "одно из интереснейших и наиболее тщательно отделанных сочинений Рубинштейна" (290, 249).

К обрисовке героев своих музыкально-характеристических картин композитор подошел по-разному: если "Иван Грозный" тяготеет к многоплановому психологическому портрету, то "Дон-Кихот", скорее, отображает некоторые эпизоды романа Сервантеса. Звуковой мир "Дон-Кихота", несмотря на программу, время и контекст создания, прежде всего классичен: партитура стилистически ближе к "Эгмонту", чем к симфоническим поэмам романтиков. Рубинштейн демонстрирует превосходную тематическую работу, впечатляюще выстраивает развитие, кульминации; отдельные эпизоды очень выразительны, но скорее сменяют друг друга, чем объединяются в некое органическое целое.

## 7

В сфере фортепианной музыки Рубинштейн ярко воплощал явление, порожденное XIX веком – эпохой романтизма, эпохой фортепиано, виртуозов, гастролеров: это был композитор-пианист. Если говорить о контексте русской музыки, то Рубинштейн стал первым композитором, в творчестве которого сочинения для фортепиано заняли одно из ведущих мест и воплотили не менее крупные художественные идеи, чем его же симфонии или камерные ансамбли. И если личность автора в XIX веке всегда запечатлена в его творениях, то рубинштейновские фортепианные произведения несут в себе и образ человека, и облик пианиста, — черты и особенности, связанные не только с мироощущением, миропониманием, музыкальным мышлением, темпераментом, но и с характером пианизма, даже со строением руки. Постоянно

исполняя свою музыку, Рубинштейн и писал "для себя", и звучала она, по свидетельствам современников, как никогда не прозвучит уже ни у кого другого, и достоинств ее вне авторского исполнения не понять до конца. Во всяком случае, характерные черты игры Рубинштейна, запечатленные слышавшими его, как бы оживают в нотах фортепианных сочинений: насыщенность и мощь аккордов, сочетание октавного движения с разнообразными гаммами и арпеджио, "маркированность" мелодии.

Как остальные разделы рубинштейновского наследия, этот также включает в себя и яркие, сохраняющие художественный интерес страницы; и большое количество "проходных" пьес, имеющих лишь историческое значение, но значение немалое<sup>12</sup>.

В течение четырех десятилетий своей композиторской деятельности – от конца 40-х до конца 80-х годов – Рубинштейн обращался к жанру концерта или другого крупного произведения для солирующего фортепиано с оркестром. Первые два, одночастный и трехчастный, не сохранились, третий был переделан в фортепианный октет, изданный как ор. 9, и настоящий счет идет от концерта e-moll, ор. 25, сочиненного в 1850 году. Это был четвертый опыт композитора, едва перешагнувшего двадцатилетний возраст, в жанре концерта. Через год был сочинен Второй концерт, F-dur, а последний, Пятый, ор. 94 – в 1874-м. После этого были созданы три одночастные пьесы (Русское капричио, фантазия "Эроика" и Концертштюк).

В концертах Рубинштейна воплощены контрастные образные сферы, с которыми слушатель встречается в его же симфониях: мужественность, героизм – и лирика. Вероятно, большое внимание к жанру обусловлено особенностью фортепианного стиля Рубинштейна, которую исследователи – Баренбойм и Алексеев – определяют как концертность. Это и огромная насыщенность изложения, отраженная в фактуре, и соревновательность как драматургический принцип. Но и, прежде всего, это содержательные и композиционные масштабы создававшейся им фортепианной литературы. Не противопоставляя "концертность" "камерности", Рубинштейн уже в 40–50-е годы "заложил основу того реалистического лирико-героического концертного стиля, который в известной степени определил дальнейший путь развития русского фортепианного концерта" (21, т. 1, 129). В оригинальном аспекте идея соревнования фортепиано и оркестра отражена в одном из фрагментов "Короба мыслей" в связи с Третьим концертом G-dur. Композитором нарисована приснившаяся ему фантастическая сцена: рояль приходит к храму, в котором собраны оркестровые инструменты, просит принять его в число посвященных, подвергается экзамену воспроизвести разные тембры и мелодии и наконец объявляет себя самостоятельным оркестром (230, 192). Эту картину автор намеревался предпослать Третьему концерту в качестве програм-

<sup>12</sup> Фортепианные сочинения Рубинштейна охарактеризованы в кн.: Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества (2).

мы. Действительно, партитура концерта содержит выразительные эпизоды сопоставлений партии пианиста-солиста и отдельных оркестровых инструментов и групп. Масштабность замысла проявилась здесь и в трактовке финала (третьей части): в нем звучат темы первых двух частей. Другой вариант решения финала, а вместе с тем и достижения единства цикла демонстрирует редкая по исполнительскому составу Соната ор. 89 для фортепиано в 4 руки (1870). В известном смысле здесь можно говорить о лейттематизме, ибо тема, утверждающаяся в рамках первой части (в качестве темы главной партии и коды), играет важную роль в качестве завершения сонаты в целом. Масштабная четырехчастная Фантазия для фортепиано с оркестром пронизана звучанием одной лирико-героической темы, — в этом случае мы можем говорить о претворении листовского монотематического принципа в циклической форме. Придание финалу обобщающего смысла путем синтеза тематизма цикла и особенно благодаря лейттематизму несколько позже станет весьма характерным и ярко проявится, например, у Танеева.

Стройная система тематико-интонационных связей между частями прослеживается в лучшем, самом репертуарном фортепианном концерте — d-moll, ор. 70 (1864). В этом действительно превосходном сочинении нашли яркое выражение две образно-эмоциональные сферы, сочетание которых является едва ли не сердцевиной стиля Антона Рубинштейна и которые отмечают все пишущие о музыке этого композитора, — героика и лирика. В некоторых сочинениях они не воплощаются в содержательном и концентрированном тематизме, в иных впечатление снижается из-за недостаточной художественной организации формы.

Тема главной партии — маршеобразная, но с выразительно-напевными очертаниями — захватывает своей напряженностью (пример 19). Как и во многих других — симфонических и концертных — сонатных allegri, тема побочной партии имеет романсовый характер (пример 20).

Вообще для этого сочинения характерна насыщенность лирическим мелодизмом. Во второй теме главной партии, например, вместе с певучей мелодией звучит контрапунктирующая, не уступающая ей по красоте кантилены (пример 21). Трехчастный цикл с прелестным Andante в характере баркаролы и "классическим" танцевальным финалом завершается, как очень часто бывает у Рубинштейна, в одноименном мажоре.

Исполнителями концерта на протяжении следующих десяти лет выступили Н. Рубинштейн, Бюлов, Таузиг, Гофман, советские пианисты старшего поколения — Игумнов, Гольденвейзер. Играл его и Рахманинов, причем исследователи отмечают в его Втором концерте черты известного сходства темы главной партии первой части и общего характера средней части с соответствующими разделами рубинштейновского d-moll'ного.

Сонаты Рубинштейна — подобно Первой симфонии, большинство камерно-ансамблевых циклов — обретают историческую значи-

мость прежде всего в качестве факта истории русской музыки. Известно, что их охотно играл автор, в Москве некоторые прозвучали у Н. Г. Рубинштейна. По отношению к жанру многочастной сонаты, как и циклической симфонии классического типа, испытывали "сопротивление материала" самые чуткие к природе русского композиторского творчества музыканты, например Балакирев. На склоне лет писал он С. К. Буличу: "Вы желали бы, чтобы я сделал сонату. Представьте, что я об этом думаю еще с юношеского возраста, и как ни пытался я осуществить эту мечту, все мне не удавалось. У меня была Соната... которую я пересочинял и всегда оставался неудовлетворенным"<sup>13</sup>. Не получили завершения и опыты сочинения Мусоргским сонат на рубеже 50–60-х годов.

Рубинштейн был далек от сомнений в возможности и необходимости создания композиторами России "нормальных" европейских сонат. Его сонаты, неоригинальные, не вошедшие в "основной фонд" русской фортепианной музыки, проложили в то же время дорогу сонатам Чайковского и композиторов следующих поколений, — особенно московской школы. Очевидно, прежде чем стать выражением духовных исканий русских композиторов, фортепианная соната должна была пройти на русской почве этап "академического" внедрения, хотя, разумеется, воздействие сонат западно-европейских романтиков было также очень значительно.

Фортепианное наследие Рубинштейна включает большое число отдельных пьес и пьес, объединенных в циклы. Если говорить о западноевропейских ассоциациях, то в сочинениях крупных форм — концертных и сонатных циклах — композитор выступал проводником бетховенских традиций, а в сфере малых форм на первый план выходят шумановские, отчасти мендельсоновские. Но, как увидим далее, основные жанры и черты отечественного пианизма, будь то фантазия на народную песню или даже особенности трактовки инструмента, сказались в фортепианной музыке Рубинштейна безусловно. Он писал пьесы в течение всей жизни. Уже самая ранняя — этюд "Ундина", написанный и исполнявшийся тринадцатилетним вундеркиндом, удостоился, по выходе из печати в следующем, 1843 году, ободряющего отзыва Шумана.

Пьесам Рубинштейна свойственна жанровая определенность. На протяжении полувека — от четырех полек, сочиненных в 1843–1844 годах, до полонеза и ноктурна, входящих в ор. 118, написанный в год смерти, — мы встречаем тарантеллы, баркаролы, краковяки и мазурки, экспромты и колыбельные, скерцо и баллады, элегии, вальсы, серенады, чардаши и т. д. и т. п. Легко заметить, что здесь много танцевальных жанров. Не наполняя танцы психологическим содержанием, Рубинштейн "укрупнял" их оформление, приближая к концертному. Так происходило с самых ранних лет. В 1850 году молодой музыкант исполнил две свои

<sup>13</sup> Письмо от 17 февраля 1903 г. (189, 246). Позже композитор все-таки создал фортепианную сонату.



фантазии на темы русских песен ("Вниз по матушке по Волге" и "Лучинушка", ор. 2). Представляя собой традиционные для отечественной фортепианной культуры вариации на народную тему, фантазии Рубинштейна носят выраженный концертный, хотя и лишенный внешней виртуозности характер.

Неоднократно было замечено, что фортепианный стиль Рубинштейна, отражая особенности его пианистического облика, прежде всего воплощал певучую манеру игры. Мелодизм выступает коренной чертой музыкального мышления этого композитора. Не случайно многие прямо называются "Романс" или "Мелодия". Уже в начале 1850-х годов приобрела широчайшую популярность и стала как бы "эмблемой" композитора Мелодия F-dur (ор. 3, № 1). В начале XX века писатель Боборыкин озаглавил свои воспоминания о Рубинштейне "Mélodie en fa" (26). Но и вне авторского исполнения фа-мажорная "Мелодия" сохраняет очарование благодаря интенсивности лирического высказывания. Не случайна и авторская ремарка "ben marcato ed espressivo il canto" (пример 22). Опус 3 публиковали русские, итальянские, немецкие издатели. Он вышел в оригинале, в разнообразных переложениях – для каждого из инструментов струнной группы, для духовых с фортепиано.

Последние же слова "il canto" получили "непереносный" смысл: впоследствии пьеса была подтекстована и издана Юргенсоном в качестве романса (русский текст А. Размадзе, немецкий – П. Эл-лерберга). Музыкальная литература знает множество переложений песен для фортепиано, и, если говорить о середине XIX века, выдающихся по самостоятельному художественному значению, например Шуберта – Листа. Обратные примеры крайне редки. Фортепианное творчество Рубинштейна содержит еще один – и гораздо более знаменитый – образец переложения пьесы в романс: это Романс (ор. 44 № 1) из цикла "Петербургские вечера", на мелодию которого с удивительной естественностью впоследствии лег текст стихотворения Пушкина "Ночь" (начиная с 1881 года романс издавался и для инструментов, и для голоса с фортепиано). Среди фортепианных пьес Рубинштейна немало и других, музыкальные темы которых вполне могли бы принадлежать вокальной музыке. Эти мелодии характеризуются разнообразными способами опевания опорных звуков, использованием выразительных возможностей поступенного гаммообразного движения, секвентным волновым развитием как способом завоевания кульминации.

До Рубинштейна в русской фортепианной литературе не было циклов пьес, у этого же композитора большая часть пьес так или иначе объединена. Разумеется, во многих случаях под одним номером опуса находим две или несколько пьес, ничем внутренне не связанных, – и среди ранних сочинений, и среди созданных в конце творческого пути (хотя порою они имеют общее единое название, например, "Воспоминание о Дрездене" ор. 118). Но многие опусы являются не сборниками, не альбомами, но циклами по существу, и принципы объединения в них пьес весьма разнообразны. Иногда это общность жанра (Три серенады, ор. 22, Шесть прелюдий, ор. 24);

Шесть фуг в свободном стиле с прелюдиями, ор. 53; Шесть этюдов, ор. 81). Иногда – особое жанрово-стилевое задание (Сюита, ор. 38, в которую входят Прелюд, Менуэт, Жига, Сарабанда, Гавот, Пассакалья, Аллеманда, Куранта, Пасспье и Бурре, – большое и перспективное новшество для отечественной музыки!). Иногда это намерение создать психологические портреты, обрисовать внутренние состояния (Шесть пьес, ор. 51 – “Меланхолия”, “Игривость”, “Грезы”, “Каприз”, “Страсть”, “Кокетство”); таким же – по замыслу – альбомом портретов является цикл из 24-х пьес “Каменный остров”, ор. 10. Ряд циклов явно восходит к шумановским, но, скорее, внешними чертами. Фантазия из десяти номеров “Бал”, ор. 14 – это, скорее, танцевальная сюита, не претендующая на цельность. Очевидно, поэзия карнавала привлекала композитора, и спустя много лет он написал четырехручный цикл “Костюмированный бал” (20 пьес, ор. 103). Он интересен как музыкальное путешествие, причем не только на Запад и на Восток, но и в разные эпохи. Стихия танца доминирует и здесь: цикл открывается интродукцией, напоминающей торжественные балетные антре, и завершается развернутым номером, так и названным – “Танцы”. Отдельные же номера – как бы парные портреты: “Маркиз и Маркиза (XVIII столетие)”, “Боярин и Боярыня (XVI век)”, иногда – без указания на эпоху: “Неаполитанский рыбак и неаполитанка” и т. д. Ладогармоническая, ритмическая стороны музыкального языка в этой сюите подтверждают уже отмечавшуюся чуткость Рубинштейна к национальному. Очень удачна стилизация “Вельможа и дама (двор Генриха III)”, узнаваемы по интонационно-жанровому облику “Казак и малороссиянка”, “Тореадор и андалузка”. Разумеется, не обошлось без Востока, и среди “восточных” выделяется № 12 – “Паша и Альмея”, с характерными, уже встречавшимися у кучкистов и самого Рубинштейна мелодико-гармоническими оборотами. “Костюмированный бал”, как и другие четырехручные двухфортепианные сочинения Рубинштейна, выводит этот исполнительский состав из сферы домашнего музицирования на концертную эстраду. Насыщенность звучания отвечала пониманию Рубинштейном фортепиано как оркестра (вспомним “Программу” Третьего концерта).

Еще важнее отметить, что если идея цикла генетически связана с творчеством Шумана, то воплощение образов и танцев разных народов, разных наций в фортепианном альбоме вполне оригинально. “Детский альбом” Чайковского тоже создавался под обаянием Шумана, но внутренний “малый цикл” французско-немецко-итальянских пьес, возможно, имел более близкий образец: ранний и весьма удачный опыт Рубинштейна – Сборник национальных танцев для фортепиано ор. 82 (1868). Показателен “набор” пьес: Русская и трепак, Лезгинка, Мазурка, Чардаш, Тарантелла, Вальс и Полька. И если Мазурка – после шопеновских мазурок, Чардаш – после рапсодий Листа или вполне шубертовский Вальс художественных открытий не содержат, то кавказская и русская сферы удались композитору безусловно. Лезгинка (за три года до “Демона”)–

”кавказский эскиз”, состоящий из нескольких эпизодов; раздел Allegro – как бы цитата из ”Руслана” (пример 23).

Уже упоминавшийся № 1 ”Русский трепак” интересно сопоставить с безусловно неизвестной тогда Рубинштейну ранней пьесой Мусоргского ”Souvenir d'enfance”. Моменты общности еще раз показывают интонационную чуткость Рубинштейна (пример 24 а, б)<sup>14</sup>.

## 8

В обширном композиторском наследии Рубинштейна вокальная музыка наряду с фортепианной в наибольшей мере сохраняет художественное значение. Впрочем, и здесь приходится говорить лишь о небольшой части романсов и циклов из многих десятков. Как и некоторые другие жанры рубинштейновского творчества, его романсы и вокальные ансамбли находятся на пересечении западноевропейских и отечественных традиций и вливаются в основное русло нашей вокальной лирики<sup>15</sup>.

Плодовитый, жадный до освоения разных типов произведений и в этой сфере, Рубинштейн создал несколько относительно крупных сочинений для голоса с оркестром (иногда еще и с хором, например, ”Русалка” на слова Лермонтова, близкая по типу оперной сцене) и свыше 160 отдельных или, чаще, объединенных в циклы вокальных пьес, которые он называл романсами, песнями, балладами, стихотворениями для голоса с фортепиано. Необычайно разнообразны литературные тексты, избиравшиеся Рубинштейном. Около тридцати русских поэтов – от Жуковского до Надсона, от Дениса Давыдова и Дельвига до Минского и Мережковского – представляют разные эпохи, разные стиливые устремления. Композитор написал по десять романсов и песен на слова Пушкина и Лермонтова, еще больше – на стихотворения А. К. Толстого и Кольцова, обращался к текстам Тургенева, Крылова, Полонского. Несомненно, ему была свойственна чуткость к потенциально-музыкальным возможностям стихотворения, что подтверждается обращением ко многим из этих текстов – в более поздние годы – Чайковского, Римского-Корсакова и других авторов. Весьма обширен перечень западноевропейских поэтов, на стихи которых – немецкие, французские, итальянские, польские, английские – писал Рубинштейн. И здесь наряду с именами Данте, Гёте, Ламартина, Уланда, Гейне находим много имен менее известных литераторов, стихотворения которых привлекли композитора характером образности, жанровым наклоном или национальным колоритом. Рубинштейновские романсы и песни исполнялись очень широко, издавались и отдельно, и в составе разных серий (в том

<sup>14</sup> Указано Г. Л. Головинским..

<sup>15</sup> Вокальной музыке А. Р. Рубинштейна посвящены главы в книгах Кюи (131) и Васиной-Гроссман (31).

числе в репертуарных сборниках консерваторий) и, таким образом, входили, как и другие сочинения этого музыканта, в основной фонд звучащей русской музыки. О связях Рубинштейна с певцами говорят посвящения его произведений О. А. Петрову, Н. Н. Фигнеру, Ф. И. Стравинскому, Б. Б. Корсову, Е. А. Лавровской, И. В. Тартакову и другим известным вокалистам.

Прежде чем перейти к характеристике песенно-романсового наследия, кратко остановимся на интересном, достойном внимания и исполнения цикле для голосов и фортепиано, ор. 91 — «Стихи и Реквием по Миньоне из „Годов учения Вильгельма Мейстера“» на тексты Гёте. Цикл создан в 1872 году, когда были написаны еще две близких по составу вещи: «Гекуба» (ария для контральто с оркестром) и «Агарь в пустыне» (драматическая сцена для контральто, сопрано и тенора с оркестром), обе на немецкие тексты. «Стихи и Реквием по Миньоне» в еще большей степени являются драматическими сценами. В цикле участвуют Миньона (сопрано), Арфист (баритон), Фридрих (тенор), Аврелия (альт), Филина (сопрано); Реквием по Миньоне («Кто к нам стремится в тихую пристань?») исполняют квартет мальчиков, мужской квартет и смешанный хор в сопровождении фортепиано и фисгармонии. Отдельные номера, выстроенные по принципу контраста, складываются в целостную картину, причем единство цикла — не в движении сюжета, не в действии, а прежде всего в объединяющей поэтике «классико-романтического» типа. В центре сцен (7-й номер из 14-ти) — проникновенный дуэт Миньоны и Арфиста (пример 25).

Уже сложилось справедливое суждение о том, что слабой стороной вокального творчества Рубинштейна является недостаточная декламационная выразительность. Можно предположить, что одна из причин этого — отсутствие глубокого психологизма в музыке Рубинштейна вообще и в романсах — в частности.

Все же есть у Рубинштейна удачные опыты и в области декламационно-речитативных вокальных пьес, прежде всего связанные с первым в русской музыке воплощением басен Крылова. Почти за десять лет до сатирических романсов Даргомыжского, задолго до «Райка» Мусоргского Рубинштейн пишет пьесы-сценки юмористические, острые, вызывающие. Васина-Гроссман обратила внимание на то, что четыре из шести выбранных басен посвящены теме искусства — его подлинных и мнимых мастеров и судей: «Кукушка и Орел», «Осел и Соловей», «Квартет», «Парнас». «Басни» созданы композитором на рубеже 40-х и 50-х годов, когда многие его замыслы и планы общественно-просветительского характера оказывались в полной зависимости от великосветских дилетантов, от их покровительства. Небольшие пьесы — музыкальные портреты тупого Осла, самонадеянно поучающего Соловья, бездарных и неумелых «квартетистов», в которых воспроизводятся крики кукушки и осла, соловьиные трели. Само название цикла — «Шесть басен И. Крылова» — выдвигало литературный текст на первый план, и этот приоритет слова отражен в музыкальных особенностях вокальной партии (сочетание пения и почти «сухого» речитатива,

ритмическая свобода) и аккомпанемента (моменты звукоизобразительности). Не будучи ярко запоминающимися, пьесы крыловского цикла интересны как свежий и новый опыт русской вокальной музыки. Они показывают чуткость, с которой Рубинштейн подходил к решению "типовых" задач времени.

Декламационное начало выступает на первый план и в некоторых других произведениях, например известной по исполнению Шаляпиным и до сих пор сохраняющейся в репертуаре баритонов и басов балладе на слова Тургенева "Перед воеводой молча он стоит" (1891). Это тоже своего рода сцена, где есть "партии" рассказчика, Воеводы и вольного разбойника. Точно проработана композитором ритмическая сторона вокальной строки: лишь трижды на протяжении баллады встречается внутрислоговой распев (там, где герой вспоминает, как певал и пировал в доме Воеводы и целовался с его женой); у рассказчика и Воеводы – декламация, поддержанная скупым аккомпанементом. Весьма своеобразная декламационность, связанная с желанием композитора отразить национальные особенности, проявляется в "Сербских мелодиях" на слова Вука Караджича (ор. 105).

Но наиболее значительная часть романсового наследия Рубинштейна находится в другом русле. Певучая мелодия, обобщенная, лишенная детализации и речевой характерности, лежит в основе большинства вокальных пьес этого композитора. Здесь сошлись линии русского романса, Глинки в первую очередь, и немецкой Lied – особенно творчества Шумана. Приметы песенно-романсовой мелодики Рубинштейна, в сущности, те же, что и мелодики его инструментальных – фортепианных и иных – сочинений. Общность тематизма при этом возникает не благодаря приближению вокальных мелодий к инструментальному типу (так будет, например, у Танеева), но, наоборот, вследствие певучести инструментальных.

Все же закономерности инструментальной музыки сказываются в романсах и песнях Рубинштейна. Менее всего, пожалуй, в расширении функции фортепиано, – это произойдет в следующую эпоху. У Рубинштейна в вокальной лирике проявляются более общие закономерности организации музыкальной ткани. Кюи в упоминавшемся очерке развития русского романса ставит Рубинштейну в вину повторы слов и фраз, искажающие, по мнению критика, художественную форму стихотворений, и указывает в качестве примера на окончание романса "Слышу ли голос твой". Подобных случаев, действительно, немало, но в их основе, как правило, лежат собственно музыкальные закономерности. Даже в "Баснях Крылова", где отмечается наиболее гибкое следование за литературным текстом, композитор строит достаточно строгую форму (например, "Осел и Соловей" – сложная двухчастная с расширением).

Вокальная музыка Рубинштейна не менее, чем инструментальная, воплощает инонациональные образы и темы. И хотя некоторые из песен и романсов отражают "испанское" или "восточное" через призму немецкой поэзии, композитору удается создать

близкие к подлинным образцам мелодику, ритмику, фактуру. Таковы, к примеру, "Фатъма" на слова Ф. Дана (1881) или известнейшая "Азра" (текст Г. Гейне). Таковы и две испанские песни (ор. 76, № 5 и 6) в переводе на немецкий язык Э. Гейбеля. Вторая из них, "Пандеро" – несомненная удача (пример 26). Через немецкие переводы Ф. Боденштедта были восприняты Рубинштейном и "Персидские песни" азербайджанского поэта Мирзы Шафи (ор. 34, 1854)<sup>16</sup>. Кстати говоря, это позволило Асафьеву отнести цикл "Двенадцать персидских песен" к группе, в которой объединены циклы и отдельные пьесы Рубинштейна на стихи немецких поэтов<sup>17</sup>. На самом же деле это были тексты, родившиеся на "русском" Востоке и изложенные по-немецки литератором и переводчиком, который жил и работал в Москве и Тифлисе, был знаком с Герценом и Лермонтовым, переписывался с Некрасовым, Тютчевым, Тургеневым, выпустил в Берлине двухтомное "Поэтическое наследие Лермонтова". Переводы песен Мирзы Шафи – поэта, у которого Боденштедт брал уроки восточных языков, были опубликованы в 1851 году и имели огромный успех. Рубинштейн был знаком с Боденштедтом.

Из полутора сотен переводов Боденштедта композитор отобрал двенадцать и на их основе создал свой лучший вокальный цикл, который может быть высоко оценен даже в контексте русского романса XIX века, в сравнении с его выдающимися образцами. О "Персидских песнях" с большим одобрением отозвался Лист, предсказав им широчайший успех. Ими восхищался Стасов, а Кюи в очерке развития русского романса утверждал, что одного этого цикла достаточно, чтобы его автор "занял почетное место среди наших романсных композиторов" (131, 58).

В "Двенадцати песнях" господствуют светлый колорит, жизнерадостные настроения, что вообще отличает вокальную лирику Рубинштейна. Цикл удивительно целен, в нем нет обычного у Рубинштейна сочетания художественного, выразительного – и слабого, "проходного". При образно-тематическом разнообразии музыкальный язык всех песен имеет единый исток и общие ритмоинтонационные и фактурные особенности. В попытках понять, что же позволило молодому композитору, никогда до тех пор не бывавшему ни на Кавказе, ни в странах зарубежного Востока, столь тонко и органично претворить черты восточного музыкального мышления, Васина-Гроссман в упоминавшейся монографии указывает на традицию, уже существовавшую в отечественной музыке, и на конкретные образцы песен народов Кавказа. Баренбойм на основе сравнительного анализа нотных текстов выдвигает гипотезу об интонационной близости музыкальных тем, а также методов их

<sup>16</sup> На русский язык их тексты, как и "Пандеро", были переведены П. И. Чайковским.

<sup>17</sup> Может быть, это объясняется тем, что в 1920-е годы еще не была до конца развенчана мистификация Боденштедта, приписавшего себе авторство поэтических текстов.

развития к образцам молдавского фольклора, с детства хорошо известным Рубинштейну. Вероятно, имело место и то, и другое. Триольные вокализы "Зулейки" действительно имеют много общего с контурами дойны (пример 27). В то же время фортепианное вступление к "Нераспустившемуся цветку" ассоциируется с инструментальными наигрышами, которыми полтора десятилетия спустя вдохновится в своем "Исламее" Балакирев (пример 28). Характерное "нализывание триолей" (Васина-Гроссман) в теме песни "Клубится волною" сочетается с "пустыми" квинтами и квартами в партии фортепиано, а все вместе – широкая, привольно льющаяся мелодия, тонкие тонально-гармонические краски, мягкие синкопы, выдержанный бас – создают музыкальный образ сладкого, исполненного грусти томления (пример 29).

В целом композиторское наследие Рубинштейна органично вписывается в музыкальную действительность своего времени. Будучи тесно связано с многими явлениями отечественной музыки, оно воплощает существенные тенденции общеевропейского процесса, ярко проявившиеся в творчестве Листа, Мендельсона, Франка и в особенности Брамса. Это касается жанрового состава и трактовки отдельных жанров, а также стилеобразующих процессов (синтез черт романтизма, классицизма, отчасти барокко).

Общая оценка творческой деятельности Рубинштейна и его значения для развития отечественной художественной культуры возможна только в сложении разных сторон этой деятельности. Огромные достижения Рубинштейна – пианиста, дирижера, композитора, педагога, организатора музыкальной жизни страны – выступают в единстве, благодаря которому его имя стало и долго оставалось легендарным.

Р  
М  
С  
Н  
Д  
П  
Л  
Ю  
Ц  
И  
Э

Балакирев — одна из тех личностей, с чьими именами связано глубокое обновление всего строя русской музыкальной культуры во второй половине XIX века. Ярко и разносторонне одаренный художник, обладающий сильной волей и способностью вести за собой других, он как никто иной оказался способен объединить около себя молодые творческие силы русской музыки в пору высокого общественного подъема и духовного раскрепощения 60-х годов. В историю отечественного музыкального искусства Балакирев вошел не только как крупнейший композитор, многие произведения которого приобрели классическое значение, но и как признанный глава и вождь значительного творческого содружества, за которым с легкой руки Стасова закрепилось наименование "Могучая кучка". Для молодых членов этого кружка он был одновременно и другом, и учителем, и помощником, внимательно и заботливо направлявшим их первые шаги в области композиции. Неизвестно, как сложилась бы судьба Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, если бы на их пути не встретился Балакирев.

"Я был воспитанник-дилетант, немного играющий на фортепиано и царапающий что-то на нотной бумаге, однако моя любовь к музыке росла, и вот, наконец, я попал к Балакиреву" — вспоминал Римский-Корсаков (222, 29). Эта встреча оказалась решающей в его жизни. Балакирев стал для юного Корсакова не только первым и единственным учителем по композиции, но и воспитателем, наставником, руководившим его общим интеллектуальным развитием. «Познакомившись с Балакиревым, — рассказывает он в "Летописи моей музыкальной жизни", — я впервые услышал от него, что следует читать, заботиться о самообразовании, знакомиться с историей, изящной литературой и критикой» (222, 36). Не меньшую роль сыграло знакомство с Балакиревым и в судьбе Мусоргского, которому он помог осознать свое музыкальное призвание и усвоить основы композиторского мастерства. О том, кем был Балакирев для Мусоргского, лучше всего свидетельствуют его письма к своему старшему другу и учителю, нередко носящие характер глубоко откровенной, горячей исповеди. Несколько иначе складывались отношения с Балакиревым у Бородина, который вошел в состав "Могучей кучки" позже других, уже вполне зрелым, сложившимся человеком. Но и для него эта встреча была много-



значительной. "Бородин, будучи не только отлично образованным, но даже учёным, — писал Балакирев, отвечая на вопросы Стасова, — не имел надобности быть просвещаемым мною, учившимся, как говорится, на медные деньги. Наше знакомство имело для него другое важное значение: до встречи со мною он считал себя дилетантом и не придавал значения своим упражнениям в сочинении, я был первым, сказавшим ему, что его настоящее дело — композичество" (20, 102).

Занятия Балакирева с младшими (иногда даже не по возрасту, а по знаниям и профессиональному опыту) членами кружка сводились к ознакомлению с музыкальной литературой и разбору сочинений как других композиторов, так и создаваемых ими самими. Анализируя произведения Бетховена, Глинки, а также еще мало кому известных тогда в России авторов, таких, как Шуман, Берлиоз, Лист, Балакирев открывал перед своими друзьями новый музыкальный мир.

Характеризуя Балакирева как руководителя и воспитателя, Римский-Корсаков особенно подчеркивает его необычайно верное и точное критическое чутье: "Он сразу чувствовал техническую недоделанность или погрешность, он сразу схватывал недостаток формы" (222, 36). Это качество в соединении с умением ценить "малейший признак таланта" в другом и с молодым горячим энтузиазмом позволило Балакиреву стать во главе широкого направления русской музыки, определившего новую, богатую ярчайшими достижениями ступень ее развития.

## 1

Жизненный и творческий путь Балакирева был долгим и непростым. Рано проявив себя как талантливый композитор и незаурядный пианист, он был обязан всем, чего достиг, своей исключительной музыкальной одаренности и упорному неустанному труду. Учился Балакирев, по собственному признанию, у случайных педагогов, нерегулярно, урывками, являясь в значительной степени автодидактом. Обучение игре на фортепиано (если не считать самых первоначальных навыков, полученных от старшей сестры) ограничивалось десятью уроками, взятыми у А. И. Дюбюка, а затем сравнительно непродолжительными занятиями с местным капельмейстером К. К. Эйзрихом в родном городе Балакирева Нижнем Новгороде. Особенно много ему дали встречи с заезжими гастролерами С. Шифом и А. Контским, а также знакомство с И. Ф. Ласковским в Казани, где Балакирев прожил около двух лет (1853—1855), посещая лекции в университете в качестве вольнослушателя. Эйзрих сообщил ему основные сведения по теории музыки и, что особенно важно, ввел юного композитора в дом А. Д. Улыбышева, являвшийся своеобразным центром музыкальной культуры Нижнего Новгорода. Получив доступ к великолепной библиотеке этого

просвещенного мецената, Балакирев смог познакомиться с величайшими образцами классической мировой литературы, а работа с домашним оркестром Улыбышева дала ему возможность практически изучить основы инструментовки и получить первоначальные навыки дирижирования.

К девятнадцати годам Балакирев был уже сложившимся музыкантом, готовым к самостоятельной артистической деятельности. Приехав при содействии того же Улыбышева в Петербург, он быстро завоевывает известность в столичных музыкальных кругах. Первое публичное выступление Балакирева 12 февраля 1856 года с исполнением сольной партии в своем Концертном аллегро для фортепиано с оркестром привлекло всеобщее внимание к молодому дебютанту и вызвало сочувственные отклики в печати. "Балакирев — богатая находка для нашей отечественной музыки", — писал А. Н. Серов, предсказывая ему "самую блестящую будущность" (236, 191). Особенно глубоко запечатлелись в памяти Балакирева встречи с Глинкой, оказавшим глубокое воздействие на формирование его творческой личности. В своей обширной и многогранной музыкальной деятельности он всегда оставался верным и убежденным глинкианцем.

Порой наивысшего расцвета стали для Балакирева 60-е годы. К этому времени созревает его композиторское дарование и складывается облик человека передовых общественных и философских воззрений, демократа и вольнодумца, поклонника Белинского, Герцена, Чернышевского. Балакирев становится одной из ведущих фигур русской музыкальной жизни, главой направления, стремящегося к коренному обновлению отечественного искусства на основе развития глинкинских традиций и обогащения их новым содержанием, новыми формами и средствами художественной выразительности.

Широко разворачивается в эти годы музыкально-просветительская и пропагандистская деятельность Балакирева, ставшего одним из основателей и руководителей Бесплатной музыкальной школы (БМШ). Выступления в ее концертах доставили ему репутацию превосходного дирижера и энергичного поборника передовых национальных идеалов в музыке. Постановка "Руслана и Людмилы" в Праге в 1867 году под руководством Балакирева не только способствовала росту его личного музыкального авторитета, но и укрепила традиционные дружеские связи между русскими и чешскими музыкантами. Общественное признание заслуг Балакирева перед отечественным искусством заставило дирекцию РМО пригласить его на должность постоянного дирижера симфонических концертов после отказа А. Г. Рубинштейна от руководства ими. В течение двух сезонов (1867/68 и 1868/69) Балакирев успешно выполнял эту обязанность, сохраняя за собой также руководство концертной деятельностью БМШ.

Щедро отдавая свои силы служению общим интересам русской музыки, он не прекращал собственной творческой работы. В 60-х годах возникают замыслы большинства лучших, наиболее значи-

тельных произведений Балакирева, хотя и не все они были полностью реализованы в это время.

Внезапно наступивший тяжелый душевный кризис прервал его необычайно интенсивную музыкально-общественную деятельность, наступили долгие годы полного творческого молчания. В начале 70-х Балакирев категорически отказывается от каких бы то ни было публичных выступлений, порывает со всеми прежними друзьями и начинает вести замкнутый, уединенный образ жизни, отстраняясь от всего происходящего в музыке. Его облик так резко изменяется, что это заставило некоторых исследователей говорить о "двух Балакиревых" (220). Вольнодумец-шестидесятник, атеист, подвергающий сомнению все религиозные и философские авторитеты, становится глубоко верующим человеком, строго выполняющим церковные обряды и предписания.

Внешним толчком, вызвавшим столь разительную перемену, были неудачи, постигшие Балакирева на музыкальном поприще: необоснованная отставка от дирижирования концертами РМО, материальные затруднения, не позволившие довести до конца концертный сезон БМШ. Но существовали и другие, скрытые, глубинные причины. Признаки известной психической неустойчивости проявлялись у Балакирева и раньше, уже в самые молодые годы. В письмах к своему близкому другу В. В. Стасову он писал о "байроновском расположении духа", порой вызывавшем у него даже мысли о скорой смерти или боязнь сумасшествия. Приступы депрессии иногда длительное время не позволяли ему сосредоточиться на своих творческих замыслах и отрывали его от занятий музыкой.

Захваченный общим подъемом русской культуры в 60-х годах, Балакирев преодолел внутренние колебания и неуверенность в себе, но первые же неудачи сломали его волю и энергию. Наступило глубокое разочарование, сомнение в прежних идеалах и убеждениях, руководивших его деятельностью. С наибольшей точностью определил истинные причины своей душевной трагедии сам Балакирев в письме к Чайковскому, в котором предлагал ему программу симфонии "Манфред" по драматической поэме Байрона. "Сюжет этот, — писал он, — кроме того, что он глубок, еще и современен, так как болезнь настоящего человечества в том и заключается, что идеалы свои оно не могло уберечь. Они разбиваются, ничего не оставляя на удовлетворение душе, кроме горечи. Отсюда и все бедствия нашего времени" (189, 167)<sup>1</sup>.

Пережив сам подобное же крушение идеалов, Балакирев нашел опору, пусть иллюзорную, в религии. Характерно при этом, что его религиозность не оказала существенного влияния на творчество и если нашла какое-то отражение в его произведениях, то лишь в

<sup>1</sup> Сюжет байроновского "Манфреда" привлекал Балакирева и в более ранние годы, в 60-х годах он предлагал его Берлиозу в письме от 10 сентября 1868 года (20, 439 — 441). Если тогда Балакирев чувствовал себя самого, по-видимому, недостаточно подготовленным для решения такой задачи, то в 80-х годах он ссылался на то, что этот сюжет "не гармонирует" с его "внутренним настроением".

немногих и не самых значительных. Это была для Балакирева особая, глубоко интимная сфера жизни, в которую он допускал немногих и только тогда, когда был уверен, что данный человек сможет принять и разделить его веру.

С конца 70-х годов Балакирев возвращается к музыкальной деятельности. В 1877 году он принял предложение П. И. Юргенсона о подготовке к печати партитуры "Руслана и Людмилы". Работа над наследием Глинки, критическая проверка и редактирование авторского текста занимала Балакирева всю его жизнь с большими или меньшими перерывами. Но в данном случае этот факт имел особое значение, так как послужил первоначальным толчком к выходу из состояния музыкальной бездеятельности и творческого застоя. Друзья Балакирева с радостью отмечали, что он "воскресает для музыки". С осени 1881 года он возвращается к руководству концертами БМШ, с 1883 года в течение десяти с лишним лет в качестве управляющего Придворной певческой капеллой фактически возглавляет всю ее работу. Им было сделано очень много для улучшения учебного процесса, повышения роли инструментальных классов, расширения общего музыкального кругозора воспитанников капеллы.

Яркими фактами биографии Балакирева стали две его поездки в Варшаву в 1891 и 1894 годах с целью восстановления дома в Желязовой Воле, где родился Шопен, всегда остававшийся одним из самых дорогих для него композиторов. Балакиреву удалось увлечь этой мыслью польских музыкантов, с которыми у него установились тесные дружественные отношения. 2 октября 1894 года состоялось торжественное открытие памятника Шопену в Железовой Воле, сооруженного по инициативе Балакирева, присутствовавшего при этой церемонии в качестве почетного гостя. Тремя днями позже он дал в Варшаве концерт в пользу стипендии имени Шопена (71). Этот концерт оказался его последним публичным выступлением в качестве пианиста, хотя в кругу друзей он охотно играл свой любимый репертуар — произведения Шопена, Листа, Шумана.

Столь же энергично заботился Балакирев и об увековечении памяти Глинки. В 80-х годах он дирижирует концертами для сбора средств на сооружение памятника автору "Руслана" на его родине в Смоленске, а позже входит в состав комиссии по подготовке к установке памятника великому композитору в Петербурге, при открытии которого была исполнена написанная к этой дате Балакиревым торжественная кантата.

• Но несмотря на широкий масштаб своей деятельности, Балакирев XIX — начала XX века является фигурой в большой мере уже пережившей себя. Все его симпатии, взгляды и влечения были в прошлом. Насколько резкому изменению подвергся в 70-х годах личный и мировоззренческий облик Балакирева, настолько же устойчивыми оставались его позиции в области музыки. По-прежнему непримиримую вражду питал он к консерваториям и "консерваторам", ненавидел Вагнера и считал его творчество источником всех бед современной музыки. Всего нового Балакирев просто из-

бегал и сторонился<sup>2</sup>, даже поздний Римский-Корсаков, которого он пережил на два года, остался ему чужд.

В основном ретроспективный характер носит и творчество Балакирева 1890–1900-х годов. Наиболее значительную его часть составляют произведения, задуманные и частично написанные в 60-е годы, но не получившие тогда завершения. Обращаясь к старым замыслам, Балакирев, естественно, вносил новые элементы в их разработку, частично изменял или дополнял материал. Подвергаются авторскому пересмотру и редактированию и ранее написанные, уже изданные и прозвучавшие сочинения.

В одном из писем к своему чешскому корреспонденту Болеславу Каленскому Балакирев признавался: "Трагедия моей жизни заключается в том, что в молодых годах я не мог отдаться композиторской деятельности, которая тогда плохо оплачивалась, и поневоле отдавался педагогической деятельностью, убивавшей музыкальную фантазию, но зато дававшей мне скудные средства к жизни. Новая эра началась в моей жизни с определения меня на должность Управляющего Придворною капеллою в феврале 1883 года, и хотя, состоя на службе, я не имел времени на сочинительство, но и с выходом моим в отставку (после кончины государя) я был награжден пенсией, дававшей возможность мне жить без нужды, и с этого времени я и отдался исключительно композиторской деятельности, торопясь по возможности наверстать потерянное время" (64, 35–36).

Однако сравнительная немногочисленность написанного Балакиревым (при его длительном жизненном сроке) объясняется не только теми причинами, на которые он ссылается в цитированном письме. Медленность и некоторая затрудненность творческого процесса, по-видимому, были заложены в самой природе его композиторского дарования. Если в ранние годы это можно было объяснить недостатком мастерства и зрелости<sup>3</sup>, то к работе над произведениями 80–90-х годов такое объяснение неприменимо. Симфоническую поэму "Тамара", созданную еще до назначения в капеллу, Балакирев писал шесть лет (1876–1882). Свыше четырех лет продолжалась работа над партитурой Первой симфонии (начата в мае 1893, окончена в декабре 1897 года), при том что для обоих произведений уже существовали заготовки, имелся важнейший тематический материал.

В этих особенностях творческого процесса коренятся и сильные, и слабые стороны большинства сочинений Балакирева. К сильным относятся тщательность отделки, мастерство трансформации кратких тематических ячеек, на основе многообразного варьирования и переплетения которых строится крупное целое. К слабым

<sup>2</sup> Уже на склоне лет Балакирев признавался в письме к немецкому музыкальному издателю Шотту, что знает Вагнера "только поверхностно" (191, 442).

<sup>3</sup> "Я всегда долго соображаю", "в срок моя натура ничего не производит", — писал Балакирев Стасову в 1858 году (20, 71).

сторонам следует отнести некоторую рассудочность, суховатость, порой мозаичность формы.

Во многих отношениях Балакирев был первооткрывателем, пролагателем новых путей в русской музыке. Его питомцы и последователи, идя по этим путям, достигли, быть может, больших высот и превзошли своего учителя. Но за ним всегда останется слава первого, кто поднял знамя новой русской музыкальной школы и твердо пронес его сквозь самые трудные годы борьбы за утверждение ее эстетических идеалов.

## 2

В отличие от большинства членов Балакиревского кружка, в творчестве которых ведущее место занимала опера, сам Балакирев не испытывал тяготения к оперному жанру — занимавшая его некоторое время в начале 60-х годов мысль об опере "Жар-птица" на русский сказочный сюжет осталась неосуществленной, и работа над ней не продвинулась дальше нескольких беглых набросков (43). Еще более мимолетными оказались другие оперные намерения ("Царская невеста" по драме Л. Мея, "Саул" на библейский сюжет). По складу своего дарования Балакирев был прежде всего симфонистом, и произведения симфонического рода находились в центре его внимания на всем протяжении творческого пути.

В большинстве из них он выступает как продолжатель глинкинского национально-жанрового симфонизма, классическими образцами которого являются "Камаринская" и "Испанские увертюры". Интерес и любовь к народной песне, воспитанные ранними юношескими впечатлениями<sup>4</sup>, подкрепляются демократическими взглядами Балакирева 60-х годов. В свете идей демократического "шестидесятничества" песня осмысливается им как отражение жизни трудового народа, сгусток его дум и представлений о мире.

Чтобы ближе познакомиться с песней, услышать ее из уст непосредственных творцов и хранителей, Балакирев совместно с поэтом Н. Ф. Щербиной предпринял летом 1860 года поездку по Волге. Записанные им от бурлаков песни послужили материалом для замечательного сборника, ставшего событием в русской музыке и музыкальной фольклористике. Сборник Балакирева, изданный в 1866 году, явился для многих композиторов не только богатейшим источником народных тем, но и образцом нового подхода к их обработке. В конце столетия Балакиревым был создан еще один сборник ("30 песен русского народа") на основе материалов, собранных Песенной комиссией Русского географического общества, хотя и не имевший такого же новаторского значения, но

<sup>4</sup> "...Его привлекали уже тогда и народные песни, и колокольный звон, действовавший на его слуховую восприимчивость" (181, 24). Первым опытом разработки народно-песенных мелодий в крупной музыкальной форме была Фантазия на темы народных русских песен для фортепиано с оркестром, написанная Балакиревым в шестнадцатилетнем возрасте.

отличавшийся вдумчивым, творческим отношением к народной песне.

Чертой, также усвоенной от Глинки и получившей новое значение в условиях демократического подъема 60-х годов, был интерес Балакирева к инациональным музыкальным культурам. Особое место занимают в его творчестве образы Кавказа. Поездки на Кавказ в 1862, 1863 и 1868 годах, знакомство с его величественной природой и колоритным бытом кавказских племен произвели глубокое впечатление на Балакирева и нашли яркое отражение в его творчестве. Внимательно прислушиваясь к песням и инструментальным наигрышам народов Кавказа, он старался постигнуть их внутренний строй, источник красоты и своеобразия. Сохранились записи тридцати двух кавказских народных напевов, сделанные Балакиревым во время этих его поездок (189). Но большую часть их он сохранил в памяти и иногда играл своим друзьям на фортепиано. "Вы не поверите, — говорил Римский-Корсаков, — какое громадное и важное воспитательное значение для нас всех имел энергичный, юный Балакирев, только что вернувшийся с Кавказа и игравший нам слышанные им там восточные песенки... Эти новые звуки для нас в то время являлись своего рода откровением..." (221, 113)<sup>5</sup>.

Как и Глинка, Балакирев нуждался в "положительных данных", то есть в конкретной образной основе для возбуждения творческой фантазии. Такой основой могла послужить для него как народная песня или танец, так и литературная программа. В ряде своих произведений Балакирев сближается с крупнейшими представителями романтического программного симфонизма Берлиозом и Листом, творчество которых он высоко ценил. Внимательное изучение их партитур способствовало обогащению его оркестровой палитры и усвоению новых средств красочной романтической гармонии. Вместе с тем Балакиреву был чужд тот "романтический беспорядок", который присущ некоторым сочинениям Берлиоза, его программность носит обобщенный характер, свои замыслы он укладывает большей частью в рамки ясной структурно завершенной музыкальной формы. В этом отношении он также остается верен глинкинской традиции.

Первое симфоническое произведение Балакирева — Увертюра на тему испанского марша — было написано под прямым влиянием Глинки, который передал молодому композитору одну из мелодий, слышанных им во время пребывания в Испании. На сохранившемся листке с записью этой мелодии рукой Балакирева помечено: "Тема для увертюры, данная Михаилом Ивановичем Глинкой 26 апреля 1856 года. Она в 1-й раз должна быть в оркестре в unissono по его приказанию".

Воспользовавшись этой темой, Балакирев создал вполне самостоятельное по замыслу сочинение программного характера. В

<sup>5</sup> Одну из слышанных в исполнении Балакирева кавказских мелодий Римский-Корсаков впоследствии использовал в опере-балете "Млада" (221, 263).

рукописной партитуре имеется подзаголовок (впоследствии зачеркнутый композитором): «К драме „Изгнание мавров из Испании”»<sup>6</sup>. В предисловии ко второй редакции увертюры, изданной в 1867 году, содержание программы раскрывается более подробно: «Автор при сочинении ее имел в виду историю трагической судьбы мавров, преследуемых инквизицией. Поэтому первой теме придан восточный характер; оркестр местами изображает орган, пение монахов, горящие костры *auto da fè* при звоне колоколов и ликования народа»<sup>7</sup>.

Изящная, ритмически острая тема главной партии, характеризующая гонимых, преследуемых мавров, содержит некоторый оттенок танцевальности. Резкий свистящий тембр флейты пикколо на фоне «бурдонящих» квинт у скрипок имитирует звучание зурны (пример 30). Эту жанровую характеристику дополняет скорбный мотив связующей партии, который получает далее широкое развитие в разработке и пространной коде увертюры (пример 31).

Тема марша впервые появляется в побочной партии. В соответствии с «приказанием» Глинки она излагается медными в унисон с сопровождением чеканящих шаг литавр и маленького барабана (пример 32). Постепенное нарастание и уплотнение оркестровой фактуры, а затем угасание звучности создает впечатление приближающегося и снова удаляющегося шествия. Протяжные аккорды хорального типа в широком расположении, напоминающие звучание органа, завершают экспозицию.

В разработке контрастные элементы сближаются, и весь тематический материал вступает в непосредственное взаимодействие. При этом тема марша, не претерпевая существенных изменений, звучит с нарастающей силой вплоть до торжественного ее проведения в коде в мощном *tutti* оркестра. Напротив, «восточная» тема главной партии в ходе развития утрачивает ясные рельефные очертания: отпадает второй двутакт, придававший ей танцевальный оттенок, а начальный мотив превращается в беглую фигурацию, сопровождающую скорбную тему связующей партии.

Несмотря на ряд удачных находок, увертюра носит на себе очевидную печать незрелости, проявляющейся в механичности сопоставления тематических разделов и известной «нейтральности», вторичности первой темы. Эти недостатки, особенно явственно выступающие в первой редакции, не были полностью устранены и при позднейшей переработке произведения. Но при всех своих слабых сторонах Увертюра на тему испанского марша свидетельствовала о несомненной одаренности двадцатилетнего композитора. Впервые исполненная в университетском концерте 8 декабря

<sup>6</sup> Какая драма имелась в виду Балакиревым — неясно (см. 273, 82 — 83).

<sup>7</sup> Эта поздняя редакция существенно отличается от первоначальной. В ней не только обогащена оркестровка, но значительно развит основной тематический материал, введен ряд новых эпизодов, хотя все эти изменения не нарушают общей композиции.



1857 года, она привлекла внимание к ее автору как к талантливому многообещающему симфонисту, идущему по пути Глинки.

Влияние Глинки явственно выражено и в следующем симфоническом произведении Балакирева — Увертюре на темы трех русских песен. Идея этой оркестровой пьесы была непосредственно подсказана глинкинской "Камаринской". Во многом Балакирев пользуется глинкинскими приемами в разработке народных песенных мелодий. Но вместо формы двойных вариаций он избирает сонатную форму, соединяя ее с вариационным методом изложения и развития тематического материала<sup>8</sup>. В основу сонатного allegro положены темы двух популярных в городском быту песен "Во поле береза стояла" и "Во пиру была". Эта центральная часть увертюры обрамляется медленным вступлением и заключением, для которых Балакирев воспользовался былинным запевом "Что не белая береза к земле клонится" из сборника М. А. Стаховича.

Обе темы сонатного allegro сходны по жанру<sup>9</sup> и обладают одинаковым ритмическим строением: четыре трехтакта, группируемые попарно. Это дает возможность легко сблизить их, прибегать к контрапунктическому соединению, а также к сопоставлению отрезков одной темы с элементами другой в последовательном изложении. Ведущая роль принадлежит первой теме, подвергающейся на протяжении всего центрального раздела непрерывному вариантному преобразованию. Уже в экспозиции она дана в виде темы с четырьмя вариациями. Затем следует переход к побочной партии, тема которой проводится полностью всего два раза. Вторжение первой темы обозначает начало заключительной партии, построенной на сплетении обеих тем.

Процесс вариационного развития первой темы продолжается на протяжении дальнейших разделов сонатной формы, и в репризе она появляется сразу в значительно измененном виде. Тема побочной партии существенным изменениям не подвергается и сохраняет свои мелодические очертания во всех проведениях. Сравнительная их краткость позволяет рассматривать эту тему как второстепенную, дополняющую.

В изложении и варьировании тем Балакирев применяет ряд приемов, характерных для народного музицирования. Так, уже первое проведение темы главной партии в звучании кларнета, часто используемого для имитации народного рожка, с квинтовыми басами струнных, придает ей "сельский" колорит (пример 33). Поэтично звучащий былинный напев у флейты и кларнета на фоне "звонящей" октавы скрипок вызывает конкретные образные ассоциации: широкие, необозримые пространства, поле в теплый летний день (пример 34). Всю увертюру можно себе представить как живую сценку народного гулянья и плясок среди типично

<sup>8</sup> Подобное же сочетание принципов сонатности и вариационности мы находим в "Арагонской хоте" Глинки. Намного раньше ее автором была испробована аналогичная форма в неоконченной симфонии на две русские темы, но вряд ли это сочинение могло быть известно Балакиреву в конце 50-х годов.

<sup>9</sup> В всех сборниках, которые могли быть известны Балакиреву, обе песни классифицируются как "плясовые" или "скорые".

русского пейзажа, нарисованную мягкими акварельными красками. Инструментовка увертюры по-глинкински легкая и прозрачная, преобладает звучание деревянных духовых и струнных, оркестр tutti вступает лишь эпизодически и на короткое время.

Увертюра на темы русских песен, впервые исполненная в университетском концерте 21 декабря 1858 года, стала одним из самых популярных произведений Балакирева и постоянно звучала с концертной эстрады. Она послужила образцом для произведений подобного рода у Римского-Корсакова, Глазунова и некоторых других композиторов.

Вслед за этой увертюрой Балакирев обращается к совершенно иной образной сфере, создавая музыку к "Королю Лиру" Шекспира, которая была написана по совету Стасова в связи с готовившейся постановкой шекспировской трагедии в Александринском театре. Однако ни тогда, ни позже музыка Балакирева не звучала со сцены, став достоянием концертного репертуара.

В полном составе она включает увертюру, четыре антракта и несколько эпизодов, которые должны были сопровождать отдельные моменты действия. Образцами для Балакирева в этом произведении послужила музыка Бетховена к "Эгмонту" и Глинки к "Князю Холмскому". Возможно, что на него оказали воздействие и традиции русской трагедии с музыкой начала века, не вполне еще забытые в 50-х годах. Но стилистически композитор тяготеет к более позднему романтическим образцам, что сказывается и в яркой психологической насыщенности музыки, и в разнообразии средств оркестрово-изобразительного письма.

Наиболее значительной частью этого сочинения является увертюра<sup>10</sup>, охарактеризованная Стасовым как "великолепная поэма", в центре которой "величавая фигура бедного старика Лира с великою любящею душою, не понятого и оттолкнутого двумя дочерьми" (249, 174). Шекспировский Лир предстает в увертюре Балакирева как одинокий мятущийся романтический герой, терзаемый внутренними противоречиями и находящий успокоение только в смерти. Черты романтической поэмы присущи и музыкальной ее композиции.

В известном смысле можно говорить о монотематичности балакиревской увертюры. Тема Лира господствует в ней от начала до конца: различные ее трансформации, достигаемые главным образом с помощью темброво-гармонических средств, характеризуют Лира могущественного, в ореоле величия и власти, затем гневного, неистового, мятущегося и, наконец, сломленного и примиренного.

<sup>10</sup> Увертюра окончена осенью 1859 года и впервые исполнена 15 ноября того же года. Над остальными частями Балакирев работал в течение 1860 и начала 1861 года. В 1901 — 1905 годах была создана вторая редакция всей музыки, не затронувшая, однако, основного материала и общей композиции произведения. Полностью музыка к "Королю Лиру" исполнялась при жизни Балакирева всего три раза: 23 апреля 1864 года в литературно-музыкальном вечере, посвященном трехсотлетию со дня рождения Шекспира, и дважды в 1907 году в концертах по поводу пятидесятилетия музыкальной деятельности Балакирева.

В основе темы краткий афористический оборот, легко поддающийся изменению, с дополнением развивающего типа (пример 35). Выделяется скорбная интонация нисходящей секунды и терции в заключительном отрезке темы<sup>11</sup>. В дальнейшем этот оборот вычленяется и приобретает самостоятельное тематическое значение.

Основному разделу увертюры предшествует вступительное Allegretto maestoso, где тема Лиры звучит торжественно и величественно у медных духовых в мажоре, в ритме полонеза<sup>12</sup>, в сопровождении фанфар, возвещающих о выходе повелителя. Вслед за этим построением дано еще одно проведение темы, в котором она благодаря ритмическому увеличению, изменению тембра (деревянные вместо медных) и динамики принимает совершенно иную окраску. Это уже предвосхищение развязки. Таким образом во вступлении непосредственно сопоставлены начало и конец драмы. Второе проведение темы вместе с таинственным, "мистическим" (по определению самого композитора) звучащим эпизодом предсказания Кента полностью повторяется в заключительном разделе увертюры. В последних ее тактах тема словно возносится ввысь, растворяясь в восходящем движении у солирующей скрипки<sup>13</sup>, на фоне светло звучащих аккордов деревянных духовых (различные преобразования темы см. в примере 36 а, б, в).

Остальной тематический материал служит дополнением, фоном, оттеняющим различные моменты в развитии образа главного героя. Злые дочери обрисованы извилистой фигурой струнных в быстром движении шестнадцатых, сопровождающей изложение темы Лиры. Особенно широкое развитие получает эта фигура в разработке, динамизируя музыкальную ткань и усиливая степень драматического напряжения. Резкий контраст к общему суровому и мрачному колориту музыки вносит мягкая, нежная тема Корделии, излагаемая в светлом высоком регистре деревянных духовых (пример 37). Но она представляет собой лишь краткий эпизод, замкнутый в пределах симметричного шестнадцатитактового построения и как бы выделенный из контекста. Та же структура и форма изложения сохраняются без изменений и в репризном ее проведении, если не считать переноса из ре минора в тональность ре-бемоль мажор, параллельную основному строю.

Разработка построена в основном на теме главной партии в соединении с мотивом злых сестер (тема Корделии здесь не появляется). Вместе с тем композитор, следуя программному замыслу, вводит в нее новый эпизодический материал. Яркий изобразительный характер носит повторяющийся дважды эпизод бури. Образный эффект достигается в нем сопоставлением двух доминант-

<sup>11</sup> Э. Л. Фрид определяет эту интонацию как "мотив страдания" (273, 121).

<sup>12</sup> В одном из ранних эскизов (РНБ, ОР, ф. 41, ед. хр. 89) вступление к увертюре обозначено: *Maestoso. Tempo di polacca*. В дальнейшем композитор отказался от этого обозначения.

<sup>13</sup> В партитуре 1859 года (Библиотека ЛГК, ОР, № 1240) этого проведения темы нет, звучат только сопровождающие ее аккорды деревянных духовых.

септаккордов в соотношении увеличенной кварты и контрастом оркестровых тембров: гулкие, раскатистые пассажи струнных басов и фагота, сопровождаемые глухим рокотом литавр, короткий сухой "удар" тромбонов и резкий тритон деревянных в высоком регистре, словно вспышка молнии. Помимо своей живописно-образительной функции этот эпизод имеет и психологическое значение: буря в природе — буря в душе героя.

В отличие от побочных "фоновых" эпизодов, не подвергающихся существенному изменению, тема Лира звучит в каждом новом проведении со все большей драматической силой. Постепенная ее динамизация происходит уже в экспозиции. Сжатая и стремительная разработка приводит к кульминационному репризному проведению темы в двойном октавном удвоении у высоких деревянных, скрипок и альты, усиливаемому контрапунктом фагота и тромбонов с поддержкой всей остальной медной группы. После этого вскоре наступает апофеоз, в котором тема Лира звучит спокойно и просветленно. Таковы основные моменты этой "инструментальной драмы" Балакирева.

Четыре оркестровых антракта представляют собой цикл законченных музыкальных картин, кратко и обобщенно выражающих содержание отдельных действий шекспировской трагедии. Тематический материал антрактов в основном заимствован из увертюры, но получает более широкую и детальную разработку. Только в двух случаях композитор вводит новый, дополнительный материал. Во вступлении к третьему действию ("Лир и Шут в пустыне") скерцозная тема Шута<sup>14</sup> создает чисто шекспировский контраст к душевным терзаниям Лира, гнев и неистовство которого сливаются с образом бушующей стихии. Вступление к четвертому действию ("Пробуждение Лира в лагерной палатке Корделии при звуках народной английской песни"), выдержанное в мягких пастельных тонах, рисует мирный идиллический пейзаж. Звучит спокойная пасторальная мелодия, сначала исполняемая английским рожком, затем подхватываемая другими инструментами. В прозрачную оркестровую ткань (деревянные духовые и струнные с арфой, изредка поддерживаемые валторной) легко и естественно вплетается тема Корделии. Умиротворенный покой лишь на короткое время нарушается бурным взрывом отчаяния и негодования Лира, после чего снова восстанавливается то же настроение, возвращается пасторальный напев и еще раз звучит тема Корделии.

Из эпизодов, предназначенных для исполнения во время самого действия, наиболее законченный характер носит "Шествие", которое должно было по мысли композитора сопровождать торжественный выход Лира с пышной свитой в первом действии. Это эффектная оркестровая пьеса, написанная для большого состава с добавлением сценического духового оркестра, в основу которой

<sup>14</sup> Тема представляет собой несколько измененную мелодию песенки Шута, исполнявшейся в комедии Шекспира "Как вам угодно" при жизни драматурга. Сообщена композитору Стасовым — см. его письмо к Балакиреву от 19 июля 1858 г. (20, 65).

положена тема Лира-властителя из вступления к увертюре. Широкое развитие этой темы дополняется другой, более плавной и певучей, на которой строится середина трехчастной формы.

Музыка к "Королю Лиру" явилась значительным этапом на творческом пути Балакирева. По сравнению с более ранними произведениями обогащается его оркестровый и гармонический язык, появляются смелые тональные сопоставления (например, последование тональностей во вступлении к увертюре: си-бемоль мажор, соль-бемоль мажор и ре мажор, непосредственно предшествующий основной тональности экспозиции си-бемоль минор), интересные колористические находки. Зрелее и свободнее становится владение крупной музыкальной формой. Можно заметить, правда, что драматизм музыки не достигает той силы и глубины, которых требовал сюжет, но это был первый опыт воплощения шекспировских образов в русском симфонизме. Чайковский, написавший свою увертюру-фантазию "Ромео и Джульетта" по совету, а отчасти и по указаниям Балакирева, сумел ярче и убедительнее, с большей эмоциональной непосредственностью передать тот накал страстей, которым отличаются произведения великого английского драматурга. Однако Балакиреву принадлежит в этом отношении бесспорный приоритет.

Тем не менее "Король Лир" остался в его творчестве единственным образцом драматического симфонизма. В последующих симфонических произведениях Балакирев вновь обращается к мотивам национально-жанрового, эпического или исторического плана, используя для воплощения своих замыслов русский или инонациональный фольклорный материал. Этот путь оказался для него, очевидно, более естественным и органичным.

В конце 1861 года была задумана Русская симфония, программа которой содержит ряд картин пейзажного, народно-сказочного характера, эпизодов из отечественного исторического прошлого. В финале симфонии должно быть показано "торжество – выражение русской национальной силы и энергии". Этот широкий замысел не получил осуществления, но отдельные его моменты вошли в состав более скромного по масштабу произведения типа симфонической картины под названием "1000 лет" (в первоначальных набросках оно именовалось просто Увертюрой на темы трех русских песен). Приведенное название было дано в связи с тем, что Балакирев решил посвятить свое произведение тысячелетию русского государства, отмечавшемуся в 1862 году. Вернувшись к этой пьесе в начале 80-х годов, композитор дал ей новое заглавие "Русь".

По сравнению с ранней Увертюрой на темы трех русских песен это сочинение явилось значительным шагом вперед в творческом развитии Балакирева. Обогащаются стилистические средства, иными, более вдумчивыми и глубокими становятся подходы к народной песне, понимание ее художественной природы и жизненных корней, уходящих в глубь истории народа. В 50-х годах слуховой опыт Балакирева был в основном ограничен бытованием песен в городской среде, что в большой мере определило самый матери-

ал для первой увертюры (например, типично городская по мелодическому строю песня "Во пиру была"). Поездка по Волге в 1860 году дала ему возможность услышать песню в ее подлинном "первородном" виде<sup>15</sup>.

Создание симфонической картины "Русь"<sup>16</sup> (1863–1864) совпало по времени с работой Балакирева над подготовкой сборника русских народных песен на основе записей, сделанных им во время этой поездки совместно с Н. Ф. Щербиной. Новаторское значение сборника определяется новизной не только материала<sup>17</sup>, но и методов обработки песенных мелодий. Балакирев не ограничивается простой гармонизацией напевов, а стремится к рельефному выявлению образного строя каждой песни с помощью гармонических и фактурных средств. Отсюда большое разнообразие приемов изложения в фортепианном сопровождении: иногда оно носит скупой и экономный характер, ограничиваясь выдержанным органным пунктом и эпизодической имитацией или удвоением вокальной мелодии (например, "А мы просо сеяли" в первом варианте, "Под яблонью зеленою"). В других случаях типично фортепианная подвижная фактура приобретает самостоятельное характеристическое значение ("Ехал пан", "Не спасибо те, игумену тебе", "На Иванушке чапан", "Как по лугу, по лужочку" и др.). В ряде обработок фактура сопровождения подсказана самим песенным материалом: композитор воспроизводит хоровой подголосочный или запевно-припевный строй песни ("За двором, двором", "Полоса ль моя, полосынька", "Эко сердце", "Как под лесом, под лесочком"), приемы народного инструментального музицирования ("Заиграй, моя волынка", "У ворот бабушкиных" – первый вариант). Интересный прием применен в песне "Стой, мой милый хоровод", где начальный оборот мелодии превращается в остинатную фигуру фортепианного баса.

Однако Балакирев не ограничивал себя в выборе средств обработки, свободно пользуясь богатствами романтической гармонии, если они не противоречили диатоническому строю русского народного пения. Широкое применение побочных гармонических ступеней и позволяет ему в ряде случаев удачно оттенить ладовые опорные точки напева. Особенно примечательна в этом отношении помещенная под номером 1 свадебная песня "Не было ветру". Строгий диатонизм, основанный на последовании трезвучий разных ступеней с дорийской мажорной субдоминантой и преобладанием плагальных оборотов, придает ей суровый архаический колорит.

Эту песню вместе с весенней игрой "Пойду, пойду под Иванов-город" и плясовой "Катенька веселая" Балакирев положил в основу своей симфонической картины. В предисловии ко второй

<sup>15</sup> О фольклорно-собирательской деятельности Балакирева см. статью Е. В. Гиппиуса (40).

<sup>16</sup> Мы пользуемся этим последним вариантом заглавия, наиболее соответствующим замыслу произведения.

<sup>17</sup> В сборнике впервые представлен ряд песен или их вариантов, неизвестных по предшествующим публикациям.

редакции партитуры он следующим образом разъяснил идею произведения: "В основание сочинения взяты мною три темы, которыми я желал охарактеризовать три элемента нашей истории: язычество, московский уклад и удельно-вечевой элемент, переродившийся в казачество. Борьба их, выраженная в симфоническом развитии, и сделалась содержанием предлагаемой инструментальной драмы..."

В противопоставлении удельно-вечевого строя "московскому укладу" с его сильной централизованной властью сказались влияние "областнических" тенденций в русской исторической мысли 60-х годов. Они разделялись Стасовым, с которым Балакирев, несмотря на возникавшие между ними иногда разногласия, был связан в эти годы не только тесными дружескими отношениями, но и общностью взглядов на многие явления прошлого и настоящего. Делясь своими впечатлениями от книги близкого Герцену журналиста и общественного деятеля В. И. Кельсиева, Стасов писал своему другу: "И при обозрении старой русской истории опять, еще раз выплыл светлым, лучшим куском России – наш любезный Новгород, который мы с вами инстинктивно так давно любим... Там мы находим опять-таки, и с новой точки зрения, все, что было самого умного, талантливое, душевное, стремящегося вперед в древней России, точно так, как в проклятой царской Москве – все, что было самого нелепого, ограниченного, тупого, бесслотного и деспотического" (20, 129–130)<sup>18</sup>.

Замысел симфонической картины "1000 лет" ("Русь") если не был прямо подсказан Стасовым, то сложился под несомненным его влиянием. Об этом напоминал композитору сам Стасов в одном из более поздних писем: « Мне случилось вам два раза предлагать темы для сочинений, и они вам пригодились: один раз *Лир*, другой раз (впрочем, пополам с вами самими) – *1000 лет*; помните, это случилось после чтения нами вместе „*Богатырь просыпается*“: в „*Колоколе*“, где меня так поразила „подымающаяся волна“» (20, 270)<sup>19</sup>. В последних строках имеется в виду статья Герцена "Исполин просыпается" по поводу студенческих волнений 1861 года. Обращаясь к передовой русской молодежи, Герцен писал: "Со всех сторон огромной родины нашей, с Дона и Урала, с Волги и Днепра растет стон, поднимается ропот; это начальный рев морской волны, которая закипает, чреватая бурями, после страшно утомительного штиля. В народ! К народу – вот ваше место..." Конечно, искать в музыке симфонической картины Балакирева прямое отражение этих герценовских строк было большой натяжкой. Чтение статьи совместно со Стасовым могло послужить только первоначальным стимулом к зарождению творческого замысла, изложенного в авторской программе.

Определение жанра произведения как "инструментальной драмы", данное композитором, мало соответствует действительно-

<sup>18</sup> Письмо от 21 марта 1861 г.

<sup>19</sup> Письмо от 11 октября 1869 г.

му характеру музыки. В ней нет столкновения и борьбы антагонистических начал, темы последовательно излагаются одна за другой, приобретают различную тембровую окраску, иногда переплетаются между собой, но не вступают в противоборство. Форма симфонической поэмы свободная, рапсодическая, и лишь с большой относительностью можно обнаружить в ней элементы сонатности.

Изложение каждой из тем представляет собой более или менее законченный, тонально замкнутый раздел. Первый раздел, основанный на теме свадебной песни "Не было ветру", в соответствии с программой должен характеризовать языческий период Древней Руси. Эту тему предполагалось ранее использовать во вступлении к первой части симфонии "Русь", содержание которого изложено в авторском плане следующим образом: "По беспредельной равнине разбросан маленькими кучками очень добрый и оригинальный народ — язычники". Можно предполагать, что из этого эпизода несостоявшейся симфонии перешел в симфоническую картину под тем же названием не только общий замысел, но и музыкальный материал, сохранен был даже тональный строй си-бемоль минор.

Вариант свадебной песни "Не было ветру", послуживший основой для этого раздела, характеризуется Е. В. Гиппиусом как "редкий" (40, 282) и был записан Балакиревым впервые. Особенностью данного варианта является архаический склад бесполутоновой мелодии в диапазоне квинты с опорой на вторую ступень звукоряда<sup>20</sup>. В гармонизации Балакирева, которая была сохранена и в его сборнике народных песен, этот суровый архаический колорит подчеркнут строго диатонической последовательностью аккордов в дорийском ладу.

Тема изложена в трехчастной форме. Первоначально она проводится низкими струнными в октаву, и лишь заключительный кадансирующий оборот с мажорной субдоминантой определяет ладовый строй (пример 38). После середины развивающего типа тема вновь звучит у деревянных духовых с сопровождающими ее фигурациями смычковых и арпеджио арфы.

В структуре целого этот раздел может рассматриваться как медленное вступление. Две темы следующего за ним *Allegro moderato* близки друг другу в жанровом отношении, но различны по выразительному характеру. Песня "Подойду, подойду под Иван-город", которая служит основой для обрисовки "московского уклада", определяется Е. В. Гиппиусом как хоровая девичья. Но в некоторых регионах она имела другую приуроченность. Так, у волжских бурлаков, в исполнении которых мог ее слышать Балакирев, она пелась, по словам того же исследователя, "мужским хором в умеренном темпе, тяжело под шаг, при тяге судна бечевой" (40, 283). В начальных ее словах: "Подойду, подойду, / Во Царь-город подойду, / Вышибу, вышибу, / Копьем стену вышибу" — Гиппиус усматривает рудименты "забытой военной песни", ссылаясь

<sup>20</sup> Подобная структура типична для многих ранних лирических песен (38).



на близкий словесный вариант песни военного или "полувоенного" типа, бытующий на Севере (40, 285). Возможно, что этот словесный зачин повлиял на выбор Балакиревым именно данной песни для характеристики Москвы, объединившей под своей властью независимые русские княжества.

Четко размеренная ритмическая поступь в соединении с однообразно повторяющимися бесполутоновыми оборотами придает мелодии черты упорства и уверенной в себе силы (пример 39). Резкий контраст к предыдущему разделу создается сопоставлением далёких тональностей си-бемоль минор и ре мажор. Изложение темы представляет собой законченное двухчастное построение: она дважды проводится деревянными духовыми, затем струнными в строе субдоминанты (оль мажор) и, наконец, снова в ре мажоре оркестром *tutti*. Уход в столь отдаленную тональность заставляет композитора прибегнуть к обширному связующему построению на материале первой темы ("Не было ветру"), модулирующему из ре минора в переменный ре-бемоль мажор – си-бемоль минор, в котором изложена третья тема "Катенька веселая". Размашистая мелодия этой песни, охватывающая диапазон децимы, с острым затейливым ритмическим рисунком (пример 40), оказалась подходящей для характеристики удалой казацкой вольницы, в которой Балакирев видел выразительницу духа старой удельно-вечевой Руси. В отличие от предыдущей эта тема изложена пространно со все нарастающей силой и лихостью.

Кроме того, в симфонической картине есть еще одна светлая широкораспевная тема, принадлежащая самому композитору. Она завершает изложение всего тематического материала и звучит гимнически у кларнета, затем флейты на фоне арпеджированных пассажей арфы (пример 41). В авторском программном комментарии об этой теме ничего не сказано. Стасов характеризует ее как тему "начинающейся новой жизни".

Всю эту последовательность тематически контрастных построений можно рассматривать как очень свободно трактованную экспозицию. По объему она составляет несколько больше половины произведения. Во второй половине увертюры темы "московского уклада", "удельно-вечевого элемента" и "начинающейся новой жизни" следуют друг за другом в том же порядке, существенно не изменяя своего мелодического рисунка, но частые модуляции, переплетение разных тем и их отрезков придают музыке разработочный характер. Темы песен "Подойду, подойду" и "Катенька веселая" словно бы стремятся вытеснить одна другую. Именно этот момент, вероятно, имел в виду Балакирев, говоря о борьбе разных государственных начал. Однако в музыке нет напряжения борьбы и драматизма, скорее это похоже на игру. Завершается симфоническая картина проведением вступительной темы ("Не было ветру"), истаивающей в светлых мажорных аккордах деревянных духовых с арпеджиями арф.

*Русь* При всей яркости оркестровых красок, новизне и свежести гармонических приемов обработки народно-песенного тематизма

симфоническая картина Балакирева страдает все же некоторой пестротой и недостаточной спаянностью отдельных эпизодов, что отмечалось современной ему критикой (235, 287). Стремясь к новой свободной форме, к отказу от строгих классических схем, композитор не смог достигнуть органического единства целого: в переходе от одной темы к другой порой ощущаются искусственные "швы", не всегда убедительна логика тональных сопоставлений.

Большей цельностью и законченностью формы отличается увертюра на темы трех чешских песен, написанная под впечатлением двух поездок в Прагу в 1866–1867 гг. в связи с постановкой "Руслана и Людмилы" на сцене чешского оперного театра. В этом произведении Балакирев хотел выразить свою симпатию к братскому славянскому народу, исторические судьбы которого были ему всегда близки и дороги. Уже на склоне жизни он писал в ответ на обращение к нему одного из деятелей чешского национального возрождения Б. Каленского: "Вы мне дороги как представитель музыкальной интеллигенции родственного нам народа, перед величественной-мученической историей которого я благоговеву..." (64, 28)<sup>21</sup>.

Темы для увертюры Балакирев заимствовал из сборника "Svatba paroda cesko-slovenskèho", с которым он познакомился в Венской публичной библиотеке летом 1866 года<sup>22</sup>. "Некоторые из избранных мною песен, — замечает он в письме к Каленскому, — до того древни, что тождественны с древними русскими, называемыми хороводными" (64, 42)<sup>23</sup>. Близость к русским народным песням, вероятно, явилась одним из обстоятельств, повлиявших на выбор Балакирева. Кроме указанных композитором трех тем, в увертюре использована в несколько измененном виде еще одна народная мелодия, служащая своего рода эпитафией.

Этот мотив-эпитафия, взятый из свадебной песни "Čisty věneč", соединяется во вступительных тактах с лирически напевной мелодией "Aí tam za humny" по типу вопроса и ответа (пример 42). В основе экспозиционного раздела — изящная подвижная мелодия песни хороводного жанра "Za našimi humny dva duba"<sup>24</sup> и остро ритмизованная плясовая "Spot o nevesty" (пример 43 а, б). Контрастное сопоставление различных по жанру и характеру мелодий подчеркивается с помощью фактурных, гармонических и оркестрово-тембровых средств. Во второй половине увертюры весь тематический материал подвергается разработке, разнообразным контрапунктическим соединениям, причем главенствующая роль сохра-

<sup>21</sup> Письмо от 19 февраля / 4 марта 1901 г.

<sup>22</sup> Несколько песен из этого сборника было выписано Балакиревым на листке почтовой бумаги (РНБ, ОР, ф. 41, ед. кр. 398).

<sup>23</sup> Письмо к В. Каленскому от 17/30 июня 1906 г.

<sup>24</sup> Балакирев находил в этой мелодии сходство с русской народной песней "У меня ль во садочке", известной еще по сборнику Львова — Праца. Возможно, что именно это наблюдение и послужило первоначальным толчком к возникновению замысла увертюры.

няется за хороводной мелодией, которую можно условно считать темой главной партии.

Чешская увертюра впервые исполнена под управлением автора в концерте БМШ 12 мая 1867 года, данном в честь славянских гостей на состоявшейся в Москве Этнографической выставке, но партитура издана только в 1906 году. При подготовке к печати композитор заново пересмотрел оркестровку и дал своему произведению новое название – симфоническая поэма "В Чехии", которое, как он полагал, больше соответствует "серьезности и обширности" замысла, хотя и не связано с каким-либо определенным программным содержанием.

Вскоре после окончания Чешской увертюры в творчестве Балакирева наступает продолжительный перерыв. Возникший еще в начале 60-х годов замысел большого оркестрового произведения на кавказские темы получил завершение только через двадцатилетний промежуток времени, когда была окончена симфоническая поэма "Тамара" по одноименному стихотворению Лермонтова.

Композитор хотел отразить в этом сочинении свои впечатления от поездок на Кавказ, суровая и величественная природа которого неизменно ассоциировалась у него с образами поэзии Лермонтова. В 1862 году он писал Стасову, рассказывая о своем пребывании в Пятигорске: "Дышу Лермонтовым. Гуляя в Пятигорске у грота... в провале, у Эоловой Арфы, я чуял тень Лермонтова, – он так и носился предо мной. Перечитавши еще раз все его вещи, я должен сказать, что Лермонтов из всего русского сильнее на меня действует... Кроме того, мы совпадаем во многом, я люблю такую же природу, как и Лермонтов, она на меня так же сильно действует" (20, 188).

Много позже Балакирев сообщал немецкому пианисту Э. Рейсу: "Грандиозная красота тамошней 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, к которому, однако, не смел приступить тотчас, чувствуя себя к этому не готовым" (48, 69).

Из подготовительных музыкальных материалов к "Тамаре", относящихся к 60-м годам, известен только один набросок в двухстрочном фортепианном изложении под названием "Лезгинка" (РНБ, ОР, ф. 41, № 69). Надпись "Тамара" на свободной первой странице сделана, вероятно, позже и, возможно, не рукой самого автора. Весь тематический материал этого эскиза вошел в симфоническую поэму с сохранением тонального строя и формы изложения. Это дает возможность предполагать, что к концу 60-х годов общий план произведения если еще не полностью, то в основных контурах уже сложился.

В симфоническом творчестве Балакирева "Тамара" выделяется особой поэтичностью, яркостью образов, богатством оркестрово-гармонического колорита. Композитор не прибегает в ней к прямому "цитатному" использованию кавказских народных тем, но с заме-

чательной верностью воспроизводит их своеобразный мелодико-ритмический строй<sup>25</sup>. Ряд напевов народного плясового характера лежит в основе среднего раздела, написанного в форме сонатного allegro. Этот центральный и наиболее развитой по масштабу раздел, рисующий картину буйного пиршества в замке Тамары, обрамляется медленным вступлением и заключением, в которых запечатлены образы суровой и прекрасной кавказской природы.

Эпиграфом к вступительному *Andante maestoso* могли бы служить первые строки лермонтовского стихотворения: "В глубокой теснине Дарьяла, / Где роется Терек во мгле, / Старинная башня стояла, / Чернея на черной скале". Дарьяльское ущелье произвело особенно глубокое впечатление на Балакирева, когда он проезжал мимо него в 1863 году по пути из Владикавказа в Тифлис. "...Я не мог без замирания сердца смотреть на эти голые каменные стены, вышиной в версту и более, которые дают вас своей грандиозностью", - писал он Кюи (106, 490)<sup>26</sup>. "Сладкий ужас" - так определяет Балакирев испытанное им при виде Дарьяльского ущелья чувство.

Эти личные впечатления композитора нашли отражение в суровом и мрачном по колориту вступительном разделе "Тамара", музыка которого насыщена изобразительными моментами. Извилистая фигура струнных басов, сопровождаемая протянутыми звуками тромбонов и фагота, создает почти зримый образ "роющей" в глубине ущелья горной реки с ее стремительным и неровным течением. Словно внезапные вспышки света среди густой тьмы звучат короткие фразы деревянных. На этом фоне у английского рожка, затем кларнета, валторны и, наконец, у скрипок проходит начальная фраза чувственно завлекательной темы Тамары, которая в полном своем виде появится далее, в побочной партии экспозиции.

Центральный раздел симфонической поэмы Allegro moderato ma agitato, основанный на огненных, темпераментных танцевальных ритмах, ярко контрастирует этой сумрачной и величественной картине природы. Контраст подчеркивается сопоставлением особенно излюбленных Балакиревым отдаленных тональностей си минор и ре-бемоль мажор. Тематическим материалом среднего раздела служат короткие четко ритмованные мелодические построения, в большинстве своем не превышающие четырех тактов. В главной партии два таких построения (пример 44 а, б)<sup>27</sup>. В побоч-

<sup>25</sup> Посылая французскому композитору и фольклористу Л. А. Бурго-Дюкудре "Тамару" и "Грузинскую песню", Балакирев писал: "Свои две пьесы я послал вам, чтобы познакомить вас с местным кавказским колоритом, хотя в них, собственно говоря, нет подлинных народных мелодий, а только подражание им" (186, 206).

<sup>26</sup> Письмо Балакирева Кюи от 23 августа 1863 г.

<sup>27</sup> Оба эти построения, а также первый элемент побочной партии есть в указанном выше эскизе (РНБ, ОР, ф. 41, ед. хр. 69) и перенесены в партитуру без существенных изменений.

ной партии более женственная грациозная танцевальная мелодия сопоставляется с темой Тамары, только намеком, фрагментарно показанной во вступлении (пример 45 а, б). Оба элемента характеризуются прихотливостью мелодического рисунка, обилием хроматизмов, придающих им характер томной чувственности.

Обращает на себя внимание известное сходство в строении всех трех танцевальных тем: триольный ритм, секвентно нисходящее развитие мелодии. Это помогает их сближению в разработке и созданию новых вариантов на основе той же структурной схемы. Процесс вариационного преобразования основных тематических элементов продолжается и в репризе (*Poco meno mosso, ma agitato*), где все три танцевальные темы проходят в ритмически измененном виде (лирическая тема Тамары здесь появляется лишь эпизодически и не полностью), и в обширной коде. Некоторая мозаичность формы, возникающая в результате чередования многочисленных более или менее самостоятельных вариантов<sup>28</sup>, компенсируется разнообразием оркестровых красок и непрерывно нарастающей стремительностью движения<sup>29</sup>.

В заключительном разделе снова возникает картина горного ущелья с протекающим в его глубине Теремом. Но при свете утреннего солнца она приобретает мягкую мажорную окраску. Только временами слышатся отзвуки глухого рокота горной реки, доносящегося из глубины ущелья, как бы издали слышится тема Тамары, словно растворяющаяся в прозрачном утреннем воздухе. Выразительно звучит гармоническая последовательность типа расширенной каденции с тройной и двойной доминантами в виде нон- и септаккордов с задержаниями (пример 46). Эта цепь аккордов, исполняемых медными духовыми и арфой, сопровождается гармонической фигурацией струнных и деревянных, передавая одновременно и пейзажный образ утреннего рассвета, и то чувство страстного томления, о котором говорится в заключительных строках стихотворения Лермонтова ("И было так нежно прощанье, / Так сладко тот голос звучал, / Как будто восторги свиданья / И ласки любви обещал").

В гармоническом языке и оркестровой фактуре "Тамары" много общего с Листом, творчество которого Балакирев всегда высоко ценил<sup>30</sup>. Одним из его любимейших листовских произведений была симфоническая поэма "Что слышно на горе". Партитуру ее Балакирев тщательно штудировал еще в 60-х годах, а в конце 1880 года он обращался к Римскому-Корсакову с просьбой исполнить

<sup>28</sup> "Сочинение прекрасное, интересное, но оказавшееся несколько тяжелым, шшитым из кусков..." — писал Римский-Корсаков (222, 193). Пободное же мнение высказывалось и в печатных откликах на первое исполнение "Тамары".

<sup>29</sup> В коде несколько раз обозначено ускорение темпа: *Poco a poco animato*, *Animato*, *Poco più mosso*, *Allora poco più mosso*.

<sup>30</sup> Обращает на себя внимание, в частности, обилие красочных терцовых сопоставлений тональностей, особенно во вступительном и заключительном разделах.

это сочинение в одном из концертов БМЩ, так как оно может ему « много помочь в оркестровке и писании „Тамары“» (223, 142–143)<sup>31</sup>. Однако если и представляется возможным говорить о каком-то воздействии листовской симфонической поэмы на Балакирева, то лишь в плане использования отдельных приемов, глубоко переосмысленных в соответствии с его индивидуальным творческим замыслом. Так, ровное движение триолями в шестнадцатых долях у Листа, изображающее гребни волн на безбрежных морских просторах, могло подсказать Балакиреву основную фигуру вступительного раздела, но при этом он находит совершенно иной мелодический рисунок и придает этому элементу другое образное значение.

По яркости материала, образности музыки, богатству и сочности колорита „Тамара“ стоит в ряду лучших образцов русской „музыки о Востоке“. В ней проявились наиболее сильные стороны балакиревского симфонизма: глубокое проникновение в строй народной музыки различных национальностей, дар „живописания в звуках“, мастерство владения оркестровыми красками. В дальнейшем Балакиреву уже не суждено было создать произведение, равное „Тамаре“ по непосредственной силе и свежести художественного воздействия.

### 3

Одной из важнейших задач русской музыки в 60-х годах было создание отечественной симфонии, связанной с корнями народной жизни. Эта задача возникала перед Глинкой уже в самом начале его творческого пути, но в силу разных причин не была им выполнена, и решение ее он оставил на долю следующего поколения русских композиторов. Именно с работой над симфонией связано творческое самоопределение Римского-Корсакова, Чайковского, Бородина. И если корсаковская симфония еще носит печать ученичества, то Первые симфонии Бородина и Чайковского – произведения мастеров яркой художественной индивидуальности, занявшие прочное и самостоятельное место в сокровищнице русского национального симфонизма.

Балакиревым были задуманы в начале 60-х годов сразу три симфонии. Мы уже упоминали о замысле симфонии „Русь“, которую композитор обозначал третьим номером, второй должна была быть программная симфония „Мцыри“ по поэме Лермонтова. Ни тот, ни другой замысел не получил осуществления, работа же над Первой симфонией, сохранившей это обозначение в окончательном варианте, растянулась почти на четыре десятилетия и была завершена только во второй половине 90-х годов.

Римский-Корсаков, слышавший в исполнении автора фрагменты еще не оконченной симфонии, свидетельствует, что около одной трети ее первой части имелось в партитуре уже в 60-х годах.

<sup>31</sup> Письмо Балакирева от 16 декабря 1880 г.

« Сверх того существовали наброски для скерцо, а также и финала на русскую тему „Шарлатарлы из Партарлы“, сообщенную ему мною, а мне петую дядей Павлом Петровичем. Вторую темою в финале предполагалась песня „А мы просо сеяли“, в h-moll приблизительно в том виде, как она помещена в сборнике 40 песен » (222, 56).

Изучение рукописных материалов подтверждает верность этих слов. Наибольший интерес представляют две рукописи, относящиеся к 1864 году: одна из них изложена эскизно на двух нотных строчках (РНБ ОР, ф. 41, ед. хр. 37), вторая содержит партитурную запись экспозиции и большей части разработки (РНБ ОР, ф. 41, ед. хр. 40). Работа над партитурой велась в течение летних месяцев 1864 года. « По окончании „Мандарина“ примусь за симфонию », — пишет Балакирев 6 июня своему другу Кюи (106, 453)<sup>32</sup>. А через два месяца он сообщает тому же адресату: „Я написал 2/3 первой части симфонии, форма уже совсем иная, чем бывало у меня до сих пор. Надеюсь, но еще не уверен, что привезу 1-е Allegro в Питер, которое внесет еще новый элемент, а именно элемент новорусский, религиозный, молоканский” (106, 499)<sup>33</sup>.

Однако вопреки надеждам автора первая часть симфонии не была окончена к предполагаемому сроку, и работа над ней дальше не продвинулась. Что заставило Балакирева отказаться от ее продолжения — собственное недовольство сделанным, неодобрение друзей или какие-либо посторонние, привходящие причины — об этом можно теперь только гадать.

Дорабатывая симфонию в 90-х годах, Балакирев сохранил весь имевшийся материал первой части без сколько-нибудь существенных изменений. Сохранены были также основные темы третьей части (Andante) и финала. Но несмотря на то, что в симфонии осталось все лучшее, наиболее яркое и свежее из первоначального замысла, столь длительный промежуток времени между его зарождением и окончательным воплощением не мог не сказаться роковым образом на судьбе произведения. Появись оно своевременно, балакиревская симфония стала бы событием в русской музыке как первый крупный образец кучкистского эпического симфонизма, а на исходе столетия, в новых исторических условиях развития отечественной культуры она представлялась уже несколько запоздалой реминисценцией „музыкального шестидесятничества”.

На титульном листе неоконченной партитурной записи первой части после заглавия рукой автора написано: „Эпиграф из молоканской песни о Святом Духе”. Смысл этой надписи становится ясным при сопоставлении с цитированным письмом к Кюи, где Балакирев высказывает надежду, что его симфония внесет новый национальный элемент в русскую музыку — „элемент новорусский, религиозный, молоканский”. По-видимому, композитором был

<sup>32</sup> „Сын мандарина” — опера Кюи, инструментованная Балакиревым.

<sup>33</sup> Письмо от начала августа 1864 г.

использован слышанный им где-то молоканский духовный стих, хотя определенных сведений об этом источнике в нашем распоряжении нет. Эпиграфом можно считать начальную фразу вступительного Largo, из которой вырастает весь тематический материал этой части (пример 47). Путем обращения и перестановки отдельных ее интонационных элементов возникает второй, сурово-архаически звучащий мотив вступления (пример 48)<sup>34</sup>. Эти два мотива становятся основой главной и побочной партий, но благодаря изменениям темпа и фактуры они приобретают оживленный плясовой характер: первая из них звучит как лихая мужская пляска, вторая напоминает грациозный женский танец (пример 49 а, б).

В пространной разработке, более чем втрое превышающей по длительности экспозицию, обе темы подвергаются разнообразным вариантным преобразованиям и непрерывно изменяют свой облик с помощью темброво-гармонических средств, ритмического дробления и увеличения. Вся разработка четко распадается на два больших раздела. Первый приводит к яркой кульминации в мощном оркестровом tutti с резким тональным сдвигом из ми-бемоль мажора в си минор. У труб и тромбонов грозно и величественно звучит в увеличении тема побочной партии (пример 50)<sup>35</sup>. Во второй половине разработки продолжается процесс переработки основных тем, приводящий к возникновению нового мелодического образования, в котором можно обнаружить лишь очень отдаленное сходство с исходным тематическим материалом (пример 51).

Динамизированная реприза, подготавливаемая длительным постепенным нарастанием, довольно лаконична. Главная партия звучит здесь торжествующе в двойном увеличении у труб и тромбонов, не изменяя, однако, своего мелодического рисунка. Более существенной трансформации подвергается побочная партия, приобретающая светлое мажорное звучание (пример 52)<sup>36</sup>. Добавление арфы в последующих проведениях придает ей особенно яркий, звонкий колорит, вызывая в памяти образ древнего певца Бояна. Стремительная кода, завершаемая расширенной плагальной каденцией, построена в основном также на теме побочной партии, утверждая тем самым ее главенствующее значение.

Вторая часть симфонии – легкое, изящное скерцо с лирически напевной серединой – отличается тонкостью оркестровых красок, прозрачностью колорита. "Сельские" квинты в сопровождении первой темы и ряд других деталей придают ей характер живой народно-жанровой сценки.

<sup>34</sup> Э. Л. Фрид верно отмечает сходство этой темы с мелодикой знаменного распева (273, 183).

<sup>35</sup> Композитор придавал этому эпизоду, по-видимому, особое значение в общем замысле первой части. В одном из эскизов здесь надписано: "Сошествие Св. Духа". В последующих материалах эта надпись не повторяется.

<sup>36</sup> Этот вариант темы возникает уже в разработке (такт 5 после ц. 10), но там он не получает широкого развития.



В *Andante* нашли отражение характерные черты благородно сдержанной проникновенной лирики позднего Балакирева. В основу этой части, написанной в излюбленном Балакиревым ре-бемоль мажоре, положена мелодия, слышанная им на Северном Кавказе в 1862 году (260, 574), но в значительно переработанном виде. Широкая лирическая тема (пример 53) звучит мягко и выразительно у двух кларнетов в унисон с сопровождением аккордов арфы и гармонической фигурации струнных. Постепенно, по мере прибавления новых инструментов, она приобретает более яркий и сочный характер. Но особенно высокого напряжения достигает лирическая экспрессия в среднем разделе, где появляется новая тема, медленно, словно с трудом восходящая на октаву, а затем так же неторопливо, уступами нисходящая к исходному звуку (пример 54).

В финале симфонии композитор объединяет русский и восточный элементы. Тема главной партии, основанная на русской шуточной народной песне "Шарлатарла из Партарлы", содержит некоторые черты интонационной общности с темой-эпиграфом (пример 55), несмотря на их жанровый и выразительный контраст. Побочная партия состоит из двух тем восточного характера, напоминающих плясовые мелодии "Тамары". В репризе Балакирев воспроизводит прием, примененный Глинкой в финале "Руслана и Людмилы", и проводит одновременно русскую и восточную темы в контрапунктическом соединении. Завершается симфония блестящей кодой, в которой песенная тема главной партии приобретает характер торжественного полонеза. При всем остроумии этих комбинаций финал все же производит впечатление известной надуманности и суховатости, уступая по яркости предшествующим частям симфонии.

Вторая симфония, написанная уже в последние годы жизни композитора (окончена в 1908 году), отличается от эпически монументальной первой преобладанием лирико-созерцательных настроений. Центром ее становится третья часть – *Romanza*, в основу которой композитором был положен неоконченный романс "Склонись ко мне, красавец молодой". Исследовательница камерного вокального творчества Балакирева справедливо отмечает присущие этому романсу черты салонности (35, 312). Лирически окрашена и тема главной партии первой части, в которой слышатся отзвуки любимых Балакиревым романтических образцов, особенно Шумана. Наиболее удачна вторая часть симфонии, в среднем разделе которой звучит остроумно оркестрованная народная песня "А снег тает", и самым уязвимым оказался опять же эффектный, но пестрый по материалу финал в характере полонеза с средним разделом на тему народной песни "Как у нас во садочке" и реминисценциями из Романса. Некоторая пестрота и разнородность ощущаются и в соотношении частей цикла, приближающегося, как верно замечает Э. Л. Фрид, скорее к сюите, чем к симфонии с единым, последовательно развивающимся замыслом (273, 196).

Последнее симфоническое произведение Балакирева – Сюита

для оркестра – осталось незавершенным и было дописано Лягуновым уже после смерти автора<sup>37</sup>. Изящная, но неглубокая музыка Сюиты носит некоторые черты салонности в сочетании с типичным для позднего Балакирева созерцательным лиризмом, временами в ней слышатся отзвуки восточных танцевальных ритмов.

#### 4

Значительную часть творчества Балакирева составляют его разнообразные по жанру фортепианные произведения – от лирической миниатюры до монументального концерта. Будучи сам незаурядным пианистом, хотя и нечасто, но с неизменным успехом выступавшим перед публикой, Балакирев охотно поверял свои замыслы любимому им инструменту.

Свидетельства современников, слышавших его игру, позволяют нам с достаточной полнотой восстановить облик Балакирева-пианиста. Все мемуаристы единодушно отмечают его виртуозную технику, глубину и сосредоточенность исполнительской мысли, превосходное ощущение формы. Некоторые особенно горячие поклонники сравнивали его даже с Антоном Рубинштейном (201, 325). Оставляя в стороне вопрос о сопоставимости масштабов, отметим, что сама манера исполнения Балакирева, насколько можно судить по имеющимся свидетельствам, отличалась от рубинштейновской. "Игра Балакирева, – пишет К. Чернов, – была несколько рассудочной и холодной, удар суховатый. Он редко увлекал, но всегда заставлял себя напряженно вникать, как умный оратор, которому есть что сказать. Техника его уступала рубинштейновской главным образом в ударе, т. е. разнообразием своего туше, чего у Балакирева не было... Техника Балакирева была не листовской, не рубинштейновской, а скорее гуммельевской..." (299, 49).

Эту характеристику можно дополнить замечаниями Б. В. Асафьева, который имел возможность в свои молодые годы несколько раз слышать исполнение Балакиревым Шопена: «В пианизме Балакирева слышалось что-то уже старомодное, я бы сказал „гензельтовское" (не „фильдовское"), но, конечно, насыщенное властной мыслью. Сперва игра производила впечатление пальцесухой и, при строгом чеканном ритме, все же очень своевластной, упрямо своевластной» (19, 311). Эта "энергия пальцев", особенно подчеркиваемая Асафьевым, выражалась в "стаккатном легато" или "стаккатной кантилене", при которых отчетливо выделялся каждый отдельный звук и "шопеновский бисер мелькал как рассыпавшаяся по поверхности ртуть".

Приведенные высказывания относятся к позднему периоду жизни Балакирева, но свидетельство Н. Д. Кашкина, встречавшегося с

<sup>37</sup> Партитура, оставшаяся в свое время неизданной, была утрачена. Восстановлена Т. Крунтяевой (М., Музыка, 1975).

ним в 60-х годах, говорит о том, что основные черты балакиревского пианизма не претерпели с течением времени существенных изменений. В своем мемуарном очерке "М. А. Балакирев и его отношения к Москве" Кашкин писал: "Балакирев был очень хорошим пианистом, знавшим наизусть решительно всю фортепианную литературу начиная с Шопена и Шумана; у него только был несколько суховатый удар, вследствие чего в игре его, в общем превосходной, не было особенного разнообразия в оттенках" (78, 19).

Как в манере исполнения Балакирева-пианиста, так и в его фортепианном творчестве, за немногими исключениями, сохранились черты того салонного виртуозного стиля, типичным представителем которого в России являлся А. Л. Гензельт<sup>38</sup>. Именно из этого источника проистекали его особое внимание к пассажной технике<sup>39</sup>, забота о чистоте и ясности рисунка, что производило иногда впечатление некоторой суховатости.

Большая часть фортепианных произведений Балакирева относится к последним двум десятилетиям его жизни. Сравнительно немногочисленные ранние сочинения 50-х – начала 60-х годов еще стилистически несамостоятельны и носят на себе печать непреодоленного влияния тех композиторов, под воздействием которых формировался творческий облик молодого Балакирева. При этом они отличаются достаточно развитой пианистической фактурой и содержат порой свежие интересные находки.

Своей лирической непосредственностью, безыскусственностью выражения привлекает Концертное аллегро для фортепиано с оркестром<sup>40</sup>, которым Балакирев дебютировал перед столичной публикой в 1856 году. Сочиняя его, композитор находился всецело под обаянием Шопена, близость к которому сказывается и в общем лирически задушевном тоне музыки, и в мягкой типично славянской напевности обеих основных тем, и в легкости, изяществе "бисерных" пассажей. Несмотря на незрелость этого сочинения, Балакирев дорожил им до конца жизни. В 1896 году, в день сорокалетия первого исполнения, он выразил желание сыграть свою юношескую пьесу в кругу друзей и постоянных слушателей его музыки.

Так же как и концерт, незавершенной осталась юношеская фортепианная соната, над которой Балакирев работал в 1856–1857 годах. При отдельных удачных и интересных находках в целом соната страдает стилистической пестротой и разнородностью материала. Первая часть ее с несколько наигранным романтическим пафосом написана под очевидным влиянием Листа. Типично

<sup>38</sup> Известно, что Балакирев высоко ценил Гензельта и одно время близко общался с ним. В 1884 году, по просьбе автора, он взялся за переоркестровку фортепианного концерта Гензельта (работа не окончена, материалы в ОР Библиотеки ЛГК).

<sup>39</sup> По свидетельству А. А. Оленина, Балакирев уделял в занятиях с учениками очень много внимания ясному, отчетливому исполнению пассажей (201, 327).

<sup>40</sup> Задумано как первая часть концерта, но дальнейшие части написаны не были.

листовский характер носит контраст бурно драматической главной и нежно женственной хрупкой побочной партии, которая приобретает в разработке торжественное ликующее звучание, коренным образом преображающее ее выразительный строй. Но эта "заявка" на крупное произведение философско-драматического плана не получает развития в следующих частях. Бравурная мазурка, явно внушенная шопеновскими образцами этого жанра <sup>41</sup>, уводит в совершенно иную образную сферу. Не лишено отдельных привлекательных моментов, но в целом довольно бесцветно лирическое *Andante*. Недостатки сочинения, видимо, были осознаны композитором, отказавшимся от окончания сонаты.

Несколько небольших фортепианных пьес Балакирева (полька, скерцо, две мазурки) было издано на рубеже 50-х и 60-х годов. Стилистически они восходят к тем же романтическим образцам. В скерцо (позднее обозначенном № 1) и особенно в мазурках слышатся явственные отзвуки Шопена.

В эти же годы были созданы концертная фантазия на темы "Жизни за царя" и фортепианные транскрипции "Арагонской хоты" и романса "Жаворонок", в которых запечатлелось глубокое преклонение Балакирева перед гением Глинки <sup>42</sup>. В своем первоначальном виде фантазия написана в 1855 году, когда автору ее было всего восемнадцать лет, но затем много позже заново отредактирована и доработана. В окончательной редакции 1899 года она была названа «"Воспоминание об опере "Жизнь за царя" Глинки».

По свидетельству Л. И. Шестаковой, Балакирев неоднократно играл свое переложение трио "Не томи, родимый" самому Глинке, который очень одобрительно отнесся к этой работе (300). Сочинение фантазии началось, по-видимому, именно с вариаций на тему трио, составивших ее первую лирическую часть. Вторая, бравурная часть в характере блестящего полонеза (*tempo di polacca*) основана на материале хора "Мы на работу в лес" из третьего действия оперы. «...Нельзя не отметить, — замечает Ю. А. Кремлев, — что в фантазии Балакирев обходится без важнейших, узловых тематически-образных элементов оперы „Иван Сусанин“ (без хора „Славься“, польских тем и т. д.). Он берет, видимо, лишь то, что ему особенно полюбилось с музыкальной стороны» (89, 211). Этот справедливо отмеченный недостаток до известной степени, однако, возмещается вступительным построением, в котором основные темы увертюры сопоставлены с трагическими фразами ("Ох, горький час! Ох, страшный час!") из предсмертной арии Сусанина.

В обработке "Арагонской хоты" Балакирев стремился в макси-

---

<sup>41</sup> К этой мазурке Балакирев питал особое пристрастие. В 1900 году он издал ее отдельно в несколько переработанном виде, обозначив номером 5, а затем, еще раз отредактировав, включил в новую сонату.

<sup>42</sup> Переложения увертюры к "Бегству в Египет" Берлиоза и отдельных частей из квартетов Бетховена были сделаны, по-видимому, с целью удобства ознакомления с этими произведениями и не предназначались для исполнения на концертной эстраде.

мально возможной степени сохранить характер оркестрового звучания и в то же время сделать ее интересной и выгодной пианистически. Образцом для него служили в данном случае листовские переложения симфонических произведений Бетховена и других композиторов. Транскрипция Балакирева предъявляет высокие требования к исполнителю и по своей трудности доступна только пианистам виртуозного масштаба. С большим блеском играл ее Н. Г. Рубинштейн.

В завоевавшей широкую популярность транскрипции "Жаворонка" Балакирев очень тонко "фортепьянизировал" романс Глинки, не лишив его при этом обаяния простоты и непосредственности лирического чувства. В обработке сохранена двухстрочная форма оригинала, но во второй строфе мелодия оплетается изящным пассажным орнаментом, а свободные по изложению вступление и заключение кадансирующего типа придают пьесе столь характерный для романтического пианизма оттенок импровизационности.

Особое место среди фортепианных сочинений Балакирева занимает восточная фантазия "Исламей", ставшая одной из вершин всего его творчества. О возникновении ее Балакирев писал немецкому критику, пропагандисту русской музыки Э. Рейсу: «Пьеса эта случайно задумана на Кавказе, куда мне пришлось съездить лета три подряд в конце 60-х годов. Интересуясь тамошней народной музыкой, я познакомился с одним 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 обработкой его для фортепиано» (48, 69)<sup>43</sup>.

Балакирев бывал на Кавказе в 1862, 1863 и 1868 годах. Поскольку в цитированном письме говорится о конце 60-х годов, можно полагать, что этот эпизод относится к последней его поездке. К работе над "Исламеем" композитор приступил в летние месяцы 1869 года, которые он провел в Москве среди близкого ему круга музыкантов. Здесь окончательно сложился замысел произведения, была найдена вторая тема, материалом для которой послужила песня крымских татар, слышанная им в исполнении артиста Малого театра де Лазари<sup>44</sup>. Несомненную роль в создании "Исламея" сыграло сближение Балакирева в этот период с Н. Г. Рубинштейном, на виртуозные данные которого он ориентировался, сочиняя свою "восточную фантазию". Пьеса посвящена "московскому" Рубинштейну, ставшему ее первым и самым блестящим исполнителем.

Разрабатывая народные темы в формах листовского монументального пианизма, Балакирев не лишает их самобытной красоты и характерности, а, напротив, находит в ряде случаев средства для

<sup>43</sup> Инструментом, на котором играл упоминаемый Балакиревым князь, вероятнее всего, была кеманча, распространенная в городских любительских кругах.

<sup>44</sup> Подлинность этой темы подтверждается позднейшими записями фольклора крымских татар (200, 58).

того, чтобы рельефнее выделить их своеобразные черты и как бы раскрывает заложенные в них внутренние возможности с помощью специфически фортепианных приемов. Сравним записанный Балакиревым инструментальный наигрыш кабардинского танца с тем, как он звучит в его пьесе (пример 56 а, б). Токкатная фактура с острыми ритмическими акцентами на опорных звуках мелодии, исполняемых левой рукой, придает этой теме особую силу и упругость в сочетании с своеобразной терпкостью колорита.

Структура целого основана на соединении сонатной формы с вариационными принципами развития. Приведенная нами тема главной партии после первого ее проведения подвергается ряду вариационных изменений, в которых, однако, легко узнается ее первоначальная основа. Подобный метод варьирования характерен для исполнения плясовых напевов в практике народного инструментального музицирования. Некоторые из вариантов темы, использованной Балакиревым для главной партии "Исламея", зафиксированы в его записи и воспроизведены в отдельных эпизодах пьесы (пример 57 а, б).

Лирически напевная вторая тема контрастирует первой и по своему выразительному строю, и по форме изложения. Она звучит мягко и томно на фоне сопровождающих ее полнозвучных аккордов (пример 58). Контраст главной и побочной партий подчеркнут и сопоставлением далеких тональностей, находящихся в малосекундовом отношении: ре-бемоль мажор – ре мажор. Экспозиционное проведение второй темы остается самостоятельным обособленным островком. В разработке и далее в репризе она утрачивает ясные мелодические очертания, подчиняясь ритмической энергии главной партии, и вовлекается в неудержимое движение огненно-стремительной пляски. Появление коренным образом измененной побочной партии в репризе Балакирев отметил ремаркой: "Живо, темп трепака". Здесь нашла отражение мысль о близости русской и восточных культур, разделявшаяся многими русскими композиторами начиная с Глинки.

Необычайная оригинальность музыки, мастерство разработки народных тем, виртуозный блеск и богатство звуковых красок принесли "Исламею" заслуженное признание в передовых музыкальных кругах. Высоко оцененная Листом пьеса Балакирева вошла в репертуар многих выдающихся русских и зарубежных пианистов, до сих пор не утратив своей свежести и привлекательности.

В фортепианных произведениях позднего периода Балакирев по-прежнему следует образцам романтического шопеновского и листовского пианизма, но без той страстной лирической взволнованности, интенсивности переживания, которые присущи творчеству этих композиторов. Преобладает спокойный и ровный тон ясного созерцательного лиризма, иногда безмятежно светлого, иногда меланхолически окрашенного, но никогда не достигающего подлинной глубины и силы выражения. Это своего рода академизированный романтизм, сохраняющий только некоторые внешние черты романтического искусства.

При всей строгости вкуса и безупречности отделки в сочинениях Балакирева 90–900-х годов порой ощущается налет поверхностной салонной "красивости". Однако в них отсутствует та непосредственная общительность, которая позволила бы им "войти в быт" и стать достоянием домашнего любительского музицирования. Как верно замечает Кремлєв, « Балакирев в отличие хотя бы от Чайковского боялся откровенных „бытовизмов“, очень опасался впасть в банальность. А это неизбежно сковывало в подобных задачах – даже тогда, когда они стихийно возникали, вызванные душевной потребностью » (89, 254)<sup>45</sup>.

Препятствием к вхождению этих пьес в любительский репертуар являлась и их сравнительная техническая трудность. Даже неприятельные и простые по характеру салонные пьесы рассчитаны скорее на концертную эстраду, чем на сферу домашнего музицирования. Порой они производят даже впечатление некоторой перегруженности из-за чрезмерного обилия пассажной орнаментики и склонности композитора к многократным октавным удвоениям, создающим густую, насыщенную звуковую ткань. Вместе с тем пассажная техника Балакирева довольно однообразна по рисунку и основывается большей частью на гармонической фигурации, иногда осложняемой проходящими или вспомогательными звуками<sup>46</sup>. В эпоху, когда развитие русской пианистической культуры определялось творчеством Скрябина, Рахманинова, Метнера, манера фортепианного письма Балакирева не могла не казаться уже старомодной. В этом одна из причин того, что его произведения не привлекли внимания концертирующих пианистов и остались малоизвестными в широких музыкальных кругах.

Удача сопутствует композитору обычно в тех случаях, когда в замысле произведения есть более или менее определенно выраженный жанровый элемент. К лучшим из его фортепианных сочинений относятся мазурки. При очевидном влиянии Шопена в некоторых из них неожиданно слышатся русские песенные интонации. Такова, например, основная тема седьмой мазурки с характерным для ряда лирических песен "заносом" на малую септиму с последующим плавным нисхождением мелодии к исходному звуку (пример 59). В предшествующей ей по нумерации мазурке тема носит легко ощутимый отпечаток кучкистского ориентализма (пример 60). В обоих случаях темы первоначально излагаются унисонно, без сопровождения, что подчеркивает их песенную природу. Обаянием глинкаинского задушевного лиризма в сочетании с тонкостью и изяществом изложения привлекает первая тема третьей мазурки. К другому типу относится особенно любимая композитором мужественная, энергичная пятая мазурка, первонач-

<sup>45</sup> Интересно в этой связи отметить, что сам Балакирев, играя в кругу друзей, не исполнял из своих фортепианных сочинений ничего, кроме "Исламея".

<sup>46</sup> Характерным примером может служить партия левой руки в этюде "В саду", где, впрочем, перед композитором стояла определенная техническая задача.

чальный вариант которой представлял собой вторую часть юношеской сонаты. При позднейшей переработке она была значительно развита, обогащена новым материалом, подверглась частичному пересмотру фактура, но вместе с тем приобрела, быть может, и некоторую тяжеловесность.

Среди четырех скерцо Балакирева<sup>47</sup> выделим последнее с темой пасторального характера, в которой слышатся временами интонации русской народной песни. Пьеса не лишена поэтичности, хотя слишком многочисленные повторения темы, перемещаемой в разные тональные строи и регистры, производит впечатление некоторого однообразия. Неубедительным кажется и бравурное окончание.

Менее интересны по материалу, несколько анемичны балакиревские ноктюрны. В противоположность им вальсы написаны в блестящей виртуозной, но поверхностно салонной манере.

В последние годы жизни Балакирев вновь обращается к жанру сонаты. Написанная в 1905 году соната си-бемоль минор осталась единственным образцом этого жанра в его творчестве, если не считать ранних, не получивших завершения опытов. Наибольший интерес представляет первая ее часть с темой народно-песенного характера, интонационно очень близкой к некоторым из песен, записанных Балакиревым на Волге в начале 60-х годов (пример 61)<sup>48</sup>. В главной партии экспозиции эта тема излагается полифонически в форме фугато. По существу, она господствует на протяжении всей первой части: побочная партия в шопеновском духе, занимающая всего восемь тактов, является лишь кратким эпизодом. Заключительная партия, разработка и кода построены всецело на материале первой темы. Несколько инородным телом выглядит в сонате вторая часть, для которой Балакирев воспользовался новой редакцией мазурки, занимавшей аналогичное место в неоконченной юношеской сонате. Третья часть, названная композитором "Интермеццо", представляет собой типичный образец поздней сосредоточенно медитативной балакиревской лирики. В плавно развертывающейся певучей теме, тихо и затаенно звучащей на фоне ломаных фигураций левой руки, слышится не высказанное до конца глубокое лирическое чувство. В широко развернутом блестящем финале вновь преобладают жанровые образы: энергичной, остро ритмованной главной партии, напоминающей стремительную мужскую пляску типа трепака, противопоставлена лирически распевная побочная. Бурно нарастающее движение неожиданно стихает к концу, и финал завершается нежно истаявающими, светло звучащими в высоком регистре мажорными аккордами. Несмотря на некоторую разнородность отдельных частей, соната должна быть отнесена к лучшим, наиболее значительным фортепианным

<sup>47</sup> Первое скерцо написано еще в конце 50-х годов.

<sup>48</sup> Ср. песни № 17 ("Собирайтесь-ка, братцы-ребятушки") и № 27 ("Как под лесом, под лесочком") из сборника "40 русских народных песен".



произведениям Балакирева. Особенно выразительны лирические страницы в первой части, интермеццо в финале.

Последним крупным творческим трудом Балакирева была работа над завершением фортепианного концерта, задуманного и в большей своей части написанного в начале 60-х годов. В августе 1862 года Балакирев сообщал Кжи, что первая часть концерта окончена и наполовину сочинена вторая (106, 483). Дальше, по-видимому, работа не продвинулась, хотя уже существовали заготовки и для финала, отдельные эпизоды которого исполнялись композитором в кругу его друзей. Римский-Корсаков приводит по памяти главную тему финала. «Затем, — пишет он, — в середине финала должна была явиться церковная тема: „Се жених грядет“, а фортепиано должно было сопровождать ее подобием колокольного звона» (222, 57).

Балакирев предполагал вернуться к концерту в 80-х годах, после окончания „Тамары“, но по каким-то причинам его намерение не было тогда осуществлено, и он приступил к этой работе только на склоне жизни, в 1909 году. Две части были им пересмотрены и отредактированы, что же касается финала, то прежний замысел его, очевидно, не удовлетворял, для создания же нового финала у больного престарелого композитора не хватало сил. По его указаниям финал был написан С. М. Ляпуновым.

В отличие от лирически мечтательного юношеского Концертного аллегро этот концерт представляет собой произведение монументального эпического плана. Общий тон его первой части мужественный, торжественный. Лаконичная, резко очерченная начальная фраза главной партии звучит в унисоне оркестра призывно и повелительно (пример 62). В ликующих аккордах фортепиано, составляющих второй ее элемент, по образному выражению Кремлева, „дышит могучая Русь“ (пример 63). Героическим богатырским образом главной партии контрастирует светлая лирическая побочная, своими гибкими прихотливыми очертаниями напоминающая грациозный восточный танец. Все эти тематические элементы получают широкое симфоническое развитие, в процессе которого устанавливаются равноправные отношения между партией солирующего фортепиано и оркестром, попеременно уступающими друг другу ведущую роль.

Во второй части концерта Балакирев первоначально предполагал использовать мелодию церковного песнопения „Со святыми упокой“<sup>49</sup>. Позже он отказался от этого намерения, но музыка сохранила колорит суровой сумрачной архаики. Тема ее, в которой синтезированы интонации знаменного распева, духовного стиха и мерного, неторопливого былинного сказа, является одной из замечательных творческих находок композитора (пример 64). В ходе своего развития она достигает мощного грозного звучания.

Блестящий праздничный финал содержит яркие красочные эпи-

<sup>49</sup> См. письмо к Стасову от 19 июля 1858 г. (20, 167).

зода, но в целом уступает двум предшествующим частям и страдает некоторым однообразием приемов. Поскольку эта часть не была записана Балакиревым хотя бы в эскизной форме, сейчас трудно установить, что принадлежит ему самому, а что было принесено Ляпуновым, которому он полностью доверил все авторские права на свое произведение<sup>50</sup>.

Концерт Балакирева постигла участь, аналогичная судьбе его Первой симфонии. То, что было для своего времени смелым новаторским открытием, стало в начале XX века общепризнанным и породило даже эпигонские явления. В свете новых великих достижений русской музыки, связанных с именами позднего Римского-Корсакова, Скрябина, Рахманинова, молодого начинающего Стравинского, балакиревский концерт представлялся явлением вчерашнего дня и не мог привлечь к себе широкого внимания.

Среди поздних произведений Балакирева особый интерес представляет сюита "30 русских народных песен" для фортепиано в 4 руки, изданная в 1898 году. В основу ее были положены записи, сделанные Г. О. Дютшем в северных областях во время экспедиции, организованной Русским географическим обществом. Своеобразие северорусского фольклора, хранящего следы далекого исторического прошлого, привлекло внимание Балакирева. В отзыве на результаты работы экспедиции он особенно подчеркивал значение былинных записей, "от величавых напевов которых так и веет глубокой древностью".

Отобрав из записей Дютша 30 песен, Балакирев создал на их основе два сборника одинакового состава: в сборнике для голоса с сопровождением фортепиано и для фортепиано в 4 руки. Между ними существует очевидная связь: в основном совпадают принципы гармонизации, общие элементы есть и в фортепианной фактуре. Но в четырехручной обработке композитор стремился, по собственным словам, к тому, "чтобы каждая из песен представляла собой законченную маленькую пьеску". Поэтому он не ограничивается однократным проведением мелодии, а повторяет ее в варьированном виде, добавляет вступительные и заключительные построения. Приемы обработки напева, применяемые Балакиревым, очень разнообразны. Четырехручное фортепианное изложение давало возможность полифонического обогащения фактуры, приближения ее к подголосочному строю народного хорового пения. Иногда мелодия излагается вначале унисонно или в октаву, а затем постепенно прибавляются другие голоса (например, свадебные "Рассказывали, Федот пива не пьет", № 13, "Не надеялась маменька", № 18, протяжная "Калинушка да с малинушкой", № 26). В первом проведении свадебной песни "Виноградье" (№ 21)

<sup>50</sup> "Всего вернее, что вам придется его [концерт] досочинять", — писал Балакирев Ляпунову в июле 1909 года. Несколько позже им была официально подтверждена передача Ляпунову авторских прав на свой концерт.

соединяются в одновременном звучании две мелодии: песенный напев, проходящий в нижнем теноровом голосе, сопровождается мелодически самостоятельным верхним голосом типа инструментального наигрыша (в нотах ремарка: "рожок").

Преследуя цель введения народной песни в сферу городского любительского музицирования, Балакирев создал произведение высоких художественных достоинств, в котором чуткое отношение к фольклорному материалу соединяется с тонкостью и разнообразием приемов его обработки. Каждая из обработок представляет собой самостоятельную характеристическую пьесу, но благодаря продуманности их сопоставлению и группировке возникает законченная по замыслу сюита, в которой широко и разносторонне представлены различные типы и жанры русского народного музыкального творчества.

## 5

"Почти все самые гениальные композиторы высказывали именно в камерной музыке свои самые глубокие мысли, выражали самые сильные чувства, самые затаенные движения своей души", — писал Кюи в работе, посвященной развитию русского романса (131, 2). Это суждение может быть всецело отнесено и к камерному вокальному творчеству Балакирева. Именно в данной сфере нашел наиболее полное и яркое выражение внутренний душевный мир композитора, круг его личных переживаний. В отличие от крупных симфонических произведений, в которых преобладают объективно жанровые и эпические образы, романсы Балакирева носят по преимуществу лирический характер.

Большая часть их относится к раннему периоду творчества композитора, охватывающему десятилетие от середины 50-х до середины 60-х годов. За эти годы было издано 20 романсов Балакирева, которые впоследствии переиздавались при его жизни в виде отдельной серии. К ним надо прибавить три юношеских романса 1855 года, не опубликованных автором, вероятно, из-за слишком очевидной их подражательности<sup>51</sup>, а также ряд неосуществленных замыслов и набросков (35, 276–279). Позже Балакирев лишь эпизодически обращался к камерному вокальному жанру, написав в 90-е и 900-е годы две серии по 10 романсов в каждой.

Создавшаяся на протяжении почти целого десятилетия первая группа неоднородна как по характеру вошедших в нее романсов, так и по степени их художественной зрелости и самостоятельности. В наиболее ранних из них композитор не выходит за рамки сложившихся в первой половине XIX века жанров русской камерной вокальной лирики: песня в народном духе, куплетная песня-романс цыганского типа, романс-мазурка, баркарола, баллада. В некоторых из них (например, "Колыбельная песня", "Когда безза-

<sup>51</sup> В 900-х годах они были изданы под общим заглавием "Три забытых романса".

ботно", "Так и рвется душа") легко ощутимы следы прямого подражания Глинке. Но постепенно Балакирев находит свой путь, более строгим становится его отношение к выбсру поэтического текста и средств его музыкального воплощения.

В целом круг поэтов, к которым он обращается в своем вокальном творчестве 50–60-х годов, достаточно разнообразен; наряду с Пушкиным, Майковым, Гейне мы встречаем среди них и совершенно неизвестных, случайных авторов. Однако решительное предпочтение Балакирев отдает двум поэтам – Кольцову и Лермонтову, на слова которых написаны десять романсов из двадцати. Ему был близок тот дух беспокойства и неудовлетворенности, страстный мятежный порыв к свободе чувства и мысли, которым проникнуто творчество обоих поэтов.

В широкой размашистой мелодии "Песни разбойника" на стихи Кольцова, словно дышащей привольем волжских просторов, слышится молодецкая удаль и рвущаяся на волю богатырская сила. Мелодика романса "Мне ли, молодцу" на слова того же поэта более индивидуализирована, фактура сопровождения богаче и разнообразнее; свободное сплетение голосов в партии фортепиано, имитирующих отдельные обороты вокальной мелодии, создает подобие народной подголосочной полифонии.

Другая группа "кольцовских" романсов связана с интимной любовной лирикой поэта, иногда страстно упоенной, иногда скорбной, проникнутой чувством горького разочарования. Романсы этой группы различны по характеру. Так "Обойми, поцелуй" написан в духе бытовой песни куплетного строения с простым "гитарным" сопровождением. К лучшим образцам ранней вокальной лирики Балакирева относится романс "Приди ко мне". Чувство страстного любовного томления выражено в музыке романса с неизменно присущим Балакиреву поэтическим благородством. Источником всей вокальной партии служит краткий мотив, заставляющий вспомнить арию Ратмира из третьего действия "Руслана и Людмилы" (пример 65). Постепенно развертывающаяся мелодия насыщается яркой экспрессией и звучит все более напряженно, достигая кульминации примерно в точке золотого сечения (на словах "Хочу к твоей груди молодой со всею силою прижаться"), в то время как плавно кольцующаяся триольная фигурация у фортепиано с проходящими хроматизмами создает атмосферу пленяющей убаюкивающей чувственности.

Большой психологической углубленностью отличается "Песня старика", основанная на резком контрасте бурного страстного порыва и трагического разочарования, сознания своего бессилия и невозвратимости утрат<sup>52</sup>. Стремительно взлетающая тема, посте-

<sup>52</sup> Как указано композитором в автографе романса, для первой его части была использована тема задумывавшейся в 1855 году фортепианной сонаты, эпиграфом для которой он избрал стихи Лермонтова:

В душе моей, как в океане,  
Надежд разбитых груз лежит.

пенно завоевывающая все более высокий регистр, сменяется безнадежно никнущими декламационными фразами, а стучащая ритмическая фигура в низком регистре воспринимается как грозный голос рока. При всей остроте контраста оба раздела интонационно связаны между собой, что придает романсу внутреннюю цельность и единство.

Обращение к поэзии Лермонтова обогатило вокальную лирику Балакирева новыми образами и идейно-психологическими мотивами. В "Песне Селима" на слова из поэмы "Измаил-бей" впервые в его творчество входит тема Кавказа, получившая затем столь яркое и многобразное отражение в произведениях различных жанров. Музыка этого романса, отличающаяся строгим мужественным характером, передает лермонтовское восприятие Кавказа как "сурового края свободы". Простыми и экономными средствами композитор рисует образ отважного молодого горца, готового к самопожертвованию во имя свободы и независимости своего родного края, — волевая маршевая мелодия вокальной партии поддерживается скупыми линиями фортепианного сопровождения. По форме романс приближается к типу баллады. Сохраняя строфическую структуру, Балакирев трактует ее свободно: он сжимает и расширяет отдельные строфы, выделяет наиболее драматические моменты текста с помощью гармонических средств и различных поворотов вокальной мелодии. Фортепианные ритурнели в духе восточных инструментальных наигрышей заключают романс в стройную красивую рамку.

Мятежным пафосом протеста проникнута "Еврейская мелодия", в которой слышатся и трагические, и героические ноты. Мрачные речитативные фразы сменяются порывистыми мелодическими взлетами, звучащими почти как боевой клич (например, слова "Скорей, певец, скорей", сопровождаемые фанфарными ходами у фортепиано<sup>53</sup>). Задача национальной характеристики не была здесь главной для композитора, и только в кратком фортепианном отгырыше в конце строф можно услышать восточные интонации.

Одним из шедевров вокального творчества Балакирева является замечательная по своей глубокой поэтичности и тонкости колорита "Песня золотой рыбки", слова которой взяты из особенно любимой композитором поэмы Лермонтова "Мцыри"<sup>54</sup>. В этом романсе, написанном в 1860 году, уже заложены некоторые элементы "подводной" фантастической звукописи Римского-Корсакова. Несомненные черты родства с ним содержит и бородинская "Морская царевна". Особый колорит музыки достигается в "Песне

<sup>53</sup> В первой редакции романса проставлена ремарка: "Сопн!".

<sup>54</sup> В упоминавшемся выше плане симфонии "Мцыри" средняя часть финала изложена следующим образом: "...он [Мцыри] в обмороке слышит пение рыбки (песня рыбки), его принесят в монастырь" (191, 74). Можно полагать, что рассматриваемый романс связан с этим замыслом и, следовательно, фортепианная партия была задумана оркестрово.

золотой рыбки” разреженностью и прозрачностью фактуры, в которой ясно выделяются три пласта. Спокойная, неторопливо развертывающаяся мелодия вокальной партии с преобладанием ходов на кварту и на квинту напоминает колыбельные напевы и вместе с тем содержит в себе нечто завораживающее<sup>55</sup>. Она звучит по преимуществу в ограниченном по объему среднем регистре, и только в отдельные моменты tessitura понижается (таинственное “колдовское” интонирование слов “Под говор чудных снов”) или повышается (повелительный взлет мелодии на словах “Как жизнь мою” с последующим падением на полторы октавы, словно погружение в водную глубину).

Плавное раскачивающееся движение левой руки в партии фортепиано создает “убаюкивающий” фон для вокальной мелодии и одновременно вызывает представление о спокойной колышущейся водной поверхности, а игриво-танцевальная фигура правой руки может быть воспринята как иллюстрация слов “Я созову моих сестер, / Мы пляской круговую / Развеселим туманный взор” (пример 66). Все вместе создает чарующий своей волшебной прелестью образ.

Особую роль играет в музыке романса начальный звуковой комплекс, повторяющийся затем в середине и в заключительных тактах. Свообразие этого созвучия в его ладовой двойственности. Оно может быть истолковано и как доминантовый квинтсекстаккорд параллельного минора, и как неполный вводный септаккорд ре мажор с пониженной VI ступенью и с добавленной терцией тонического трезвучия. Постоянные колебания между мажором и минором сохраняются на протяжении всего романса, придавая музыке характер чего-то фантастически таинственного и загадочного.

Менее ярки и оригинальны два лирических романса на стихи Лермонтова “Слышу ли голос твой” и “Отчего”, страдающие некоторой интонационной вялостью и бесцветностью. Особенно ощущается этот недостаток во втором из них, значительно уступающем по яркости и непосредственности выражения романсу Даргомыжского на те же слова.

В “Грузинской песне” на стихи Пушкина Балакирев снова обращается к близкой ему теме Кавказа. Написанный уже после поездок композитора на Кавказ и непосредственного личного знакомства с бытом и музыкой кавказских народов (1863), этот романс содержит гораздо более конкретные черты национального колорита, нежели ранняя “Песня Селима”. Они проявляются и в узоре рисунка вокальной партии, изукрашенной мелкими фигурами, и в своеобразии ладового строя, создаваемом обилием альтераций (главным образом, понижающих), и в неоднократном подчеркивании характерной интонации увеличенной секунды.

---

<sup>55</sup> А. М. Виханская верно указывает на известное сходство этой мелодии с “зовами” Русалки из оперы Даргомыжского (35, 286).

Близкие аналогии некоторым оборотам вокальной партии можно найти в народных кавказских напевах, записанных Балакиревым (пример 67 а, б).

Национальный характер выдержан и в инструментальном сопрождении, первоначально написанном для оркестра, но сохранившем все важнейшие особенности фактуры в авторском фортепианном переложении. Так, деревянные духовые (кларнет, гобой, флейта), которым поручен верхний голос, иногда удваивающий вокальную партию, имитируют звучание грузинских инструментов тростевого (дудуки, зурна) или флейтового типа, дробь малого барабанчика подражает манере игры на широко распространенных в восточных странах мембранных инструментах, придавая музыке оттенок танцевальности.

Однако перед Балакиревым не стояла чисто этнографическая задача. В стихотворении Пушкина, послужившем композитору основой для этого романса, образ Грузии предстает в дымке воспоминания, овеянного лирической грустью, тоской по далекому недостижимому счастью. Налет элегической печали ощущается и в музыке романса, особенно в средней его части, где мелодия приобретает драматически взволнованный декламационный характер, подчеркиваемый тревожным тремоло фортепиано. Личное лирическое чувство, прорываясь с неожиданной силой, выплескивается наружу, и песня словно на время замолкает в памяти автора.

Примечательно, что "Грузинская песня" осталась в творчестве Балакирева единственным произведением, так или иначе связанным с пушкинской поэзией. Ни до, ни после ее создания он ни разу не обращался к текстам и сюжетам Пушкина. Вряд ли это можно считать случайностью. Душевной организации Балакирева была ближе мятежная страстность Лермонтова, нежели пушкинская гармоническая ясность и цельность мироощущения.

Позднее вокальное творчество Балакирева 90-х и 900-х годов значительно отличается по своему внутреннему строю от рассмотренной группы романсов; появляются черты созерцательности, порой холодноватости выражения, на некоторых образцах лежит отпечаток религиозно-философских настроений, связанных с размышлениями о жизни и смерти, волновавшими композитора в эти годы. Одновременно становится богаче и разнообразнее фактура, усложняется гармонический язык, возрастает значение фортепианной партии. Отдельные из романсов приближаются по своему масштабу и емкости содержания к типу небольшой вокальной поэмы.

Обе поздние серии, как и романсы 50 – 60-х годов, не представляют собой цельного, тематически единого цикла и включают сочинения весьма различного характера, написанные на стихи разных поэтов. Многие из этих романсов, несмотря на ощущающийся в них недостаток непосредственного свежего чувства и налет рассудочной риторичности, отличаются высокими художественными достоинствами, благородством и суровой строгостью выражения.

Один из лучших романсов в серии 1895–1896 годов – “Пустыня” на слова А. Жемчужникова. Образ бредущего в унылой пустыне путника, который после долгого тяжкого пути находит покой и отдохновение среди густой зелени тенистого оазиса, приобретает символическое значение. Юдоли страданий, какой представляется в христианском вероучении земная жизнь, противопоставлен мир вечной тишины и успокоения. Романс состоит из двух контрастных разделов. В первом из них медленно, словно с трудом восходящая мелодия вокальной партии звучит на фоне грузно раскачивающейся остинатной фигуры басов в маршевом движении (пример 68). Передавая тяжелые шаги путника, она вместе с тем напоминает гулкий звон похоронного колокола. Во втором разделе колорит просветляется, более мягкие очертания принимает вокальная мелодия, сопровождаемая спокойным триольным аккордовым движением, и только в последних тактах возвращающиеся колокольные басы напоминают о том, что путь еще не окончен.

В духе философского монолога выдержан романс “Когда волнуется желтеющая нива” на слова Лермонтова. Выразительная декламационная мелодия, проникнутая сдержанным сосредоточенным чувством, повторяется из строфы в строфу лишь с небольшими вариантами. Отдельные изобразительные штрихи у фортепиано (например, “струящаяся” извилистая фигура триолей шестнадцатыми в третьей строфе: “Когда студеный ключ, играя...”) не нарушают тона углубленной медитации. Особо выделяет композитор последнюю строфу, в которой меняется фактура, ускоряется темп, мелодия голоса, сопровождаемая модуляцией в тональность II низкой ступени соль-бемоль мажор, стремительно возносится вверх. Заключительная строка “И в небесах я вижу Бога” повторена еще благоговейно тихим полусшепотом. Цельность впечатления нарушается, однако, фортепианной концовкой, торжественные аккорды которой звучат как хор ангелов, славящих Бога. Это “последствие” воспринимается как нечто надуманное, чуждое характеру лермонтовского стихотворения.

Образцом философской лирики позднего Балакирева может служить и романс на слова А. Хомякова “Nachtstück”. Чувство восторга и преклонения перед красотой и величием мироздания выражено в красочной поэтичной музыке романса с длительными постепенными нарастаниями и эффектными патетическими кульминациями. В то же время нельзя не отметить несколько внешне-го ее характера, недостатка подлинной глубины и искренности выражения.

Сопоставление образов природы с внутренними душевными переживаниями встречается и в некоторых других романсах, как, например, “Не пенится море” на слова А. К. Толстого. Особенно выделяет Балакирев строки “Душа безмятежна, душа глубока, Сродни ей спокойное море”, подчеркивая их хроматическим понижением вокальной линии и отклонением в тональность II низкой ступени (ля-бемоль мажор).

Несколько случайным кажется в этой серии романс “Я любила его” на стихи Кольцова, представляющийся данью композитора



своим ранним увлечениям. К тому же перегруженность фортепианного сопровождения и чрезмерная детализация в воплощении текста не соответствуют песенному складу кольцовской поэзии.

Уникальное место в творчестве Балакирева занимает песня "Как наладили" на слова Л. Мея, в которой он неожиданно сближается с Мусоргским, создавая образ жалкого, несчастного бедняка, вызывающего у всех попреки и насмешки. Близкие Мусоргскому интонации слышатся в вокальной мелодии, напоминающей народные прибаутки. Характерно также декламационное выделение отдельных "ударных слов". Остинатная фигура в партии фортепиано имитирует наигрыши гудка или какого-нибудь другого народного инструмента, словно "подзуживая" и акцентируя тон горькой издевки.

Печаль утраты, ностальгическая грусть по безвозвратно ушедшему прошлому слышится в изящной вокальной миниатюре на слова И. Аксакова "Среди цветов". Весь смысл стихотворения заключен для Балакирева в словах последней строки: "Привет из юности моей!", которая звучит в затаенном *pianissimo* на фоне проходящих хроматических гармоний, как бы выделенная из контекста.

Своего рода эпилогом ко всей серии 1895–1896 годов явился романс "Догорает румяный закат". Слова его были написаны по заданию композитора и подробно разработанной им программе одним из его капелльских учеников В. Г. Кульчинским. По свидетельству последнего, романс этот имел для Балакирева автобиографическое значение (99, 430). Излюбленный композитором параллелизм образов природы и человеческого душевного мира превращается здесь в трагическую антитезу – тишине и покою в природе противопоставляется мучительная сердечная боль, тоска одиночества. Светлые прозрачные гармонии первого раздела сменяются в средней части романса более темным колоритом: все чаще появляются минорные обороты, спокойно развертывающаяся линия вокальной мелодии экспрессивно заостряется и приобретает драматически взволнованный характер. Ключевая фраза текста "Не вернешь дорогие мгновенья!", на которую приходится музыкальная кульминация, подчеркнута стремительным падением голоса на октаву вниз и малосекундовой интонацией вдоха, подобно эху дважды отдающей у фортепиано. Та же безнадежно никнущая интонация повторяется еще раз в заключительной фразе, приобретая особенно сумрачную трагическую окраску в густом низком регистре, захватывающем область малой октавы.

Последняя серия романсов 1903–1904 годов открывается "Запевкой" на слова Л. Мея, которую можно назвать апофеозом русской народной песни с ее неизменной мелодической широтой и раздольем. Свободно льющаяся мелодия голоса сопровождается постепенно возникающими в партии фортепиано все новыми подголосками, звучание крепнет, нарастает и снова затухает и гаснет в конце. Композитору удалось, не прибегая к фольклорным цитатам, создать необычайно глубокий и правдивый образ протяжной народной песни.

По-прежнему большое место занимает поэзия Лермонтова, на стихи которого написано три романса. Особенно выделяется среди них по глубине и силе выражения "Сон" – драматический монолог покинутого на поле боя умирающего воина. Стихотворение связано с образами Кавказа, но в музыке полностью отсутствуют элементы картинно-изобразительного порядка, ничто не напоминает окружающего пейзажа. Сурово-сдержанный тон речитативной декламации лишь изредка нарушается вырывающимися из уст героя мучительными восклицаниями. Менее ярки и интересны два других лермонтовских романса – простая, непритязательная "Песня" ("Желтый лист о стельбь бьется") и не лишенный налета поверхностной салонности "Из-под таинственной холодной полумаски".

К лучшим образцам вокальной лирики Балакирева следует отнести романс "Шепот, робкое дыхание" на слова известного стихотворения Фета. Композитор достигает почти импрессионистической тонкости нюансов в передаче поэтического текста, сотканного из беглых впечатлений и полунамёков. Краткая остигатная фигура в партии фортепиано, напоминающая то ли тихий шелест, то ли нежное воркование, создает зыбкий переливчатый фон, лишь изредка расцветиваемый изобразительными моментами (например, легкая фиоритура на словах "Трели соловья"). Так же изменчив и неустойчив рисунок вокальной партии, складывающийся из отдельных фраз, разделенных паузами и гибко следующих за всеми изгибами словесного текста. Почти на всем протяжении романса сохраняется приглушенная динамика, и только один раз на словах "И лобзания, и слезы..." сильное страстное чувство вырывается наружу, но этот порыв сразу же гаснет и звучность истаивает в нежнейшем *pp* – *ppp*.

Наряду с утонченным лиризмом романсов на слова Фета и яркой драматической экспрессией лермонтовского "Сна" здесь усиливаются характерные для позднего Балакирева религиозно-философские мотивы. Они получают отражение в особенно ценившихся самим композитором романсах на стихи Хомякова, поэзия которого привлекала его главным образом своей христианско-морализующей окраской.

Как произведение монументального эпического плана задумана "Беззвездная ночь" – поэтическая фантазия, переносящая автора в столицу Чехии Прагу в ночь накануне Пасхи. Перед слушателем проносятся картины чешской земли с ее широкими просторами и привольно текущими реками. Ровное струящееся движение в партии фортепиано создает ощущение легкой воздушности, затем постепенно звучность уплотняется и нарастает. Возникает образ Праги, сияющей блеском златоверхих куполов, доносятся звуки праздничного богослужения: сурово-величественный древний церковный напев сопровождается торжественным колокольным звоном, достигающим ликующей мощи звучания.

Балакирев стремился воплотить в этом сочинении не реальную историческую картину, а утопическую мечту об объединении всех славянских народов в лоне православной церкви. Этим оправдыва-

ется и использование мелодии православного пасхального гимна, и типично русский перезвон колоколов. При всей красочности музыки романс страдает отсутствием единства и неуравновешенностью формы. Между двумя его основными частями нет достаточной внутренней связи, наиболее важный по замыслу заключительный раздел слишком короток и не развит.

В эпическом балладном тоне выдержан и романс "7 ноября" на слова одного из стихотворений Хомякова, посвященных Наполеону<sup>56</sup>. В отличие от большинства русских поэтов первой половины XIX века Хомяков не романтизирует образ великого полководца. Идея его стихотворения – осуждение людской гордыни, мысль о бренности человеческой славы и могущества. Музыка романса, написанная под очевидным влиянием глинкаевского "Ночного смотра"<sup>57</sup>, вместе с тем изобилует широко развитыми живописно-образительными моментами. На фоне мрачного размеренного движения крайних разделов, напоминающего траурное шествие, возникает картина бури, слышатся отзвуки кровавых битв. Ярким контрастом звучит средний эпизод с прозрачными фигурациями в высоком регистре фортепиано, словно далеко разносящийся светлый звон: вечный мир и тишина, царящие в природе, противопоставляются тревогам и ужасам человеческой жизни.

Особое значение придавал Балакирев последнему романсу "Спи!" на слова одноименного стихотворения Хомякова, которое он охарактеризовал в письме к Г. Н. Тимофееву как "очень глубокое по содержанию" (189, 280). В романсе сопоставлены три эпизода, отражающих разные моменты человеческой жизни: безмятежный сон наигравшегося за день ребенка, сон взрослого труженика, приносящий отдохновение от дневных забот, и сон старца, озаренный предчувствием другого, вечного сна. Первому эпизоду предпослано большое фортепианное вступление скерцозного типа, охватывающее 80 тактов, с ним перекликается по контрасту тихо возносящееся ввысь, спокойно и просветленно звучащее заключительное построение. Создавая эпилог ко всей серии, композитор думал, конечно, и об эпилоге собственной жизни. Именно поэтому стихотворение Хомякова приобрело для него такой глубокий смысл. Однако музыка романса получилась довольно бесцветной и поверхностной, надуманной и неубедительной по форме.

Два последних романса Балакирева, изданных посмертно, не вносят принципиально новых черт в характеристику его вокального творчества. Типичный образец философски окрашенной поздней балакиревской лирики – "Заря" на стихи Хомякова отличается сдержанностью выражения, преобладаем декламационных элементов в вокальной партии. "Утес" на слова известного стихотворения Лермонтова остался незавершенным и был дописан Ляпуновым уже после смерти автора. Этим можно объяснить стилистичес-

<sup>56</sup> 7 ноября 1841 года была произведена эксгумация тела Наполеона для переноса и перезахоронения в Париже.

<sup>57</sup> На это обращает внимание А. М. Виханская (35, 319).

кое несоответствие песенному началу несколько мелодраматичной второй половины с трижды повторенной скорбной фразой "Тихонько плачет он".

Количественно незначительную, но по-своему характерную сторону творчества Балакирева представляют его хоровые сочинения. Большая их часть относится к позднему периоду жизни композитора и обязана своим возникновением тем или иным внешним поводам. Из ранних замыслов 50–60-х годов осуществлен только хор на слова духовного песнопения "Со святыми упокой", который должен был составить одну из частей планировавшегося Балакиревым Реквиема<sup>58</sup>. Несколько небольших духовных хоров было им написано в период работы в капелле. Однако, несмотря на свою религиозность, Балакирев не проявлял особого интереса к церковной музыке, его немногие духовные песнопения ("Херувимская", "Достойно есть" и др.) выдержаны в традиционной гармонической манере, официально санкционированной в русском церковном пении второй половины XIX века.

Так же несложны по фактуре и светские хоровые произведения Балакирева, рассчитанные на силы любительских или школьных хоров. К их числу принадлежит Гимн в честь великого князя Владимира Юрия Всеволодовича для мужского хора, написанный по случаю празднования в 1889 году семисотлетия родного города композитора Нижнего Новгорода. Сочиняя музыку Гимна, Балакирев, по собственным словам, "старался сделать ее возможно доступной и легкой для исполнения". Основная тема хора, выдержанного в простом четырехголосном складе, напоминает по своему интонационному строю мелодику солдатских походных песен.

Балакиреву принадлежат также несколько хоровых обработок произведений Глинки, Шопена и народных песен. Среди них широко популярна выполненная с тонким мастерством транскрипция глинкинского романса "Венецианская ночь". Представляют интерес обработки двух былин из сборника "30 песен русского народа" – "Никита Романович"<sup>59</sup> и "Королевич из Кракова". Сохранив в основном неизменной гармонизацию напевов, композитор изменяет лишь голосоведение в соответствии с требованиями хоровой фактуры, придает ему более подвижный и свободный характер.

Судьба Балакирева как художника сложна и во многом трагична. Смелый новатор и боец, стоящий у истоков того движения, которое привело к высочайшему расцвету русской музыки во второй половине XIX века, он внезапно умолкает, а когда снова возвращается к творчеству, то создаваемое им уже в значительной степени утрачивает интерес новизны и актуальности. Это обрекло его на мучительное одиночество и отдалило даже от прежних дру-

<sup>58</sup> См. письмо Балакирева к Стасову от 3 августа 1861 г. (20, 167).

<sup>59</sup> В сборнике озаглавлена "Взятие Казани".

зей и единомышленников. Но лучшее из того, что создано Балакиревым, прочно вошло в сокровищницу русской музыкальной классики и стало неотъемлемым ее достоянием. И если такие его современники, как Мусоргский, Бородин, Чайковский, Римский-Корсаков, сумели достигнуть в своем творчестве больших художественных высот, то многим они были обязаны ему как первопроходцу, открывателю новых путей, а иногда и непосредственному руководителю и наставнику. Велики заслуги Балакирева и как музыканта-просветителя, пропагандиста национальных художественных ценностей, всегда остававшегося верным этому своему долгу. Все это вместе взятое определяет его выдающуюся роль в истории русской музыки.

Ц. А. Кюи занимал видное место среди членов Балакиревского кружка в период формирования и становления "Могучей кучки". Он первым познакомился и сблизился с Балакиревым и долгое время почитался в кругу кучкистов "старшим", почти наравне с самым руководителем содружества. Будучи старше своих товарищей по возрасту, Кюи раньше других заявил о себе как композитор и музыкальный критик, в определенной степени взяв на себя роль идеолога новой русской музыкальной школы<sup>1</sup>.

Объективной оценке роли Кюи в становлении новой русской школы, особенно проявившейся в период самоопределения кружка (60-е годы), в значительной степени мешает последовавший в дальнейшем отход его от былых радикальных позиций ко все более умеренным и даже консервативным. Не сумев подняться до понимания многих новаторских и самобытных устремлений своих товарищей, которые очень быстро переросли его и в идейном, и в творческом отношении, он часто бывал несправедлив и даже резок в оценках их произведений.

Облик Кюи как композитора и критика, вопреки его чисто человеческой цельности, — а он был человеком вполне определенных нравственных принципов и убеждений, которым никогда не изменял, — парадоксальным образом противоречив и сложен. Поднимая проблемы, охватывающие все стороны современного русского музыкального искусства, а также затрагивая важнейшие явления западноевропейской музыки, он зачастую обнаруживает известную ограниченность в понимании как сущности музыкального искусства вообще, так и актуальных задач русской композиторской школы в частности. С другой стороны, не обладая столь ярким и самобытным талантом, как его "младшие" товарищи по кружку — Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, — но утвердившись в качестве одного из лидеров, Кюи-композитор постоянно настойчиво стремился к новизне и оригинальности. На протяжении всего творческого пути его не оставляло честолюбивое желание "сделать что-нибудь лучшее, либо худшее, но только не повториться"

<sup>1</sup> О музыкально-критической деятельности Кюи см. главы "Музыкальная критика и наука" в томах 6 и 7 настоящего издания.

(106, 107), о чем свидетельствуют многие страницы его писем. В то же время новаторство трактуется им довольно узко и ограничивается в основном стилистическими изысканиями. По меткому выражению Васиной-Гроссман, "эстетическая революция" Кюи<sup>2</sup> сводилась главным образом к "стилистической революции" (31, 164).

Несоответствие амбиций и художественных пристрастий Кюи тем серьезным задачам, которые он ставил перед собой, в большой степени явилось причиной недооценки последующими поколениями его действительных заслуг в истории русской музыки в целом.

## 1

Сын француза Антуана Кюи, бывшего тамбур-мажора наполеоновской армии, оставшегося в Вильно, и литовки Юлии Гуцевич, Цезарь Кюи с детства свободно владел французским, литовским, польским и русским языками. В детские годы он обучался игре на фортепиано под руководством отца и старшей сестры, а затем и специально приглашенных педагогов. Один из них показал первые композиторские опыты своего ученика известному польскому композитору Станиславу Монюшко, который, заинтересовавшись юным музыкантом, стал заниматься с ним бесплатно.

Из-за стесненного материального положения семьи Кюи пришлось прервать уроки с Монюшко и оставить учебу в гимназии. В 15-летнем возрасте он был отправлен в Петербург, в Главное инженерное училище. Успешно закончив затем офицерские классы Военно-инженерной академии, Кюи остался в ней преподавателем, а впоследствии стал профессором, крупным специалистом по фортификации. Его труды в этой области явились большим вкладом в отечественное всенно-инженерное дело и получили европейское признание. В годы учебы музыкальные занятия Кюи несколько приостановились, хотя общая культурно-художественная атмосфера столицы и регулярное посещение оперных спектаклей (преимущественно итальянской труппы) способствовали дальнейшему развитию его музыкального вкуса.

В 1856 году на одном из квартетных собраний в доме А. И. Фицтума фон Экстедта<sup>3</sup> произошла знаменательная встреча Кюи с М. А. Балакиревым и вскоре после этого состоялось знакомство с

<sup>2</sup> "Эстетическим революционером" его называл Ларош.

<sup>3</sup> Известный любитель музыки, А. И. Фицтум фон Экстедт, был инспектором Петербургского университета, организатором Университетских концертов, пользовавшихся большой популярностью с начала 40-х годов, а впоследствии — одним из первых помощников инспектора Петербургской консерватории.

А. С. Даргомыжским, а затем и А. Н. Серовым. Это оказало решающее воздействие на формирование музыкальных взглядов Кюи. Действенным стимулом к музыкальному творчеству послужило и сближение с братьями В. и Д. Стасовыми, юным Мусоргским, а также дружба с передовыми представителями творческой интеллигенции — драматургом В. А. Крыловым, художником Г. Г. Мясоедовым и другими.

К 1856 году относится первый оперный замысел Кюи — "Замок Нейгаузен", за которым последовала начальная, двухактная редакция оперы "Кавказский пленник" и одноактная комическая опера "Сын мандарина". Появляются сочинения в различных жанрах — вокальные, фортепианные, оркестровые, — в которых ошутимо влияние западноевропейских романтиков, особенно Шумана, а также отечественных кумиров композитора — Глинки и Даргомыжского. Поиски собственного направления в искусстве, постепенное овладение композиторским мастерством приводят Кюи в 1861 году к началу работы над оперой "Вильям Ратклиф", явившейся важным, поворотным этапом в его творческой биографии.

С 1864 года начинаются критические выступления в "Санкт-петербургских ведомостях" с рецензиями и обзорами, подчиненные задачам утверждения эстетических идеалов "Могучей кучки" и пропаганде творчества русских композиторов. Несмотря на определенную тенденциозность и резкость, они в целом отражали вкусы и взгляды кружковцев.

Активная музыкальная деятельность Кюи сочеталась с интенсивной педагогической работой в Военно-инженерной академии. Кроме того, материальная неустроенность побудила его открыть частный пансион для подготовки мальчиков в инженерное училище, где ему с супругой приходилось вести всю педагогическую и воспитательную работу.

Предельная насыщенность жизни отвлекала начинающего композитора от творчества, а работа над "Ратклифом" растянулась на семь лет. И все-таки именно в конце 60-х — начале 70-х годов были созданы многие лучшие романсы и продолжалась настойчивая работа в оперном жанре, занявшем центральное место в кругу творческих интересов композитора.

В 1869 году, после смерти Даргомыжского, вместе с Римским-Корсаковым Кюи работал над завершением оперы "Каменный гость", представлявшей ему идеалом современной оперы-драмы. В 1872 году был написан первый акт предполагавшейся коллективной феерической оперы-балета "Млада", заказанной Кюи, Бородину, Мусоргскому и Римскому-Корсакову директором императорских театров С. А. Геденовым. Замысел этот, в котором "1-е действие, как наиболее драматичное, было поручено наиболее драматическому композитору" (222, 222), каковым считался в кружке Кюи, так и не был до конца осуществлен<sup>4</sup>. Композитор работал в

<sup>4</sup> Без малого 20 лет спустя к этому сюжету вернулся Римский-Корсаков, написавший собственную оперу "Млада".



разных жанрах, но славным творческим достижением этого десятилетия явилась его вторая опера "Анджело", написанная в 1871–1875 годах.

В 1876 году Кюи присутствовал на первом представлении тетралогии Вагнера "Кольцо нибелунга" в Байрейте, а пятью годами позже он посетил Вагнера в его замке, сохранив, однако, свое скептическое отношение и к личности, и к творчеству великого реформатора. Во время первого байрейтского фестиваля состоялась также первая личная встреча Кюи с Листом, который очень тепло отнесся к его творчеству.

В 80–90-х годах появились еще две большие оперы Кюи – "Сарацин" и "Флибустьер", написанный для парижского театра Opéra Comique. Этот период отмечен большим, чем прежде, вниманием к инструментальным, камерным и оркестровым жанрам, а также пристальным интересом к вокальной музыке, результатом которого явились более 100 романсов и несколько циклов для хора а саррелла.

Росла известность Кюи как композитора и музыкального критика, он становился признанным авторитетом среди зарубежных издателей. В конце 70-х – начале 90-х годов во французских и бельгийских периодических изданиях было напечатано 37 его статей, посвященных в основном русской музыке<sup>5</sup>. Стали известны в Европе и музыкальные сочинения Кюи, прозвучавшие в концертах, организованных бельгийской пианисткой Л. Мерси-д'Аржанто<sup>6</sup>, и даже со сцены парижской Opéra Comique, где была поставлена его опера "Флибустьер"<sup>7</sup>.

К исходу XIX века Кюи пользовался широким общественным признанием. Он был почетным членом многих музыкально-общественных организаций в России, в 1894 году получил звание члена-корреспондента "Institut de France", в 1896 – бельгийской "Académie Royale", тогда же был избран на пост председателя петербургского отделения РМО. Наряду с Балакиревым, Ларошем, Направником, Римским-Корсаковым, Стасовым в 1894 году Кюи вошел в состав почетных членов "Петербургского общества музыкальных собраний", которое проводило лекции-концерты и издавало собственные "Известия".

Интенсивная музыкально-общественная и композиторская деятельность сочеталась с большой педагогической и научной рабо-

---

<sup>5</sup> Часть из них вышла затем отдельной книгой "La Musique en Russie" (309), которая, несмотря на ряд спорных и ошибочных суждений, справедливо подвергнутых критике Стасовым, все же послужила пропаганде русской музыки за рубежом.

<sup>6</sup> В этих концертах прозвучали произведения Даргомыжского, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Кюи, Лядова, Глазунова.

<sup>7</sup> Опера "Флибустьер" была написана специально для Парижа на подлинный текст французского поэта-драматурга Ж. Ришпена. Ее постановка была осуществлена в январе 1894 года.

той Кюи – профессора трех военных академий<sup>8</sup>, генерала и крупного ученого в области военной инженерии, ставшего к этому времени автором известных капитальных трудов и учебников по фортификации и почитавшегося одним из лучших военных специалистов своего времени.

Близость ко двору, принадлежность к генералитету, весь тот особый ореол почета, который на исходе XIX века окружал Кюи, – все это накладывало определенный отпечаток на его убеждения. Приближение и наступление бурного XX века с особой силой выявило ограниченность мировоззрения Кюи. Если уже в 70-х годах он проявляет непонимание новаторства Мусоргского и Чайковского, то к началу нового столетия обнаруживается категорическое неприятие композиторов нового поколения, в первую очередь – белаяевцев и Рахманинова. Придерживаясь охранительных политических взглядов, с молчаливым неодобрением отнесся Кюи к гражданской позиции Римского-Корсакова и Танеева во время революционных волнений консерваторского студенчества в 1905 году<sup>9</sup>. Разрыв с передовой музыкальной общественностью и постепенная утрата старых товарищей, один за другим уходящих из жизни, вели Кюи на склоне лет и к одиночеству, и к отстранению от музыкально-общественной деятельности. С 1900 года он оставляет музыкальную публицистику, в 1904 году отказывается от руководства РМО. Но по-прежнему важнейшим, жизненно необходимым делом остается для Кюи музыкальное творчество. Его работоспособность не иссякает: в первом десятилетии XX века были созданы три одноактные оперы (“Пир во время чумы”, “Мадемуазель Фифи”, “Матео Фальконе”), отразившие новые, современные веяния в оперном искусстве, и большая опера “Капитанская дочка”, отмеченная стремлением возродить былые “кучкистские” традиции. Благодаря знакомству с известными энтузиастками детского музыкального воспитания М. С. Поль и Н. Н. Доломановой композитор проявляет большой интерес к детской музыке и сочиняет четыре оперы-сказки (“Снежный богатырь”, “Красная Шапочка”, “Кот в сапогах”, “Иванушка-дурачок”), ряд вокальных циклов<sup>10</sup>, хоров и фортепианных сочинений для детей.

В последний период Кюи много работал в области камерно-вокальной лирики, написал ряд хоровых и фортепианных произве-

---

<sup>8</sup> Кюи состоял профессором Академии Генерального штаба, Николаевской инженерной, Михайловской артиллерийской, преподавал в военных училищах, а также был воспитателем всех великих князей в области военных наук, в том числе и Николая II.

<sup>9</sup> Невольно напрашивается сопоставление с событиями двадцатилетней давности, когда в 1883 году, протестуя против несправедливого отклонения “Хованщины” Мусоргского, не принятой к постановке, Кюи вместе с Римским-Корсаковым демонстративно вышел из состава Оперного комитета.

<sup>10</sup> В их числе, помимо более ранних “13 музыкальных картинок” оп. 15 (1877 – 1878), “17 детских песен” оп. 73, “Еще 17 детских песен” оп. 78, “Последние 17 детских песен” оп. 97.

дений, два струнных квартета, а также переложил для оркестра три ранних Скерцо. Два года напряженного труда (1914–1916) он посвятил завершению "Сорочинской ярмарки" Мусоргского и мечтал об окончании его "Женитьбы".

До самого конца своих дней, преодолевая тяжесть прожитых лет и прогрессирующую слепоту, Кюи продолжал сочинять музыку, посещать оперу и концерты, вести дружескую и деловую переписку. О неугасающей внутренней энергии композитора свидетельствуют его горькие сетования на свою старческую немощность: "О себе могу сообщить только одно, что нужно было дожить до 82 лет, чтобы узнать, что самое трудное в жизни – убивать время", – писал он М. С. Керзиной (106, 472). Последние годы его жизни скрашивало теплое дружеское общение с Керзиной – фактическим руководителем московского Кружка любителей русской музыки. Будучи большой поклонницей творчества Кюи, она постоянно включала его произведения в концерты кружка и своим участием поддерживала одинокого престарелого композитора.

Пережив всех своих соратников, недругов и соперников, Кюи встретил Февральскую и Октябрьскую революции 1917 года. Несмотря на разрушившийся привычный уклад жизни, наступившие голод и холод, он со свойственной ему в прежние годы живостью проявлял интерес к происходящим событиям: "Сенат закрыли. Возможно, что сын потеряет свое место... Живем со дня на день, слегка голодаем, систематически худеем и мерзнем.

А в сущности, какой интересный исторический момент мы переживаем", – писал он 28 ноября 1917 г. Керзиной (106, 479).

Композитор ушел из жизни на 84-м году, 13 марта 1918 года<sup>11</sup>.

## 2

Творческое наследие Кюи очень обширно и неравноценно по своему художественному значению, что в немалой мере было обусловлено не только степенью его дарования, но и определенной непоследовательностью его эстетических взглядов.

Прежде всего обращает на себя внимание несоответствие между теми теоретическими положениями, которые Кюи выдвигал в своих критических работах, и его собственным творчеством. Так, провозглашая и отстаивая принципы реализма, сам он фактически оставался на романтических позициях, что наиболее ярко выразилось в сюжетах и драматургических принципах его опер, а также в постоянном тяготении к миниатюрным формам. Трактовка же содержательной стороны музыкального искусства, ограниченной, по его представлениям, исключительно сферой человеческих чувств

<sup>11</sup> Эту дату подтверждает исследование А. Ф. Назарова (198, 221).

и область прекрасного, нередко приводила композитора к мелодраматической чувствительности и внешней "красивости".

Отсутствие в его музыке истинной национальной почвенности резко расходится с главным положением эстетики "кучкистов" о народности, национальной самобытности музыкального искусства, которое Кюи истово отстаивал в своих многочисленных критических выступлениях. Будучи, как остроумно заметил Асафьев, "полуварягом" (16, 76), проводившим первые 15 лет своей жизни вне России, а также католиком, "иноверцем", как он сам себя называл (106, 175), Кюи лишь внешне, как бы со стороны воспринимал очень многое и в психологическом складе русского человека, и в том особом строе эмоций и способах самовыражения, которые проявляются в народном искусстве, поэзии, обычаях и верованиях<sup>12</sup>.

Музыка Кюи, особенно вокальная, имеет по большей части сугубо камерный, интеллектуализированный характер. В оперном творчестве он обращался преимущественно к западным, порою уже изрядно устаревшим образцам. Это проявляется в его опоре на типовые оперно-жанровые штампы, что поставило большие, многоактные оперы Кюи как бы вне основной, магистральной линии развития русской оперной школы. В то же время творчество Кюи сыграло также и определенную стимулирующую роль в освоении русскими композиторами достижений западной музыки. Композитор стремился к широкому использованию творческих находок Шумана, Шопена, Листа, страстным поклонником и пропагандистом которых он был. Многие его оперные искания, эксперименты в области вокальной декламации, в сфере гармонической выразительности и, конечно, в области новых оперно-вокальных форм перекликаются с аналогичными тенденциями в творчестве современных зарубежных композиторов.

Центральное место в творчестве Кюи занимала опера, что было связано с доминирующим значением оперного жанра в эстетике Балакиревского кружка: "Все его главные музыкальные произведения, те, где он, в самом деле, всего себя выразил, принадлежат к оперному роду" (255, 340), — писал Стасов, считавший Кюи преимущественно оперным композитором. Постоянное тяготение к опере композитор испытывал на протяжении всего своего длительного творческого пути, охватывающего около шестидесяти лет. Им написаны 15 опер различных жанров, в числе которых есть многоактные историко-романтические оперы-драмы, небольшие одноактные оперы-новеллы, детские оперы-сказки.

Кюи обращался большей частью к иностранным, в особенности французским сюжетам, почерпнутым из произведений Гейне, Гюго, Ришпена, Дюма-отца, Мопассана, Мериме, сказкам Перро. В русской литературе он отдавал предпочтение Пушкину, по произведениям которого написал три оперы, а несколько пушкинских замыслов остались неосуществленными.

<sup>12</sup> См., например, описание православной службы и иконописи Иверского монастыря в его письме к Балакиреву от 8 августа 1857 г. (106, 44 — 45).

Но при обращении к русским сюжетам Кюи всегда испытывал серьезные сомнения: "Приняться за русский сюжет бсось. Выйдет подделка" (106, 296). Он стремился найти сюжет глубоко прочувствованный, позволяющий наиболее полно выразить себя и свои оперные взгляды, но не требующий "резкого народного колорита и необходимости подделки под народную музыку" (106, 235).

Кюи тяготел к остродраматическим коллизиям с интригой, основанной на игре неистовых страстей, но при этом его операм чужды конфликты как исторического, так и социально-психологического характера. В основе большинства из них лежит интимная драма, которая оттеняется историческим или бытовым фоном. Жанровые сцены – хоровые и танцевальные – контрастируют лирическим излияниям героев и воспроизводят условно-локальную обстановку, "местный колорит" (107, 198). В характеристике же лирических героев национальное своеобразие композитор считает необязательным, так как убежден, что "язык страстей – язык общий, в котором оттенки разных народов стусшеваются, изглаживаются" (107, 198).

Многие важные аспекты оперного творчества Кюи намечаются уже в ранний период. Для его дальнейшего творчества также характерна опора на устоявшиеся драматургические приемы и поверхностное отношение к собственно сценической стороне оперного спектакля. Деятельно участвуя в составлении либретто, композитор заботился прежде всего о яркости драматических (а точнее, мелодраматических) коллизий и возможности эффектной подачи музыкальных номеров, не придавая особого значения правдоподобию и динамике развития интриги, мотивированности ситуаций. В 1856 году, работая над планом своей первой, неосуществленной оперы "Замок Нейгаузен", он писал Балакиреву: "...я не смотрю сурьезно на либретто... оно вовсе не так нелепо... Для сцены оно превосходно и даже не требует больших издержек на декорации... Тысяча либретто еще пуще сего глупых на сцене очень сносны" (106, 34).

Либретто ранних опер Кюи – "Замок Нейгаузен", "Кавказский пленник", "Сын мандарина", – а также часть текста "Вильяма Ратклифа" и сценарий "Пира во время чумы" были написаны в содружестве с драматургом В. А. Крыловым (В. Александровым), другом композитора по Инженерному училищу и автором многих развлекательных пьес, репертуарных на русской сцене. Перерабатывая литературный первоисточник, композитор и либреттист дают ему мелодраматическую трактовку, ограничивая исключительно сентиментальной темой даже содержание "Кавказского пленника". Вольная интерпретация романтической поэмы А. С. Пушкина<sup>13</sup> привела к смещению акцентов в идейном содержании оперы, главным действующим лицом которой стала самоотверженная черкешенка Фатима. Пленник же предстает вялым, пассивным,

<sup>13</sup> Авторы ввели в оперу несколько дополнительных действующих лиц и сцен, а также собственный текст, резко диссонирующий со стихами великого поэта.

неубедительным, несмотря на отдельные красивые места в его партии, выдержанной преимущественно в элегически-романсовом складе. Общелирический характер носит большая часть вокальной партии героини, что, впрочем, соответствует созданному либреттистом образу экзальтированной дикарки-черкешенки, одержимой романтической мечтой об идеальной любви.

Лирические герои, изъясняющиеся, по убеждению Кюи, на общечеловеческом "языке страсти", лишены яркой индивидуальности и даже уступают в рельефности музыкальных характеристик второстепенным действующим лицам. Особенно выделяется среди последних образ Марьям – наперсницы главной героини. "Черкесская песня" Марьям из третьего акта, возвышающаяся надо всей музыкой оперы благодаря ясному, гармоничному облику, равновесию выразительного восточного колорита и романсового начала, играет важную роль в музыкальной драматургии. Рисуя светлый, поэтичный образ черкесской женщины, олицетворяющей саму любовь, она противостоит жестокому фанатизму горцев, выраженному наиболее ярко в суровой "Восточной молитве", открывающей оперу. Эти две темы, символизируя контрастные начала в характере горцев, противопоставляются на протяжении оперы<sup>14</sup>. И если в увертюре торжествует женственно прекрасный образ Черкешенки, то в финале одерживает верх бесчеловечная непримиримость ее соплеменников.

Уже на начальном этапе оперного творчества Кюи наряду с достаточно нейтральным лиризмом в обрисовке главных героев проявляется свойственная композитору и впоследствии тенденция к более яркой подаче отрицательных характеров.

Начиная с "Кавказского пленника" складывается устойчивое отношение композитора к национальному элементу в опере. Если, замышляя свою первую неосуществленную оперу, он решительно отвергал необходимость отражения в музыке национальной специфики действующих лиц<sup>15</sup>, то теперь он подходит к этой проблеме более дифференцированно. В то время как характеристика лирических героев сосредоточена на их интимных переживаниях, в массовых бытовых сценах – хорах и танцах – воссоздается местный колорит, который служит не только декоративным фоном, но и передает духовный склад кавказского народа: то дикого, воинственного, фанатичного, неукротимого в своей ярости, то нежного и пылкого. Хоры "Кавказского пленника" активно участвуют в развитии двух основных линий оперы – конфликта между Пленником и черкесами и конфликта между Фатимой и ее сородичами – и

<sup>14</sup> Увертюра заканчивается ликующим утверждением темы "Черкесской песни", а первое действие открывается сумрачной "Восточной молитвой" для мужского хора. Сама "Черкесская песня" исполняется непосредственно перед развязкой, а интонации "Восточной молитвы" звучат в заключительных репликах Фатимы и хора, то есть в момент развязки.

<sup>15</sup> "Пленники эти русские или китайцы – это все равно. Риттер этот немец или монгол – тоже все равно", – писал он Балакиреву (106, 33).

выступают действенным фактором драматургии<sup>16</sup>. Важным достижением этой теперь уже забытой, а некогда очень популярной оперы является широкое использование хоровых масс, а также развитие восточного элемента. Не исключено, что образы плененного князя Игоря, его сына Владимира и прекрасной Кончаковны, а также некоторые приемы обрисовки половецкого стана в опере Бородина были в какой-то мере навеяны этой ранней, во многом несовершенной оперой Кюи. Так, отдельные интонационные, ритмические и гармонические обороты в музыкальной характеристике горцев предвосхищают некоторые элементы характеристики хана Кончака (пример 69 а, б).

Последнее обращение Пленника к Фатиме (пример 70)<sup>17</sup> удивительно напоминает мелодию средней части арии Игоря "Ты одна, голубка лада". В опере немало подобных интонационных предвидений, порой предвосхищающих даже известные темы Чайковского<sup>18</sup>.

Пора творческой зрелости Кюи, наступившая в конце 60-х – начале 70-х годов, ознаменована созданием его лучших оперных произведений – "Вильям Ратклиф" и "Анджелло".

"Вильям Ратклиф" стал первой оперой Кюи, увидевшей свет рампы, а также первой оперой Балакиревского кружка, представленной на суд широкой публики. Ее можно считать произведением этапным как для самого композитора, воплотившего в ней свои представления о современной опере-драме, так и для всего содружества, на глазах которого она рождалась. Сюжет оперы был подсказан Кюи Балакиревым, а весь процесс ее сочинения, растянувшийся с 1861 по 1868 год и проходивший в тесном общении с остальными членами кружка, наблюдался ими с большой заинтересованностью<sup>19</sup>.

Премьера "Ратклифа", состоявшаяся 14 февраля 1869 года на сцене Мариинского театра, вызвала ожесточенное столкновение приверженцев и врагов Новой русской школы. Несматривая на горячую поддержку сторонников нового направления и в особенности друзей композитора, – в первую очередь Стасова и Римского-Корсакова, считавших появление оперы выдающимся событием музыкальной жизни, – большинство зрителей и критиков не приняли ее.

<sup>16</sup> При этом первый конфликт разрешается в конечном итоге за счет развития второго, а единоборство Фатимы с суровыми соплеменниками является доминирующей линией.

<sup>17</sup> Появляясь в кульминации последнего дуэта Фатимы и Пленника, а также в кульминации увертюры, где эта тема выступает в союзе с "Черкесской песней", она олицетворяет идею любви, лежащую в основе драматургического замысла оперы.

<sup>18</sup> Так, например, секвенционное развитие темы "Черкесской песни" в увертюре напоминает тему девичьих грез Татьяны из интродукции оперы "Евгений Онегин".

<sup>19</sup> Показательны слова Мусоргского, писавшего Кюи: «„Ратклиф“ не только Ваш, но и наш. Он выползал из Вашего художнического чрева на наших глазах, рос, окреп и теперь в люди выходит на наших же глазах и ни разу не изменил нашим ожиданиям» (195, 104).

Русской публике 60-х годов – эпохи утверждения реализма, властной стихией захватившего литературу и искусство, эпохи расцвета драматургии А. Н. Островского, – был глубоко чужд прежде всего сюжет оперы. В его основу положена юношеская трагедия Гейне (1822), перегруженная мрачной романтикой ужасов. Действие происходит в далекой Шотландии XVII века. Либретто построено на русском переводе, выполненном поэтом А. А. Плещеевым. При этом текст литературного первоисточника использован в опере почти без изменений, хотя и дополнен сценой в таверне, написанной по просьбе композитора В. А. Крыловым.

Ультраромантические крайности трагедии Гейне, насыщенной множеством жестоких убийств, таинственными призраками, сценами сумасшествия и роковыми страстями, кажутся несовместимыми с реалистическими тенденциями "Могучей кучки". Однако, как уже говорилось, Кюи взялся за этот сюжет под влиянием Балакирева, увлекшегося творчеством Гейне и, в свою очередь, испытавшего воздействие Стасова – убежденного поклонника творчества великого немецкого поэта. Обращение к Гейне, который сам себя характеризовал как последнего поэта романтизма и первого поэта нового, революционного направления, было естественным в 60-е годы. Русские писатели-демократы видели в нем, в первую очередь, поэта революции, композиторы же обращались преимущественно к лирике Гейне, многократно воплощенной в русской камерной вокальной музыке. Кроме того, поэзия Гейне во многом воспринималась балакиревцами через творчество высско почитаемого ими Шумана, одним из наиболее пламенных приверженцев которого был, как известно, Кюи<sup>20</sup>.

Выбор сюжета "Вильяма Ратклифа" в большой степени обусловлен романтическими пристрастиями композитора, который высоко ценил "фантастический элемент" и "мечтательный склад" немецкой оперы, яркую театральность французской большой оперы и не придавал значения неправдоподобию ситуаций, если они представлялись ему эффектными в музыкально-сценическом воплощении<sup>21</sup>.

В то же время в пьесе Гейне присутствовали и социальные мотивы, которые, в первую очередь, и привлекли к ней внимание поэта-петрашевца А. А. Плещеева, не случайно посвятившего свой перевод "Вильяма Ратклифа" Н. Г. Чернышевскому. Но тема социальной несправедливости не нашла отражения в опере Кюи: изображение воровского притона, где обитают нищие голодные

---

<sup>20</sup> На эту связь указывал С. Н. Кругликов: "...Шумана он [Кюи] ставит так высоко и так охотно разделяет его музыкальные вкусы... не здесь ли причина, почему наш композитор для одной из своих опер отправился искать сюжет среди драматических сочинений шумановского любимца" (90, 162).

<sup>21</sup> В этом отношении показательно высказывание Кюи о сюжете оперы Н. Ф. Соловьева "Корделия" (по драме В. Сарду): "Сюжет этот грубо мелодраматичен; но он ярок и сценичен; мелодраматизм его может быть смягчен музыкой, так что в сумме он представляет эффектный оперный сюжет" (130).



бродяги, к которым присоединяется Ратклиф, становится в опере лишь поводом для создания комедийной жанровой сценки и для "большого развития хором" (127, 546).

Главное содержание оперы составляет трагедия мятущейся и одинокой души Вильяма Ратклифа, отчаявшегося найти счастье в соединении с возлюбленной и являющегося орудием возмездия неких потусторонних сил, а также мистическая идея роковой предопределенности судьбы героев и извечная романтическая тема невозможности обретения счастья на земле. Предначертанность судьбы Ратклифа и Марии выявляется в начале драмы, в песне безумной Маргареты, мотив которой получает сквозное симфоническое развитие в опере. Действие всегда является следствием событий, свершившихся до начала драмы, и связанное с этим обилие повествовательных "разъясняющих" эпизодов обусловило вялость драматургического развития пьесы Гейне (не случайно назвавшего ее "драматической балладой"), а за ней и оперы Кюи. Завязки как таковой на сцене не происходит, и о трагических событиях, предопределивших роковое течение драмы, лишь повествуется на протяжении всей оперы в трех пространных рассказах<sup>22</sup> и в романсе Марии (третье действие), то есть четырежды. Окончательное же их выявление происходит лишь в конце оперы, перед самой развязкой. Главный герой оперы, Вильям Ратклиф, появляется на сцене только во второй половине второго акта, где впервые во всей полноте раскрывается его душевная драма<sup>23</sup>. Здесь же дается и экспозиция неразрывно связанных с ним грозных потусторонних сил: это призрак Эдварда Ратклифа, понуждающего своего сына вершить кровавое мщение, и преследующее Вильяма видение Эдварда и Бетти, простирающих руки навстречу друг другу в тщетном желании соединиться.

С появлением Ратклифа активизируется и приобретает логическую целеустремленность драматическое действие и выявляется второй, не менее важный и, безусловно, созвучный переживаниям современников композитора конфликт произведения — внутренний конфликт, разъедающий душу героя и составляющий самую его сущность. Сердце и разум Ратклифа разрывает мучительная бsrба между любовью и ненавистью, нежностью и жестокостью, страстной жадой счастья и мрачной безысходностью отчаяния. Казалось бы, он живет в реальном мире, в окружении простонародья (сцена в таверне). Но обнаружив сходство между собой, Марией и преследующим его загадочным видением, начинает отождествлять себя с призраком убитого отца, а свою возлюбленную с тенью ее погибшей матери. Действительность и химера сливаются в его сознании, и эта внутренняя раздвоенность героя становится причиной постоянно растущего душевного напряжения. Отчужденность от окружающего мира, болезненный душевный разлад, психологическая неоднозначность Ратклифа сооб-

<sup>22</sup> В рассказах Дугласа и Мак-Грегора (I д.), рассказе Маргареты (IV д.)

<sup>23</sup> Рассказ Ратклифа (4-я сцена II акта).

щают ему острую внутреннюю конфликтность, приближая эту романтическую мелодраму к лирико-психологической опере<sup>24</sup>.

Сложная динамика эмоций Ратклифа проявляется в ярких контрастных сопоставлениях патетической декламации и лирических ариозных построений. Музыкальное воплощение его образа дается в сквозном симфоническом развитии на протяжении всей оперы ряда контрастных лейтмотивов, соответствующих различным граням его характера. Начиная с косвенных упоминаний других персонажей о главном герое в первом акте и вплоть до заключительной сцены его образ находится в процессе непрерывного становления, углубления внутренних противоречий, которые к моменту развязки достигают предельного накала.

Ход развития душевной драмы Ратклифа намечается уже в симфоническом вступлении, построенном на преобразованиях интонационного комплекса из восьми лейтмотивов, играющих первостепенную роль в музыкальной драматургии оперы<sup>25</sup>. Это группа лейтмотивов, содержащих ярко выраженную интонацию тритона, структурно и гармонически незавершенных и заканчивающихся вопросительно, в "фаустианском" тоне<sup>26</sup>, тема любви Ратклифа, интенсивное развитие которой приводит к страстной лирической кульминации в *Des-dur*<sup>27</sup>, резко вторгающаяся тема "двойника" героя – призрака Эдварда Ратклифа<sup>28</sup>, сохраняющая свою переломную функцию и при дальнейшем появлении (в сцене у Черного камня в финале оперы). Взаимодействие этих трех музыкальных сфер, отвечающих противоположным сторонам образа Ратклифа, приводит к кристаллизации главной темы Ратклифа, звучание которой достигает большой трагической силы (пример 71). Темы вступления получают последовательное развитие в рассказах Мак-Грегора и Ратклифа, в сцене у Черного камня, в антракте к третьему действию, в любовном дуэте и финале.

Композитор использует лейтмотивы очень разнообразно – для характеристики персонажей, для воплощения идеи, символа, для изображения демонической фантастики. В опере "Вильям Ратклиф" роль лейтмотивов не сводится к простому напоминанию, ассоциации: подвергаясь непрерывным трансформациям, они являются средством симфонического развития.

<sup>24</sup> Справедливо замечание А. А. Гозенпуда о психологической близости Ратклифа, одержимого своей неразделенной любовью, герою "Фантастической симфонии" Берлиоза.

<sup>25</sup> На это указывал еще Римский-Корсаков, писавший: "Красивое, таинственное, туманное начало увертюры сперва идет довольно покойно, но по мере приближения к концу страстность и беспокойство музыки растут все более и более, достигая в конце увертюры дикой, яростной силы. И действительно, таким именно является нам Вильям в продолжение самой оперы" (223, 27).

<sup>26</sup> Несомненно интонационное родство этой группы лейтмотивов Ратклифа с главной темой симфонической сюиты Римского-Корсакова "Антар".

<sup>27</sup> Ее прообразы, очевидно, восходят к творчеству Шумана, например, к пьесе "W agum".

<sup>28</sup> Жестко диссонирующие синкопированные аккорды струнных на фоне тритона, равномерно пульсирующего у валторн и литавр.

Помимо лейтмотивов, действующие лица оперы наделены также кругом характерных интонаций, ярко индивидуальным музыкально-речевым складом. Страстная патетическая декламация Ратклифа контрастирует напевно-аризозной речи Марии и эпически-повествовательному строю партии Маргареты<sup>29</sup>.

Обилие лейтмотивов, эпически-повествовательных рассказов, новаторская концепция вступления (Vorspiel), стремление композитора к непрерывности музыкально-драматического развития при внешней статичности сценического действия, а также усиление роли оркестра, которому поручено развитие важнейшего музыкального материала, — все эти особенности "Вильяма Ратклифа", "первенца" кучкистов в оперном жанре, явственно перекликаются с оперно-симфоническими изысканиями Вагнера. В то же время бережное отношение к тексту литературного первоисточника, стремление к точной передаче всех его деталей, ярко очерченные характеристики, индивидуализированная музыкальная речь персонажей, гибкость и выразительность мелодического речитатива, чутко выражающего разнообразные оттенки психологических состояний, сближают "Ратклифа" с оперными принципами Даргомыжского — автора "Каменного гостя"<sup>30</sup>.

"Вильям Ратклиф" явился значительным шагом вперед в области музыкальной драматургии и оперных форм. Стремясь к непрерывности развития, композитор отказывается от номерной структуры и строит оперу из больших сцен, обладающих благодаря симметрии и тематическому единству относительной законченностью, но в то же время часто разомкнутых и свободно переходящих одна в другую. Внутри таких сцен немало достаточно закругленных эпизодов. Приостанавливая действие, последние в то же время акцентируют внимание на эмоциональных излияниях героев и тем самым нагнетают внутренний драматизм. Таковы два романса Марии в первом и третьем актах, начальное ариозо Ратклифа во втором акте и любовный дуэт третьего акта — лирическая вершина развития образа главного героя и всей оперы. Дуэт Марии и Ратклифа, снискавший единодушное признание современников<sup>31</sup>, представляет одну из самых поэтичных страниц в творчестве Кюи. Его эффектное местоположение в опере — перед свершением роковой развязки, как бы на краю бездны — напоминает драматургические приемы Мейербера и усиливает впечатление от музыки.

---

<sup>29</sup> Маргарета — единственный персонаж оперы, отмеченный национальным — условно-шотландским — колоритом. Его созданию способствует обостренное звучание дорийского лада, различные виды ладовой переменности, преобладание плаговых каденций.

<sup>30</sup> Не исключено и взаимное влияние Кюи и Даргомыжского, так как "Ратклиф" был начат на пять лет раньше "Каменного гостя": он сочинялся в 1861 — 1868 годах, а оперы Даргомыжского в 1866 — 1869.

<sup>31</sup> Выражая мнение балакиревцев, Римский-Корсаков прямо назвал этот дуэт лучшим любовным дуэтом во всей музыкальной литературе того времени. (222, 63).

С принципами Мейербера перекликается и расположение основных драматургических "узлов" оперы: начало с большой бытовой сцены (сцена благословения), в которой широко используется хор, дается экспозиция персонажей, целиком принадлежащих реальному миру, и намечается драматическая коллизия; временное торможение действия жанровой сценой в таверне, контрэкспозиция – развернутая характеристика Ратклифа и связанных с ним инфернальных сил (рассказ Ратклифа) и затем кульминация как психологического развития героя (монолог Ратклифа в начале сцены у Черного камня), так и драматического напряжения (поединок); наконец, любовный дуэт на грани гибели и трагическая развязка, раскрытие центральной идеи произведения в финале.

В то же время основной внешний конфликт "Ратклифа" – противопоставление обыденного и зловеще рокового, трагическое вторжение мрачных потусторонних сил в реальную жизнь, а также "романтика ужасов" и сам тип героя – жертвы страстей и одновременно "рупора" идеи – все это приближает оперу Кюи к типу легендарно-фантастической оперы немецких романтиков. Противоречивое сочетание драматургических принципов "трагедии рока", большой французской и немецкой романтической оперы с характерными особенностями лирико-психологической и даже элементами реалистической бытовой оперы обусловило эклектизм и неровность стиля "Ратклифа". Однако это не умаляет значения достижений композитора и в области музыкальной драматургии, основанной на симфоническом развитии, и в эволюции оперных форм (особенно мелодического речитатива), и в обрисовке нового психологического типа героя.

Отдельные плодотворные находки Кюи нашли затем применение в творчестве его товарищей, прежде всего Мусоргского. Так, в опере "Борис Годунов" происходит дальнейшее развитие ариозно-декламационного стиля, близкого "Ратклифу"; тема убитого царевича по своему роковому смыслу аналогична теме песни Маргареты; несомненно сходство сцены галлоцивицизма царя Бориса с темой призраков Ратклифа, которое проявляется как в самой ситуации, так и в музыкальном приеме создания жуткой атмосферы бреда с помощью колокольных звучаний<sup>32</sup>. Да и сама раздвоенность сознания Ратклифа в какой-то степени предвосхищает раздвоенность души Бориса и даже Германа из "Пиковой дамы" Чайковского. Определенная связь существует и между сценой в таверне у Кюи и сценой в корчме у Мусоргского. Особенно явственно эта аналогия выступает в эпизоде с пьяным Робином, сквозь сон подающим свою реплику ("Провалиться вам желаю"), которая, подобно песне хмельного Варлаама ("Как едет ён"), контрапунктирует сценическому действию.

Несмотря на то что Кюи, в общем, не свойственно выражение

<sup>32</sup> И в теме призрака Эдварда Ратклифа, и в "бое курантов" у Мусоргского атмосферу кошмара создают диссонансирующие аккорды на двойной педали.

комического в музыке, в этой сцене им найдено несколько выразительных комических приемов, из которых можно отметить изображение храпа пьяного Робина в оркестре (фаготы и контрабасы) и "зевание" хора бродяг на хроматической гамме в конце второго акта. И хотя сцена в таверне выпадает из общей логики развития драмы и даже резко контрастирует по стилю остальной музыке оперы, сама по себе она написана очень живо, с юмором, а главное, дает новую – "кучкистскую" – трактовку хора как активно действующего лица оперы в контексте реалистической бытовой сцены<sup>33</sup>.

Характерные черты оперной драматургии Кюи, ярко проявившиеся в "Ратклифе", получили дальнейшее развитие в опере "Анджело", написанной в 1871–1875 годах и впервые поставленной на сцене Мариинского театра 1 февраля 1876 года. Сюжет ее был подсказан композитору Стасовым, ставившим эту оперу выше всех сценических произведений Кюи и, может быть, вследствие своей причастности к ее созданию, считавшим ее "высшим и совершеннейшим" проявлением его таланта.

"Анджело", действительно, отличается большей цельностью драматургии, большей зрелостью и выдержанностью стиля. Общая логика композиции, ее пропорции, целенаправленность развития в значительной степени связаны с достоинством либретто, написанного В. П. Бурениным по одноименной драме В. Гюго. Тщательное следование за текстом столь выдающегося мастера сцены, каким был Гюго, обусловило динамичность развития сюжета, яркость контрастов, эффектность сценических ситуаций, романтическую аффектированность страстей – то есть именно те качества, которые прежде всего искал композитор в оперном сюжете.

В основе драмы находится идея социально-гуманистического значения, трагедия женщины, которая, кем бы она ни была – воплощением добродетели или своевольной грешницей, патрицианкой или дочерью уличной певицы, – в любом положении выступает жертвой тирании. Рядом с двумя контрастными женскими образами Гюго вывел два противоположных типа мужчин – "мужа и любовника, властелина и изгнанника", а нити интриги сосредоточил в руках вечного "завистника" чужому счастью и чужой славе. В замысел драматурга входило "возложить вину на виновных, то есть на мужчину, который силен, и на общественный строй, который нелеп", и, воздвигнув надо всеми страждущими образ Бога, "пригвоздить всю эту человеческую муку к оборотной стороне распятия" (46, 459–460).

Особенности драматургии, а также многоплановость конфликта, в котором личная драма переплетается с социально-политическими мотивами, а образ изгоя Галеофы противостоит всем враждующим группам, приближают "Анджело" к типу большой

---

<sup>33</sup> Примечательно и стремление композитора к воссозданию шотландского национального колорита в застольной песне Леслиа с хором, а также в заключительном хоре первого акта.

французской романтической оперы, в первую очередь к операм Мейербера. Характерно начало оперы с большой жанровой картины народного гулянья, на фоне которой происходит завязка всех драматургических линий<sup>34</sup>, дается развернутая экспозиция основных персонажей, за исключением Катарины, разъясняется предыстория событий. Типично также временное торможение развития конфликта в начале второго акта (на первый план выходит любовно-лирический элемент и женственно-нежный образ Катарины). В дальнейшем стремительно развивается любовная интрига (после кульминационного любовного дуэта, когда героиня попадает в "ловушку" и временно отстраняется от действия). По мейерберовской схеме разворачивается все дальнейшее течение драмы. После традиционной разрядки напряжения (жанровая сцена в начале третьего акта: хор-ноктюрн и хор-тантелла) наивысшего накала достигает развитие линии политического заговора, приводящее к открытому восстанию и сражению (картины битвы в симфоническом антракте к четвертому действию). Здесь же происходит последнее открытое столкновение Галеофы с обоими враждующими лагерями и его гибель. В четвертом акте наивысшей остроты достигает душевная драма обеих героинь, переживания уязвленного тирана Анджело. Нагнетание драматизма подготавливает трагическую развязку, являющуюся результатом последней, бесплодной попытки Тизбы овладеть сердцем Родольфо. Счастливое воссоединение Родольфо и Катарины в момент смерти Тизбы, на фоне мрачного заулокного хора монахов ("De profundis") – такое многозначительный итог развития драмы. Следуя назидательной идее Гюго, композитор обрамляет оперу темой сурового католического песнопения, дабы "пригвоздить" человеческие страдания к символу мученичества – святому распятию.

С большой романтической оперой связаны сцены заговора, бунта, хоровые клятвы повстанцев, среди которых есть и традиционная клятва мести в первом действии, и клятва верности, а также хоровая молитва гимнического характера, воплощающая идею любви к родине (третье действие). При этом хоровые массы, разделенные на "народ" и "заговорщиков", активно вовлекаются в драматическое действие. Подобно французской опере, "Анджело" содержит очень конкретные характеристики действующих лиц. В отличие от "Ратклифа", предельно насыщенного внутренними противоречиями, персонажи "Анджело" представляют собой вполне определенные типы, сущность которых ясна с первого же их появления на сцене.

Выразительны женские образы, в особенности партия Тизбы, в которой выделяется ее ариозо первого действия, предшествующее любовному дуэту с Родольфо, а также тема самого дуэта (пример 72 а, б). Эта музыка, проникнутая томительной страстью и востор-

<sup>34</sup> Завязка политической интриги (заговор), интимной драмы (взаимоотношения Родольфо и Катарины, Тизбы и Родольфо, Анджело и Тизбы, Анджело и Катарины), линии предательства всеобщего ненавистника Галеофы.

женным упоением любви, обнаруживает некоторое сходство со вступлением и апофеозом вагнеровского "Тристана". Другие грани облика Тизбы раскрывает ее рассказ о судьбе матери, вызывавший единодушное восхищение у балакиревцев замечательным сочетанием тонкой, выразительной декламации и стройной композиции (пример 73). Не исключено, что гибко развивающаяся мелодия рассказа Тизбы явилась прообразом темы гадания Марфы в "Хованшине" Мусоргского, а может быть, и рассказа боярыни Веры Шелogi в одноименной опере Римского-Корсакова.

В кульминационных моментах партии женственно-хрупкой Катарини — в ее ариозо на краю гибели ("Когда любовь блаженством озарила", четвертое действие) и в сцене мнимой смерти героини — также заметны следы вагнеровских влияний. В то же время картина тихого угасания Катарини (пример 74) нежной экспрессией, всем своим музыкальным складом выступает отдаленным предвестником сцены таяния Снегурочки из оперы Римского-Корсакова, на что впервые указал Келдыш (81, 126)<sup>35</sup>. В целом же музыкальная характеристика Катарини с бесконечным варьированием излюбленных композитором изысканных интонационных оборотов, с чувствительными задержаниями, пряными септаккордами, насыщенной пульсирующими триолями фактурой и преимущественно бемольной сферой тональностей менее выразительна. Стремление композитора к сплошной "красивости", пространственность ариозно-декламационных построений, несмотря на отдельные яркие находки и исключительную правильность декламации, приводят к однообразию, даже монотонности звучания. Наименее удачным получился в опере образ Родольфо, стоящего в центре любовного треугольника и во главе заговора. Банальность его музыкального облика прямо пропорциональна его "положительности": сомнительны и благородство героя, без видимой причины обманывавшего Тизбу, и доблесть главы повстанцев, оставшегося невредимым после разгрома бунтовщиков.

Наиболее рельефны музыкальные характеристики отрицательных персонажей оперы, особенно Галеофы. Его жизненное кредо излагается при первом же его появлении на сцене. В песне Галеофы за яркой энергичной декламацией с широкими, размахистыми скачками и экспрессивными ходами на уменьшенные интервалы, поддержанной мощными унисонами, могучими аккордами и вихреподобными пассажами оркестра, встает образ личности сильной, незаурядной, но безудержной в своей сокрушительной ненависти ко всем окружающим (пример 75). Композитор остроумно передает камелеонскую привычку Галеофы подлаживаться под собеседников и злобную издевательскую манеру передразнивать

<sup>35</sup> Если продолжить ряд интонационных предвидений, то можно отметить также отдаленное предвосхищение темы арии Марфы ("И жилося нам в зеленом саду") из "Царской невесты" Римского-Корсакова в коде первой хоровой сцены "Анджело".

их, гротескно искажая характерные мелодические обороты других персонажей<sup>36</sup>.

Если хитрый и коварный Галеофа получает разностороннюю характеристику, то Анджело предстает воплощенным образом зла и мрачной деспотии. С его музыкальной характеристикой, основанной на "устрашающих" звучаниях увеличенных и уменьшенных гармоний, связан целый круг тем сквозного звучания, передающих образы гнета, смерти, страдания, всенародной ненависти к тирану. Так, обостренная интонация уменьшенной терции объединяет целый тематический комплекс, составляя ядро темы хора народной ненависти ("Венецианские собаки", первая сцена третьего акта), темы гнета и тирании, звучащей в оркестровом сопровождении хора проклятия ("Проклятый Анджело!") и в начале четвертого действия, а также темы кошмара Катарины, которой представляется жуткое видение плахи (пятая сцена четвертого акта). Воссоздание образа жестокого тирана с помощью преимущественно гармонических эффектов — бесконечное варьирование комбинаций из увеличенных и уменьшенных гармоний, целотоновые последования в сочетании с хроматизмами, лейтинтервал уменьшенной терции — традиционно для европейской романтической оперы. При всем этом партия Анджело в четвертом акте (ариозо "Анджело — тиран!", сцена с письмом) отличается выразительностью декламации, передающей различные оттенки его эмоций — жестокость, необузданную ярость, страдание уязвленного тирана.

Особое место в "Анджело" занимают эпизоды, связанные с религиозными, культовыми моментами, которые являются неприменным атрибутом всех опер Кюи. К ним относятся молитва повстанцев в третьем действии, молитва Катарины — в четвертом, заупокойный хор монахов на текст католического песнопения "De profundis", а также музыка хорального склада, характеризующая сбиров, чистая диатоника которой намеренно резко противопоставляется жестким хроматизмам Анджело (четвертое действие). Однако стилизация, к которой прибегает Кюи в этих случаях, весьма несовершенна. По меткому определению Лароша, в этих "религиозных местах" композитор применяет "строгий стиль собственного изобретения", который "состоит из оборотов старинной церковной музыки, изломанных и искаженных" параллельными квинтами и неправильными диссонансами (139, 188). Неестественность, недостаток мастерства сильно ощущаются и в попытках полифонического развития материала, особенно в фугированном разделе вступления к опере и в хоре заговорщиков (третья сцена третьего акта).

Наряду с этим Кюи в "Анджело" широко применяются такие традиционные бытовые жанры, как песня, баркарола, серенада,

<sup>36</sup> Ярким примером является седьмая сцена первого акта, где Галеофа пародирует тему любовного ариозо Родольфо, деформируя мелодию резкими скачками, хроматизмами и внедрением собственных лейтинтервалов (уменьшенные септима и квинта).



тарантелла, марш, лирический дуэт. Драматургические принципы нацелены на сочетание непрерывности действия и связанной с этим разомкнутости, текучести форм с отчетливой тенденцией к закругленности построений, проявляющейся и внутри отдельных сцен, и в масштабах оперного акта, и в обрамлении всей оперы музыкой траурного характера<sup>37</sup>.

Стройность и ясную логику обнаруживает и тональный план оперы. Здесь просматривается не только стремление к уравновешивающей симметрии, но и явное смысловое разграничение на тональные сферы "объективных" по содержанию первого и третьего актов и "субъективных" второго и четвертого, находящихся в резко контрастном полутоновом соотношении (*D - Des*). Не случайна подчеркнутая близость тональностей пролога и эпилога к "субъективным" второму и четвертому актам, а также семантика тритонового сопоставления тональностей мрачного обрамления и "объективных" первого и третьего актов (*as - D; D - gis*), которое соответствует смерти в "Анджело".

Детальная продуманность, уравновешенность композиции, целиком подчиненной принципам большой романтической оперы мейерберовского типа, относительная выдержанность стиля "Анджело" сообщают этой опере большую цельность по сравнению с "Ратклифом". Но вместе с тем в ней нет свойственного предшествующей опере напряженного психологического становления, развития образов, отсутствуют элементы симфонизма. В этом отношении "Анджело" представляется шагом назад. Излишнее культивирование ариозного речитатива, отсутствие широкого мелодического дыхания, особенно в трагических кульминационных моментах, наряду с непомерным любованием "красивыми" звучаниями, все более превращающимися в клише, ведут к монотонии.

В этом направлении протекала и дальнейшая эволюция оперного стиля Кюи, следующим этапом которой явились произведения 80–90-х годов "Флибустьер" и "Сарацин". Опера "Флибустьер" ("У моря"), написанная в 1888–1889 годах для парижского театра *Opéra Comique* и впервые поставленная там 10 января 1894 года<sup>38</sup>, была определена самим композитором как лирическая комедия; по своим жанровым признакам она стоит ближе всего к французской лирической опере. "Сарацин" же, сочиненный в 1896–1898 годах и представленный впервые в Мариинском театре 2 ноября 1899 года, продолжает линию большой романтической оперы, изрядно обветшавшей к этому времени.

Задуман "Сарацин" был значительно раньше, вскоре же после окончания "Анджело", тоже под влиянием Стасова, предложившего композитору этот сюжет и принимавшего деятельное участие

<sup>37</sup> В оркестровом вступлении оперы тема хора монахов развивается полифонически, а в эпилоге она изложена в виде хорала.

<sup>38</sup> Русская премьера "Флибустьера" с названием "У моря" была осуществлена учащимися Московской консерватории под управлением Ипполитова-Иванова в 1908 году.

в составлении либретто. Неистово-романтический сюжет почерпнут из драмы А. Дюма-отца "Карл VII и его великие вассалы". К исходу XIX столетия, когда уже были созданы все оперы Мусоргского, Бородина, Чайковского и большая часть произведений Римского-Корсакова, он безнадежно устарел. В сочетании же с нескладным либретто, написанным при помощи Стасова самим композитором, не обладавшим ни литературным даром, ни талантом драматурга, это обрекло оперу на неудачу. Основу конфликта составляет многопланово трактованная драма чувства и долга, переплетающаяся с темой трагического единоборства "дикого" иноверца – сарацина Якуба – и погрязших в пороке и фарисействе христиан. Запутанность и нелогичность сюжета, в котором из нескольких коллизий уже трудно выделить главную, кажется, достигает здесь предела. Так, подлинной вершиной является не драма Сарацина, именем которого названа опера, а кульминация патриотической линии – финал третьего акта, заканчивающийся грандиозным рыцарским гимном. В "Сарацине" ощутимо прослеживается стремление композитора к большей простоте высказывания, мелодичности, закругленности построений. В то же время лирические эпизоды ариозно-романсового склада удручают своей благообразно-изысканной монотонностью. Помимо стилистических изменений, необходимо отметить также введение в оперу ансамблей (среди которых два дуэта и даже трио), что свидетельствует об отходе Кюи от былых радикальных принципов.

"Сарацин" – последнее произведение Кюи, написанное по канонам французской большой оперы и еще наполненное отголосками былых романтических томлений. В отличие от него, "Флибустьер", сочиненный на текст комедии французского поэта-романтика Ж. Ришпена, был ориентирован на более современный и более демократичный жанр французской "лирической оперы". Композитора привлекала возможность воспроизведения в опере жизни простых людей с их естественными чувствами<sup>39</sup> и присущая Ришпену сентиментальность.

Основу сюжета "Флибустьера" составляет незатейливая история из жизни французских моряков. Романтическую ноту вносит образ корсара, вернувшегося в родное селение после многолетних странствий, и возвышенное поклонение Морю, почитаемому рыбаками "наравне с Богом-Творцом", как поется в заключительном хоре оперы. Развитие мелодраматической интриги, не осложненной никакими побочными коллизиями, заканчивается счастливо. Это единственная опера Кюи с жизнеутверждающим, просветленным финалом.

Однако в музыке "Флибустьера" все же преобладает чувстви-

---

<sup>39</sup> Кюи писал М. С. Керзиной: «...Это моя самая симпатичная опера. В ней нет адских исчадий, как Галеофа, злодеев, как Анджело, сумасшедших, как Ратклиф, загадочных особ, как Мария; все пять действующих лиц во „Flibustier“ люди обыкновенные; но люди честные и любящие сильно и глубоко... Мне кажется, что в „Flibustier“ я более я, чем где-либо» (106, 220).

тельность, остающаяся, по меткому замечанию Асафьева, "только на грани подлинного захватывающего чувства и страстности" (16, 73). В этой опере заметно существенное "облегчение" музыкального стиля, в котором преобладает мелодическая напевность, равновесие ариозно-декламационного и романсового начала. Обращает на себя внимание также широкое использование бытовых жанров (песня, романс, народный танец), выступающих в опере не только способом обрисовки бытового фона, но и средством характеристики персонажей. И все же стилизация под народную музыку, несмотря на обилие характерных интонационных, ритмических, гармонических элементов, оставляет впечатление весьма условных камерных обработок, проникнутых эстетским любованием как бы "со стороны". Причины этого явления кроются в преимущественной опоре композитора на интонации, идущие от салонной, а не бытовой речи, на что указывал еще Асафьев (16, 41). Усиливающиеся с годами черты рафинированной созерцательности, "приглаженность" оперного стиля Кюи наряду с отсутствием широкого мелодического обобщения привели к тому, что часто трагические развязки его опер "не звучали". В этом сказывалась также и специфика его таланта как дарования художника-миниатюриста. Полинной стихией композитора была сфера камерного творчества, что подтверждается дальнейшими оперными исканиями, в которых камерность проявляется уже не только на музыкально-стилистическом уровне, но и в жанровой специфике его произведений.

В начале 1900-х годов Кюи создает три интересных произведения, каждое из которых по-своему решает характерную для этого времени проблему театра малой формы: "Пир во время чумы" (1900) по одноименной "маленькой трагедии" Пушкина, "Мадемуазель Фифи" (1903) по новелле Мопассана и "Матео Фальконе" (1907) по новелле Мериме. Обращение к одноактной опере было закономерным также и в связи с общими тенденциями развития жанра конца XIX — начала XX века, в частности сжатием сочинений до одного-двух актов. (Вспомним произведения столь различных художников, как Масканы, Леонкавалло, Пуччини, Равель, Р. Штраус, Чайковский, Римский-Корсаков, Рахманинов и многие другие.)

Интересно отметить, что еще в июне 1858 года, сразу же после завершения первой, двухактной редакции "Кавказского пленника", Кюи задумал музыкальную версию "драматической сцены в одном действии" на полный текст пушкинской "маленькой трагедии" "Пир во время чумы".

Замысел этот был осуществлен лишь в 1900 году. Следуя принципам, заложенным Даргомыжским в "Каменном госте", Кюи создает речитативно-декламационную драматическую сцену сквозного действия, в которой стремится музыкальными средствами передать все детали пушкинского текста. Полное музыкальное претворение текста "маленькой трагедии" Пушкина с сохранением его идейно-философской концепции и драматургии обусловило

глубину содержания и динамичность развития драмы, а также нетипичную для маленькой одночастной оперы многоплановость конфликта.

Важнейшими и наиболее яркими моментами "Пира во время чумы" являются песни Мери и Вальсингама. Женственно-хрупкой песне Мери, стилизованной под шотландскую народную песню, противопоставлено мужественно-героическая песня Вальсингама — гимн чуме (пример 76 а, б). В то же время обе песни имеют скрытую интонационную общность, которая выявляется в развивающихся, средних куплетах. Впрочем, интонационное единство пронизывает всю оперу, построенную на развитии и контрастных пресбражениях основного интонационного комплекса, который сконцентрирован в музыке оркестрового вступления и в траурном марше, рисующем нашествие чумы.

Иную трактовку одноактной оперы дают "Мадемуазель Фифи" и "Матео Фальконе", которые по своему содержанию и принципам драматургии приближаются к сочинениям западноевропейских композиторов-веристов и натуралистов. В основе оперных сюжетов, заимствованных из известных новелл Мопассана и Мериме, находится конфликт двух конкретных враждующих лагерей. В "Мадемуазель Фифи" это борьба французов и пруссаков, а в "Матео Фальконе" — столкновение мирной корсиканской бедноты и властей, преследующих контрабандистов. Внешний конфликт усугубляется душевной драмой без предварительной экспозиционной подготовки главных героев, предстающих в драматическом столкновении с противоборствующей стороной. Следуя стремительному развитию сюжета, действие этих опер все более ускоряется по мере приближения к трагической развязке. Наступление же финала оттягивается отстраняющим, тормозящим драматическое действие эпизодом, функцию которого в "Фифи" выполняет игривая песенка Аманды, а в "Матео" — отчаянная молитва Фортунато. Однако, в отличие от песни Аманды, имеющей чисто вставной характер, молитва Фортунато, несмотря на кажущуюся статичность, продолжает нагнетание напряжения, как бы переводя его из собственно драматического плана в психологическую сферу.

Несмотря на внешнее сходство этих опер Кюи, обусловленное, в первую очередь, опорой на жанр, тип конфликта, сквозное музыкальное развитие, преобладание декламационного вокального стиля, в них заметны и существенные различия. Это связано, прежде всего, с преимущественным акцентом в "Матео Фальконе" на внутренней душевной драме Фортунато, вступившего в сделку со своей совестью, по сравнению с открытым конфликтом двух враждебных лагерей (персонифицированных в образах фон Эйриха и Рахили) в "Мадемуазель Фифи".

Отличается и композиционное строение этих опер. "Фифи", имеющая в своей основе реалистический сюжет из современной жизни, целиком подчинена логике сквозного развития, устремленного к финалу. "Матео", опирающийся на романтическую новеллу, в которой действуют и сталкиваются не столько конкретные люди,

сколько человеческие страсти и вечные этические категории добра и зла, верности и измены, имеет иную, симметричную структуру. Так же как и "Пир во время чумы", эта опера представляет собой драматическую сцену, обрамленную музыкой оркестрового вступления и заключения, рисующих мирную сельскую жизнь. Плавное течение этой идиллической пасторали резко нарушается вторжением экспрессивно-декламационного центрального эпизода. По мере развития драмы светлое звучание омрачается, драматизируется. И только после свершения трагической развязки оно возвращается к своей первоначальной безмятежности: смерть Фортунато искупает его предательство, в музыке восстанавливается изначальное равновесие.

Рассматриваемые оперы-новеллы Кюи во многом близки произведениям итальянских композиторов-веристов<sup>40</sup>. Этому способствуют изображение на оперной сцене реалистических персонажей из социальных низов общества, мелодраматическая трактовка сюжета, склонность к бурной экзальтации в проявлении страстей, а также сходство принципов музыкальной драматургии. К последним относятся непрерывное сквозное развитие, широкое применение лейтмотивов, преобладание ариозно-декламационного вокального стиля с эпизодическим введением относительно закругленных песенных или ариозно-романсовых номеров. И все-таки композитору не удается достигнуть высокой степени трагизма, в музыке преобладают описательность, стремление к детальному воссозданию подробностей текста, некоторая сглаженность, "полутона", свойственные более французским композиторам-натуралистам. Аналогия с последним и возникает также вследствие приверженности Кюи к французским сюжетам и особенно в связи с его обращением к событиям из современной жизни<sup>41</sup>.

В последний период творчества Кюи следует отметить все более явственно проступающую тенденцию к стилизации, к использованию не только характерных ладовых, ритмических и интонационных элементов народной или культовой музыки, но и подлинных фольклорных мелодий (песенка Аманды, заимствованная из сборника Ж. Тьерсо) и даже сочинений других композиторов (квартет Г. Маршнера, лежащий в основе квартета прусских офицеров в "Мадемуазель Фифи"). Подобные эпизоды служат и средством ха-

---

<sup>40</sup> Показательно обращение итальянских композиторов к самым "заветным" сюжетам Кюи. Так, П. Маскани принадлежит опера "Вильям Ратклиф" (1895), а лучшей оперой А. Понкьелли является "Джоконда" (1876) по драме Гюго "Анджело, тиран Падуанский". Несколько позже, уже после первой мировой войны оперу "Анджело, тиран Падуанский" написал и А. Бруно.

<sup>41</sup> Действие оперы "Мадемуазель Фифи" развивается во время франко-прусской войны, события которой положены и в основу оперы Бруно "Осада мельницы" (1893).

рактеристики героев из народа (песни Жаник, Мери, Аманды), и создают локальный – национальный и временной – колорит<sup>42</sup>.

При обращении в своей последней большой опере "Капитанская дочка" (1907–1909) к русскому историческому сюжету композитор потерпел очевидную неудачу. Задача возрождения жанра народной драмы "кучкистского типа" оказалась ему не по силам. Будучи автором не только музыки, но и либретто, композитор вносит существенные изменения в сюжет и искажает идейное содержание "Капитанской дочки", которое в опере приобретает ярко монархическую направленность. Прославление мудрости и милосердия императрицы; наивная, упрощенная трактовка образа Пугачева, кульминационным моментом раскрытия которого является не знаменитая пушкинская сказка-притча об орле и вороне, а вялый монолог-раздумье; превращение женственной, но вместе с тем самоотверженной пушкинской героини Марьи Ивановны в чувствительную барышню; "смягчение" образа Швабрина, который в опере никого не предает; односторонняя характеристика Петра Гринева как исключительно лирического героя – все это превратило "Капитанскую дочку" в лирико-сентиментальную историю с благополучным исходом, ниспосланным свыше. Схематизм в использовании хора, балета (народные пляски) и в музыкальном стиле, колеблющемся в основном между условным *à la russe* и слащаво-романсовым, никак не способствовали воскрешению жанра народной музыкальной драмы. На фоне столь серьезных недостатков идейно-концепционного и стилистического порядка не спасают положения ни выразительная речевая декламация в традициях Даргомыжского и Мусоргского, ни милые, изысканные стилизации (песенка Петра, колыбельная Маши), ни разностороннее применение оркестра<sup>43</sup>.

На закате своей творческой деятельности Кюи создает четыре маленькие детские оперы: "Снежный богатырь" (1905), "Красная Шапочка" (1911), "Кот в сапогах" (1913) на тексты М. С. Поль и "Иванушка-дурачок" (1913) на стихи Н. Н. Долмановой. По своим скромным размерам и камерным исполнительским средствам они представляют собой оперы малой формы, написанные очень простым, доступным музыкальным языком. Обращение композитора к сфере детского музыкального театра, только начинавшего развиваться в России<sup>44</sup>, было безусловно прогрессивным фактом. Но эти сочинения уже не вносят ничего нового в развитие оперного жан-

<sup>42</sup> Хотя и французская публика находила музыку Кюи "серенькой, несколько бесцветной, однообразной", о чем свидетельствует автор статьи о парижской премьере самой "французской" оперы Кюи – "Флибустьера" (см. Русские ведомости, 1894, 16 января, № 16).

<sup>43</sup> В "Капитанской дочке" оркестровое сопровождение часто является носителем основного музыкального материала, на фоне которого развивается вокальная декламация. Значительна также роль оркестровых эпизодов программного характера.

<sup>44</sup> В эти же годы появляются детские оперы В. В. Асафьева ("Золушка", 1906; "Снежная королева", 1908), В. И. Сокальского ("Репка", 1900), Н. В. Лысенко ("Жозеф-дереза", 1901) и других композиторов.

ра, что, по-видимому, сознавал и сам Кюи, писавший в 1914 году А. К. Глазунову: «Работоспособность я еще не утратил, „Шапочка“, „Кот“ и „Дурачок“ не лишены некоторой свежести. Но все же я уже дал все, что мог, и нового слова я не скажу» (106, 455).

Вопреки устоявшемуся представлению, согласно которому творчество Кюи на протяжении почти 60-летнего творческого пути практически не претерпело эволюции, анализ его оперного наследия показывает ошибочность этого суждения. Существенное развитие претерпевает отношение композитора к сюжету и либретто оперы, значительные изменения происходят в области музыкальной стилистики и оперных форм, очевидны постоянные поиски новых путей в оперном жанре и постепенное движение к большей камерности.

### 3

Определенная эволюция прослеживается и в камерно-вокальных сочинениях Кюи, составляющих, по общему признанию, лучшую часть его творческого наследия. Именно в романсах, особенно в лирических миниатюрах, с наибольшей полнотой раскрываются лучшие стороны дарования композитора: бережное отношение к поэтическому тексту, тщательность, изящество в отделке мельчайших деталей произведения, тонкий психологизм, изысканность в передаче возвышенно-созерцательных настроений. Здесь находят наиболее гармоничное претворение его поиски выразительной музыкальной декламации, гибко воплощающей интонацию и ритмику стиха.

Проблема соотношения музыки и слова, практическое решение которой композитор искал на протяжении всей жизни, получила теоретическое осмысление в ряде его критических статей и наиболее последовательно разработана в книге "Русский романс" (131). Эта работа еще раз подтверждает, что стремление Кюи к реалистической, правдивой передаче жизненных явлений в музыке сочетается с воззрениями, типичными для романтической эстетики. Так, полагая, что вокальная музыка "есть крайнее выражение программной музыки", он утверждает, что только музыка, связанная со словом, "передает совершенно точно все оттенки чувства", ибо "музыка усиливает его выразительность, придает звуковую поэзию, дополняет недосказанное" (131, 6).

За свою долгую творческую жизнь композитор написал более 400 камерно-вокальных сочинений<sup>45</sup>. Очень требовательный в выборе высокохудожественных поэтических текстов, Кюи отличался исключительной широтой поэтических интересов. Он писал романсы не только на русские, но и на иностранные тексты, большей частью

<sup>45</sup> 100 опусов включают 374 сочинения, около 20 не имеют обозначения опуса, ряд произведений юношеских и последних лет жизни не издан (см.: 97, 59).

французские и польские. Среди французских поэтов его особенно привлекали Гюго, Мюссе, Ришпен, из немецких – Гейне, из польских – Мицкевич. В русской поэзии он особенно выделял Лермонтова, Майкова, А. К. Толстого, Некрасова. В зависимости от стиля поэтического источника изменяется и строй эмоций, и характер их музыкального воплощения в романсах Кюи. Тонкое "слышание" того или иного поэта приводит Кюи к созданию "монографических" вокальных циклов на стихи Пушкина, Ришпена, Некрасова, А. К. Толстого.

Юношеские романсы 50-х годов носят пока еще ученический, подражательный характер. Это особенно заметно в лирическом дуэте "Так и рвется душа" на стихи Кольцова, мелодия которого прямо копирует начало романса Даргомыжского "Юноша и дева". Среди ранних опусов находим и несвойственное для зрелого Кюи преломление жанра "русской песни" ("Спи, мой друг молодой" на слова В. А. Крылова), и закономерное для периода создания "Кавказского пленника" претворение восточного элемента ("В душе горит огонь любви" на стихи А. И. Полежаева), и характерное для композитора, впоследствии драматизированное, в духе мрачной романтики прочтение Лермонтова ("Любовь мертвеца"). С самого начала композиторского пути Кюи многократно обращался к стихотворениям Пушкина, Лермонтова и Некрасова.

Стиль композитора сложился в конце 60-х – начале 70-х годов, ознаменованных созданием многих лучших камерно-вокальных произведений. Среди ранних сочинений особенно выделяются романсы на стихи А. Майкова (1867–1869), в которых уже заключается квинтэссенция лирического стиля Кюи. Светлая созерцательность, мечтательной дымкой окутывающая живое трепетное чувство, придает любовной лирике благородную возвышенность ("О чем в тиши ночей", "Люблю, если тихо", "Истомленная горем"). Камерность, отказ от непосредственных связей с бытовыми жанрами сообщает этим сочинениям оттенок рафинированного эстетизма. Свободное декламационное развитие начальной интонации чутко передает интонацию и ритмику стиха. Развитие эмоции подчеркивается движением от коротких речитативных фраз к широко распетой кульминации увеличением диапазона вокальной мелодии, ее ритмическим расширением в кульминации, сменой размеров и типов фортепианного изложения. Тонкая детализация музыкального письма не нарушает целостности лирической миниатюры благодаря сквозному развитию ведущей интонации и общей уравновешенности, закругленности построения.

Иные грани камерно-вокального творчества Кюи открываются в романсах "Мениск" и "Эоловы арфы" (на стихи Майкова). Суровому стилю "эпического отрывка" в балладном тоне противопоставит кристальная прозрачность колорита "Эоловых арф". Оба романса отмечены изобразительностью фортепианной партии, воссоздающей шум моря в первом из них и звучание арф – во втором. Однако изобразительность эта не столько иллюстрирует поэтический текст, сколько передает его внутреннюю атмосферу, а в "Эоловых



арфах" сопровождение становится основным носителем поэтического содержания. Образ "золотых арф" в метафорической форме затрагивает для Кюи важную тему гражданского назначения художника.

С этого же времени в творчество Кюи входит поэзия Гейне, занявшая прочное место в камерной лирике композитора. Как известно, и Балакиревцы, и Чайковский – все отдали дань великому немецкому поэту, восприняв его в большей степени через лирику Шумана. Влияние Шумана особенно заметно в ранних произведениях Кюи: это и тонкая изысканность аккомпанемента, и его образно-эмоциональная насыщенность, и мелодизация фактуры выразительными подголосками ("Из моей великой скорби", "Из слез моих"), и знаменитые шумановские педали, и многобразные проявления остинатности, и даже прямое подражание Шуману в романсе "Во сне неутешно я плакал".

Лучшие сочинения Кюи на стихи Гейне были созданы в 1876 – 1878 годах. Среди них тонкие, нежно очерченные лирические миниатюры ("Когда голубыми глазами", "Переселить я в чашечку лилеи"), мягко ироничный романс "Ты не любишь меня", изящно преломляющий черты благородного вальса в характере шумановского *Valse noble*, и наконец, один из маленьких шедевров композитора – романс "Из вод подымая головку". Красочная фортепианная партия рисует сказочный ночной пейзаж с мерцающими бликами отраженного в трепещущей воде влюбленного месяца (пример 77). Экспрессивен постепенный переход от ощущения таинственности, нереальности к выражению тихого, неземного восторга. Живописная образность партии фортепиано, ее эмоциональная наполненность приближают это произведение к "романсу-прелюдии" (термин В. А. Васиной-Гроссман).

Пейзажная лирика Кюи более всего связана с поэзией А. К. Толстого, которая живительной струей вливается в творчество композитора с 1876 года. Тогда был написан первый и один из лучших лирических пейзажей на его стихи – "Смеркалось". Гармоничный "дуэт" вокальной декламации и выразительной плавной мелодии фортепианного сопровождения, передающий эмоциональный "подтекст" и словно договаривающий то, что скрывается в душе лирического героя, напоминает характерные приемы Чайковского.

Дальнейшее развитие психологического пейзажа в лирике Кюи было связано, с одной стороны, с углублением медитативного начала, а с другой – с усилением картинности и одновременно выразительности фортепианной партии как характерных примет "романса-прелюдии". На пути к этому жанру стоят и морские пейзажи на стихи А. К. Толстого 90-х годов ("Дробится и плещет", "Не пенится море"), и часть "музыкальных стихотворений" из более позднего цикла оп. 67. Поэзия Толстого была притягательна для Кюи прежде всего прикиновенной задушевностью, мечтательной созерцательностью, одухотворенностью картин природы, проникнутых глубокими лирико-философскими размышлениями. Композитора привлекали и стихотворения поэта, наполненные ду-

мами о родной земле, о своем народе, о смысле жизни. Таков, например, романс "В колокол, мирно дремавший" (1877), в метафорической форме воплощающий тему высокого гражданского звучания: символический образ колокола, обращенного к народу, выступает новым, более открытым продолжением темы, впервые затронутой в "Эоловых арфах".

С 1876 года в творчество Кюи входит поэзия Мицкевича, очень органично воспринятого композитором, всегда тяготевшим к польской культуре, которой он проникся еще в юные годы. В ранних произведениях на стихи Мицкевича преобладают жизнелюбивые, эпикурейские настроения, воспевание любви и земных наслаждений в духе анакреонтической лирики. Им свойственна не столько непосредственная передача восторга, упоения любви, сколько эстетическое любование страстью, преломленной сквозь призму созерцательности. Отсюда — их холодноватый блеск в сочетании с неповторимой грацией, изысканностью содержания. Блестящие "анакреонтические" романсы ("Моя баловница", "Если б стал я той яркою лентой", "Разговор", "Разлука") соседствуют с трогательной миниатюрой, проникнутой сердечной болью утраты ("Текут мои слезы"), а также с драматическими монологами ариозного типа ("Отречение", "Меня холодным люди называют").

В 90-х годах были написаны "Четыре сонета Мицкевича", которые существенно отличаются от романсов 70-х годов: проникнутые внутренним драматизмом, глубоко спрятанным под покровом созерцательности, пейзажности, романсы-сонеты представляют собой развернутые композиции, состоящие из ряда контрастных эпизодов, близкие по своему строению к оперным формам. Художественно более цельными, гармоничными являются все же ранние "анакреонтические" романсы Кюи на стихи Мицкевича, отмеченные не прямой, но все же ощутимой связью с бытовыми жанрами<sup>46</sup>.

Еще отчетливее жанровая основа проявляется в "Шести польских песнях", написанных в начале 1900-х годов на тексты разных польских поэтов<sup>47</sup>, которые сгруппированы по принципу чередования ярко выраженной мазурки с лирическими песнями, более опосредованно преломляющими черты той же мазурки, вальса, баркаролы.

Совершенно иной облик имеют французские романсы Кюи на подлинные тексты В. Гюго, А. Мюссе, С. Прюдона, А. Шенье, Ж. Ришпена и других французских поэтов-романтиков. Им свойственны сентиментальность, порой мелодраматический пафос, а также некоторая риторичность как в выражении эмоций, так и в применении традиционных музыкальных приемов, близких к оперному стилю Кюи. Особенно ярко это выражено в сочинениях на стихи Ришпена — балладе "Два призрака" и вокальном цикле "20 стихотворений Ж. Ришпена" (1890). И все же последнее произ-

<sup>46</sup> Отголоски вальса, мазурки слышны в романсах "Разлука", "Если б стал я той яркою лентой".

<sup>47</sup> На стихи Бродзинского, С. Витвицкого, И. Чечотта, Л. де Пертаза.

ведение примечательно попыткой композитора создать целостный, драматургически выстроенный вокальный цикл на основе еще не освоенного русской камерно-вокальной лирикой жанра "музыкального стихотворения"<sup>48</sup>.

Не случайно первое обращение Кюи к жанру "стихотворения" связано с музыкальной интерпретацией поэзии Пушкина и Лермонтова ("7 стихотворений" ор. 33, 1886 год), к которой он тяготел на протяжении всей творческой жизни. Однако приоритет текста над музыкой, сосредоточенной лишь на передаче речевой интонации, приводит к снижению художественной ценности музыкального произведения. И если среди сочинений ор. 33 все же есть несколько весьма удачных романсов ("Я вас любил", "Сожженное письмо", "Метель шумит"), то они появились именно потому, что творческое мышление Кюи еще не успело окончательно догматизироваться.

Романс "Я вас любил" привлекает своим сдержанным благородством, пластичной и естественно развертывающейся мелодией, в которой гармонично сочетаются декламационность и кантилена в традициях элегической лирики Глинки и Даргомыжского. Вместе с тем в нем заметно ритмическое однообразие, вытекающее из полной подчиненности мелодии ритмике стиха и монотонности фактуры фортепианного сопровождения.

Гармоничной ясности и цельности этого романса-стихотворения, проникнутого единым возвышенно-просветленным настроением, контрастирует драматизированный лирический монолог "Сожженное письмо" – одно из самых известных произведений Кюи. Чуткое претворение смены эмоций в чередовании контрастных эпизодов, в гибкой мелодической линии, развивающейся от коротких речитативных фраз к патетической кантилене, – все это придает строению романса черты ариозо оперного типа. Фортепианная партия отличается разнообразием типов изложения, соответствующего переходам от скорбной обреченности начальных фраз ко все более усиливающемуся душевному волнению и, наконец, к взрыву отчаяния в кульминации. Особенно выразителен эпизод, где в партии фортепиано легкие трели изображают пламя и одновременно усиливают эмоциональное напряжение. "Сожженное письмо" по глубине выражения, по уравновешенности декламации и кантилены, вокальной и фортепианной партий, а также всей формы в целом относится к числу лучших сочинений Кюи.

Противоречия, неровность камерно-вокального стиля Кюи наиболее остро проявляются в его сочинениях на стихи выдающихся и особенно любимых им русских поэтов – Пушкина, Лермонтова, Некрасова. Так, в романсах на стихи Лермонтова очевидно одно-стороннее, поверхностное восприятие его поэзии, претворенной

---

<sup>48</sup> Термин, заимствованный из немецкой вокальной музыки ("Gedichte"). Жанр "музыкального стихотворения" (или "стихотворения с музыкой") получил широкое распространение на рубеже XIX – XX веков. В России, насколько известно, его раньше других употребил Ларош ("7 стихотворений Фета", 1880).

либо в стиле салонной лирики (ранние романсы "Она поет, и звуки тают", "Как небеса, твой взор блистает", 1878), либо в духе мрачной романтики, близкой к оперному стилю Кюи ("Пленный рыцарь", "Пророк", 1897), либо в виде драматизированных монологов, насыщенных риторическим пафосом, совершенно чуждым поэту ("У врат обители", 1884, "Кинжал", 1895). На этом фоне выделяется "музыкальное стихотворение" из ор. 33 "Метель шумит", проникнутое редким у Кюи подлинным трагизмом. Этому способствуют лаконичность<sup>49</sup>, концентрированность и динамичность развития единого музыкального образа, складывающегося из широко распетой начальной фразы, размах которой достигает уже во втором такте объема децимы, и выразительной формулы фортепианного сопровождения, заданной во вступлении, в которой слышны траурное звучание пассакалии (плавно нисходящая линия баса), колокольность (глубокие остинатные басы), тревожное напряжение (тремоло в среднем регистре) (пример 78).

В интерпретации поэзии русских классиков с годами композитор все большее преимущество отдает стихотворному тексту в ущерб чисто музыкальному началу, которое значительно бледнеет по сравнению с более ранними произведениями. Излишняя детализация в музыкальном воплощении отдельных фраз и даже слов приводит к аморфности формы, подчеркивание значительных по смыслу образов – к риторической условности и неубедительному глубокомыслию.

В 1899 году, когда широко отмечалось 100-летие со дня рождения Пушкина, Кюи написал вокальный цикл "25 стихотворений А. Пушкина" – одно из первых музыкальных произведений, подчиненных задаче создания творческого портрета великого поэта. Богатство, многогранность художественного мира поэта раскрывается в тщательно подобранных лаконичных стихотворениях Пушкина. По мере развития цикла выявляется тенденция постепенного перехода от непосредственных высказываний к углубленным, сосредоточенным монологам. Философским оттенком насыщаются размышления о любви ("Элегия", "Желание") и дружбе ("Дружба"), раздумья о родине ("Быть может, уж недолго мне"), о творчестве ("Труд"), о собственной судьбе ("Элегия", "Воспоминанье", "Напрасно я бегу"). На смену чувственному восприятию красоты ("Нет, не черкешенка она", "Сафо") приходит возвышенно-созерцательное воспевание прекрасного ("Царскосельская статуя", "Ангел"). Музыкальное развитие идет по пути постепенной драматизации, углубления психологического начала и укрупнения форм.

Однако серьезный замысел в целом не получает убедительного музыкального воплощения, и виной этому излишняя ортодоксальность композитора, исходившего большей частью не из "духа", а из "буквы" поэтического текста. Важнейшее противоречие творчест-

<sup>49</sup> Всего 19 тактов, вместе с фортепианным вступлением и постлюдией, занимающими 6 тактов.

ва Кюи в большой степени состоит в однобоком, узком понимании прогрессивных в своей сущности идей и явлений. Так, верность реалистическим принципам Даргомыжского в поисках правдивой речевой интонации получает у него слишком прямолинейное выражение и зачастую приводит к отрицательным художественным результатам.

И все-таки в минуты вдохновения у композитора рождались произведения большого художественного значения. Так, среди ряда рассудочных и холодных интерпретаций пушкинских стихотворений появляются очаровательная, "акварельная" в своих изысканно-нежных очертаниях лирическая миниатюра "Ты и Вы", сдержанно-благородное, полное мудрой просветленной печали "Желание" ("Медлительно влекутся дни мои"). При этом оба произведения являются не только не новаторскими, но, более того, "ретроспективными" сочинениями, воспринимающимися накануне XX века как изящные стилизации в духе элегической лирики Глинки и Даргомыжского (пример 79 а, б).

Лучшее из сочинений пушкинского цикла – миниатюра "Царскосельская статуя", совершенная в гармоничном слиянии музыки и текста, поэтической и музыкальной формы, декламационности и напевности. Единство гибкой, выразительной декламационной кантилены, идеально передающей ритм и интонацию стиха, и непрерывно "любящейся", кристально-прозрачной линии фортепианной партии передают состояние как бы "длящегося", статичного состояния просветленного покоя, исходящего от созерцания прекрасной скульптуры (пример 80).

К сфере антологической лирики, особенно привлекавшей Кюи с его созерцательностью и интеллектуализмом, относятся также романсы "Юношу, горько рыдая" (1870), где сказалось плодотворное влияние Даргомыжского, "Пью за здравие Мери", некоторые из романсов на стихи Мицкевича. В этом плане характерно пристрастие к длинным эпическим размерам, близким ритмизованной прозе (многие из романсов на стихи Пушкина, Майкова, Мицкевича).

На рубеже веков антологическая лирика занимает все большее место в камерно-вокальном творчестве Римского-Корсакова ("Искусство", "Нимфа"), Глазунова, Рахманинова, Метнера ("Муза"), Мясковского и других композиторов. Внимание к образам античности и Возрождения связано также с характерной для этого времени тенденцией к стилизации, которая, как уже отмечалось, была свойственна и Кюи. Возможно, сознательное воспроизведение стилистических элементов прошлых эпох выражало ностальгию композитора по классическим традициям русской музыки, в которых он видел единственно возможную альтернативу нервной взвинченности новых музыкальных течений. Полемическая заостренность по отношению к новым веяниям проявляется уже в самом обращении к поэзии Пушкина, которая к началу XX века утратила ведущее значение в камерно-вокальной лирике молодых композиторов. Примечательна и попытка музыкальной интерпре-

тации пушкинских эпиграмм, юмористических и даже сатирических стихотворений ("Эпитафия", "Душа моя Павел", "Песенка", "Глухие", "Приятелям", "Соловей и кукушка"). Однако, несмотря на ряд остроумных деталей, музыкальное воплощение этих текстов недостаточно выразительно.

Главная тема пушкинского цикла – тема назначения искусства и художника – в начале 1900-х годов получает дальнейшее развитие еще в двух "монографических" произведениях Кюи, посвященных раскрытию художественного мира любимых им поэтов, – "21 стихотворение Н. Некрасова" (ор. 62) и "18 стихотворений А. Толстого" (ор. 67). Настойчивая разработка этой темы, по-разному преломляющейся в каждом из вокальных циклов Кюи, выявляет общность его художественных устремлений с эстетическими исканиями Римского-Корсакова, который также в этот период неоднократно обращался к проблеме высокого назначения художника и его творчества (вокальный цикл "Поэту"), ища духовную опору в поэзии Пушкина ("Анчар", "Пророк"). Близость с Римским-Корсаковым проявляется и в нарастающем увлечении Кюи поэзией А. К. Толстого и прежде всего – его пейзажной лирикой, воплощающей образы моря. Так, большую часть "18 стихотворений" составляют лирические пейзажи, среди которых преобладают виды моря, то ласково-спокойного, то бурного, предгрозового. Музыкальная звукопись, использующая достаточно простые и выразительные средства, напоминает морские пейзажные зарисовки Балакирева. Особенно выделяется последнее "стихотворение" "Солнце жжет", в котором необыкновенно живое изображение набегающих на берег и откатывающихся назад волн напоминает характерные фактурно-гармонические приемы Рахманинова (пример 81).

Общая линия драматургического развития вокального цикла направлена от медитативно-созерцательных романсов, наполненных размышлениями о судьбе родной земли, о жизни и любви, к углубленной лирике и, наконец, к эмоционально окрашенному пейзажу: здесь, в природе, находится источник творческой и нравственной силы художника. В этом сочинении композитор в значительной степени освобождается от оков догматизма, и если ему меньше удаются национально окрашенные образы, требующие глубокого проникновения в строй русской народной песни ("Ой, каб Волга-матушка", "Уж ты нива моя", "Коль любить, так без рассудка"), то в лирических номерах он достигает редкой для себя задушевности высказывания ("К страданиям чужим", "Осень! Осыпается", "Слушал повесть твою"). Этому способствует прежде всего пластичность и естественность вокальной линии лучших стихотворений этого цикла, преобладание кантилены, чутко вибрирующей в себя декламационные, речевые обороты. Непрерывная плавная мелодия, льющаяся свободно и непринужденно, широкое применение секвентного развития близки вокальному стилю Чайковского.

Композитор не ставит себе жестких ограничений и в отношении

масштабов "стихотворений", которые здесь достаточно разнообразны как по величине, так и по форме: от простого периода ("Грядой клубится") до развернутой вариантно-строфической ("Ой, как Волга-матушка") и контрастной сложной двухчастной ("Над неприступной крутизною").

В вокальном цикле "21 стихотворение Н. Некрасова", написанном Кюи в 1902 году к 25-летию со дня смерти поэта, тема назначения художника и его творчества поднимается до высокого гражданского пафоса служения угнетенному народу. Опус начинается прямо с изложения творческого кредо поэта ("Сон", "Поэту", "Стихи мои"). Затем, оттеняя его романсами лирического характера ("Давно, отверженный тобою", "Ты всегда хороша несравненно"), композитор пытается воссоздать художественный мир поэта-гражданина, в котором главное место занимает крестьянская тема в различных преломлениях – как в трагическом ("Молебен", "Катерина", "Голодная", "С работы"), так и в комическом ("Молодые", "У людей-то в дому", "Сват и жених"). В цикле воплощается также обличительный пафос поэзии Некрасова ("Я проект мой излагал"), протест против насилия во всех его проявлениях ("Внимая ужасам войны"), страстная жажда преобразования жизни ("Сеятелям"). После небольшого лирического интермеццо интимного характера ("Пускай мечтатели осмеяны давно", "Зине") цикл завершается раздумьем об Отчизне, народе и художнике, воплощенным в виде лаконичного вокального квартета ("На родине").

Реалистические образы Некрасова, сценки из крестьянской жизни, самый строй поэзии побудили композитора обратиться к русской народной песенности и интонациям бытовой речи, в творении которых чувствуется сильное влияние вокального строя и стиля изложения, свойственных Даргомыжскому и еще более Мусоргскому. Но попытка композитора воспроизвести отдельные черты русской песенности путем внедрения отдельных ее элементов (характерных интонационных и ритмических оборотов, некоторых приемов мелодического развития) оказалась неудачной. Искусственность, холодная риторичность свойственна и моногам-размышлениям о творчестве и даже о любви. Излишняя детализация в отражении образов текста часто приводит к рыхлости музыкальной формы.

И все же нельзя не отдать должного гражданской позиции композитора, на склоне лет не только не утратившего интереса к общественной жизни, но горячо отзывавшегося на современные политические события. Так, разделяя переживания русской общественности, вызванные военными поражениями России во время русско-японской войны 1904–1905 года, он создает вокальный цикл "Отзвуки войны", который продолжает тему, впервые поднятую в некрасовском "музыкальном стихотворении" "Внимая ужасам войны". Из этого цикла особой известностью пользовались в те годы романсы "Варяг" и "Памяти С. О. Макарова". В 1907 году, под впечатлением всколыхнувшегося национально-освободительного движения в Армении, был написан опус "7 стихотворений

армянских поэтов"<sup>50</sup>, наполненный страстным патриотическим пафосом и тонкой лирикой. Патриотические настроения композитора выразились также в сочинениях 1914 года – романсе "Бейте тевтона" и мужском хоре а саррелла "Идут" на слова Н. Н. Вильде.

В последние годы жизни Кюи не прекращал свои поиски в области музыкальной декламации, обратившись к жанру "музыкальных писем" (похожие "письма" сочиняли и Рахманинов, Прокофьев, Калининков и другие композиторы). Среди "писем" Кюи, опубликованных в ор. 87, – короткие дружеские послания, альбомная запись и т. п.

Кюи принадлежит также более 60 детских песен, объединенных в сборники и вокальные циклы. Они продолжают традицию воплощения образов детства, воспринятую от Шумана и утвержденную в русской музыке известным сборником Чайковского, хотя песни Кюи значительно уступают ему в художественном отношении. Кюи принадлежит большое количество хоров для детей, отдельно для женского и для мужского, а также для смешанного состава а саррелла, несколько вокальных дуэтов и квартетов. Последними серьезными опусами композитора явились сочинения для голоса с симфоническим оркестром на стихи любимых им поэтов: это кантата, посвященная 100-летию со дня рождения Лермонтова "Твой стих" (1914), баллада "Будрыс и его сыновья" (1915) на стихи Мицкевича и вокально-симфонический цикл с хоровым финалом "6 песен западных славян" (1915) на стихи Пушкина.

#### 4

Прирожденный миниатюрист, склонный к тщательной отделке мельчайших деталей, Кюи не был способен к целостному охвату крупной инструментальной формы и не владел техникой тематической разработки. Несмотря на настоятельные советы Балакирева, за всю свою долгую композиторскую жизнь он так и не освоил сонатной формы<sup>51</sup>. Единственная соната для скрипки с фортепиано, написанная в 60-х годах<sup>52</sup>, а также три струнных квартета, относящихся к позднему периоду творчества, являются наиболее слабыми его сочинениями. Отсутствие яркого тематизма и целеустремленного, динамичного развития музыкального материала определяют их бесцветность и выявляют дилетантский уровень композиторской техники.

<sup>50</sup> На стихи известных армянских поэтов Р. Патканьяна, С. Шахазиза, А. Исаакяна, П. Дуряна, И. Иоаннисяна, Л. Мануэльяна в переводах Ю. Веселовского, С. Головачевского и Л. Уманца.

<sup>51</sup> Характерно признание самого Кюи, писавшего в 1856 году Балакиреву: "Не могу написать сонату, не могу писать, зная наперед, что брошу в печь" (106, 36).

<sup>52</sup> Издана только в 1911 году, ор. 84.



Лучшую часть инструментального творчества Кюи составляют фортепианные сочинения. За исключением двух ранних скерцо (ор. 1 и 2), впоследствии переложенных композитором для симфонического оркестра, это в основном миниатюры, многие из которых объединены в циклы или сюиты. Многочисленные лирические, программные и танцевальные пьесы Кюи не лишены тонкого изящества и проникновенности, хотя нередко все же тяготеют к салонной чувствительности. В его фортепианной музыке еще более, чем в других жанрах, ощутимо воздействие творчества Шумана. Первым большим сочинением Кюи было Скерцо для фортепиано в четыре руки (1858), "можно сказать, автобиографического, влюбленного содержания" (248, 86). Оно написано на характерные для романтиков темы-монограммы *VABE* и *CC*, которые соответствуют фамилии его молодой жены (Vamberg)<sup>53</sup> и инициалам самого автора (Cesari Cui). Увлечение творчеством Шумана отразилось и в последовавшем затем Втором скерцо. Шумановские влияния ощутимы и в характеристических пьесах — таких, как, например, "Простодушная откровенность" и "Скорбное воспоминание", входящих в цикл "12 миниатюр" (ор. 20), "Листок из альбома" из цикла "6 миниатюр" (ор. 39), а также в более поздней "Новеллете" (ор. 60) и многих других сочинениях. Более развернутой формой и развитой фактурой отличаются пьесы лирико-пейзажного характера — "Кедр" и "Утес", — обрамляющие сюиту "В Аржанто" (ор. 40). Написанная в память о посещении замка бельгийской пианистки Л. де Мерси-Аржанто, эта сюита, состоящая из девяти программных пьес, существует и в авторском оркестровом изложении.

Переложение собственных инструментальных сочинений для оркестра весьма характерно для Кюи. Помимо названных двух скерцо и сюиты "В Аржанто" композитором была сделана также оркестровая редакция сюиты "In modo roripati" и миниатюр ор. 20, преобразованных в "Сюиту-миниатюру" для оркестра, а позднее переложенную для скрипки с фортепиано.

Из основной массы фортепианных сочинений Кюи, имеющих большей частью камерный характер, выделяются пьесы, составляющие сюиту ор. 21, написанную в 1883 году и посвященную Листу: "Экспромт", "Тьма и проблески", "Интермеццо" и "Полонез". Масштабность изложения, характер тематизма, гармонические приемы и виртуозность фактуры этих пьес свидетельствуют о претворении композитором фортепианной стилистики Листа, заметной и в других сочинениях Кюи.

В многочисленных танцевальных пьесах — мазурках, вальсах, полонезах, а также в экспромтах и ноктюрах ощутимо воздействие творчества Шопена, с детских лет ставшего кумиром композитора.

Лучшие фортепианные миниатюры Кюи близки его вокальным произведениям, что проявляется и в их мелодичности, близкой вокальной кантилене ("Кантабиле", ор. 20), и в последовательном

<sup>53</sup> В это время Кюи женился на ученице Даргомыжского, Мальвине Вамберг.

развитии выразительной, как бы "говорящей" начальной интонации, характерном также для его романсов ("Простодушная откровенность", ор. 20).

До самых последних дней, даже потеряв зрение, композитор продолжал сочинять музыку для фортепиано. Но поздние его фортепианные пьесы, среди которых "25 прелюдов" (ор. 64) в разных тональностях, разнообразные танцевальные и вариационные формы, в значительной степени уступают в художественном отношении более ранним.

Среди сочинений Кюи для скрипки, помимо упомянутой сонаты (ор. 84) и шести пьес (ор. 20), основное место занимают жанры, близкие его фортепианным произведениям. Это многочисленные миниатюры в духе скерцо, новеллеты, прелюдии, характерные программные и танцевальные пьесы, зачастую объединенные в цикл ("Калейдоскоп", ор. 50) или сюиты ("Маленькая сюита", ор. 14, "Концертная сюита", ор. 25). Из пьес, написанных для виолончели с фортепиано, наибольшую известность приобрели певучее элегическое "Кантабиле" (ор. 36) и "Баркарола" (ор. 81).

Наименее ценной частью творческого наследия Кюи являются его немногочисленные произведения для симфонического оркестра, среди которых большая доля приходится на упоминавшиеся выше оркестровые переложения фортепианных сочинений. Избегая конфликтного симфонического развития, композитор и в этой области сочинял преимущественно отдельные пьесы скерцозного, танцевального ("Тарантелла", ор. 12, "Вальс", ор. 65) или маршевого характера ("Торжественный марш", ор. 18) либо оркестровые сюиты из отдельных небольших пьес. При этом из четырех его сюит для оркестра две ранее упомянутые (ор. 40 и ор. 43) также представляют собой переложения фортепианных сочинений.

В последние годы жизни композитор, охваченный патристическим чувством, связанным с военными событиями, написал марш "Слава" (1916) для военного духового оркестра, явившийся данью уважения героическому экипажу военного корабля "Слава", мужественно сражавшемуся с немецким флотом в годы первой мировой войны.

Кюи оставил после себя колоссальное по объему наследие. Однако отмеченные выше особенности его творческого мышления часто приводили к несоответствию масштабных, весьма значительных по своему содержанию замыслов композитора конкретным творческим результатам, неравноценным по художественному уровню. И все-таки обращение к его наследию дает интересный материал для изучения и более глубокого понимания тех разнообразных, сложных и порой противоречивых процессов в развитии русской музыки, которые происходили на протяжении длительного исторического отрезка времени (с конца 1850-х годов вплоть до 1917 года) и составляли почву для возникновения вершинных явлений русской музыкальной классики. Лучшие же произведения Кюи — в первую очередь, камерно-вокальная лирика — вполне заслуживают возрождения и дальнейшего глубокого изучения.

1.

Мусоргский – одна из самых могучих, неповторимо своеобразных фигур мирового музыкального искусства XIX века. Известно, что подлинные масштабы вклада гениальных художников-новаторов, как правило, осознаются лишь в исторической ретроспективе и оценки их подвижны. Но взаимоотношения Мусоргского со временем окрашены особой напряженностью, динамикой и драматизмом.

Драматический парадокс его судьбы – непонятость эпохой, чьи передовые революционно-демократические идеалы он воплотил как никто другой из великих композиторов. Подобного проникновения в сердцевину жгучих социальных и нравственно-философских вопросов времени достигали только гиганты отечественной литературы, в музыке же оно явилось беспрецедентным. И если негодование музыкантов академического и консервативно-охранительного толка вызывали "неграмотность", странные "корявости" стиля, то основной причиной враждебности власть имущей касты был гражданственный, бунтарский пафос его искусства, который, с нашей сегодняшней точки зрения, могли бы по достоинству оценить слои русской интеллигенции, воспитанной на статьях Белинского и Добролюбова, зачитывавшейся Чернышевским и Герценом, Тургеневым и Толстым, Некрасовым и Достоевским. Однако подавляющее большинство крупных писателей, журналистов, общественных деятелей не "расслышало" Мусоргского, не разглядело в нем своего союзника и собрата. Препятствовали, впрочем, и обстоятельства чисто практического порядка: кроме "Бориса Годунова", при жизни автора немного звучало в публичных концертах и львиная доля сочинений оставалась знакомой довольно узкому кругу друзей, гостей и участников музыкальных собраний в домах Даргомыжского, Кюи, семейства Пургольд, Стасовых, Л. И. Шестаковой и некоторых других.

Положение начинает меняться уже после смерти композитора. Благодаря выходу из печати ряда рукописей, отредактированных Римским-Корсаковым, теперь на концертных эстрадах столиц, провинциальных культурных центров и за границей все чаще и чаще исполняются "Ночь на Лысой горе", "Картинки с выставки", фрагменты опер. В 1886 году петербургский Музыкально-драматический кружок впервые показал "Хованщину", двумя годами

спустя московский Большой театр – "Бориса Годунова", причем пресса отметила неуклонно возрастающий успех этого спектакля. Постановки "Хованщины" и "Бориса" в Частной опере Мамонтова с Шляпиным в главных ролях (1897 и 1898), обеих опер в ходе Русских сезонов Дягилева ("Борис" – 1908, "Хованщина" – 1913); талантливая пропаганда камерного вокального наследия композитора певицей М. А. Олениной д'Альгейм, в 1908 году основавшей Дом песни, который по праву окрестили "домом Мусоргского"; "Женитьба", исполненная силами Кружка любителей русской музыки в Москве и в петербургском концерте Вечеров современной музыки (декабрь 1908 и март 1909 года) – таковы отдельные вехи "открытия" некогда непризнанного гения.

В XX столетии представители разных художественных направлений и национальных школ по-разному открывают и истолковывают Мусоргского. Напомним лишь о нескольких примерах. Так, Дебюсси и Равеля, объявивших его своим учителем, прежде всего увлекли языковые, ладогармонические и декламационные новации, рассыпанные в "Борисе Годунове", "Детской", цикле "Без солнца", а русские символисты в 1911 году были потрясены, обнаружив в "Хованщине" совпадение с собственными духовно-философскими устремлениями. Молодой Прокофьев подхватил принципы омузыкаливания прозаического текста ("Гадкий утенок", "Игрок"), элементы живописной звукоизобразительности, скромную целомудренную теплоту островков лирического мелоса, национально-почвенную сказочность, то жуткую, угрожающую, то обаятельно-хрупкую. Шостакович всю сферу народного, фольклорного воспринимает как бы через Мусоргского, пользуется типично "мусоргианскими" поёвками, ритмоинтонациями, воплощая образы народной скорби и гнева или горький смех сквозь слезы маленького, униженного человека. Многим объяснены Мусоргскому и такой выдающийся композитор, как Свиридов, и группа советских музыкантов поколения 60-х годов, именовавшихся "новой фольклорной волной".

Итак, с одной стороны – прижизненная непонятость, с другой – колоссальный диапазон посмертных влияний, неисчерпаемость предпосылок к актуализации. Композитор, без которого для нас немыслима русская культура третьей четверти прошлого столетия, но которую он реально почти не всколыхнул, удивительно гибко вписывается в культурные контексты позднейших периодов, порой оборачиваясь неожиданными гранями. Дело в том, что Мусоргский шел дорогой поиска новой образности и новых средств музыкальной выразительности, отвечающих наиболее прогрессивным тенденциям своего времени, – небывалых, ранее никем не опробованных; находил формы и средства столь оригинальные, что секреты их поныне далеко не до конца расшифрованы наукой, несмотря на внушительный, с каждым годом пополняемый исследованиями теоретико-аналитическими и источниковедческими объемами мусоргианы.

Новые способы художественного видения мира обычно созрева-

ют медленно, исподволь, иногда еще медленнее вырабатывается адекватное им восприятие, особенно трудно – музыкальное. Мусоргский предпринял свою музыкальную революцию немедленно, без каких-либо уступок господствующим вкусам, не считаясь с установками слухового восприятия современников.

Отсюда и непонятость, запоздалое признание: то, что современникам (включая близких товарищей-кучкистов) казалось результатом слабой профессиональной техники, "неграмотностями", было поразительно смелым прорывом в будущее.

Искусство Мусоргского – плоть от плоти вершинных завоеваний русского критического реализма. Это бесспорная аксиома. Но, подобно всем великим художникам, Мусоргский не вписывается в рамки одного течения (как не вписывались ни Достоевский, ни Лев Толстой, например). Если в литературе границы понятия "критический реализм" довольно расплывчаты, попытки его прямого переноса на русскую музыку часто влекли за собой некие натяжки и Мусоргского целиком "вписывали" туда преимущественно благодаря обилию мотивов социально-обличительных, персонажей и ситуаций, излюбленных литераторами, поэтами и живописцами направления критико-обличительного, сюжетному родству с жанрово-бытовыми полотнами передвижников<sup>1</sup>. Мусоргскому тесно в такой – да и всякой иной! – схеме, параллель с передвижниками чересчур узка. И не случайно некоторые советские авторы 20 – 40-х годов, варьируя стасовскую версию, выводили его "генеалогию" в основном из сатирических романсов Даргомыжского, затушевывая роль традиций Глинки и принижая значение позднего периода, циклов "Без солнца" и "Песни и пляски смерти", оперы "Хованщина".

Устойчиво-идейно-эстетического кредо Мусоргского совпадают или перекликаются с заветами Белинского, Добролюбова, Чернышевского, а программа творческая непосредственно продиктована его гражданскими и нравственными убеждениями. Он хочет громко, "во всю ширь русских полей" сказать слово правды об окружающей, жестоко несправедливой действительности. Но "художественная правда не терпит предвзятых форм"<sup>2</sup> (курсив мой. – М. С.), стало быть, необходимо сломать формы традиционно укоренившиеся, окостеневшие. Будто вторя Чернышевскому, отвергает красоту чистую, самодовлеющую: "Изображение одной красоты, в материальном ее значении, – грубое ребячество, детский возраст искусства"<sup>3</sup> (курсив мой. – М. С.). Впрочем, обязательным условием правдивости он считает художественность; в знаменитом, часто

<sup>1</sup> Стасов, желая популяризировать сочинения умершего друга, построил большой очерк на сравнении народных образов Мусоргского и Перова (1883), причем оценил поздние работы обоих как якобы шаг в сторону, чуждую природе их талантов.

<sup>2</sup> Письмо к А. А. Голенищеву-Кутузову от 3 октября 1875 г. (195, 200).

<sup>3</sup> Письмо к В. В. Стасову от 18 октября 1872 г. (195, 141). Характерно, кстати, что отвергается здесь не красота вообще, но материальная, иначе говоря, физическая, угождающая глазу или слуху.

цитируемом письме к Л. И. Шестаковой он подчеркивает, что в "Женитьбе" музыка его "должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее, т. е. звуки человеческой речи, как наружные проявления мысли и чувства, должны... сделаться музыкой правдивой, точной, но художественной, высскохудожественной"<sup>4</sup>. Требование художественности – пункт в принципе очень важный, особенно на фоне распространенного тогда крена к утилитаризму: ведь подчинение искусства задаче воспроизведения жизни проповедовал Чернышевский, сквозил подобный подход в народнической поэзии и прозе. Мусоргский даже в молодом полемическом азарте не мог принять прагматического стрижания художественно прекрасного, пожертвовать духовной красотой пользе, этому кумиру героев типа тургеневского Базарова, хотя принимал и разделял тезис главенства реального. "Жизнь, где бы ни сказалась, правда, как бы ни была солон... вот моя закваска, вот чего хочу и вот в чем боялся бы промахнуться"<sup>5</sup>. Он часто и с присущей ему пылкостью, цветистостью слога, твердит о святом долге правдиво изображать народ, жизнь народную. "...Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью – мерещится мне он, он один цельный, большой неподкрашенный и без сусального. И какое страшное (воистину) богатство народной речи для музыкального типа, пока не всю Русию исколоторили чугулки! Какая неистощимая (пока, опять-таки) руда для хватки всего настоящего его жизнь русского народа!"<sup>6</sup>.

Мусоргский стремится будить совестливое, сочувственное отношение к слабым, обиженным и угнетенным, разоблачать пороки существующего строя. Тех, кто ретиво сберегал якобы исконное право музыки игнорировать уродливые явления действительности, – осыпает насмешками, иронизирует по адресу "музикантов", которые "только разнообразием гармонии пробавляются, да техническими особенностями промышленяют"<sup>7</sup>.

Он искренне завидует живописцам, прорвавшимся к настоящей народной жизни, восторгаясь Репиным ("коренником", как прозвал его В. В. Стасов, считавший своей "тройкой" Мусоргского, Репина и Антокольского). «Отчего, скажите, когда я слышу беседу юных художников – живописцев или скульпторов, не исключая даже монументального Миши (М. О. Микешина. – М. С.), я могу следить за складом их мозгов, за их мыслями, целями и редко слышу о технике – разве в случае необходимости. Отчего, не говорите, когда я слушаю нашу музыкальную братию, я редко слышу живую мысль, а все больше школьную скамью – технику и музыкальные вокабулы? ...Отчего „Иваны“ (IV и III) и

<sup>4</sup> Письмо к Л. И. Шестаковой от 30 июля 1868 г. (195, 100).

<sup>5</sup> Письмо к В. В. Стасову от 7 августа 1875 г. (195, 197).

<sup>6</sup> Письмо к И. Е. Репину от 13 июня 1873 г. (195, 148).

<sup>7</sup> Там же.

особенно „Ярослав” Антокольского, отчего „Бурлаки” Репина ...золотушный мальчишка в „Птицелове” Перова и первая пара, в его же „Охотниках”, а также... „Крестный ход в деревне” живут, так живут, что познакомишься и покажется: вас-то мне и хотелось видеть. Отчего же все, что сделано в новейшей музыке, при превосходных качествах сделанного, не живет так...»<sup>8</sup> Цензурным запретом песни „Семинарист” он не столько огорчен, сколько горд: по его мнению, запрет этот показывает, что „из соловьев, кушей лесных и лунных воздыхателей музыканты становятся членами человеческих сообществ”. И добавляет — „если бы всего меня запретили, я не перестал бы долбить камень, пока бы из сил не выбился”<sup>9</sup>.

Мировоззрение Мусоргского складывалось в период, когда центральной, узловой проблемой была отмена крепостничества, на ней проверялись гражданские и нравственные позиции каждого образованного человека. Тогда волна общественного подъема, пафос надежд сплотили лучшие умы России, объединили лагерь славянофилов и западников. Надежды вскоре угасли. Обманутая реформой деревня (включая села Псковской губернии, где находились земли Мусоргских) вслновалась, бунтовала, правительство отвечало свирепыми репрессиями; непокорных свободолюбцев-интеллигентов десятками арестовывали и ссылали, опасные с точки зрения полицейской цензуры органы печати закрывали. Подъем сменился упадком, кризисом, и Достоевский назовет 70-е годы годами катастрофического духовного разъединения. Исследователь творчества Достоевского пишет: „К началу 80-х годов почти все зародившиеся ранее течения русской общественной мысли выявили себя с достаточной полнотой... Богатое наследство 40-х и 60-х годов было в основном исчерпано: наследники еще спорили о деталях, но не знали, как соединить теорию с неподдающейся жизнью. Ни одно из идейных устремлений предыдущих десятилетий не сумело показать своего права на бесспорный общественный приоритет; ни одна сила, выступившая на духовном поприще, не смогла утвердить себя в сфере практических осуществлений” (36, 513).

Такова смутная политическая атмосфера момента, когда жизнь обоих титанов, писателя и композитора, близилась к концу. Не оттого ли попытки сколько-нибудь четко определить политические взгляды Мусоргского (особенно когда речь заходит о „Хованщине”) остаются малопродуктивными? Ясной политической платформы он, вероятно, не имел, как не имело ее большинство великих писателей, „властителей дум”, политические воззрения которых могли быть туманными, противоречивыми, а творения — голосом и зеркалом времени. Нельзя требовать ясности от музыканта эпохи мучительного разброда, натиска реакции, вынуждавших часть деятелей сгибаться, предавать недавние либеральные

<sup>8</sup> Письмо к В. В. Стасову от 13 июля 1872 г. (195, 137).

<sup>9</sup> Письмо к В. В. Стасову от 18 августа 1870 г. (195, 119).

идеалы, погрузиться в апатию, лево-радикальную часть – видеть единственное спасение в терроре. Сознательным революционером в политике Мусоргский, разумеется, не был никогда, террор несовместим с его моралью, но до последних лет он хранил боевой темперамент демократа-шестидесятника.

На рубеже 60-х годов ситуация еще была иной. В ту пору антикрепостнические настроения захватили многих людей (включая умеренных либералов), многие понимали тяготы, обрушившиеся на деревню в результате куцей, половинчатой реформы, которая, перефразируя знаменитые строки Некрасова, ударила одним концом по барину, другим по мужику. Все симпатии Мусоргского принадлежат крестьянству. Посетив родной Торопецкий уезд, он спешит поделиться впечатлениями с Балакиревым: "...крестьяне гораздо способнее помещиков к порядку самоуправления – на сходках они ведут дело прямо к цели и по-своему дельно обсуждают свои интересы; а помещики на съездах бранятся, вламываются в амбицию, – цель же съезда и дело уходят в сторону. Это факт утешительный, потому: нашему козырю в масть"<sup>10</sup>. Досыта надыхавшись "ретирадной" атмосферой провинциального дворянства, негодует: "Что за плантаторы!.. А туда же толкуют об утраченных правах"<sup>11</sup>.

Ощущение кровной, органической связи с простым народом было у Мусоргского необычайно острым. Старший брат Филарет рассказывает, что Модест "всегда относился ко всему народному и крестьянскому с особенной любовью", не без оттенка холодного неодобрения заключая фразу – "и считал русского мужика настоящим человеком" (247, 30). Филарету Петровичу явно не хочется вспоминать то, о чем композитор никогда не забывал: их отец, Петр Алексеевич, прижит от крепостной девушки и получил дворянство лишь взрослым, после того как дед сочетался с ней законным браком. Быть может, и повышено ранимая отзывчивость к бедствиям народа, и абсолютно естественное владение простонародным жаргонным говором, нередко употребляемым и в творчестве, и в письмах (иногда вперевивку с естественнейшей же стилизацией старинного канцелярского и церковного слога), не в последнюю очередь обусловлены его "смешанным" происхождением, которого он ничуть не стыдится. Наоборот, стыдится и презирает свою отупляющую казенную чиновничью службу. "...Это все моя бабка и я виноваты в такой бюрократически-мужицкой форме речи, ибо какого проку ждать от чиновника, явившегося, по крови, чрез соединение крепостной с аристократом-помещиком? Последнего всегда будет тянуть к чиновнику в приказную избу... только разве такой чиновник хода не возымеет – крепостная помешает на благо россиянам"<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Письмо к М. А. Балакиреву от 10 июня 1863 г. (195, 70).

<sup>11</sup> Письмо к Ц. А. Кюи от 22 июня 1863 г. (195, 70 – 71).

<sup>12</sup> Письмо к А. А. Голенищеву-Кутузову от 22 – 23 июня 1873 г. (195, 151 – 152).



Приказная изба для него – олицетворение мерзостей российского самодержавия, живучих, несмотря на внешние, поверхностные перемены. Тему эту он подробно развивает в послании Стасову, приступая к работе над "Хованщиной": «Черноземная сила проявится, когда до самого днища ковырнешь. Ковырнуть чернозем можно орудием состава ему постороннего. И ковырнули же в конце XVII-го Русь-матушку таким орудием, что и не распознала сразу, чем ковыряют, и, как чернозем, раздалась и дышать стала. Вот и восприяла сердечная разных действительно и тайно статских советников и не дали ей, многострадальной, опомниться и подумать: „куда прет?“ Сказнили неведущих и смятенных: сила! А приказная изба все живет и сыск тот же, что и за приказом; только время не то: действительно и тайно статские мешают чернозему дышать. Прошедшее в настоящем – вот моя задача. „Ушли вперед!“ – врешь, „там же“! Бумага, книга ушла – мы там же. Пока народ не может проверить во очию, что из него стряпают, пока не захочет сам, чтобы то или иное с ним состряпалось, – там же! Всякие благодетели горазды прославиться, документами закрепить препрославление, а народ стонет, а чтобы не стонать, лих упивается и пуще стонет: там же!»<sup>13</sup>.

Мотив стона, утешения горьким беспробудным пьянством, как известно, пронизывает гражданские стихи Некрасова и поэтов народнического толка. Музыка обращалась к ним редко – несколько романсов Алябьева конца 40-х годов на тексты Огарева ("Кабак", "Изба"), городских вокальных сценок позднего Даргомыжского; Балакирев, Бородин, Римский-Корсаков предпочитают поэзию, не опускающуюся до низменных, обыденных реалий. Для Мусоргского не существует предметов чересчур низких, напротив, он тянется к таковым – ему надобна неприкрашенная правда, степень же художественности зависит не от предмета, а от подхода, отношения творца. (Вспомним письмо к Л. И. Шестаковой о цели, поставленной им в сугубо прозаической "Женитьбе"!)

Но укоряли его как раз в недостатке (либо отсутствии!) художественности. Даже Римский-Корсаков, как никто иной изучивший наследие композитора в процессе редактирования его произведений начиная с "Хованщины", на склоне лет заявил, будто бы Мусоргский "втоптал в грязь" идеальную сторону своего таланта, представительницей которой он считал романс "Ночь"<sup>14</sup>. Слишком далеки были критерии "идеального", истинно художественного, которые исповедывали искушенный мастер-классик и неумемный новатор, опрокидывавший классические каноны музыкально прекрасного...

Жизнеповедением и жизнеспособностью дворянин Мусоргс-

<sup>13</sup> Письмо к В. В. Стасову от 16 и 22 июня 1872 г. (195, 132).

<sup>14</sup> "Его идеальному стилю не доставало подходящей кристаллически прозрачной отделки и изящной формы; не доставало потому, что не было у него знания гармонии и контрапункта" (222, 65).

кий – скорее интеллигент-разночинец. Квалифицировать его как "идеалиста-народника", "кающегося дворянина", сознававшего утрату своим классом почвы под ногами и стремившегося загладить свою вину перед народом (точка зрения, бытовавшая в советских исследованиях 20-х – начала 30-х годов), было данью вульгарно-социологическому методу, еще господствовавшему в исторической науке и искусствоведении. Девятнадцатилетним юношей Мусоргский, не колеблясь, оставил полк, порвал с аристократической гвардейской средой, скромными доходами с фамильных имений доверил распоряжаться брату (по рассказу А. Н. Молас, он якобы подарил ему отцовское имение, говоря: "Брат женат, у него дети, а я никогда не женюсь и могу сам себе пробить дорогу" – см. 194, 142), вечно страдал безденежьем и бездомностью. То есть сознательно обрек себя на судьбу, очень похожую на судьбы многих талантливых русских самородков, выходцев из мещан, рано загубленных нищетой и спившихся, как, например, Н. Помяловский, Глеб и Николай Успенские, Ф. Решетников.

Перечисляя в своей "Автобиографической записке" тех, кто смолоду возбудил его "мозговую деятельность", придал ей "серьезное, строго научное направление", вдохновил на создание "музыкальных композиций из народной жизни", Мусоргский назовет В. И. Ламанского, Н. И. Костомарова, К. Д. Кавелина и В. В. Никольского, И. С. Тургенева, Д. В. Григоровича, А. Ф. Писемского и Т. Г. Шевченко<sup>15</sup>. Ряд лиц, политически особо "неблагонадежных", полную вероятность контактов с которыми и знакомства с их трудами доказали М. С. Пекелис, С. И. Шлифштейн, М. П. Рахманова, в этом перечне отсутствует: так, не упомянуты имена погибших в ссылке крупного историка Афанасия Шапова, фольклориста Ивана Худякова – участника каразовского покушения, этнографа Ивана Прыжова, замешанного в нечаевском деле. Между тем в "Борисе Годунове" использован текст песни "Про Казань" из сборника Худякова; "История кабаков в России" Прыжова была опубликована в 1868 году (год начала работы над "Борисом"), его же "Нищие на святой Руси" – в 1862 году. И Худяков, и Прыжов, и Шапов, и некоторые другие, например П. Якушкин, рассматривали русские кабаки как очаги бунтарства, заговоров – композитор, видимо, разделял их точку зрения, откликнувшись фигурами беглых монахов-пропойц Варлаама и Мисаила. Во всяком случае, установки этих выдающихся "народознатцев" помогают уяснить идею картины "Под Кромами": конечно, не стихия разнузданной черни, обуянной грубыми инстинктами, а исторически неизбежная, пусть и бесплодная, слепая вспышка народной ярости. (Кста-

---

<sup>15</sup> Стояла тут и фамилия Достоевского, вычеркнутая рукой самого Модеста Петровича. Одни авторы объясняют это антипатией к Достоевскому со стороны В. В. Стасова; другие (А. Н. Римский-Корсаков) – тем, что композитор вспоминает о молодости, когда Достоевского он еще не знал. Последнее кажется более вероятным. Составлялась цитируемая Записка по заказу Энциклопедического словаря Г. Римана в июне 1880 года, в первое издание которого и вошел ее текст (195, 267 – 270).

ти, песня "То не ястреб совыкался", использованная в сцене глумления над боярином, была записана Балакиревым от П. Якушкина.)

Но и упомянутых в Записке фамилий довольно, чтобы привести в замешательство ревнителей строгого размежевания идейно-политических лагерей. Ведь здесь бок о бок названы славист В. И. Ламанский и "западник" Тургенев, представитель официальной "государственной" школы К. Д. Кавелин и украинский патриот-федералист Н. И. Костомаров, в 1871 году опубликовавший работу "Личности Смутного времени", раскритикованную С. Соловьевым за апологию "разбойников"; пламенный демократ Тарас Шевченко, умеренно-либеральный Григорович и филолог-пушкинист В. В. Никольский – близкий друг композитора, тот самый "дянька", который посоветовал взять канвой оперы трагедию Пушкина, а потом – добавить к "Борису" картину народного мятежа.

Соседство это и впрямь может показаться несколько странным, если не принять во внимание исключительную независимость мышления Мусоргского, способность свободно преломлять импульсы, почерпнутые в массе источников, как бы в обход партийно-групповой ориентации авторов. Д. В. Стасов "не раз сообщал нам, – рассказывает А. Н. Римский-Корсаков, – что из всех русских композиторов Мусоргский особенно отличался любознательностью, начитанностью и живым интересом ко всем отраслям знания: читал и по истории, и по естественным наукам, и по астрономии, по литературам иностранным, не говоря о русской: и потому беседы с ним были необыкновенно интересны и содержательны, при крайней своеобразности его... мыслей и оригинальности отношения к прочитанному и ко всем явлениям жизни" (196, 234). Сам Дмитрий Васильевич был широко образованным юристом, музыкально-общественным деятелем (одним из учредителей РМО и основателей Петербургской консерватории), оценка которого вполне серьезна и объективна; принципиально важна подчеркнутая им крайняя оригинальность взглядов Мусоргского. Действительно, смыкаясь со славянофилами и почвенниками, например, в критике петровских реформ, Мусоргский чрезвычайно далек от славянофильской умиленной идеализации старины, а равно далек и от "жалостливого" народнического сентиментализма, хотя инстинкт сострадания у него, пожалуй, мощнее, пронзительнее, чем у кого бы то ни было среди художников-современников (кроме Достоевского!). Он радостно, с юмором наблюдает колоритные народные характеры: «...извлек аппетитные экземпляры. Один мужик – сколок Антония в шекспировском „Цезаре” – когда Антоний говорит речь на форуме над трупом Цезаря. Очень умный и оригинально-ехидный мужик. Все сие мне пригодится, а бабы экземпляры – просто клад. У меня всегда так: я вот запримечу кой-каких народов, а потом, при случае, и тису. А нам потеха!»<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Письмо к Ц. А. Кюи от 15 августа 1868 г. из деревни Шилово (195, 105).

Девиз творца "Бориса Годунова" и "Хованщины" — *прошедшее в настоящем*. Всматриваясь в трагические коллизии прошлого, Мусоргский судом высшей нравственности судит и прошлое, и настоящее, провидит чреватое неслыханными потрясениями будущее родины. Гениальный психолог, он пристально анализирует эмоционально-психологические конфликты, мотивы поступков своих героев; знаток истории, он верен ее фактам, ее духу. Академик Лихачев выдвинул мудрое и смелое определение: "Мусоргский — величайший и далеко не раскрытый еще мыслитель, в частности исторической мысли" (179, 257).

Не случаен выбор эпох переломных, в ту пору вообще приковывавших внимание историков, писателей, драматургов. В "Борисе Годунове" это преддверие и начало Смуты, крах царя-детоубийцы, мятеж голодного бродячего люда, готового как избавителя приветствовать польского ставленника Лжедмитрия. В "Хованщине" — кровавая полоса стрельцких бунтов, раскольничьи самосожжения, борьба за власть вокруг юного Петра, который победит, чтобы беспощадно "ковырнуть" Русь, но и луч надежды, мечта о Рассвете над истрадавшей страной. Известен проект оперы "Пугачевщина", для нее понемногу припасались фольклорные материалы<sup>17</sup>. «По нашему убеждению, работая над второй редакцией („Бориса" — М. С.), Мусоргский уже держал в уме дальнейшее развитие прецедента Смутного времени... — восстание Разина, стрельцкие бунты, раскол и эпидемию самозванчества, наконец, крестьянские волнения своего времени"», — пишет М. Рахманова (217, 78). Следовательно, "Хованщина" была вторым, а "Пугачевщина" явилась бы заключительным звеном грандиозной оперной трилогии.

Многолетние усилия советских ученых привести в систему политические воззрения Мусоргского на основе его словесных высказываний наталкиваются на весьма существенные помехи. С одной стороны, не хватает документальных данных (так, не разысканы письма к М. М. Антокольскому, О. А. и А. Я. Петровым, Т. И. Филиппову, А. С. Танееву, часть писем к М. А. Балакиреву; исчезла вся переписка с Н. П. Опочининой, вероятно, уничтоженная самими корреспондентами), а в уцелевшей эпистолярной очень скупо касается вопросов собственно политики. С другой стороны, высказывания его бывают почти парадоксально разноречивы. Биографы давно констатировали некую приуроченность к настроениям адресата, заметную, например, по письмам Балакиреву 1867 года, где есть и ура-патриотические пассажи, и выпады против поляков, евреев и прочих "чужеземцев", неприятно диссонирующие с обликом гуманиста, демократа, которому ненавистны

<sup>17</sup> Записав в апреле 1877 года четыре народные песни (бирманскую, закавказскую, киргизскую и песнь дервиша) от П. И. Пашино, этнографа-ориенталиста, путешественника и литератора, сотрудника "Современника" и "Русского слова", Мусоргский сделал пометку возле киргизской: «NB для последней оперы „Пугачевщина"».

любые формы угнетения. Письма молодому Голенищеву-Кутузову – тогда еще либерально настроенному – вопрос об опасности обуржуазивания для русской культуры: "Если не произойдет громкого переворота в складе европейской жизни, буфф вступит в легальную связь с канканом и задушит nous autres [нас остальных]. Способ легкой наживы и, конечно, столь же легкого разорения (биржа) очень родственно уживается с способом легкого сочинительства (буфф) и легкого разврата (канкан)... Не знаю, что хуже обезображивает: гашиш, опиум, водка или алчность к денежной наживе?"<sup>18</sup>. Новое письмо еще ярче свидетельствует об остром социальном критицизме, здесь композитор возмущается царящей вокруг пустой, мелочной шумихой, сетует на "всеобщее безумие при безденежье; всеобщее всезнание при невежестве; возвышения уровня публичной массы с каким-то правом на что-то при бесправии..."<sup>19</sup>.

Душевная организация Мусоргского исключительно сложна, и Мусоргского-художника не понять вне контрастов его человеческой натуры.

Он щедро расточает пылкую любовь на людей, у которых находит толику тепла, заботы, даже если они и не платят ему ответной привязанностью, – и довольно долго питает почему-либо возникшую, слабо мотивированную вражду (к Антону Рубинштейну, РМО и т. д.). До самоуничужения застенчивый, самокритичный – и гордый, непреклонный; поддается влиянию другой сильной индивидуальности, Балакирева например, – и упрямо защищает собственную правоту перед тем же Балакиревым. Порою вспыльчивый, категоричный, – и необыкновенно мягкий, деликатный<sup>20</sup>. Рано уверовал в свою художническую миссию (иначе не бросил бы военную службу девятнадцати лет, когда в его талант еще никто не верил!), но с юности страдал приступами депрессии, черной меланхолии. Нередко кается в лени, пассивности, однако умеет трудиться круглыми сутками: "Ночь на Лысой горе" набело, в партитуре, написана за 12 дней. Искренний, по-детски непосредственный – потому так изумительно тонко чувствовал он мир и психику ребенка! – и крайне скрытный, замкнутый во всем, что касается его личных интимных переживаний. Накануне тяжелой нервной болезни, той, которая в Записке для Л. И. Шестаковой датирована летом 1859 года (а судя по письменным признаниям Балакиреву, началась еще годом или двумя ранее), блистал в водевильных спектаклях на дому у Бамбергов, исполнив главную роль оперы Кюи "Сын мандарина" "с такой ловкостью и комизмом пения, дикции, поз и движений, что заставил хохотать всю компанию" (247, 42). В конце 60-х годов сестры Пургольд дадут ему, в

<sup>18</sup> Письмо к А. А. Голенищеву-Кутузову от 18 марта 1875 г. (195, 187 – 188).

<sup>19</sup> Ему же, сентябрь–октябрь 1875 г. (195, 199).

<sup>20</sup> Л. И. Шестакову с первого знакомства, то есть в январе 1866 года, поразили "какие-то особенные деликатность и мягкость в обращении; это был человек удивительно хорошо воспитанный и выдержанный" (194, 125 – 128).

искусстве уже определившемся как художник трагический, прозвище "Юмор" – столь часто он развлекал друзей остроумнейшими импровизированными пародиями, розыгрышами. Александра Николаевна Молаас вспоминает о "ликовании" детей по поводу визитов Мусоргского: « Мои дети с восторгом кричали: „Мусорянин пришел, какое веселье!“ »<sup>21</sup>. Значит, до последних, самых тяжелых лет жизни он не потерял способности к шутке, веселым забавам.

Почему Мусоргский, остро нуждаясь в тепле и ласке, упорно отвергал мысль о браке, постарался охладить трогательное увлечение милой, даровитой Саши Пургольд, каковы были его истинные отношения с Н. П. Опочининой? Н. Н. Римская-Корсакова подробно описывает неизгладимое впечатление, произведенное на них с сестрой, юных девушек, личностью композитора: "В нем было столько интересного, своеобразного, талантливого и загадочного... Глаза у Мусоргского были очень маловыразительны, даже, можно сказать, почти оловянные. Вообще лицо его было малоподвижное и невыразительное, как будто оно таило в себе какую-то загадку (курсив мой. – М. С.)" (196, 159–160). О загадке, таинственности феномена личности и гения Мусоргского во всеуслышание заговяют ученые и музыканты XX века...

Случается, что именно трагическое восприятие действительности художником служит подоплекой и ферментом сатиры (Салтыков-Щедрин), гротеска или юмора, порою зыбкого, не то печального, не то колючего, язвительного (Шостакович). Мусоргскому, человеку и творцу, присущи особая двойственность, "полифоничность" – возьмем хотя бы склонность одновременно вынашивать произведения диаметрально противоположного характера и содержания, давно замеченную исследователями; например, всего неделя отделяет создание сумеречно-скорбного романса "Над рекой" и дату записи лучезарного "Рассвета на Москве-реке".

Генетический код, тип темперамента, навыки, привитые воспитанием и образованием, среда, в которой формировался талант, обязательно кладут печать на творчество, поэтому биографии великих людей скрупулезно изучаются. Зависимость личности от творчества далеко не столь хорошо изучена и обычно не столь очевидна, как у Мусоргского. Его поступки, словесные высказывания, жизненное поведение во многом непосредственно продиктованы самочувствием творческим, направленностью замыслов.

Кое-кого из современников смущали литературный "грим", "маски", надеваемые в письмах и устных беседах. Коллеги-музыканты – Римский-Корсаков, Бородин, Кюи (в их эпистолярии не найти ничего подобного) видели тут излишнюю вычурность, манерность, даже юродствование. Напротив, аналогичными приема-

---

<sup>21</sup> Ниже А. Н. Молаас указывает еще одну любопытную черточку его гуманной поэтической души: "М. П. терпеть не мог, чтобы ловили рыбу на удочку. Надо, говорил он, ловить сетью, чтобы не мучить напрасно рыбу, надо вообще всегда избегать делать больно какому бы то ни было живому существу и не заставлять страдать другого ни нравственно, ни физически" (195, 142, 143).

ми часто пользовались филологи, историки, писатели, например Никольский, Костомаров, братья Жемчужниковы. Влияние контактов с ними неоспоримо, но было бы наивно полагать, что Мусоргский просто подражает им. Стилизованные эти "маски" были и некой защитной оболочкой ранимой, повышено нервной природы, и проявлением артистизма, игры, а главное – отражением того, чем в данный момент кипела фантазия, поглощен ум, то есть отголосками или прообразами, эскизами творимого.

Имеется и еще причина увлечения Мусоргского такими "масками" – его выдающееся, быть может, по сей день недостаточно оцененное *литературное дарование*. М. С. Пекелис справедливо подчеркивает, что литературный стиль композитора достоин специального исследования, что к созданию литературных текстов его толкало "стремление дать новым художественным идеям наиболее полное, правдивое и гармоничное воплощение в слагающих произведения элементах – образно-словесном и музыкальном" (207, 6)<sup>22</sup>. Да, сочинение словесных текстов для Мусоргского было важной составной частью переворота музыкального языка, музыкальных форм. Ведь немало число радикально-новаторских опусов написано на собственные слова; произведений, не связанных со словом или словесно изложенной программой, нет совсем, за вычетом нескольких, почти сплошь незавершенных ранних инструментальных и симфонических пьес (о программном содержании *Intermezzo in modo classico* мы знаем по красочному пересказу В. В. Стасова). Помогал он и Римскому-Корсакову, сочинив для "Псковитянки" тексты двух хоровых песен в чисто народном духе: "Из-под холмика" и "Ах ты, дубрава-дубравушка". А либретто "Хованщины", выказавшее (кроме глубинного освоения исторических источников) великолепную литературно-художественную интуицию, тексты многих песен – "Светик Савишна", "Семинарист", "Сиротка" и т. п. – шедевры, притом оригинальнейшие.

Известно, что отдельные искусства, питая друг друга подобно сети кровеносных сосудов, развиваются не вполне синхронно. Русскую культуру середины XIX столетия можно назвать *литературоцентристской*. Как ни велики были достижения, накопленные отечественной музыкой, архитектурой, театром, именно литература служила нервом времени и стрелкой компаса, выдвигала новых героев, которым подражало молодое поколение, новые нравственные и социальные коллизии. Мусоргский мечтает добиться вмешательства музыки в общественную жизнь, не уступающего литературе. Вероятно, и активность его литературного, поэтического творчества – помимо природного дарования – в немалой степени объясняется ведущим положением литературы в культурном контексте эпохи.

Выше уже говорилось о "неопознанности" Мусоргского круп-

<sup>22</sup> Добавим попутно, что лексическим богатством, колоритностью, разнообразием диалектных оттенков стиль Мусоргского напоминает манеру Н. С. Лескова – блестящего мастера русской народной речи.

нейшими литераторами, романистами, поэтами и публицистами. Правда, самый музыкально просвещенный среди них, Тургенев, встретив композитора в доме знаменитых певцов, супругов Петровых (Анна Яковлевна исполнила два романа, Осип Афанасьевич – песню Варлаама, автор – фрагменты "Бориса" и вступление "Хованщины"), был приятно удивлен, взволнован и растроган. "Я начинаю верить, что все это имеет будущее... Вперед, вперед, господа русские!"<sup>23</sup> Однако, живя преимущественно во Франции, маститый Тургенев не делал погоды в русской критике.

Нет, не литераторы, но историки, этнографы, филологи – Костомаров, Горбунов, Никольский, художники и скульпторы – Репин, Верещагин, Гартман, Антокольский сумели лучше понять его гениальность, их музыкальное восприятие оказалось более свежим, непредвзятым, не обремененным стереотипами. Первые несомненно оценили смелость и глубину историзма, чутье слова, небывалую доподлинность воплощения народной жизни; вторым помогало и то, что в его искусстве так ярко начало живописно-характеристическое, как бы снята привычная дистанция между слышимым и изображаемым. Они тепло общались с Мусоргским, морально поддерживали и по мере сил содействовали творчеству.

От Горбунова, замечательного рассказчика, импровизатора, знатока русского фольклора, Мусоргский записал песню Марфы "Исходила младешенька". Репин благодарит Стасова за экземпляр "Детской" – "этой поистине чудной вещи" (к ее бесселевскому изданию он нарисовал виньетку) и в декабре 1873 года пишет Владимиру Васильевичу из Парижа: "Быть может, теперь Вы уже наслаждаетесь оперой Модеста Петровича (речь идет о „Борисе Годунове“. – М. С.) – счастливец! А мне теперь так хотелось бы послушать русской музыки и особенно музыку Мусоргского, как экстракт русской музыки..." (218, т. 1, 81). Архитектор и художник В. А. Гартман, к которому композитор испытывал искреннюю нежность и раннюю смерть которого тяжело переживал: "Мусоргского благодарю за тот вечер, когда он был так хорош, впрочем, он всегда божественен"<sup>24</sup>. Марк Антокольский, узнав о громком успехе премьеры "Бориса", говорит в письме Стасову из Рима: "Как я рад за Мусоргского! Пожалуйста, передайте ему от меня радостное поздравление. Bravo! Наша берет!!!" (185, 66). К сожалению, никто из них в печатную полемику с хулителями "Бориса Годунова" не вступал, произведений Мусоргского в прессе не защищал и не пропагандировал.

Если идейное кредо Мусоргского теснейшим образом связано с общественным подъемом 60-х годов, а художническое – с участием

<sup>23</sup> Письмо к Полине Виардо от 21 мая / 2 июня 1874 г. См.: Nouvelle correspondance inédite. V. 1. Paris, 1971, p. 211 – 212.

<sup>24</sup> Письмо к В. В. Стасову от 27 июня 1873 г. (цит. по: 263, 299).



в Балакиревском кружке, который в свою очередь был одним из порождений этого подъема, то тогда же, в 60-е годы, выявляются некие константы его стиля. Неповторимо индивидуальный стиль композитора интегрирует элементы различных традиций: Глинки и Даргомыжского, западноевропейских романтиков – Берлиоза, Листа, Шумана (весьма почитаемых молодыми балакиревцами<sup>25</sup>), множества пластов фольклора, старинной церковной и околоцерковной музыки.

Вопрос взаимодействия традиционного и новаторского у Мусоргского и сейчас остается в какой-то мере открытым, отчасти – в силу трудности строгой дефиниции стилевых категорий, шаткости терминов применительно к русскому искусству, тем более музыкальному. Сближала с немецкими романтиками задача утверждения национального самосознания, любовное собирание народных песен и легенд, тяга к анализу внутреннего мира человека, романтизмом была оплодотворена и линия русского музыкального ориентализма. Мусоргскому понадобилось менее десяти лет, чтобы промчаться от "черного", кровавого романтизма (юношеский замысел опер "Ган Исландец" по Виктору Гюго и "Ведьма" по драме Г. Менгдена, 1860), через романтико-эстетизированную, пряную – у Флобера, а у него – уже и реальную, народно-героическую и психологическую "Саламбо" к крайней точке критического реализма в "Женитьбе" и тотчас, буквально не переводя дыхания, начать "Бориса Годунова". "Хованщина" и предельно реалистична, и приотворяет двери в мистико-романтический "мир неведомый", в ней слышен голос самой истории и авторский комментарий, голос земного любовного экстаза и экстаза молитвенного, мудрого всепрощения и черствого аскетизма. Поздняя "Сорочинская ярмарка" воскресила поэтику раннего Гоголя – романтика, сказочника и бытописателя.

Все это дополнительно осложняет периодизацию творчества Мусоргского: оно движется не плавной линией последовательной эволюции, а крутыми, иногда непредвиденными скачками, развитие жанровых групп протекает неравномерно. Черты зрелого стиля быстрее всего кристаллизуются в камерных вокальных сочинениях, хотя бок о бок с прозрениями и там встречаются некие сткаты вспять, романсы довольно бледные, с привкусом салонности (например, "Ах, зачем твои глазки порою", 1866). Инструментально-симфоническое творчество запаздывает, первый (и единственный!) симфонический шедевр, "Ночь на Лысой горе", возник летом 1867-го, фортепианный – "Картинки с выставки" – в 1874 году. Потому, не излагая биографии композитора подряд, краткое

<sup>25</sup> Ю. В. Келдыш верно отметил, что Мусоргский "в ряде основных элементов своего музыкального стиля является продолжателем... наиболее радикальных течений западного романтизма"; но русский "разночинный" романтизм вообще, с одной стороны, был гораздо более "политически насыщенным", а с другой – "не смог выработать никаких устойчивых стилистических форм" (82, 30, 13).

повествование о его жизни мы будем перемежать описаниями, анализами сочинений наиболее значительных, характеристиками этапов развития отдельных жанров.

## 2

Биография Мусоргского внешне очень бедна событиями, истинные ее вехи – события творческие или глубоко личные, которые прямо или косвенно находят отражение в творчестве.

Родился 9 марта 1839 года в сельце Карево, четвертым сыном отставного коллежского секретаря Петра Алексеевича Мусоргского и Юлии Ивановны, в девичестве Чириковой. Мусоргские, как и Чириковы, были помещиками скромного достатка, но Юлия Ивановна получила приличное дворянское воспитание, неплохо играла на фортепиано, владела французским языком, любила поэзию. О детстве, проведенном в деревне и в семейном окружении, нам известно немного. В "Автобиографической записке" говорится: "Под непосредственным влиянием няни близко ознакомился с русскими сказками. Это ознакомление с духом русской народной жизни было главным импульсом музыкальных импровизаций до начала ознакомления еще с самыми элементарными правилами игры на фортепиано" (195, 267)<sup>26</sup>.

Обучение музыке сперва взяла на себя мать, и дело сразу пошло чрезвычайно успешно. В Петербурге, куда Филарета и Модеста привезли, чтобы подготовить к поступлению в Школу гвардейских подпрапорщиков, – братьям предстояла военная карьера, – начались систематические уроки с профессором Антоном Герке, учеником Фильда, которые дали крепкую техническую базу, солидный репертуар. В Школе тринадцатилетний Модест обратил на себя всеобщее внимание как "фортепьянист" и даже сочинитель: отец, при помощи Герке, в 1852 году напечатал в издательстве Бернарда его первый опус, "Подпрапорщик-польку". Утерянная и лишь в 1939 году найденная М. С. Пекелисом, Полька заинтриговала исследователей; Пекелис усмотрел в ней веяния "новой романтической виртуозности", черты листовской "мужественности, драматизма и оркестральности" (208, 46, 47), явно перехвалив эту гладко написанную пьеску – не отредактировала ли ее рука Герке? – мало отличающуюся от популярных в тогдашнем быту танцев и вариаций.

Военизированная муштра, пренебрежение к "ученым" предметам, пирушки, где Модест безотказно таперствовал, однако же, не подавили его воли к серьезной умственной и духовной работе. "Читал он очень много, особливо всего исторического; будучи в

---

<sup>26</sup> Р. Добровенский, автор беллетризованной монографии "Рыцарь бедный" (Рига, 1986), который стремится компенсировать пробелы воображаемыми деревенскими сценками, снами и мечтаниями мальчика, полагает, что знакомству этому ребенок обязан не столько няне, сколько своей бабушке, Ирине (Арине) Егоровне.

старших классах, читал также с увлечением немецких философов; одно время он усердно занимался переводом, с немецкого на русский, Лафатера", — сообщает Филарет Петрович (247, 33). Характерны единственные строки, уделенные Школе, в Автобиографической записке: "Часто посещая законоучителя отца Крупского... успел, благодаря ему, глубоко проникнуть в самую суть древнецерковной музыки греческой и католической". Дальше, после скупого уведомления — "17 лет поступил в Преображенский полк", Мусоргский тотчас переходит к новой теме: сближение с Даргомыжским, Кюи, Балакиревым, семьей Стасова, Л. И. Шестаковой и т. д. Вечера в доме Даргомыжского, знакомства, завязавшиеся там, высококультурная среда, чьи интересы были сосредоточены на судьбах русского музыкального искусства, определили решающий перелом в жизни юноши<sup>27</sup>.

Даргомыжскому его представил товарищ по полку Ф. Ванлярский зимой 1856/57 года, весной, у Даргомыжского, он встретил Цезаря Кюи, вскоре (предположительно летом) — Милия Балакирева. Осенью 1857 года Балакирев, который был всего двумя годами старше Модеста, но зарекомендовал себя публичным исполнением своего Концертного аллегро для фортепиано с оркестром в качестве прекрасного пианиста и ярко одаренного композитора, начинает давать Мусоргскому платные уроки композиции. Уроки своеобразные: "Так как я не тесретик, я не мог научить Мусоргского гармонии... то я объяснил ему форму сочинений. Для этого мы переиграли с ним, в четыре руки, все симфонии Бетховена и многое другое еще, из сочинений Шумана, Шуберта, Глинки и других, я объяснял ему технический склад исполняемых нами сочинений и его самого занимал разбором формы. Впрочем, сколько помню, платных уроков у нас было немного; они как-то и почему-то кончились и заменились приятельской беседой" (247, 39–40).

1 мая 1858 года Мусоргский подает официальное прошение об отставке из полка. Напрасно Стасов отговаривал его, ссылаясь на пример Лермонтова, Модест упорствует: "То был Лермонтов, а то я; он, может быть, умел сладить и с тем и с другим, а я — нет; мне служба мешать заниматься, как мне надо"<sup>28</sup>. Со стороны материально необеспеченного молодого человека, делавшего первые робкие шаги на избранном поприще, поступок рискованный, непрактичный, если не безрассудный. Но Мусоргский всегда непрактичен, импульсивен. Музыка захватила его всецело, и хотя к этому времени кроме неоконченного Allegro для фортепиано или оркестра написана лишь "Сельская песня" ("Где ты, звездочка?"), он, видимо, обуреваем замыслами, к реализации которых хочет неме-

<sup>27</sup> Сравнение портретных зарисовок, набросанных Бородиным (они цитируются в разного рода книгах и брошюрах, поэтому мы их не приводим), который случайно столкнулся с ним еще в октябре 1856 года, а вторично — через три года, подтверждает быстроту изменений, совершавшихся в юном Мусоргском (см. 211, 4, 297 — 299).

<sup>28</sup> Письмо Балакирева к В. В. Стасову от 27 марта 1881 г. (247, 42).

дленно приступить. Осенью родились фортепианное Скерцо до-диез минор, Скерцо для оркестра си-бемоль мажор и сцена в храме из трагедии "Эдип". Оба последних сочинения – этапные в биографии начинающего композитора: вскоре они были с успехом исполнены в публичных концертах. Параллельно осенью 1858 года шла работа над фортепианными сонатами ми-бемоль мажор и фа-диез минор – не законченными и не сохранившимися. Сонаты эти, как и несколько позднейших, как и симфония ре мажор (1861–1862, тоже неоконченная), возникали по наущению педагога. Балакирев требовал неукоснительного выполнения определенных заданий – сочинить инструментальную пьесу в той или иной "правильной" форме. Увы, результаты обычно оказывались неудовлетворительными, форма не клеилась, наставник сердился на бесполоквого, якобы ленивого и нерадивого ученика. Причины подобных фиаско хорошо понятны: Мусоргский, инстинктивно стремившийся обрести самостоятельную дорогу, уже почуявший призвание к музыке вокальной, был органически неспособен копировать традиционные приемы развития и "немецкие" конструктивные схемы. Слово "немецкий", кстати, останется для него синонимом косного традиционализма, схоластики. О своем *Intermezzo in modo classico* он иронически выразится "здесь немец сидит, а не я сам"<sup>29</sup>, о вокальном творчестве даже "гениальнейших" немцев: "Это народ и в музыке умозрительный, чуть не на каждом шагу впадающий в отвлеченность"<sup>30</sup>. Нельзя, разумеется, делать отсюда вывод о некоей принципиальной германофобии Мусоргского. Он глубоко чтит великих немецких композиторов, неоднократно перекладывал бетховенские квартеты в две и четыре руки для собраний Балакиревского кружка и опочининских суббот наряду с фортепианными транскрипциями произведений Берлиоза ("Бал у Капулетти" и "Фея Маб" из драматической симфонии "Ромео и Юлия", 1862), Глинки ("Персидский хор" из "Руслана", Испанская увертюра "Ночь в Мадриде", 1858), Балакирева (музыка к трагедии "Король Лир", Увертюра на три русские темы, 1859–1860). Несомненно, переложения эти принесли ему огромную пользу в смысле практического овладения формой, гармонией, фактурой и инструментальной, возможно, большую, чем балакиревские уроки. А подозрительное отношение к "немецкому" обусловлено не только собственным неприятием всяческих канонов, но и враждой, которую Милий Алексеевич внушал своим молодым друзьям к консерватории как оплоту германской рутин.

Покоренный многогранно талантливой личностью, огненным темпераментом и эрудицией Балакирева, благодарный за старание "расторгнуть" его ("...Милий, вы меня славно умели толкать во время дремоты"<sup>31</sup>), Мусоргский буквально боготворит наставника,

<sup>29</sup> Письмо к Н. А. Римскому-Корсакову от 15 июля 1867 г. (195, 90).

<sup>30</sup> Письмо к А. Н. и Н. Н. Пургольд от 24 июня 1870 г. (195, 111).

<sup>31</sup> Письмо от 19 октября 1859 г. (195, 47).

хотя смутно ощущает недостаток получаемой технической подготовки, особенно по части гармонии и контрапункта. Докладывая Милию Алексеевичу о своей летней работе, он мельком роняет: "...на досуге идут практические занятия в гармонии; ужасно хочется прилично писать!"<sup>32</sup> Ему же: "Ведением голосов займусь, начиная от 3-х голосов и что-нибудь произведу путное... для меня хороший стимул, когда я подумаю, что моя гармония имеет нечто общее с белибердой, этого не должно быть и довольно"<sup>33</sup>.

Балакирев не разделял горячей привязанности ученика, чья пылкость эмоций его отталкивала, да и в целом натура Мусоргского, человека и музыканта, была ему во многом антипатична, взаимные конфликты неминуемы. Предлогом к первой стычке явилась поездка Модеста в Москву зимой 1861 года, откуда он с энтузиазмом описал компанию новых знакомцев, "весьма приличных личностей": "все бывшие студенты, малые живые и дельные. По вечерам все ставим на ноги – и историю, и администрацию, и химию, и искусства..."<sup>34</sup>. Милий Алексеевич в ответном послании<sup>35</sup>, видимо, намекнул на его тяготение к "ограниченным личностям", вызвав глубокую обиду и протест обычно мягкого воспитанника: "Произведение мое (Скерцо си-бемоль мажор. – М. С.), без сомнения, встретит предубеждение с вашей стороны, это естественно потому, что вас мутит образ действий моей личности... пора перестать видеть во мне ребенка, которого надо водить, чтобы он не упал"<sup>36</sup>.

Размолвка была недолгой. Мусоргский, радуясь открытию Бесплатной музыкальной школы, шлет Балакиреву письмо, где красноречиво (и, как всегда, утрированно) излагает балакиревскую позицию, свое тогдашнее понимание борьбы сил.

"В Питере на весьма ничтожном расстоянии образовались две школы, совершенные контрасты по характеру. Одна – профессория; другая – свободное общество роднящихся с искусством. В одной Заремба с Тупинштейном (т. е. А. Г. Рубинштейном. – М. С.) в профессорских, антимузыкальных тогах конопатят головы учеников разными мерзостями и заранее заражают их... Но Тупинштейн туп – следовательно, добросовестно исполняет свой долг; злобно тупит. Заремба... сапожник в схоластическом колпаке, не до того ребенок он, чтобы основывать свои воззрения и советы на эстетике и музыкальной логике, нет! Он научен правилам и прививает эту предохранительную оспу свободного учения всем чающим выучиться искусству. В прах перед

<sup>32</sup> Письмо от 8 июля 1858 г. (195, 38).

<sup>33</sup> Письмо от 24 декабря 1860 г. (195, 51). Любопытно воспоминание Н. А. Римского-Корсакова, вероятно, пристрастное, сгущающее краски: "Балакиревская среда осмеивала сначала эти ненужные науки, потом объявила их недоступными для Мусоргского" (222, 65).

<sup>34</sup> Письмо к М. А. Балакиреву из Москвы от 13 января 1861 г. (195, 54).

<sup>35</sup> И это и прочие письма Балакирева не сохранились, судить о них приходится по косвенным данным; здесь – по приводимому ниже ответу Мусоргского.

<sup>36</sup> Письмо из Москвы от 19 января 1861 г. (195, 56 – 57).

Менделем! Вот девиз Зарембы, а Мендель (Мендельсон. — М. С.) бог Зарембы, так как Заремба его пророк... В другой школе вы с Гашенькой (Гавриилом Ломакиным. — М. С.). Но что тут говорить: вы талант, и, следовательно, все смелое, свободное, сильное вам присуще, а такие люди нужны людям...»<sup>37</sup>.

Если ограниченный теоретик-доктринер и бездарный композитор Н. И. Заремба и заслуживал беспощадной критики, то уничтожающая характеристика фигуры Антона Рубинштейна<sup>38</sup>, оценка деятельности консерватории были явно необъективными, противопоставление РМО и БМШ страдало полемической предвзятостью; кстати, именно в концерте РМО под управлением Рубинштейна 11 января 1860 года прозвучало Скерцо Мусоргского си-бемоль мажор. Главными, притом весьма могущественными врагами "новой" русской музыки были государственные сановники и меломаны, группировавшиеся в салоне великой княгини Елены Павловны, которая воображала себя покровительницей искусств. И ее, "преславную богиню Евтерпу", Мусоргский не побоится вывести в "Райке" — надо думать, оплатив этот выпад ценой многих закулисных интриг, сопровождавших его столь тернистый путь...

Задержимся на публичных дебютах Мусоргского. Скерцо си-бемоль мажор — короткая оркестровая пьеса (по мнению А. Н. Серова, назвавшего ее "очень хорошей", но, к сожалению, слишком короткой) — построено в трехчастной форме, где бойкой, упругой теме обрамляющих разделов типа народной хороводной колоритно контрастирует средний раздел, медленное ре-мажорное Трио с темой в восточном духе: томные, переливчатые гармонии, тянущиеся тонические педали струнных<sup>39</sup>. Посвященная Балакиреву сцена в храме из музыки к "Эдипу" Софокла — фрагмент большого произведения, задуманного наподобие драматической оратории, но неосуществленного, хотя было написано еще несколько номеров (не сохранившихся) и хотя автор неоднократно возобновлял эту работу, сделав ряд версий, клавирных и оркестровых. Содержание сцены — мольба и ужас народа, достигнутого карой богов за невольные преступления царя; суровая энергия хоровой фактуры, трагедийный накал симптоматичны для молодого композитора, как бы предвещающая идеи и ситуации его будущих опер. Исполненная 6 апреля 1861 года оркестром Мариинского театра под управлением К. Н. Лядова, она прошла почти незаметно. Однако друзья ее одобряли: по свидетельству Римского-Корсакова, в начале 60-х го-

<sup>37</sup> Письмо к Балакиреву из села Волок, 28 апреля 1862 г. (195, 62 — 63).

<sup>38</sup> Позднее отношение Мусоргского к нему круто переменялось: "Вчера зрел Рубина милого — он столь же горячо, как и мы, жаждет свидания... Он будет петь свою оперу (только что законченного "Демона". — М. С.), а потому умолял, чтобы никого, кроме нас, не было... Рубин был горяч до прелести — живой и отменный художник". (Письмо к В. В. Стасову от 11 сентября 1871 г. — 195, 124 — 125).

<sup>39</sup> Г. Н. Хубов считает, что прообразом быстрой темы явился величальный хор из Интродукции "Руслана и Людмилы", а в трио "просвечивает интонационный абрис Персидского хора", да и принцип сопоставления (русское — восточное) навеян Глинкой (см. 275, 89). Известное сходство, действительно, есть.

дов «единственным признанным в кружке сочинением Мусоргского был хор из „Эдипа”» (222, 47)<sup>40</sup>.

Властный, деспотичный Балакирев, недовольный то и дело бросаемыми в стадии заготовок тематизма инструментальными вещами, игнорировал песни и романсы ученика, потому ложно представлял его потенции, не замечал его творческого роста. Особенно возмутил мэтра отзыв Мусоргского о „Юдифи” Серова. Модест, Модинька, которого еще не принимали всерьез, дал удивительно серьезный, спокойный и точный разбор достоинства и недостатков оперы – устный, встретив В. В. Стасова на премьере спектакля, и письменный – в подробном, снабженном нотными примерами послании Балакиреву<sup>41</sup>. Владимир Васильевич, к тому моменту насмерть поссорившийся с Серовым, негодует: „Я совсем один, не с кем говорить... Что мне в Мусоргском, хотя он и был вчера в театре... я не слышал у него ни одной мысли, ни одного слова из настоящей глубины понимания, из глубины захваченной, взволнованной души. Все у него вяло, бесцветно. Мне кажется, он совершенный идиот. Я бы вчера его высек” (20, 203). Милий Алексеевич (составивший отрицательное мнение о „Юдифи” на основании знакомства с первым актом партитуры) соглашается: „У меня никого, кроме вас, нет. Кюи я не считаю, он талант, но не человек в общественном смысле, Мусоргский почти идиот” (20, 212). Между тем в отзыве налицо и настоящая глубина мысли, и драматургическая зоркость, и стремление уяснить для себя современные требования жанра большой легендарно-героической оперы. Характерно, что наибольшее впечатление на него произвел хоровой финал первого акта „Юдифи”. „Народ проклинаящий, народ свирепеющий в *fugato*, теряет последнюю надежду, последнее сознание своих сил – бессильный, он отдается одному чувству, – какой-нибудь сверхъестественной помощи; резкий переход к *pianissimo* (квинты в басах при этом как-то особенно, мистично звучат): это какая-то торжественная за́тишь, так и не заканчивающаяся, и это прекрасно...”<sup>42</sup>. В „Саламбо”, к сочинению которой он вскоре приступит (клавир второй картины второго акта завершен в декабре 1863 года), где сюжетные мотивы отчасти переключаются с „Юдифью”, будет реализовано нечто аналогичное: кульминация сцены грозы внезапно обрывается, раскаты грома смолкают, народ падает на землю, и воцаряется „торжественная за́тишь”.

Воротаясь из Псковской губернии осенью 1863 года, Мусоргский с тремя братьями Логиновыми, Н. Лобковским и Н. Левашевым поселился в „коммуне”, устроенной по модели, начертанной

<sup>40</sup> Впоследствии этот хор вошел во вторую картину второго действия „Саламбо” – всенародная тревога и ужас, вызванные кощунственным похищением покрывала Тانيتы.

<sup>41</sup> Письмо из Горопца от 10 июня 1863 г. (195, 64 – 69).

<sup>42</sup> См. цитированное выше письмо к Балакиреву от 10 июня 1863 г. (195, 65).

знаменитым романом Чернышевского, каких тогда немало возникло среди демократической молодежи.

Стасов в самых радужных тонах рисует эту маленькую "коммуну". « Все это были люди очень умные и образованные: каждый из них занимался каким-нибудь любимым научным или художественным делом, несмотря на то что многие из них состояли на службе. И те три года, что прожили на новый лад эти молодые люди, были, по их рассказам, одними из лучших во всю жизнь. Для Мусоргского – в особенности. Обмен мыслей, познаний, впечатлений от прочитанного накопил для него тот материал, которым он потом жил остальные свои годы; в это же время укрепился навсегда тот светлый взгляд на „справедливое” и „несправедливое”, на „хорошее” и „дурное”, которому он уже никогда впоследствии не изменял » (247, 31–32).

Владимир Васильевич изрядно приукрашивает влияние коммуны на этос композитора и ее бытовой уклад, в действительности не лишенный беспорядочной богемности. Мусоргский захворал, "подготовлялась ужасная нервная болезнь", и семья Филарета Петровича зимой 1865/66 года заставила его перебраться к ним. Острые расстройства нервов случались и до того. В 1859 году он писал Балакиреву, что "два года тому назад или меньше был под гнетом страшной болезни", начавшейся в деревне: "Это мистицизм, смешанный с циническою мыслию о божестве. Болезнь эта развивалась ужасно по приезду моем в Петербург; от вас я ее удачно скрывал, но проявления ее в музыке вы должны были заметить"<sup>43</sup>. "...Я буквально оманфредился, дух мой убил тело... мне на время необходимо оставить и музыкальные занятия и всякого рода сильную умственную работу для того, чтобы поправиться..."<sup>44</sup>. Тогда основной причиной срыва, вероятно, было переутомление, вызванное чрезмерной для запоздало сформировавшегося организма работой. Теперь, когда к напряженным музыкальным занятиям добавилась казенная служба<sup>45</sup>, тяжелый удар нанесла потеря нежно любимой матери, Юлии Ивановны, скончавшейся весной 1865 года.

В отличие от Стасова, Балакирев вряд ли одобрял компанию "коммунаров" (вспомним упрек насчет тяготения к "ограниченным личностям"<sup>1</sup>), хотя З. Савелова полагает, что как раз через них композитор познакомился с рядом выдающихся литературных и общественных деятелей (234, 171). За спиной Мусоргского Балакирев и Кюи обмениваются ехидными, а то и грубыми насмешками. Так, получив известие, что Модильяка сочиняет оперу, Милий Алексеевич недоуменно вопрошает: "Он, должно быть, совсем

<sup>43</sup> Письмо от 19 октября 1859 г. (195, 46).

<sup>44</sup> Письмо к Балакиреву от 10 февраля 1960 г. (195, 48).

<sup>45</sup> Вопреки принятому споряча решению, бедность вынудила Мусоргского поступить на службу: с декабря 1863 по апрель 1867 – чиновником Главного инженерного управления, с декабря 1868 – Лесного департамента.



рехнулся и превращается в тараканье?"<sup>46</sup>. Кюи – его-то Балакирев твердо считал талантом! – сыплет колкостями, стараясь повлиять и на юного Корсакова. "Моденька сказал какое-то музыкальное чудище – якобы Трио к своему Скерцо; чудище обло, огромно; тут и церковные напевы нескончаемой длины и обычные Модинькины педали и проч., все это неясно, странно, неуклюже и никак не Трио"<sup>47</sup>. «Модинька – воскрес. Сочинил два романса и „Калистратушку” Некрасова, „Tableau de genre”. Вот вам и новая музыкальная форма. Все это не лишено хороших поворотов, мыслей, но в целом – весьма ерундово»<sup>48</sup>. Не удивительно ли, что Модест посвятил Цезарю Антоновичу *наиновейшую форму* – песню "Святик Савишна"? Впрочем, незлобивость, добродушие вполне в его характере, да, возможно, он и не подозревал об истинном отношении двух старших коллег, продолжая испытывать доверие и пиетет к Балакиреву.

Длительное отсутствие Милия Алексеевича, в сезоне 1866/67 года уехавшего на гастроли в Прагу, очень сблизило Мусоргского и Римского-Корсакова. Николай Андреевич вспоминает: «Я бывал у него... Он много мне играл отрывков из своей „Саламбо”, которые меня *премного восхищали*. ...Играл мне Мусоргский и романсы свои, которые не имели успеха у Балакирева и Кюи. ...Во время посещения моих Мусоргского мы с ним беседовали на свободе без контроля Балакирева или Кюи. Я восхищался многим из игранного им; он был в восторге и свободно сообщал мне свои планы. У него их было больше, чем у меня»<sup>49</sup>. Отметим радость "младших", освободившихся из-под придирчивой опеки "старших", взаимные восторги – Модест так нуждался в доброжелательной, товарищеской, музыкантской поддержке! Расставшись на лето, они не перестают информировать друг друга, чем заняты, Мусоргский сообщает содержание и основной тематический материал только что написанной "Ночи на Лысой горе"<sup>50</sup>, а "Корсинька" – готовых фрагментов "Садко".

"Ночь на Лысой горе" вылилась в едином порыве: "...так и кипело что-то во мне, просто не знал, что со мной творится, т. е. знал, да этого не нужно знать, а то зазнаешься"<sup>51</sup>. Ему кажется нескромным выговорить слово *вдохновение*, несмотря на уверенность в счастливой, вдохновенной удаче своего первого "российски самобытного" симфонического произведения. Тем больше травмировала его реакция ментора. Балакирев, вернувшийся в Петербург в начале сентября, разобрал партитуру и наотрез отказался ею дирижировать, если она не будет радикально переделана. Письмо-

<sup>46</sup> Письмо Балакирева к Кюи от августа 1864 г. (см.: 106, 499).

<sup>47</sup> Письмо Кюи Римскому-Корсакову от 22 апреля 1863 г. (106, 57).

<sup>48</sup> Письмо Кюи Балакиреву от 14 июня 1864 г. (222, 66).

<sup>49</sup> Один из этих планов – фантазии "Садко" – Мусоргский отдал Корсакову (222, 66).

<sup>50</sup> См. письмо от 5 июля 1867 г. (195, 86 – 88).

<sup>51</sup> Письмо к В. В. Никольскому из деревни Минкино от 12 июля 1867 г. (195, 89).

ответ Мусоргского, нарочито вежливое, холодноватое, соединяет еле сдерживаемое возмущение и печаль. « Я считал, считаю и не перестану считать эту вещь порядочной и такой именно, в которой я после самостоятельных мелочей впервые выступил самостоятельно в крупной вещи... Согласитесь Вы, друг мой, или нет, дать моих ведъм, т. е. услышу я их или нет, я не изменю ничего в общем плане и обработке »<sup>52</sup>. Он и не уступил ни на йоту, услышать исполнение вещи, с которой связывал столько надежд, ему не довелось. Инцидент с "Ночью на Лысой горе" фактически был концом десятилетних отношений с Балакиревым. Они еще будут мирно встречаться на музыкальных вечерах у Даргомыжского, Шестаковой, Пургольд, но Балакирев все реже и реже посещал эти собрания. Изредка – вплоть до 1872 года – они переписывались.

### 3

Какие же "самостоятельные мелочи" подразумевал Мусоргский? Конечно, не ранние фортепианные пьесы – этюдобразное "Воспоминание детства" (1857) или "Impromptu passionné" (1859), посвященное Н. П. Опочининой с подзаголовком "Воспоминание о Бельтове и Любе" (т. е. героях романа Герцена "Кто виноват?"), где слишком чувствуется влияние мендельсоновских Песен без слов. "Няня и я" (апрель 1865) зрелее, ближе Шуману сочинение, хотя фактура, ритмика и гармонический язык бедны по сравнению с фортепианным аккомпанементом хронологически соседних и предшествующих вокальных опусов; "Дума" (июль 1865) на мотив Вяч. Логинова, которому и посвящена, – достаточно заурядная пьеса для домашнего музицирования.

Ни Скерцо си-бемоль мажор, ни фортепианное *Intermezzo in modo classico* (кроме Трио, написанного в 1861 году), летом 1867 переработанное для оркестра, не обладали еще особой самостоятельностью. Мы знаем, что *Интермеццо* вдохновлено сценкой, виденной композитором в Псковской губернии: праздник, толпа мужиков шагает по сугробам, поминутно проваливаясь и с трудом выкарабкиваясь оттуда. « У меня мелькнула в голове эта картина в музыкальной форме, и сама собою сложилась первая „шагающая вверх и вниз“ мелодия à la Bach; веселые, смеющиеся бабенки представились мне в виде мелодии, из которой я потом сделал

---

<sup>52</sup> Письмо к М. А. Балакиреву из деревни Минкино от 24 сентября 1867 г. (195, 93). Корсакову он жалуется: "...Хотя совершенства! Загляните в искусство исторически – и нет этого совершенства... Мы Вагнера часто ругаем, а Вагнер силен и силен тем, что щупает искусство и тербит его... А Берлиоз, а Лист – у каждого и в каждом из крупных сочинений свои недостатки – и какие!.. И желать *Fis-dur à la Liszt* "Divina Commedia" для ведовской славы Сатане? *Coro di basso!* [Черт побери!]" (письмо от начала октября 1867 г. – 195, 95).

среднюю часть или *trio*» (247, 47–48)<sup>53</sup>. "Баховская" мелодия, в сущности, мало похожа на Баха. Октавными унисонами, ритмически акцентированным опеванием кварттовых оборотов (I – IV, II – V) с упором на квинту лада, мускулистыми скачками она несколько напоминает "Прогулку" из "Картинок с выставки" (тоже образ шага, пусть и не "трудного", а бодрого, размашистого) и отдаленно – оркестровый лейтмотив старого князя Хованского (пример 82).

Черты самостоятельности стиля, как уже говорилось, кристаллизуются не в инструментальном, но в песенно-романсовом творчестве. Наиболее раннюю "Сельскую песню" ("Где ты, звездочка?", слова Н. Грекова) автор пометил датой 18 апреля 1858 года, инструментовку – 4 июня. Соответственно, в оркестровой редакции песни исследователи искали и некоторые даже усматривали признаки усовершенствования<sup>54</sup>. Однако здесь налицо, скорее, художественные потери: сняты оригинальные ладовые мерцания отыгрыша (смена верхнего тетра хорда мелодического минора дорийским), доминантовость оголена; если в апрельской версии доминантовые гармонии всячески вуалировались, теперь остановки-цезуры на доминантовом трезвучии обрамляют новую среднюю строфу, на кульминации которой появился "жесткий" оборот, отнюдь не характерный ни для крестьянской протяжной песни, ни для будущего мелоса композитора.

Видимо, пометки, собственноручно сделанные Мусоргским при подготовке сборника "Юные годы", были ошибочными и запутали исследователей. По довольно правдоподобной гипотезе американского музыковеда Р. Тарускина, опирающейся на зарубежные архивы (рукопись восемнадцати песен тетради "Юные годы" хранится в библиотеке Парижской консерватории) и на сопоставление со специфической ладовой переменностью русского фольклора, в действительности "вторая" редакция была *первой*, а принимаемая за "первую" могла родиться лишь в 60-е годы, после знакомства Мусоргского с балакиревскими записями (см.: 310, 68–79).

"Листья шумели уныло" на стихи А. Плещеева (1859) автор снабдил подзаголовком "музыкальный рассказ", как бы подчеркнув жанровую необычность этого драматического романса, который говорит о быстром росте таланта и пробудившемся у Мусоргского интересе к гражданской тематике. Содержание текста – тайные ночные похороны политического арестанта, революционера. Мерная, сурово-повествовательная мелодия голоса выразительно оттенена мрачным, монотонно колышущимся аккомпанемен-

<sup>53</sup> Партитуру Интермеццо Мусоргский посвятил и в ноябре 1867 года преподнес Бородину, слышавшему тогда среди кучкистов самым заядлым "классиком", европейцем. Кстати, главная тема первой части бородинской Второй, "Богатырской", симфонии (начатой в 1869 году) имеет определенное сходство с этой темой Мусоргского.

<sup>54</sup> Е. Е. Дурандина считает, что этот вариант свидетельствует о сознательном продвижении "в сторону ладового и интонационного строя крестьянской песни", сказывающемся в отказе от избытка мелодических украшений, избегании доминантовости, господстве натурального минора (см.: 52, 25 – 29).

том, остринатные басовые педали упорно повторяют нисходящий фригийский тетрахорд (под конец он проникает и в вокальную партию), с давних пор служивший воплощению скорби: много лет спустя мы найдем его в гениальной кантилене гадания Марфы (пример 83). Появляется здесь и одна из любимых, нередко встречаемых впоследствии гармоний – мажорная субдоминанта минора, придающая особую экспрессию динамическим кульминациям песни, ее фортепианной коде.

О своей "Песне старца" на слова из "Вильгельма Мейстера" Гёте (1863) Мусоргский писал: "...нищий мою музыку может петь без зазрения совести..."<sup>55</sup> Тут композитор впервые попытался воспроизвести социально и психологически более или менее конкретный персонаж. Но значение "Песни старца" шире, нежели только зарисовка образа нищего странника (излюбленного немецкими романтиками, но трактованного Мусоргским вполне самобытно), небольшой этот монолог стал вехой на пути к великим оперным творениям; Э. Фрид справедливо отметила, что перед нами "первый из мудрых старцев, предтеча Досифея" (272, 277). Показательна тональность ми-бемоль минор, отныне избираемая для образов возвышенно-трагедийного и философского плана (например, ариозо Щелкалова и монолог Бориса "Тяжка десница грозного судии", куда от "Песни старца" идут явные интонационные нити); показательны и разомкнутость формы, ладогармоническая неопределенность начала фортепианного вступления и концовки с ее регистрово раздвинутыми, как бы повисающими в воздухе терциями (пример 84).

Кроме "Песни старца" август 1863-го принес трогательный романс "Но если бы с тобою я встретиться могла" и воинственную героическую балладу "Царь Саул", ближайшие месяцы – песню "Много есть у меня теремов и садов", которая, начавшись как ликующий гимн раздолью, завершается тихой, медленной, грустно самоуглубленной строфой; "Дуют ветры, ветры буйные" – март 1864, фантазию "Ночь" – 10 апреля и "Калистрата" – 22 мая. Весь этот отрезок времени и последующие два года, работая над "Саламбо", Мусоргский лишь набавляет темп исканий в камерных вокальных произведениях различного профиля.

В группе лирических романсов тех лет выделяются "Но если бы с тобою..." на слова В. Курочкина, "Ночь" по Пушкину, "Желание" на стихи Гейне (все три посвящены Надежде Петровне Опочининой) и "Молитва" на слова Лермонтова. Первый из упомянутых – редкий случай соприкосновения Мусоргского с романсовым стилем Чайковского, как бы предугадываемым<sup>56</sup>: никнущие, печально-вопросительные интонации и патетические кульминационные взлеты мелодии, секвенции и щемящие секундовые задержания фортепианной коды. Но обозначенная в ключе тональность соль

<sup>55</sup> Письмо к Ц. А. Кюи от 22 июня 1863 г. (195, 72).

<sup>56</sup> Причиной этого, вероятно, явилось общее влияние со стороны романсов Шумана, в "Но если бы с тобою..." – несомненное.

мажор постоянно размывается отклонениями в субдоминантовые тональности (преобладают до минор и ми-бемоль мажор, иногда — ля минор и одноименный соль минор). Таких внезапных, скользких ладотональных колебаний у Чайковского не найти (пример 85). Интересны уже просматривающиеся черты структурной ненормативности. Две вокальные строфы построены на неодинаковом тематическом материале, фортепианное вступление становится их припевом и рефреном формы, причем на развитии его материала основаны и первая связка между строфами, и остро экспрессивная инструментальная кода. Таким образом, рондальная "сетка" скрепляет двухчастность, пусть еще и не резко контрастную, как это нередко бывает впоследствии. Разнотемность строф-куплетов (а иногда и внутри них), свободное совмещение признаков различных форм будет весьма типично для песенно-романсового творчества Мусоргского.

"Ночь" недаром названа *фантазией*. Фантазийно, поэмно строение формы, quasi-оркестральна щедрость фортепианной фактуры<sup>57</sup>. Тремоло, арпеджированные аккорды, прихотливо струящиеся пассажи, импрессионистски изысканные переливы красок создают волшебную, призрачную атмосферу, сродни атмосфере иных звуковых пейзажей Дебюсси и Равеля. Почему композитор рискнул править знаменитое стихотворение? Этот романс — интимнейшее признание, и, видимо, он ощутил неодолимую потребность во внесении *собственных* слов. Признание взволнованное, полное ласки, но, думается, скорее мечтательное, трепетно нежное, чем пламенно страстное, "экстатическое", как считает ряд исследователей. Лирике Мусоргского, особенно того времени, вообще свойственна скромность, застенчивость, недосказанность; наглядный пример — романс "Желание" ("Хотел бы в единое слово"), будто скованный состоянием полудремоты (семантически определяющими явились слова "под грезой ночной", "во сне"), даже робкий перед эмоциональным порывом прославленного романса Чайковского. Стихия жгучей испепеляющей страсти войдет в его музыку только с образом Марфы, ведь пленительная, дивно красивая кантилена Марины Мнишек в дуэтной сцене у фонтана ("О, царевич, умоляю...") таит лукавое, холодное кокетство.

В редакции "Ночи" 1871 года Мусоргский еще гораздо активнее вмешивается в пушкинский текст, прямо указав: "Свободная обработка". С точки зрения художественной, пожалуй, чересчур активно, и Цезарь Кюи, рецензент "Санктпетербургских ведомостей", имел поводы осмеять фразеологические неловкости. Существеннее, однако, что теперь текст прочтен "как рассказ о создании любовных стихов, обращенных к той, чей образ видится, а голос слышится поэту", — например, не "Мой голос для тебя и ласковый и томный", а "Твой образ ласковый так полн очарованья, так манит..." и т. д. (30, 27).

<sup>57</sup> В 1868 году "Ночь" была оркестрована автором.

”Молитва”, посвященная Юлии Ивановне Мусоргской незадолго до ее смерти, овеяна глубочайшей сердечной теплотой, за душу хватающей проникновенностью высказывания. Примечателен налет импровизационности, гибкое перетекание элементов различной жанровой природы: ариозно-романсовых ячеек (”Я, мать Божия”, ”но я вручить хочу”), восходящих к знаменному распеву (”ныне с молитвою”, ”ярким сиянием” и т. д.), и полуречитативных, ”говорных” (над заключительной репликой ”тебя молю!” стоит ремарка ”говорком”). Соотношение разделов формы базируется на сочетании свободной тематической вариантности и контраста, реализуемого преимущественно тональными и фактурными средствами: си-бемоль минор – соль-бемоль мажор первого и ми-бемоль мажор – соль минор второго. Однако благодаря обилию отклонений, по сути дела, тональный план много сложнее; в первый внедряются блики: ре-бемоль мажор, ля-бемоль минор, во второй – до минор, соль мажор и т. п., а заканчивается пьеса доминантой ми-бемоль мажора.

Впрочем, и в других, в том числе сравнительно более традиционных лирических романах Мусоргского нередки ладотональные сдвиги и обновление тематизма второй части формы. Так, напоминающая лирику Даргомыжского начальная ре-минорная часть романса ”Что вам слова любви” (1860) сменяется значительно более оригинальной гимнически светлой второй, звучащей в одноименном мажоре. В романсе ”Из слез моих выросло много” (1866) – обновлены мелодический рисунок, фактура, метроритм и тональность (ми-бемоль мажор – ре-бемоль мажор).

Если ”Песнь старца” есть некий эскиз трагедийно-философских оперных образов, то в ”Дуют ветры” на слова Кольцова – образ могучей бунтарской силы, который предвосхищает народные хоровые сцены ”Бориса Годунова”<sup>58</sup>. Характерны низвергающиеся каскадами октавные унисоны и гулкие, массивные аккорды фортепиано, вольная широта интервалики партии голоса, повторы мужественно-утвердительного квартового хода с V ступени к I (пример 86). Последние три строфы, где поэт, созерцая лютую непогоду, погружается в меланхолические думы о холоде одиночества, мечты об ”огонь-душе – красной девице”, композитор отсек: ”ветры буйные” и ”тучи темные” для него символизируют главное – грозу народного мятежа, и потому песня завершается почти буквальной репризой первой строфы. Середина – раскидистая мелодия типа крестьянской протяжной – была бы довольно традиционной, когда бы в нее не вплетались интонации мужской бурлацкой песни, слоя фольклора, открытого Балакиревым в начале 60-х годов (пример 87).

В ”Дуют ветры” уже намечена основная сфера выразительности до-диез минора как тональности напряженно драматической, отвечающей образам народного гнева и скорби. Подобные функ-

<sup>58</sup> Кстати, песню эту Мусоргский посвятил одному из ”коммунаров”, В. А. Логинову.

ции получает до-диез минор и в "Борисе Годунове". Выбор тональностей у Мусоргского всегда принципиально значим, его тональная семантика – проблема, достойная особого исследования<sup>59</sup>. В противовес Корсакову, наделенному "цветным" слухом, он руководствуется не краской, колоритом, а экспрессивным потенциалом той или иной тональности, исторически накопленным или самостоятельно зафиксированным, причем семантическое "ядро" каждой от сочинения к сочинению уточняется, эволюционирует.

Как известно, Мусоргский любит тональности с большим количеством диезов и бемолей, чаще минорные, среди мажорных – ре-бемоль мажор, си мажор, соль-бемоль мажор, иногда ля-бемоль мажор; фа-диез мажор – по традиции, завещанной западноевропейскими романтиками, прежде всего Листом, – прибегается для самых романтически возвышенных образов, – фантазия "Ночь", ранее "Impromptu passionné" (неудивительно, что его возмутило балакиревское требование дать в фа-диез мажоре эпизод славления Сатаны!).

Употребление тональностей "простых", к тому же длительно выдерживаемых, встречается редко; это могут быть образы шуточные или эпические, но непременно внутренне целостные. Однако наряду с интенсивной семантизацией тональностей Мусоргскому более, чем кому-либо из русских композиторов XIX века, присуща свобода от норм мажоро-минорной системы. Расшатывая тональность далекими отклонениями, пользуясь целотонным и уменьшенным звукорядами (введенными в обиход еще Глинкой и Даргомыжским), он охотно прибегает к старинным натуральным ладам<sup>60</sup>: порою – на кратчайших участках формы, если хочет вызвать мимолетную ассоциацию с церковным песнопением, эффект архаики, порою – на прстранстве большого эпизода, если это обусловлено текстом, ситуацией.

"Калистрат" открывает галерею "картинок из народной жизни" и вместе с тем группу колыбельных песен – жанра, которому Мусоргский дал необычное выразительное наполнение: не покой, ласка, умиротворенность, а явная или тайная скорбь, душевная боль.

В "Калистрате" сконцентрированы многие языковые средства и новаторские конструктивные закономерности, свойственные зрелому стилю композитора, как-то: горизонтальное и вертикальное совмещение разнородных по истокам интонационных элементов<sup>61</sup>, преодоление куплетности, слияние рондообразной и вариационной форм.

<sup>59</sup> Ю. В. Келдыш более полувека тому назад первым подчеркнул важность этой проблемы и приступил к ее научной разработке в книге "Романсовая лирика Мусоргского" (82).

<sup>60</sup> Прибегали к ним и Бородин, и Корсаков, но равной внезапности включений и переключений как таковых у них все же не бывает.

<sup>61</sup> Г. Некрасова верно указывает, что Мусоргским предугадана полистилистика XX столетия (см.: 199).

За колыбельно-баркарольным инструментальным вступлением идет эпико-повествовательный, почти былинный раздел "Надо мной певала матушка", где былинность подчеркнута переменным метром ( $7/4, 3/2$ ), унисонами партии голоса и фортепиано, и только потом звучит собственно колыбельная, поначалу беззаботно-радостная ("Будешь счастлив, Калистратушка"). После эпизода "И сбылось по воле Божией..." мелодия колыбельной становится материалом четырех свободных, изнутри драматизируемых вариаций. Эпизод этот, иронически комментирующий предсказания матушки, сочетает размах, даже торжественность, мелодико-гармонические обороты церковного склада и легкий намек на скерцоность ("приплясывающее" дробление предпоследней четверти такта), которая еще сильнее проступает в стаккатирующем аккомпанементе первой и второй вариаций, издевка - в динамически кульминационной третьей, горькая ирония - в четвертой ("носит лапти с подковыркою!")<sup>62</sup>.

"Спи, усни, крестьянский сын" на слова из пьесы "Воевода" Островского (сентябрь 1865) лаконичнее и не содержит такого обилия тончайших эмоциональных перепадов, жанровых контрастов. Традиционная припевка "баю-баю", звучащая в "темном" дорийском си-бемоль миноре, близка плачу-причитанию, единственная отчетливая цезура формы отнесена к концу, фактически кодовому разделу: "Белым тельцем лежишь в люлечке, твоя душенька в небесах летит...". Здесь тематический материал обновлен, дорийский минор припева (и мажоро-минор куплетов) сменяется лидийским си-бемоль мажором, знаменуя "небесное" катарсическое просветление.

"Колыбельная Еремушки" (март 1868, посвящена Даргомыжскому) по складу отчасти похожа на "Спи, усни, крестьянский сын". Рефреном опять служит печальное баюканье (пример 88 а, б). Повествовательные "куплеты" (термин, пригодный лишь с натяжкой) интонационно и ладотонально неодинаковы, особенно отличается второй из них, образующий некую середину формы; последний ("В люди выйдешь - все с вельможами станешь дружество водить") нарочито перенесен в фа-диез мажор. Но тем острее воспринимается заключительное проведение рефрена, насыщенное диссонансами благодаря альтерациям, колебаниям между мажором и минором.

"Гопак"<sup>63</sup> на слова из поэмы "Гайдамаки" Шевченко примечателен обнаженными украинизмами<sup>63</sup>, а еще более - образом "горько-

<sup>62</sup> Тот факт, что Мусоргский взял лишь первую половину стихотворения Некрасова, Дурандина, на наш взгляд, верно объясняет желанием выразить свое авторское отношение к беспросветной крестьянской доле через трагический припев, резко противопоставленный иронии "оптимистических" предсказаний (см.: 52, 49).

<sup>63</sup> В основу "Гопака" легла украинская заплячка с IV высокой степенью; именно в 60-е годы в России активизировалось собиране и изучение украинской народной песни, с успехом выступали украинские певцы-импровизаторы (см.: 53).



го пляса”, синтезом упругого плясового ритма, лихих бесшабашных всзгласов (“Гой!”) и стонущих “плачевых” интонаций. Кстати, и сюда, в подобие середины вольно трактованной трехчастности (объединенной с вольным же преломлением куплетно-строфического принципа), проникла колыбельность, правда, недвусмысленно заданная текстом.

“Светик Савишна” – образ совершенно новый для профессионального музыкального искусства, чисто народный, почвенный. “Как мне рассказывал потом сам Мусоргский, он задумал эту вещь в деревне у брата... еще летом 1865 года. Он стоял раз у окна и поражен был тою суетою, которая происходила у него перед глазами. Несчастный юродивый объяснялся в любви с молодой бабенкой, ему нравившейся, умолял ее, а сам себя стыдился, своего безобразия и несчастного положения... Мусоргский был глубоко поражен: тип и сцена сильно запали ему в душу: мгновенно явились своеобразные формы и звуки для воплощения потрясших его образов” (247, 73). Мгновенно явились, видимо, и слова, как и в большинстве народных картинок, сочиненные композитором.

Трагизм песни потряс даже Серова, несколько пренебреженно-го против Мусоргского. «Когда я окончил петь, А. Н. долго молчал, как бы сконфуженный или опасаясь высказать мнение, могущее поколебать авторитет критика, и наконец быстро проговорил: „Ужасная сцена. Это Шекспир в музыке”», – вспоминает Н. Компанейский (194, 111).

Удивительна достоверность вокальной декламации, гибкость попевок-вариантов, порой не различаемых слухом благодаря текучести и эмоциональному накалу высказывания. Опора на специфическую речевую форму – мольба-заклинание – продиктовала пятидольник, характерный для ряда фольклорных жанров (и поэтов народнического толка, Кольцова, например), и остинатную фигуру аккомпанемента (пример 89).

“Сиротка” откровенно трагедийна, а достоверностью декламации, богатством психологических нюансов не уступает “Савишне”. Это и кроткая, смиренная жалоба ребенка, выпрашивающего подаяние у “добренького” барина, и суровый сказ о нестерпимых страданиях, голоде и холоде, людской черствости (средний раздел). Последняя фраза звучит горестным воплем, обрываясь и затухая: барин, должно быть, равнодушно прошел мимо.

“Ах ты, пьяная тетеря”, “Семинарист” и “Озорник” (аналогично “Сиротке” – на собственные тексты) принадлежат к иной, сатирико-юмористической линии, играющей весьма важную роль в творчестве Мусоргского.

“Пьяная тетеря” имеет подзаголовок “Из походов Пахомыча”. Пахомыч – В. В. Никольский; ему, его воображаемому загулу и расплате и посвящена эта забавная картинка – воображаемый гневный монолог супруги.

Театрально-рельефнейший “Семинарист”, который искрится сочным юмором, житейской правдой, строится на непрерывном контрасте планов: нудной, монотонной зубрежки и воспоминаний

героя, то прискорбных ("Вот так задал мне поп задаку..."), то соблазнительных – о прелестях поповой дочки. Бедняга постепенно воодушевляется, мечты и досада на "чертова батьку" заслоняют смертельно надоевшую латынь, в конце он с остервенением, наподобие ругани выкрикивает: "Et canalis, et canalis!"

В "Озорнике", как и в "Савишне", прообраз речевой, метр пятидольный, композиция тяготеет к сжатию в одночастную. Но "Савишна" воплотила мучительную борьбу чувств, а сзорной мальчишка одержим детской жестокостью; лесть немедленно оборачивается издевкой, он и трусит, боится старухиной клюки ("Ой, не бей!") и не унимается, выдумывая новые оскорбления. Некое эхо "Озорника" – эпизод мальчишек и Юродивого в "Борисе Годунове".

Именно внутри сатирико-юмористической группы, преимущественно "говорной", особенно ясно определилось значение всевозможных видов парной периодичности мотивов (восходящей к фольклорным жанрам, в первую очередь связанным с движением, т. е. хороводным, игровым, календарно-обрядовым, прибаутке и считалке): aabb, abab, иногда с замыканием – aabbc и т. п. Парная периодичность чем дальше, тем больше оказывается одним из ведущих композиционных методов Мусоргского.

Так, в "Пьяной тетере" почти сплошь нанизаны построения типа aa bb cc dd и т. д., число симметричных двутактов достигает двадцати (пример 90). Кое-где они перебиваются разъяренными восклицаниями, а в центре – притворно слезливыми увещеваниями.

"Классик" (декабрь 1867) и "Раёк" (июнь 1870) – злободневные памфлеты-пародии. В "Классике" Мусоргский осмеял рьяного блюстителя классических правил, профессора А. С. Фаминцына, и потому взял интонации, сделавшиеся трюизмами еще в оперной и симфонической музыке XVIII – начала XIX века, сугубо "правильную" трехчастную форму<sup>64</sup>. "Раёк" написан в духе балаганного ярмарочного спектакля. Здесь друг за другом выведены консерватор Заремба, пылкий поклонник колоратур Патти Феофил Толстой, "тяжко раненный Младенец" – Фаминцын, грозный "титан" Серов, который скачет на "тевтонском букефале" (т. е. пытается подражать Вагнеру), и великая княгиня Елена Павловна – "Евтерпа", являющаяся в ореоле арфобразных арпеджий. Маски убийственно остроумные: Ф. Толстого, "Фифа вечно юного", характеризует окарикатуренный вальс Штрауса, Серова – цитата из оперы "Рогнеда", примитивная, аляповатая песня дурака.

Обзор эволюции камерного вокального творчества заставил нас забежать вперед, минуя работу над "Саламбо", растянувшуюся почти на три года (октябрь 1863 – лето 1866).

<sup>64</sup> Поводом для сочинения этого памфлета была ругательная статья против "новой русской школы", напечатанная Фаминцыным, рассерженным хорошим приемом фантазии "Садко" со стороны публики концерта РМО.

Стасов рассказывает: « В числе книг, читанных сообща в „коммуне“, был роман Флобера „Саламбо“... Все „товарищи“ были восхищены его картинностью, поэзией и пластичностью » (247, 53). Конечно, роман мог увлечь композитора и упомянутыми качествами, однако притягательнее, вероятно, были яркость типов, социальный конфликт, перекликающийся с современностью, — бунт рабов и наемников против тирании Карфагена. Флобер затратил пять лет, штудировав историю и археологию, ездил в Тунис, где некогда стоял Карфаген, дотла разрушенный римлянами; он обильно насытил текст описаниями пестрой разноплеменной толпы, костюмов и драгоценных уборов, кровопролитных сражений, пыток и казней, литературная фабула очень извилиста. Мусоргский отмел пряную „декоративную“ экзотику, обострил звучание социального конфликта, сосредоточив действие вокруг фигуры вождя ливийцев Мато, трагедии его любви к дочери Гамилькара и потерпевшего катастрофу восстания (потому уже в эскизах 1864 года встречается иное наименование оперы — „Ливиец“). У Флобера отчаянно храбрый, буйный „варвар“ Мато суеверен, страшится гнева богов, колеблется, порою наивно и слепо покоряется советам хитрого, циничного Спендия, в опере же он целеустремленно борется за свободу угнетенных. Не случайно в скорбном ариозо Мато „Я умру одинок“ использовано стихотворение русского поэта-демократа А. Полежаева „Песнь пленного ирокезца“; текст Боевой песни ливийцев откровенно революционен:

И пусть свободы песнь раздастся.  
Мстью за рабство пусть отдается.  
На смерть тиранам жадным!  
.....  
Слава свободе, слава!

Предположение, что Мусоргский загорелся желанием сочинить большую героическую историко-легендарную оперу как бы полемизируя с „Юдифью“ Серова, выдвигалось не раз. Но для осуществления идеи ему недоставало мастерства драматургии крупного штриха, умения в новых для него условиях сплавить речитативную декламацию и кантлену.

Называть „Саламбо“ „неоконченной“ не вполне корректно — нет не только конца, а и начала, ряда фабульно важных сцен и картин. Судя по авторским пометкам, раньше всего были записаны вторая картина второго действия — Саламбо в храме Таниты, похищение заимфа (декабрь 1863), Песнь балеарца на пиру в садах Гамилькара, т. е. один номер первого действия (август 1864) и грандиозная первая картина третьего действия — „Капище Молоха“ (ноябрь 1864).

Вообще строгая датировка материала затруднительна.

Например, Боевую песнь ливийцев Мусоргский пометил апре-

лем 1866 года, но ясно, что родилась она гораздо раньше<sup>65</sup>, так как служит неким сквозным лейтмотивом; ее обороты звучат в партиях Мато и Спендия из эпизода похищения волшебного покрывала, есть они и в первой картине четвертого акта – Подземелье Акрополиса (ц. 3, герой вспоминает погибшего соратника), замыкают мрачайшую картину светлой оркестровой кодой (ре мажор, ц. 47). Какой-либо восточный колорит в песне ливийцев отсутствует, хоровая партия местами (ц. 4 и 5) скорее близка церковному обиходу (оттого она в 1877 году и могла быть переделана в "Иисуса Навина"), хотя энергия основной темы, буйные возгласы "Ай-га" вкупе с инструментальной фактурой (мощные унисоны, октавные репетиции и т. п.) предсказывают народные сцены "Бориса Годунова". По сути, ориентально окрашена лишь Песня балеарца благодаря частому понижению VII ступени, которое сообщает ладу миксолидийский оттенок, синкопированному ритму и узорчатым фиоритурам мелодии.

Монолог Саламбо, ее молитва богине луны Таните и типом экспрессии, и непрерывностью развертывания, и хроматизированной "импрессионистской" тканью перекликается с романсом-фантазией "Ночь", иначе говоря – произведением камерного жанра, пусть впоследствии и оркестрованным. Некоторые другие сольные эпизоды, скажем, красивый кантиленный раздел "Я умру одинок" большого предсмертного монолога Мато и мелодически, и тонально-гармонически несколько статичен; фрагменты речитативные содержат немало традиционных для оперных арий места и воинственной героики интонаций (ниспадающие октавы, решительно восходящие кварты – точь-в-точь как в стилистически не особенно оригинальной "Песне Саула").

Самая яркая, многоплановая, наполненная контрастами картина – жертвоприношение Молоху. Здесь заняты три разных хора: жрецы, народ осажденного врагами Карфагена и дети, на сцену выведен добавочный военный оркестр. Суровые фразы ансамбля жрецов и их главы Аминахара то чередуются с гневными репликами и горестными стенаниями народа, то контрапунктически наслаиваются, образуя густую полифоническую ткань<sup>66</sup>. Тема, обычно именуемая темой Аминахара, фактически не принадлежит лично ему – он выступает в роли корифея хора жрецов, далее же вместе с "роковым" мотивом воззвания к жестокому богу и их синтетическим вариантом – "темой жертвы" – разрабатывается хорами и оркестром, в том числе военным, пронизывая почти всю картину вплоть до выхода Саламбо (пример 91 а, б, в). Народный хор "Лейтесь, лейтесь слезы горькие" (как и заключительный

<sup>65</sup> А. А. Орлова указывает другую дату завершения рукописи партитуры этой Боевой песни – 17 апреля 1864 года (см.: 263, 115).

<sup>66</sup> Кое-где (например, ц. 6, 32 – 33) Мусоргский употребляет имитационные подхваты мотивов внутри групп и между ними, то есть элементы фугированного изложения, как правило, им избегаемого.

хорик обреченных детей) близок русской протяжной крестьянской песне, а слова эти мы встретим в партии Юродивого (пример 92). Но вот разразилась и пронеслась гроза (ремарки "Народ в ужасе", "повергается ниц в беспорядке на землю", "раскаты грома менее сильны. Начинает проясневать"). Аминахар повелительно возглашает: "Славьте Молоха!" Вскоре после эпизода торжественного славления намечается полная смена материала: Саламбо решилась на подвиг, она пойдет в стан врага, своими ласками околдует Мато и вернет городу священный заимф; изумленный ее отвагой народ молит Таниту о покровительстве.

В сохранившихся больших и малых, клавирных и партитурных фрагментах рассеяно множество находок, интереснейших деталей. Прекрасен, например, жалобный детский плач, любопытны quasi-колокольные аккорды крупными длительностями в сцене похищения заимфа (ц. 50 – Саламбо увидела заимф на плечах Мато, ц. 58 – бьет в сигнальный щит). Но в целом язык Мусоргского, особенно гармонический, здесь неизмеримо традиционнее, чем в хронологически соседних песнях – тонико-доминантовые и прерванные кадансы с остановкой на VI ступени, нередкие последования S – T<sub>46</sub> – D – T. Разумеется, то было художественным компромиссом, уступкой "оперности", которые автор отчетливо сознавал, как, надо думать, сознавал драматургические и стилистические неровности, неспаянность отдельных кусков, некие отголоски "мейерберовщины". Вероятно, это и было главной причиной того, что он бросил долго вынашиваемое сочинение. Усугубляла чувство неудовлетворенности и невозможность постигнуть подлинный дух людей и быта древнего Карфагена, без чего немыслима необходимая Мусоргскому правда характеров, правда воплощения сюжета, а условно декоративный, "костюмированный" Восток ему претил<sup>67</sup>. Естественность использования тематизма "Саламбо" в "Борисе Годунове" объясняется как раз наличием своего рода "русского акцента", по-русски углубленного психологизма.

П. А. Ламм предпослал изданию клавира подробную опись дальнейшей судьбы отрывков оперы. Не приводя эту опись полностью, напомним основное. Известно, что тема бедствий, сурового возмездия, впервые появляющаяся у Аминахара, передана царю Борису ("Тяжка десница грозного судии"). Моление Таните (ц. 15 – 16) переработано в прощание Бориса с сыном ("С горней, неприступной высоты..."), приговор пентархов мятежнику – в приговоре бояр Лжедмитрию, заимствованы даже "клевки" оркестра; оркестровая партия вступления к эпизоду зачтения приговора прямо совпадает с началом картины в боярской думе. Восторженный порыв Мато, который подслушал хоровой гимн жриц, свиты Саламбо ("Вы, звуки чистые любви неугасимой, в моей истерзанной душе

<sup>67</sup> Последнее подкрепляется воспоминанием Н. Компанейского об ответе композитора на вопрос, почему он оставил начатую работу: « Это было бы бесподобно, занятный вышел бы Карфаген... Довольно нам Востока в „Юдифи“ » (см. 194, 110).

всю силу страсти пробудили”) непосредственно готовит музыку любовных мук Самозванца (“Ты ранишь сердце мне, жестокая Мари-на”). Немало и заимствований мелких, драматургически не столь значительных: например, славение Молоха превратилось в славление “царевича” Димитрия, проклятия Саламбо похитителю заимфа – в выкрики Варлаама и Мисаила, подстрекающих народ расправиться с иезуитами; из предсмертной арии Мато извлечены интонации для партии Шуйского в боярской думе и речей Рангони. (Как уже говорилось, Боевая песня ливийцев стала хором “Иисус Навин”, для середины которого было переработано ариозо Мато “Я умру одинок”.)

Таким образом, материалы “Саламбо” послужили богатым тематическим запасником “Бориса Годунова” и во многом обеспечили быстроту его создания. Каратыгин, отметив техническую небезупречность, справедливо писал о “громадной стихийной силе и яркости”, порою достигаемых здесь композитором (74, 44), Г. Хубов – что «изображаемая в опере борьба африканских племен... против “жадных тиранов” Карфагена упрямо ассоциировалась в сознании Мусоргского с борьбой обездоленного народа его родины» и, быть может, «интуиция подсказывала Мусоргскому, что он сочиняет музыку для другой, еще неведомой ему оперы... Во всяком случае, именно эта работа убеждала его в том, что для осуществления “оперного идеала” необходима коренная реформа, а чтобы осуществить ее, нужны новые поиски, новые опыты» (275, 222).

Наиболее капитальное творение 1867 года (не считая нескольких превосходных песен, к которым, помимо упоминавшихся, надо добавить “По грибы” на слова Мея, “Пирушку” и “По-над Доном сад цветет” на слова Кольцова, “светскую сказочку” “Козел” на собственный текст и “Стрекотунью-белобоку”, скомпонованную из двух стихотворений Пушкина) – конечно же, “Ночь на Лысой горе”.

Тематика колдовства, дьявольской фантастики рано заинтересовала Мусоргского. Еще в 1858 году он подумывал об опере по повести Гоголя “Вечер накануне Ивана Купала” (263, 73)<sup>68</sup>. Два года спустя проектируется произведение с сюжетом, в основных чертах близким окончательной программе: «...полное действие на Лысой горе (из драмы Менгдена „Ведьма“)... шабаш ведьм, отдельные эпизоды колдунов, марш торжественный всей этой дряни, финал – слава шабашу, который у Менгдена олицетворен в повелителе всего праздника на Лысой горе. Либретто очень хорошее»<sup>69</sup>. Весной 1866 года, находясь под

<sup>68</sup> В курьезном протоколе “Заседания от 25 декабря”, подписанном П. Д. Боборыкиным, гоголевская повесть ошибочно названа “Ночью на Иванов день”.

<sup>69</sup> Письмо к М. А. Балакиреву от 26 сентября 1860 г. (195, 50). Никаких следов этого либретто не сохранилось.

впечатлением только что опубликованной книги М. Хотинского о чародействе и листовского "Dalse pasabge", сообщает Балакиреву: "Ведьм начал набрасывать — в чертах заколодило — поезд Сатаны меня не удовлетворяет еще"<sup>70</sup>, через четыре месяца: "...жажду потолковать с Вами о ведьмах"<sup>71</sup>. Следовательно, скорому созданию белой партитуры предшествовал ряд этапов, образы созрели постепенно, в течение нескольких лет.

Завершив партитуру 23 июня в деревне Минкино, Мусоргский делится радостью с Корсаковым и Никольским, подробно излагает программу музыкальной картины, особенности ее замысла. Корсакову он говорит, что "складом шабаша" его настроила книга Хотинского, где "очень наглядно описан шабаш ведьм по показаниям подсудимой, обвиненной в ведовстве и сознавшейся в амурных проделках с самим Сатаной ...это произошло в XVI веке". "План и форма сочинения довольно самобытны... Форма разбросанных вариаций и перекличек, думаю, самая подходящая к подобной кутерьме. Общий характер вещи жаркий, длиннот нет, связи плотны, без немецких подходов..."<sup>72</sup>. Никольскому: « ...для меня важная статья — верное воспроизведение народной фантазии... Я что-то много болтаю о своей „Ночи“ но это, полагаю, происходит от той причины, что я вижу в моей греховной шалости самобытное русское произведение, не навеянное германским глубскомыслеи и рутиной, а как „Савишна“ вылившееся на родных полях и вскормленное русским хлебом »<sup>73</sup>.

Композитор был вправе ликовать и гордиться, считать "Ночь" *российски самобытной*. Необыкновенно яркий и свежий тематизм развивается необычными, неизвестными музыке XIX века приемами. Это не просто "разбросанные вариации", но лавина мотивов-вариантов, которые кроме тональности, тембра и фактуры непрерывно меняют свои контуры и ритм, порядок чередования, дробятся, то взаимно сближаясь, от отдаляясь. Еще интродукция содержит комплекс мотивных микроэлементов, впоследствии неоднократно используемых: громкие, сверлящие триоли струнных, трели большой и малой флейт, угловатые шаги в низком регистре, стремительные взлеты к ладово диссонирующему звуку *ми-бемоль*. Явлению "роковой" темы тромбона и тубы, не столько конкретными интонациями, сколько образной сутью родственной эпиграфу картины "Капище Молоха" из "Саламбо" (пример 93), сопутствуют малосекундовое остинатное долбление восьмыми, визгливые хроматизированные пассажи, они порой расширяются, захватывают разные группы оркестра. Новая, плясовая тема<sup>74</sup>, долго развиваемая, которая станет рефреном произведения, сразу подвергается

<sup>70</sup> Письмо к Балакиреву от 20 апреля 1866 г. (195, 77).

<sup>71</sup> Письмо к Балакиреву от 14 августа 1866 г. (195, 97).

<sup>72</sup> Письмо к Н. А. Римскому-Корсакову от 5 июля 1867 г. (195, 87 — 88).

<sup>73</sup> Письмо к В. В. Никольскому от 12 июля 1867 г. (195, 89).

<sup>74</sup> Л. Ефремова констатировала ее близость украинским танцам — казачку, горлице (см. 53).

интенсивному варьированию (пример 94 а, б, в). Согласно программе, начальный раздел рисует *Сбор ведьм, их толки и сплетни*, второй (ц. 7, си-бемоль мажор) – *Поезд Сатаны*. Тут, помимо марша (где Мусоргский хотел избежать "маршеобразных" клише), мы находим мотивы, знакомые по первому разделу, в том числе взвизги деревянных, трели, долбления и т. д.; потом возникает еще одна самостоятельная тема плясового характера (пример 95). *Поганая Слава Сатане* свободно комбинирует элементы двух предыдущих разделов<sup>75</sup>. Наиболее новы целотонные гаммы крупными и длительностями, расходящиеся в разные стороны, непосредственное сопоставление тетраордов целотонных, диатонических и хроматических. В *Шабаше* (*Più vivo*, ц. 16) поначалу господствуют упорные повторения серии вариантов первой "плясовой" темы, а итоговая кульминация построена на встречном целотонном движении оркестровых групп и осколках ритмически сжатой "роковой" темы, оглушительными аккордами (четыре форте!) выкрикиваемых всей массой деревянных.

Авторская партитура была впервые издана Г. В. Киркором в 1968 году, но до сих пор "Ночь на Лысой горе" чаще исполняется в редакции Римского-Корсакова<sup>76</sup>. Как рассказывает Николай Андреевич, фантазия эта у самого Мусоргского "претерпела многие метаморфозы" в процессе работы над коллективной "Младой" (для которой в 1872 году Мусоргский написал сцену Чернобога и служения Черному козлу), еще раз – в Сонном видении паробка для "Сорочинской ярмарки" (1880). Уверенно судить, какие именно замены и купюры внесены им самим, а какие – Корсаковым, нелегко и оттого, что летом 1878 года композитор, по словам Балакирева, взял свою партитуру, "чтобы ее переделать и пересочинить"<sup>77</sup>. Однако основная правка определенно принадлежит Корсакову.

Другим, "выпрямленным" оказался тональный, темповый и динамический план, даже состав тематизма, часть материала просто изъята, объем партитуры резко уменьшен (455 тактов вместо 550, несмотря на добавление 25 тактов из "Сорочинской"). В оригинале 1867 года "Ночь на Лысой горе" начинается *fortissimo*, теперь – *pianissimo*, педальная функция поручена не целой группе инструментов, а флейтам и гобоям: редактор экономит громкость ради эффекта дальнейшего нагнетания. Отсутствуют смелые целотоновые и хроматические встречные ходы, "роковая" и вторая

<sup>75</sup> По-видимому, композитор его сильно переделал. Ни упомянутых в письме Корсакову "полуцерковного quasi trio", ни кусочков, за которые его бы "выгнали из консерватории", куда его "упрячет Цезарь", не осталось.

<sup>76</sup> За границей довольно энергично популяризируют оригинальную версию. В Америке она прозвучала в 1975 году, в Англии ею дирижировали Л. Д. Ллойд-Джонс (1972) и К. Аббадо (1981).

<sup>77</sup> Приписка Милия Алексеевича к письму Мусоргского В. В. Стасову от 28 июля 1878 г. (195, 240).



танцевальная темы, очевидно, во имя композиционной симметрии, почти точно повторены. Венчает фантазию уже не бурная, огнедышащая кода, а тихая, спокойная мелодия кларнета и флейты соло, окутанная тающими пассажами арфы, – обрамление Сна паробка.

Автор настоятельно подчеркивал "разбросанность" вариаций и переключек, "горячий и беспорядочный" тон музыки. Вот эту-то разбросанность, беспорядочность Римский-Корсаков и старался сгладить, приспособив гениальное творение к восприятию своего времени.

Конец 60-х годов – период особо тесного контакта "кучкистов" с Даргомыжским. Они всячески поощряют хвораго маэстро работать над "Каменным гостем" и с начала 1868 года регулярно собираются в его доме, где исполнялись все их новинки. Весной Мусоргский посвятил "великому учителю музыкальной правды" "Колыбельную Еремушки" и первый номер "Детской", прослушав который хозяин дома объявил: "Ну, этот заткнул меня за пояс" (193, 97).

Одобрение, атмосфера всеобщего творческого энтузиазма вдохновили Мусоргского, и он по примеру Даргомыжского решил создать оперу на неприкосновенный литературный текст<sup>78</sup>. Разумеется, омузыкалить бытовую прозу комедии Гоголя было неизмеримо труднее, нежели точеный пушкинский стих. Однако именно колоссальные трудности манили композитора. Приступив к "Женитьбе" 11 июня, 8 июля он завершил клавир четырех картин первого акта и, вернувшись в Петербург из деревни Шилово, показал друзьям.

« Все были поражены задачей Мусоргского, восхищались его характеристиками и многими речитативными фразами, недоумевали перед некоторыми аккордами и гармоническими последовательностями. При исполнении сам Мусоргский со свойственным ему неподражаемым талантом пел Подколесина, Алекс. Ник. – Феклу, Вельяминов – Степана... а в высшей степени заинтересованный Даргомыжский собственноручно выписал для себя партию Кочкарева и исполнял ее с увлечением... В. В. Стасов был в восторге. Даргомыжский говаривал, что композитор немножко далеко хватил. Балакирев и Кюи видели в „Женитьбе“ только курьез с интересными декламационными моментами » (222, 83). Почти таким, как у Балакирева и Кюи, было мнение Бородина: "Вещь необычайная по курьезности и парадоксальности, полная новизны и местами большого юмору, но в целом – une chose manquée – невозможная в исполнении"<sup>79</sup>.

<sup>78</sup> Преподнеся рукопись "Женитьбы" Стасову ко дню рождения, 2 января 1873 года, Мусоргский пишет: "...Правды ради, знайте, что она подсказана Даргомыжским (в шутку) и Кюи (не в шутку)" (195, 144).

<sup>79</sup> Письмо А. П. Бородина к жене от 26 сентября 1868 г. (211, 1, 109).

Обдумывая продолжение, Модест Петрович сообщает Корсакову: « 2-е действие только в мыслях и планировке, сочинять еще нельзя, — рано! Терпение, а то впадешь в однообразие интонаций — самый страшный грех в капризной „Женитьбе” »<sup>80</sup>. В письме к Л. И. Шестаковой он назвал свою орéга dialogue Рубиконом, клеткой, “в которую я засажен, пока не приручусь, а там на волю”<sup>81</sup>. Но четырех картин оказалось достаточно, чтобы овладеть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее, стало быть, пора вырваться из “клетки”. Позже он назовет “Женитьбу” этюдом для камерной пробы. « С Большой сцены надобно, чтобы речи действующих, каждого по присущей ему природе, привычкам и „драматической неизбежности”, рельефно передавались в аудиторию (курсив мой. — М. С.) »<sup>82</sup>.

Немало десятилетий ушло на кардинальную переоценку “Женитьбы”. Каратыгин первым обнаружил в ней своеобразную целостность формы, стройность и законченность. Асафьев, уловив “жестовость” характеристик, счел эту “жестовость” внешней, “мелочно-придиричливой”, а в рецензии на постановку Театром музыкальной драмы говорит о “предумышленно-насильственном” пути, избранном Мусоргским, акцентирует наивность “подхода к взаимному совоплощению звука и слова... наконец, просто наивное построение звукоподражательных музыкальных представлений” (15, 146). Но могла ли — и должна ли! — музыка быть вовсе чуждой “мелочной придиричивости”? Ведь Мусоргский хотел очертить “те перемены интонации, которые являются в действующих лицах во время диалога, по-видимому, от самых пустых причин, от самых незначительных слов, в чем и таится, мне кажется, сила *гоголевского юмора*” (курсив мой. — М. С.)<sup>83</sup>.

“Женитьба” имеет и строго продуманную систему лейтмотивов, и достаточно ясную планировку. Лейтмотивы служат микроскопическими рефренами, иногда сквозными, иногда местными (в пределах сцены или эпизода), причем повтора буквальная соседствует с вариантной изменчивостью. Отсюда — сочетание “местной” рондальности, вариантности малых ячеек со специфической рондальностью и репризностью в крупном плане, возникновение подобия трех- и пятичастных форм.

“Капризная”, дробная вокальная декламация способствовала необычному возрастанию объединительной, структурной (а отнюдь не только сугубо изобразительной, иллюстративной) функции инструментальной ткани.

Например, главная инструментальная тема Подколесина, рисующая солидность, напускное глубокомыслие и в то же время лень, нерешительность, проходит через все сцены (пример 96).

<sup>80</sup> Письмо к Н. А. Римскому-Корсакову от 15 августа 1868 г. (195, 106).

<sup>81</sup> Письмо к Л. И. Шестаковой от 30 июля 1868 г. (195, 100).

<sup>82</sup> Письмо к А. А. Голенищеву-Кутузову от 15 августа 1877 г. (195, 232).

<sup>83</sup> Письмо к Ц. А. Кюи от 3 — 10 июля 1868 г. (195, 98).

Начальный двутакт уже в первой сцене, помимо участков quasi-разработочных, звучит еще трижды: ц. 2 – обрамление экспозиции образа, ц. 15 – перед “монологом о фраке” и ц. 23, одногласно – Подколесин раздумывает о хлопотах, сулимых женитьбой. Во второй сцене его почти вытесняет новый, как бы бодрящийся пунктирный мотивчик, который ранее сопровождал назойливые расспросы, адресованные слуге Степану (“Ну, а не спрашивал, для чего, мол, барин из такого тонкого сукна шьет себе фрак?” и т. п.), однако он возвращается, когда герой, утомленный болтовней свахи, вяло говорит: “Подумаем, подумаем, матушка”. В третьей сцене – трижды, хотя только один, первый раз полностью (Подколесин входит с зеркалом в руках, высматривая седой волос). В четвертой сцене можно насчитать до пяти реминисценций, самая точная – утвердительный ответ на укоризны Кочкарева “лежишь, как байбак, весь день на боку!”; между ц. 85 – 87 есть нечто вроде разработочной зоны: Подколесин опять колеблется, тритоны и септими растерянно блуждают вверх и вниз. Теперь ожил второй двутакт лейттемы, обычно опускаемый, его выразительно-образительное назначение расшифровано ремаркой: “Потягивается и зеваает”. Последнее, унисонное проведение начального двутака сломано. Замерший было у выхода Подколесин поддался натиску приятеля и “отважно” шагает к дверям, под занавес сопутствуемый пунктирным мотивчиком. Кстати, предполагалось развить этот коротенький мотив. “...Приобрел для Подколесина очень удачную оркестровую фразу... Это, как видите, fragment темки, вся целиком она явится в момент формального сватовства в третьем действии, когда уже Подколесин решился жениться”, – сообщает Мусоргский Цезарю Кюи (пример 97)<sup>84</sup>.

Мы проследили сквозные миграции элементов характеристики героя с целью доказать структурную и семантическую плотность инструментальной партии. Но лейтмотивами наделены все персонажи<sup>85</sup>. Любая сцена многосоставна, обладает своей внутренней логикой, а также и своими сцеплениями с прочими сценами.

Например, яркий рефрен первой сцены – звуковысотно неподвижный лейтмотив неповоротливого и несловоохотливого Степана; его сердят бесконечные вызовы и вздорные разглагольствования хозяина, он приходит и уходит, будто угрюмо переваливаясь с ноги на ногу (пример 98).

Стабилизуют транж не определенные тональные центры, а звуковысотное положение фразы, попевки, даже гармонические комплексы, отдельные аккорды. Основная тема Подколесина в большинстве случаев сохраняет опору на звук до, но иногда сдвигается, начинаясь с соль, фа в первой сцене, с ми и ля – во второй, где она “настраивается” на тональность явления Феклы и ее лейтмотива, цементирующего сцену (пример 99).

<sup>84</sup> Письмо к Ц. А. Кюи от 3 – 10 июля 1868 г. (195, 97).

<sup>85</sup> Аналогичный вывод сделала Р. К. Ширинян: «Свой „каркас“ для каждого из действующих лиц выстраивают инструментальные лейтмотивы» (301, 63).

Аккомпанемент свахиного монолога-скороговорки не столь изобилует характеристическими деталями, они здесь и не нужны. Лишь по окончании монолога дробность восстанавливается, причем лейтмотив жеманных приседаний, поклонов трансформирован в неторопливый, сладостно-томный: Фекла расхваливает красоту невесты.

Явлению шумливого, неугомонного Кочкарева (ремарка "Стремительно вбегает") соответствуют стремительные, бурные пассажи, форшлаги, "прыгающий" сбивчивый ритм. Нагло выпроводив Феклу, Кочкарев берет сватовство в свои руки и соблазняет Подколесина идиллией брачной жизни – ласки прелестной супруги, орава детишек ("экспедиторчонки, этакие канальчонки"), как две капли воды похожих на папеньку<sup>86</sup>. Тут неоднократно всплывает, свободно секвенцируется "сладостная" трансформация лейтмотива Феклы из второй сцены: мечта постепенно овладевает героем.

Эти портретные мини-зарисовки удивительно рельефны, изобретательны, контрастны, но воспринимаются они так остро в немалой мере благодаря сочетанию с необычайно мобильным, изменчивым вокальным пластом, где нет лейтмотивов, даже микроскопических, а лишь нечто вроде "лейтинтервалов содержания": обильные тритоны Подколесина (впрочем, частые и у других персонажей), восклицательные "ударные" септимы (Кочкарев, ц. 56, два такта до ц. 88; Фекла, один такт после ц. 72 и два такта после ц. 73), "успокоительные" терцовые или секстовые обороты свахи, "неуверенные", возбужденные или вкрадчивые хроматические ходы (Фекла, три такта после ц. 69) и т. д.

Пласт вокальный и крайне нестабилен, и тончайшими, еле уловимыми нитями связан с инструментальным, по сути дела он почти автономен. Правда, относительно стабильные островки изредка попадают в фрагментах монологических (рассказ Феклы о приданом, Кочкарева – о семейной идиллии); в диалогах, при быстром обмене репликами могут возникнуть продиктованные текстом интонационные повторы, перехваты попевок и интервалов, прямые и варианты, согласно разнице настроения и характеров персонажей. Так, ворчливые реплики Степана иногда обращенно, в "перевернутом" виде имитируют интервальное зерно вопросов Подколесина, Кочкарев перенимает речитацию Феклы (ц. 67 – 68), Подколесин – интонации быстрой, настойчивой речи Кочкарева (ср. ц. 90 и 92 – 93), хотя темп вдвое замедлен.

Перед нами некая антитеза традиционному толкованию лейтмотивного принципа. Если оперный оркестр и оказывался источником тематизма, сквозных символов (Вагнер), фиксировал процессы эмоциональные, либо рисовал пейзажный фон, среду, то у Мусоргского инструментальный мотив есть сгусток, вбирающий и эмоционально-психологическую доминанту действующего лица, и его

<sup>86</sup> В этом месте Даргомыжский, по словам Н. Н. Римской-Корсаковой, не мог петь от смеха и говорил мне: "Вы там играете какую-то симфонию, мешаете мне петь" (в аккомпанементе при этом у Мусоргского забавные завитушки – 193, 97).

характерную пластику, внешние повадки. Давно замечено, что Мусоргский "видит" сценическое действие глазом режиссера, одновременно как актер переживая, "читая" и мимируя текст, о чем дополнительно свидетельствует огромное количество "режиссирующих" ремарок, "актерских" подсказок певцам. Подобное мы встречаем только в музыке XX века, в операх Прокофьева, например.

Эволюция оперного искусства нашего столетия убеждает, что "предерзостная" "Женитьба" была гениально смелым прозрением в будущее. Ее находки, безусловно, оплодотворили последующее творчество композитора, хотя непосредственно продолжит их, пожалуй, разве лишь "Детская".

Что позволяет сравнивать столь несходные произведения, как нарочито обыденная, суховатая "Женитьба" и поэтичнейшая "Детская"? Не прозаический текст, тем более что в "Детской" он зачастую ритмизован наподобие стихового метра, и не хронологическая близость (первый номер, "С няней", написан в апреле 1868, т. е. до "Женитьбы"), но исключительная отзывчивость музыкальной ткани на речь, жесты и мимику маленьких героев, слияние психологической характерности и предметной изобразительности каждой реплики, каждой паузы и каждого аккорда. Партия голоса несравненно мягче, теплее, мелодически насыщеннее, чем в "Женитьбе", фактура консонантнее, устойчивее в рамках номера, прямее ориентирована на какую-либо жанровую модель — сказповествование ("С няней"), скерцо ("Жук" и "Кот Матрос", скерцо-галоп "Поехал на палочке"), колыбельная ("С куклой"), молитва ("На сон грядущий"). Однако везде это диалог, везде зримо или незримо присутствует собеседник, к которому дитя обращается с просьбами, вопросами, жалобами (или приказом: "Бай, бай, Тяпа!") — нянюшка, мама, ребята, перед которыми лихо гарцует "наездник", то есть театрализованная сценка.

О театральной природе камерных вокальных сочинений Мусоргского пишут ныне многие авторы (см. 52, 124–146). Рано угадал ее В. Гартман: он уверял постоянно, что „Детская“ мало того, что громадно талантлива, но есть ряд истинных сцен, и постоянно советовал исполнять их в декламации талантливой молоденькой актрисы или певицы, в костюмах и среди декораций (247, 112). Дебюсси поразила неповторимая задушевность, правдивость и свежесть. "Никто не обращался к лучшему, что в нас есть, с большей нежностью и большей глубиной... Никогда еще столь утонченное восприятие не воплощалось столь простыми средствами выражения!.. Все спаяно и складывается из последовательности легких штрихов, соединенных таинственными узлами и даром лучезарной творческой пронизательности" (49, 17).

Простота? Французским композиторам начала XX столетия музыкальный язык цикла мог казаться совсем простым, но он еще не был таковым для XIX века. Действительно, самые волнующие,

"страшные" моменты переданы средствами довольно элементарными: доминантсептаккорд с пониженной квинтой ("буку страшно-го", № 1) или с задержанной малой ноной ("испугался я!", № 3), увеличенные трезвучия и уменьшенные септаккорды – правда, обычно на альтерированных ступенях<sup>87</sup>. Ошеломляюще нова прихотливо-мозаичная композиция миниатюр, мгновенны переходы настроения, обилие конкретно-живописных деталей (форшлагги хромого царя, "спотыкающиеся" о большие секунды, громкое чиханье царицы и т. п.). Суть в том, что Мусоргский гениально запечатлел специфические свойства детской психики, детского мировосприятия – импульсивность реакций, эмоциональность, не контролируемая "взрослой" рациональной логикой, способность видеть чудо, поэтизировать любое жизненное явление, талант игры. Кстати, именно Мусоргский первым начал разрабатывать *детский фольклор*<sup>88</sup>, и кое-где здесь проглядывают ритмоинтонации жанров скороговорки-прибаутки ("Я играл там на песочке"; "Из лучинок кленовых") или дразнилки ("У няни носик-то запачканный").

#### 4

В конце августа 1868 года, воротясь в Петербург из деревни Шилово, куда переехала на жительство семья брата, Мусоргский рисковал остаться без крова: денег нанять комнату не было. К счастью, старинные друзья А. П. и Н. П. Опочинины приютили его в своей просторной казенной квартире, где он провел около трех лет, до мая 1871. В этом высокоинтеллигентном доме Мусоргского приняли как близкого родственника, окружили теплом, семейной обстановкой и умели ценить как композитора. После смерти Даргомыжского (который, по словам Стасова, успел с восторгом прослушать Пролог и сцену "В корчме") "музыкальная компания" собирается то у Л. И. Шестаковой, то у Стасова, то у Пургольд. Но Мусоргский уже весь поглощен "Борисом". Начатая в сентябре 1868 года, опера работает невероятно быстро, увлеченно, 15 декабря 1869 готовы и клавираусцуг, и партитура.

Гораздо больший срок понадобился для того, чтобы, преодолев многочисленные препятствия и цензурные мытарства, "Борис Годунов", дважды забракованный комитетом Мариинского театра – позорная эта история, как и перипетии борьбы поклонников, пропагандистов оперы хорошо известна, и мы ее опускаем – наконец увидел свет: премьера состоялась 24 января 1874 года. Однако

<sup>87</sup> В. М. Беляев справедливо отметил, что причины "высокой оригинальности" надо искать не в гармонических вертикалях, а в аккордовых сопоставлениях Мусоргского. "Все аккорды, употребляемые им, можно встретить и у предшествовавших ему композиторов, они несложны по своей конструкции и, конечно, не могут идти в сравнение с теми роскошными звуко сочетаниями, которые были в употреблении у...Рихарда Вагнера" (25, 28).

<sup>88</sup> Наблюдение Г. Л. Головинского.

увидела свет новая версия. Композитор учел претензию комитета относительно недостатка "женского элемента", добавил две картины польского акта (клавир – весна и лето 1871 года, партитура – начало 1872 года)<sup>89</sup>, а вместе с тем пошел наперекор неодобрению, вызванному обилием хоров, поскольку картина "Под Кромами" (партитура – июнь 1872) способствовала дополнительному укрупнению массовой, народно-хоровой линии.

Так возникли две разные, вполне самостоятельные редакции "Бориса" – 1869 и 1872 годов. Ряд авторов (в том числе В. М. Беляев и Б. В. Асафьев в статьях 1920-х годов) находил первую редакцию более стройной и цельной благодаря ее компактности, сосредоточенности на драме главного героя, другие доказывают явные преимущества второй. Мусоргский основательно переработал и текст, сохраненный из первой. Принципиально важных изменений множество. Например, совершенно иной план приобрела "Сцена в тереме". Помимо драматургически не столь необходимых Игры в хлест, Песни про комара, сочиненных по совету Стасова ради усиления локально-бытового колорита, сюда введена реприза курантов, придающая особую экспрессию сцене галлюцинаций; монолог "Достиг я высшей власти" фактически написан заново: вместо воспоминаний о своих тщетных попытках облагодетельствовать народ, сетований на вздорную клевету зазвучал мотив горьких раскаяний ("Тяжка десница высшего судии, ужасен приговор душе преступной"), а последний раздел – видение "окровавленного" дитяти – непосредственно предваряет эпизод галлюцинаций. Рассказ Феодора о попиньке, прерывая мрачные думы Бориса, ярко контрастирует подавленному состоянию царя и сцене диалога с Шуйским, драматическая напряженность которой резко обострена. В "Сцене в келье" появились закулисные молитвенные хоры монахов, оттеняющие и величавую фигуру Пимена и смятенного Григория.

Увеличение масштабов второй редакции вынудило автора сократить часть прежнего текста. Здесь выпали гениальная картина – "У Василия Блаженного" (песня Юродивого перенесена в финал "Кром"), изъяты повествование Пимена об угличском убийстве, чтение царского указа Щелкаловым ("Грановитая палата"); первая картина Пролога обрывается на хоре калик: купирован блистательный эпизод недоумения толпы, распоряжение Пристава и оркестровая кода.

Мы рассматриваем оперу по изданию П. А. Ламма (М., 1928), где опубликованы обе версии. Но польский акт, хотя и содержит немало превосходной музыки, сильно расширяет и углубляет характеристику Самозванца (а помимо того крайне выгоден в чисто театральном, постановочном смысле), концепционно все-таки наименее значителен и будет затронут сравнительно бегло.

<sup>89</sup> Стасов уверяет, что для "Сцены у фонтана" давно имелись "великолепные материалы, Бог знает почему заброшенные" (247, 97).

« Третье действие, или так называемый „польский акт”, в сущности является декоративным интермеццо », – утверждал Б. В. Асафьев. Правда, написаны эти строки в 1928 году, когда ученый старался подчеркнуть драматургические достоинства первой редакции перед второй, “уделяющей слишком много внимания Борису – человеку с большой совестью, а не царю Борису, в переживаниях которого как в фокусе, собраны лучи-нити, идущие от динамического центра всего действия: от народного недовольства, неуклонно клонящегося к страшному анархическому бунту” (13, 3, 96).

Сцены “Уборная Марины Мнишек в Сандомирском замке” и “У фонтана” среди окружающих картин и впрямь выглядят несколько “декоративными”, несвободными от привкуса традиционной оперности. Рецензенты спектакля дружно бранили партию аббата Рангони, который является главной движущей пружиной политической интриги. Бранили за чересчур откровенное сходство с демоническими персонажами популярных западноевропейских опер – Каспаром из “Волшебного стрелка” Вебера, Мефистофелем из “Фауста” Гуно, Бертрамом из “Роберта-Дьявола” Мейербера, бранили за фальшь и ходульность (Г. А. Ларош). Польскому акту вообще свойствен нарядный романтический колорит; романтизирован, слегка приподнят и облагорожен здесь и Самозванец.

Создавая эти сцены, Мусоргский руководствовался методом конфликтного противопоставления национальных музыкальных сфер, разработанным еще Глинкой в “Жизни за царя”, и, опять-таки вслед Глинке, характеристику польского лагеря строит в основном на танцевальных ритмоинтонациях. Лейтжанр Марины – горделивая мазурка; грациозный хор девушек, которые пытаются развлечь капризную, скучающую госпожу, идет в двудольном метре краковяка, бал в замке Мнишков – бравурный полонез. Заметим попутно, что метод воплощения чужеземного, враждебного или сказочно-фантастического мира через танец оказался особенно полезным русской эпической опере с ее неторопливым пульсом действия и монументальностью пропорций.

Однако введение польского акта отнюдь не было простой уступкой требованиям театральной дирекции. В. В. Стасов вспоминает, что автор лишь снова взялся за сцену у фонтана, “великолепные материалы для которой, уже давно прежде почти совершенно готовые, бог знает почему, были им заброшены” (193, 44).

И если принять на веру тезис Римского-Корсакова о наличии в творчестве Мусоргского неких полярных стилей – “реального” и “идеального” (к последнему Николай Андреевич отнес “фразы самозванца у фонтана”, заимствованные в неоконченной опере “Саламбо”), то дивная кантилена любовного объяснения Лжедмитрия с Мариной позволяет без колебаний считать их сцену прекраснейшей жемчужиной музыки “идеальной”. А соседство роскошной, упоительной неги этого дуэта и сумрачного, сурового начала следующей картины (“Грановитая палата”) – один из наиболее резких драматургических контрастов всей оперы.



О "Борисе Годунове" написано едва ли не больше, чем об остальных, даже вместе взятых творениях Мусоргского, как на родине, так и за рубежом. Это и естественно. Не декларируя оперной реформы, композитор, в сущности, произвел реформу, не уступающую вагнеровской, а для России — и более перспективную. "Борис" соединил в себе дотоле несоединимое. В те времена опера еще не покушалась пристально анализировать внутренний мир крупной реальной личности, то есть сделаться в полном смысле слова психологической драмой, а не драмой любви, ревности, насильственной разлуки; образом мудрого, озабоченного благом государства, но ценой злодеяния взошедшего на престол царя, трогательно любящего своих детей, грозного властителя, терзаемого муками совести, Мусоргский дал некий эталон психологизма. Народ, который обычно выступал если не в качестве колоритного бытового фона, то как хор, ведомый протагонистом, стал равноправным героем, участником и творцом исторических событий, не заслоняя, а мотивируя и обостряя драму центрального героя. Линии психологическая и эпико-трагедийная нераздельны, переплетаются с линией бытописательной, элементами комедийно-юмористическими, опять-таки неотъемлемо включенными в развитие драмы и характеристику народа. Самая бытовая, богатая сатирическими штрихами "Сцена в корчме" изнутри пронизана тревогой Григория Отрепьева; Юродивый, который символизирует и совесть, и горе народное, появляется в сопровождении веселой ватаги мальчишек; за глубококомысленно-скорбным монологом Щелкалова и шествием "Божьих людей", калик, следует забавный эпизод обмена репликами Митюхи и хоровых групп. Эти контрасты, контрапункты и переключения создают особую драматургическую вибрацию, стереофоническую многоплановость музыкального действия.

Бесспорно, композитором надежно руководил пушкинский гений, порою скупыми намеками, ремарками распахивал необозримые горизонты ассоциаций и подтекстов. Но Мусоргский не довольствуется раскрытием намеков, уменьшением количества сцен, необходимым при переделке пьесы в оперное либретто, активной правкой текста, ритмизацией прозы. Решительно сократив показ боярских интриг, он многое добавляет от себя, сочиняет текст мелких реплик и важнейших эпизодов (например, сцены галлюцинаций), всего пятого акта.

Знаменитая формула "Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею", пожалуй, больше говорит о конечной цели, нежели о конкретных средствах, которыми цель будет реализована. Ведь толпа, согнанная молить Бориса взять власть, и та, что славит "царя-батюшку" в картине коронования, голодная, стонущая "Хлеба! Хлеба!", и клопочущая, яростная масса картины "Под Кромами", обуреваемы неодинаковыми побуждениями, да и складывается народ из разных, ярко индивидуализированных фигур, социальных групп: беднота города и предместий, нищие слепцы, беглые монахи, бродяги, крепостные, возненавидевшие

жестокое боярина... В картине "Под Кромами" народ сливается в могучую коллективную силу, но и здесь отчасти сохранен принцип дифференциации.

Общераспространенный для русской оперы прием характеристики народа через хоровую или сольную фольклорно-цитатную песню, понятно, использован и в "Борисе", хотя Мусоргский, как правило, предпочитает брать не мелодию, а слова. Жанровая определенность текста благодаря необыкновенно цепкой памяти композитора (и тяготению кучкистов, во главе с Балакиревым, к собиранию фольклора) являлась хорошим "компасом" в процессе сочинения собственной музыки в фольклорном духе, метроритм стиха задавал структурную канву мелодии, и зачастую музыка почти неотличима от подлинников (песня Шинкарки)<sup>90</sup>. Порою жанр оригинала свободно переосмыслен в зависимости от ситуации и нового предназначения: лирическая "Что не ястреб совыкался со кукушкой" стала насмешливо-издевательской, свадебная "Звонили звоны" – сонными, отрывочными фразами пьяного Варлаама "Как едет ён...", былина "Жил Святослав девяносто лет", записанная Мусоргским от олонецкого сказителя Т.Рябинина, превратилась в экзальтированно-энергичный напев, который в устах Варлаама и Мисаила ("Солнце, луна померкнули") звучит "подобно боевому гимну, призыву к восстанию" (46, 84).

Интересно, кстати, что этот их "боевой гимн" исподволь связан с притворно-смирненным выходом в картине "В корчме" (ц. 10 и 45 – жалобные ответы приставам) и с хором калик; сольная, крупно экспонирующая фигуру Варлаама песня про Казань, согласно повествовательной природе текста развернутая в цепь красочных вариаций-куплетов, тонально и интонационно перекликается с крайними разделами трехчастного хора "Расходилась, разгулялась". Варлаам – и рельефная индивидуальность, и некий корифей бунтующей массы, подстрекатель мятежа. А тональная арка, всегда значимая у Мусоргского, помогает скрепить композицию оперы.

Фольклорными интонациями насыщены многие участки оркестровой ткани и сольные партии; особенно отчетливо восходят к народным прототипам плач Ксении и песня Юродивого, которая синтезирует жанры плача-причитания и колыбельной. Этот аспект музыкальных характеристик исследован достаточно глубоко. Напротив, далеко не достаточно изучены связи с пластом церковным и околоцерковным. Эпизоды такого рода по инерции долго рассматривались как фоновые, призванные только усилить достоверность колорита эпохи. Между тем если закулисный хор отшельников Чудова монастыря еще в какой-то мере действительно является фоновым (не совсем, ибо текст – например, строка "Боже, Боже мой, вскую оставил мя!" – комментирует пробуждающиеся

<sup>90</sup> О происхождении нескольких фольклорных мелодий и текстов упоминалось выше; помимо них народны тексты песни Шинкарки, Игры в хлест и Песни про комара; хор славения Бориса – широко распространенная величальная.

"бесовские" мечтания Григория), то и околоцерковному хору калик, и церковному хору схимы принадлежит чрезвычайно существенная роль (пример 100 а, б).

Наблюдения касательно данных пластов "Бориса Годунова" в работах о Мусоргском мимолетны и разрозненны. Б. В. Асафьев называет калик переходных "глашатаями государственной религии", а их хор — "религиозно-утешительным" (13, 87, 80). Г. Н. Хубов предлагает несколько иную трактовку: "Мусоргский... показал в них мрачную силу, которую пользовались власть имущие для воздействия на сознание обездоленных масс" (курсив мой. — М. С.) (275, 430)<sup>91</sup>.

Р. К. Ширинян об этом хоре не пишет вообще. Она отметила только инструментальное проведение начальной фразы монашеского хора в первом монологе Бориса, перед словами "Теперь поклонимся почившим властителям Руси", и "благость интонаций... напоминающих интонации церковного пения" в реплике теноров и басов "Царя на Руси хотим поставить" (301, 86, 122)<sup>92</sup>. Но у оркестра на этих самых словах проскальзывает ладоинтонационное, ритмическое и фактурное предвестие хора калик, готовит его фраза, заключающая ариозо Щелкалова ("И озарит небесным светом Бориса усталый дух!"), а в коронационном монологе Бориса встречается опосредованная реминисценция отсюда же ("И ниспослали ты мне священное на власть благословенье").

Возможно ли допустить, что хор калик понадобился лишь ради контраста, светлого блика? Нет, конечно, это опровергается уже его тематически узловым положением в первой картине Пролога, да и "выходом" во вторую картину. Драматургическая функция его всячески акцентирована: в оркестровой коде начальный мотив строфы "Облекайтесь в ризы светлые" чередуется с "зерном" вступления оперы — главного образа-символа многострадальной Руси<sup>93</sup>. И совершенно ясно, что композитор не видел в Каликах "мрачной", давящей силы. При жизни Мусоргского то был еще живой, бытующий слой народных культурно-исторических традиций, а следовательно — органически необходимая ему составная часть многоликой, тонко дифференцированной характеристики народной массы. Наваяно пение калик личным слуховым опытом: И. Е. Репин сообщает, что на крестинах его дочери Мусоргский "много припоминал хоров нищих... все это он сам пел" (196, 253).

Специфический, поистине ключевой смысл, смысл развязки драмы совести имеет хор схимы. Текст никак не соответствует канону обряда пострига царя в монахи. "Вижу младенца умираю-

<sup>91</sup> Не случайно в приводимом примере взята средняя строфа, звучащая в дорийском си-бемоль миноре.

<sup>92</sup> Ничего не говорится ни о попытках Митюхи припомнить слова "божьих людей" — репризе их напева (ц. 36 — 37), ни о "подсказке" теноров и басов (ц. 38).

<sup>93</sup> И. И. Земцовский в статье «Интонационное „зерно“ оперы „Борис Годунов“» старается доказать, что данное "зерно" служит источником целой группы народных образов, включая лейттему Самозванца, "иллюзорно находящегося на стороне народа" (55, 84).

ща и рыдаю, плачу, мятется, трепещет он и к помощи взывает” – это не то, что реально могло и должно было звучать, а то, что мнится затуманенному, агонизирующему сознанию Бориса: призрак убитого малютки-царевича. Показательны ремарки композитора и короткие, взволнованные восклицания (“Боже! Боже! Тяжко мне! Ужель греха не замолю!”); когда процессия певчих, приблизившись к авансцене, фортиссимо, до-диез-минорными аккордами скандирует: “И нет е-му спа-се-нья”, – слова эти грешника добивают<sup>94</sup>. Иначе говоря, перед нами некое продолжение сцены галлюцинаций, прием наплыва, внутренний голос героя.

И будто гласом небесного милосердия, отвечая последним мольбам царя (“Боже! Смерть! Прости меня!.. Простите... Простите...”), из глубоких басов оркестра *staccato* поднимается лейттема благих намерений Бориса, чтобы истаять в безоблачном, “апофеозном” ре-бемоль мажоре (пример 101). Нетрудно узнать в ней очертания “темы жертвы” из “Саламбо”, варианты-побеги которой неоднократно появляются в монологе из “Сцены в тереме” (ц. 44, 48, 49), сцене с Шуйским (ц. 88–89).

Мы подошли к вопросу о лейтмотивной системе оперы. Давно замечено, что единственный, наделенный простейшими признаками лейтмотива – лапидарность, частая повторяемость – лейтмотив связан с образом Димитрия. Но простейших путей Мусоргский не приемлет. Лейтмотив этот драматургически многозначен, он воплощает и несбывшиеся народные надежды на “доброе” правителя, и наглого авантюриста Отрепьева, и предмет горьких раскаяний царя, причем его протяженность и выразительная окраска меняются в зависимости от ситуации, от того, идет ли речь об убитом царевиче или о Самозванце. В первом случае дана короткая, как бы вопросительная фраза – таковы ее оркестровые проведения в картине “В келье” (рассказ Пимена, ц. 36 и 42, Григорий – ц. 49). Во втором случае добавляется утвердительная попевка (“Корчма”, у фонтана, “Кромы”). В вокальную партию и целиком эта расширенная тема проникает только в момент, когда Шуйский, злорадствуя, открывает царю имя, присвоенное претендентом (“Терем”, ц. 80). Борису известно, что настоящий царевич погиб, поэтому, хотя он истерически выкрикивает: “Кто говорит убийца? Убийцы нет! Жив, жив малютка” (“Боярская дума” ц. 27), – звучит тема Самозванца. Она же – в картине подле церкви Василия Блаженного, у оркестра, когда народ обсуждает анафему, пропетую якобы живому царевичу (ц. 13 и 14).

Колоссальная психологическая нагрузка, процессуальность партии Бориса, “обращенность в самосозерцание” обусловили ее строение в виде цепи монологов, своего рода “монодрамы, впаянной в широкое, многоплановое историческое действие” (301, 96).

<sup>94</sup> Песнопения церковные Мусоргский “модернизировал” аккордовым, многоголосным изложением: он творит не исторически конкретный, а художественно обобщенный образ церковной музыки, безошибочно внятный аудитории своего (и любого более позднего) времени.

Эти конструктивно свободные ариозно-декламационные монологи имеют и собственный "фонд" сквозных, развивающихся лейттем, и в то же время втягивают в себя тематизм других персонажей. Например, в сцене галлюцинаций, в таинственных тремоло (ц. 100) слышатся очертания мотива Димитрия; Борис судорожным говорком (ремарка "Как бы отгоняя призрак") бормочет: "Не я... не я твой лиходей... чур, чур, дитя!.." Лыстиво-плавные интонации Шуйского еще до его выхода звучат у Бориса ("Скажи, что рады видеть князя и ждем его беседы" – "Терем" ц. 56). Но совершенно особое значение приобретают в партии Бориса средства ладогармонические.

Так, оборот I<sub>3</sub> – VI<sub>6</sub> – V<sub>6</sub>, которым открывается монолог "Скорбит душа", прекрасно выражает и суровость, величавую "скульптурную" пластику, и трагические предчувствия царя. Аналогичный оборот сопутствует Борису перед началом монолога "Достиг я высшей власти" и перед коротким диалогом с Юродивым; в эпизоде прощания с Феодором (как и ранее – см. "Терем", ц. 42) осталась лишь мерная, траурная маршевая поступь и – что характерно для тонально-ассоциативного метода Мусоргского – возвратилась тональность до минор<sup>95</sup>.

Драматическим, "темным" тональностям Бориса – до-минор, ля-бемоль (или соль-диез) минор противостоят нарочито спокойные, вкрадчивые до мажор, соль мажор, ля мажор, ми мажор Шуйского, умудренно светлый ре мажор лейтмотива Пимена, сохраняемый и в картине "Грановитой палаты" (где в наружно-бесстрастном рассказе об исцелении слепого пастуха господствует дорийский ля минор), простодушный ля минор Юродивого; лейттональность Марины Мнишек, дополненная лейтритмом мазурки, – ми минор.

Семантику, близкую лейтмотиву, в "Борисе Годунове" может получить гармонический комплекс. Таков большой мажорный септаккорд, который (в виде секундаккорда) появился в коронационном монологе на словах "сковал мне сердце", затем, в других обращениях – при упоминании о грехе царя Бориса ("Келья", рассказ Пимена: "Привел меня Господь увидеть злое дело"; Борис, картина "В тереме": "Я чувствовал, вся кровь мне кинулась в лицо" и т. д.). И не только гармония – интервал, интонация тритона. Это и праздничные колокола коронования – обращения двух доминантсептаккордов, основные виды которых находятся в тритоновом соотношении, и звон курантов – соль – до-диез (вторично ля – ре-диез), глухие удары погребального колокола схимы (до-диез – соль). Роковая символика тритона формируется посте-

<sup>95</sup> О гармоническом языке Мусоргского, в частности любви к однотерцовым соотношениям, возрождению модального принципа, в результате чего возникает децентрализация тональности, фонизм аккордов и аккордовых последовательностей высвобождается от норм классической функциональной логики, а одновременно усиливается скрепляющая роль тональных планов, подробно пишет Л. А. Мазель (183, 459 – 468).

пенно, например, в "зазубренных" контурах басов оркестра *fff* во время рассказа Пимена ("Вот он, вот, вот злодей" – "Келья", ц. 39 и 40), в угрожающей мертвенности курантов – еще перед сценой галлюцинаций ("А там донос, бояр крамола, козни Литвы"; "Когда великое свершилось злодеянье..." – ц. 50 и 86). Таким образом, принцип характеристичности гармоний и интервалов, намеченный "Женитьбой", достиг гораздо более высокой обобщенности, интенсифицирована выразительно-смысловая значимость каждого подобного средства, а языково-стилистический контекст по контрасту усиливает их восприятие.

Завершение оперы "Кромами" было шагом огромной важности. Стихийный бунт, который пророчит новые "неслыханные мятежи", покорность новоявленному государю, плач Юродивого – все это дышало правдой истории и правдой остро актуальной. Юродивый, невзирая на скромные размеры своей роли, оказывается главным, самым прозорливым комментатором трагедии Руси, а по отношению к Борису – едва ли не главным антагонистом: беспредельная кротость, чистота, вещая мудрость придают ему черты иконописного облика, и недаром его музыка так проста, по-народному напевна.

Наличие двух авторских редакций, не говоря уже о редакциях Римского-Корсакова и Шостаковича (1963), выдвинуло ряд сложных проблем. Какая редакция лучше, допустим ли отбор, купюры<sup>96</sup>, является ли идеальной редакция Дэвида Ллойд-Джонса (1975) – проблемы, вокруг которых исследователи дискутируют и ныне. Т. А. Щербакова полагает, что и эту редакцию нельзя назвать текстологически безукоризненной, что она, подобно ламмовской, представляет собой известную контаминацию и необходимо повторное, тщательно выверенное издание "Бориса Годунова" (304). Обзор дискуссий и театральной практики не входит в задачи главы, немислимо сколько-нибудь детально охватить здесь даже такие вопросы, как различие авторских вариантов, оркестровое новаторство оперы, "Борис Годунов" и фольклор, опера и пушкинская трагедия<sup>97</sup>. По этим вопросам мы отсылаем читателя к широко доступной русскоязычной литературе.

## 5

Еще в мае 1870 года, кончив первую редакцию "Бориса", Мусоргский начинает штудировать разного рода исторические мате-

<sup>96</sup> Ю. Н. Тюлин приходит к выводу о правомерности некоторых сокращений, сделанных Корсаковым в издании 1896 года (диалог Самозванца с Рангони, монолог Самозванца, "вставные" эпизоды картины "В тереме" и т. д.), однако напоминает, что позднее Корсаков инструментовал несколько выпущенных фрагментов и в предисловии к изданию 1908 года указал на их "крупный музыкальный и драматический интерес", возможность восстановления купюр (266, 196 – 227).

<sup>97</sup> Немало внимания посвящают последней теме С. И. Шлифштейн (302, 128 – 155) и Р. К. Ширинян (301, 68 – 81).

риалы, берет у Никольского труды по расколу ("История Выговской пустыни" И. Филиппова, "История раскола" И. Е. Троицкого), а едва успев завершить вторую редакцию, тотчас с головой погружается в обдумывание "Хованщины". (Тогда-то, в июне 1872 года, он гневно говорит о "черноземе", "ковырнутом" орудием состава постороннего, сформулирует девиз "прошедшее в настоящем".) Тему оперы, как известно, подсказал Стасов, впрочем, она была вполне созвучна общему подъему интереса историков, писателей и художников к расколу, стрелецким бунтам: вскоре возникнут "Утро стрелецкой казни" и "Боярыня Морозова" Сурикова, "Никита Пустосвят" Перова, повесть "Великий раскол" Д. Мордовцева. Помогли этой вспышке пять томов Н. С. Тихонравова (1859–1863), который опубликовал массу старинных рукописей, в том числе "Житие протопопа Аввакума", и выход в свет капитальной "Истории России" С. М. Соловьева. Композитор внимательно изучал ее, но его абсолютно не устраивала соловьевская "государственная" позиция, не хотел он и довольствоваться поверхностным знакомством с источниками. "...Купаюсь в сведениях, голова, как котел, знай подкладывай в него. Желябужского, Крекшина, гр. Матвеева, Медведева, Щебальского и Семевского уже высосал; теперь посаываю Тихонравова, а там за Аввакума – на закусу"<sup>98</sup>. Среди упомянутых и современники, очевидцы бунта – Иван Желябужский, Сильвестр Медведев, сын Артамона Матвеева Андрей, и официальный летописец царствования Петра Крекшин, и позднейшие историки М. И. Семевский, П. К. Щебальский. Кроме того, Мусоргский читал многое другое ("Деяния Петра Великого" И. Голикова, "Путешествие в святую землю" священника Лукьянова и т. п.).

Он испытывал потребность вжиться в коллизии и характеры эпохи, как можно лучше усвоить ее дух и лексику. Ему ведь предстояла задача труднейшая: не составить либретто из какого-либо литературного оригинала, а совершенно самостоятельно сконструировать сюжет, фабулу, драматургически оправдать взаимоотношения действующих лиц. Стасов пробовал энергично вмешиваться в сценарий. Композитор искренне ценил его помощь и участие, однако далеко не все стасовские советы принимал, коль скоро они клонились к некоему "приземлению" фабулы и персонажей или увеличению количества локально-бытовых эпизодов. Замысел и без того чрезмерно разбухал, и отдельные эпизоды, почти созревшие, выбрасывались, например, целая картина в Немецкой слободе, игранная в кругу приятелей<sup>99</sup>, сцена лотереи. Выпали планировавшиеся ранее фигуры Петра и Софьи – они "не нужны были Мусоргскому для той драмы народа, которую он собирался воплотить в музыке" (272, 53). Именно "Хованщине" впервые дан подзаголовок *народная музыкальная драма*.

<sup>98</sup> Письмо к В. В. Стасову от 13 июля 1872 г. (195, 134 – 135).

<sup>99</sup> "Между прочим, тут была премилая музыка", – вспоминает Римский-Корсаков (222, 111).

Сочиняя либретто, Мусоргский сознательно допускает хронологические вольности. Им объединены события двух стрелецких бунтов – 1682 года, за который Хованский был казнен по приказу Софьи, и 1689, подавленного Петром; ссылка Голицына реально произошла через семь лет после казни Хованского. Напротив, многие тексты документально достоверны: анонимный донос на Хованских, надпись на столбе, сооруженном стрельцами в честь своей победы, царской грамоты, дарующей милость раскаявшимся стрельцам, фрагменты писем Софьи и матери к князю Голицыну.

Судя по письму к Стасову, ряд замечательнейших страниц сложился до августа 1873 года: "любовное отпевание" Марфы ("Нравится всем без изъятия это любовное отпевание и даже мне самому нравится"), унисонный хор раскольников; оркестровое вступление оперы "почти готово, рассвет на восходе солнца красив, довел до того пункта, где донос диктуется, т. е. с маленькой сценкою Шакловитого и подьячего... Выработка идет изрядная, шесть раз отмеришь и один раз отрежешь; нельзя иначе, таково что-то внутри сидящее подталкивает на строгость"<sup>100</sup>.

Возросшая ли строгость к себе, нервное переутомление, переживания, связанные с "Борисом" (после триумфального приема публикой счастливая эйфория уступила место горькой обиде за шквал оскорбительных рецензий), или тяжелые личные потери – скорострительная смерть Виктора Гартмана (июль 1873), смерть Н. П. Опочининой (июнь 1874), но композитор часто и надолго отвлекался от "Хованщины".

Стасов негодует: "...Он совершенно изменился... лицо у него разбухло и сделалось темно-багровым, глаза потухли, и он чуть не весь день торчит в Малом Ярославце ... И притом он больше не хочет и не может работать по-прежнему. На что же он мне?!"<sup>101</sup> Приговор Владимира Васильевича, разумеется, несправедлив; вероятно, досаду на Мусоргского подогрело крушение упорных попыток Стасова увести его в Веймар, к Листу, которого изумила и восхитила "Детская". Мечтал об этом и Мусоргский<sup>102</sup>, но в конце концов отказался – должен засесть за "Хованщину", потому что "пришло время", необходимы покой и сосредоточенность<sup>103</sup>.

В перерывах работы над "Хованщиной" очень быстро были написаны "Картинки с выставки" («Гартман кипит, как кипел "Борис" – звуки и мысли в воздухе повисли, глотаю и объедаюсь, едва успеваю царапать на бумаге»<sup>104</sup>, "Без солнца" и "Забытый".

<sup>100</sup> Письмо к В. В. Стасову от 2 августа 1873 г. (195, 161 – 162).

<sup>101</sup> Письмо В. В. Стасова к С. В. Медведевой от 6 марта 1874 г. (203, 380 – 381).

<sup>102</sup> "Жутко! Быть может, сколько новых миров открылось бы в беседах с Листом, во сколько неизведанных уголков заглянули бы мы с ним..." (письмо к В. В. Стасову, 23 июля 1873 г. – 195, 155).

<sup>103</sup> Письмо к В. В. Стасову от 6 сентября 1873 г. (195, 166).

<sup>104</sup> Письмо к В. В. Стасову ("Среда, какое-то число июня 74" – 195, 178).



"Картинки с выставки" – одно из наиболее фундаментальных творений Мусоргского, ознаменовавшее открытие нового и для русской, и для всей мировой фортепианной музыки стиля и структуры цикла, новой, чисто национальной образности. Доминируют в нем образы народно-песенные, косвенно перекликающиеся с хорами "Бориса" и "Хованщины". Так, "Прогулка" имеет интонации, сходные с величальной "Уж как на небе солнце ясное" и хором стрельцов "Ах, не было печали" из "Хованщины"; "Богатырские ворота" включают тему, близкую хору отшельников Чудова монастыря; "Быдло", несмотря на медленную, грузную, скорбную поступь, неуловимо сродни удалой "Расходилась, разгулялась". В иных пьесах сильнее ощущается влияние характеристических зарисовок "Детской" ("Тюильрийский сад", "Балет невылупившихся птенцов", "Рынок в Лиможе"), в иных – фантастики "Ночи на Лысой горе" ("Гном", "Избушка на курьих ножках"), в иных же – гармонического языка трагедийно-философских монологов Годунова (ср. "Катакомбы", такты 18 – 22, с партией Бориса – "Какой-то страх невольный зловещим предчувствием сковал мне сердце" и "О совесть лютая, как страшно ты караешь!"). При яркой контрастности соседних миниатюр, театральной зримости каждой, они крепко связаны проведениями темы Прогулки, которая гибко варьируется в кодах-интермедиях как бы под впечатлением очередной картинке, отражая реакцию наблюдателя, авторский комментарий ("Моя физиономия в интермедах видна", – писал Мусоргский Стасову). Не "прокомментированы" подобным способом только жанрово-юмористические сценки – № 3, 5, 7, фантастическая № 9, очевидно не возбудившие у автора глубокой эмоциональной реакции, и блистательный трагикомический диалог "Два еврея, богатый и бедный" (№ 6), но за ним идет самая полная, точная и на сей раз объявленная реприза "Прогулки". Интересно, кстати, что если обаятельная, слегка архаизированная романтика серенады трубадура, "Старый замок" словно отстраняется короткой увесистой мажорной интермедией, то "Быдло" вызывает печальное раздумье, переходящее в протест. "С мертвыми на мертвом языке" и "Богатырские ворота" являются двумя полярными метаморфозами лейттемы-рефрена: таинственной, будто окаменелой – и апофеозно-торжественной, окутанной малиновым перезвоном колоколов, прослоенной церковными песнопениями<sup>105</sup>.

Перед нами чрезвычайно свободно трактованная сюита, вбирающая черты рондообразной и вариантно-вариационной форм. В тональном плане преобладают плагальные и медиантовые соотношения – тональности IV минорной, II пониженной, минорной и мажорной, оба вида VII низкой, IV натуральная, которая и утверждается к концу на правах второго тонического центра.

<sup>105</sup> В. Г. Каратыгин так объясняет вторжение мотива "Елицы во Христе креститесь" в финал цикла: "Это композитору привиделся покойный друг; он в гробу, вокруг свечи, волны ладанного дыма; совершается чин церковного отпевания" – 73, 45).

Великолепный пианист (его сравнивали с самим Антоном Рубинштейном!) Мусоргский, конечно, сумел бы оснастить фактуру нарядными виртуозными пассажами, но он предпочел изложение, современникам казавшееся "нефортепианным", неудобным: плотное, массивное, а вместе с тем скупое, изобилующее оголенными унисонами, разрывами регистров, но и мастерски использующее необычно "колкую", прозрачную мелкую технику. От "Картинок с выставки" – прямая дорога к принципам музыкального мышления, формообразования и языку пианизма XX века, в первую очередь прокофьевского. И не случайно это сочинение завоевало концертную эстраду лишь много лет спустя после смерти композитора, причем популярность его немало стимулировала оркестровая транскрипция Мориса Равеля (1922).

Цикл "Без солнца" на стихи А. А. Голенищева-Кутузова (который в эти годы сделался постоянным соавтором Мусоргского, им написаны тексты "Забывтого" и "Песен и плясок смерти") некими нитями, прежде всего в сфере декламационной и ладовой, связан с вершинами предшествующего камерного вокального творчества, например "Ночью" и "Детской", а последний номер, "Над рекой" – с партией Марфы. Никогда еще у композитора жанр романса не приобретал столь лично-исповедальный характер, никогда одиночество, испытываемое среди городской суеты, людей холодных и пустых, неспособных ответить на искреннее чувство (этот образ персонифицирован романсом "Скучай"), не воплощалось с такой жгучей остротой. « В немногих, как бы несвязных звуках выразить всю полноту душевной скорби одинокого человека, ночью „в четырех стенах“ своей убогой комнаты раздумывающего о своем одиночестве, подслушать его же болезненно-страстные любовные мечты ночью, когда „окончен праздный шумный день“ (любопытны в этой вещи блуждающие гармонии из секст и терций совершенно в духе Дебюсси), выследить тою же ночью... сонмы мрачных видений и „унылый смерти звон“ („Элегия“), которому вторят и другие вкрадчивые голоса призраков, реющих „над рекой“, озаренной неверным светом месяца, и манящих бессолнечного человека обрести вечный покой в ее темных глубинах (каким-то колдовством, магнетическими чарами веет от упорной фигурированной педали на *cis!*) – таковы музыкально-психологические задачи, которые Мусоргскому удалось разрешить... с исключительной силой художественной убедительности » (73, 45–46)<sup>106</sup>. "Без солнца" – самое интимное по содержанию, самое "достоинское" по духу и самое "импрессионистское" по языку произведение композитора<sup>107</sup>. Но и здесь он выходит за пределы пережива-

<sup>106</sup> Добавим, что "блуждающим гармониям из секст и терций" почти тождественна тема "Облаков" (1897 – 1899). Тетрадь "Без солнца" была в 1875 году напечатана издательством Бесселя, и Дебюсси, надо полагать, знал ее.

<sup>107</sup> « Мусоргский в своем „Без солнца“ обогнал свое время на несколько десятков лет и дал толчок к развитию новых музыкальных течений и в Европе, и в России » (16, 25).

ний чисто субъективных: "Весь этот круг настроений был близок широким слоям разночинной интеллигенции середины 70-х годов. Мусоргский как бы объективирует выражение своих личных эмоций, придавая им смысл типического, общезначимого, социально характерного" (81, 163-164).

Э. Фрид тонко выявила в романе "Над рекой" ряд ладогармонических примеров и интонационных зерен, развитых в партии Марфы. Однако, аргументируя это противопоставлением образа подлинной мощи и красоты "ненавистному, ущербному, лишенному духовности миру, который получил отражение в первых пяти номерах цикла"<sup>108</sup>, она слишком обособляет данный романс и не вполне справедливо трактует прочие. Относительно обособлен и действительно отражает начало бездуховное, "ущербное" только четвертый номер, "Скучай". Драматическую кульминацию третьего номера, "Окончен праздный шумный день", готовит мечтательно одухотворенный эпизод "Лишь тень одна, из всех теней, явилась мне, дыша любовью..."; в "Элегии" дважды вспыхивает экспрессивно-взволнованная речь-признание, речь-жалоба, где опеваётся родственный явлению "любимой тени" (и тактам 9-11 "Надгробного письма" памяти Н. П. Опочининой, сочинявшегося до "Элегии") малосекстовый оборот (пример 102 а, б).

Современники не оценили ни специфики "монологической" драматургии, ни смелых колористических находок этого цикла, символики аккордов-пятен, полифункциональных вертикальных наложений, перевода гармонии в гармоние-тембры. Стасов назвал его сочинением слабым, Бородин - "плодом чисто головного измышления" (211, вып. 2, 81), да и в советские годы цикл "Без солнца" долго сохранял репутацию некоего декадентски-упадочного эксперимента.

Думы о смерти все чаще овладевают Мусоргским. Имелись тому, конечно, поводы и личные, и общественные (политические казни, кровавое покорение Туркестана). Но вечная этико-философская проблема бытия - Жизнь и Смерть - рано или поздно встает перед каждым мыслящим художником. В "Борисе Годунове" Мусоргский уже встретился с этой великой тайной. Теперь, видимо, пришла пора выразить отношение к ней на материале разнообразных типических ситуаций.

Своего рода прамбулой "Песен и плясок смерти" явилась баллада "Забытый", навеянная полотном Верещагина<sup>109</sup>. И в поэзии, и в музыке баллада, как известно, подразумевает драматическое повествование, то есть сравнительную объемность, а Мусоргскому хватило двадцати семи тактов. Форму некоторые авторы (Ю. Келдыш) считают двухчастной, принимая за контрастирующие части картину битвы и колыбельную матери, некоторые же (Г. Ху-

<sup>108</sup> Э. Л. Фрид описывает, приводя нотные примеры, все переклички между романсом и оперой (272, 196 - 203).

<sup>109</sup> Со стороны композитора это был акт гражданской смелости: "Забытого" обвинили в антипатриотизме, очернении русской армии и запретили выставлять.

бов) – "своеобразным триптихом", поскольку клетот воронья благодаря фактурному контрасту может быть принят за самостоятельный эпизод и масштабно равен первому<sup>110</sup>. Главное, конечно, – единство, достигаемое сквозным воинственным пунктирным ритмом марша, тональностью ми-бемоль минор, и дуплановость, образуемая вертикальным совмещением зловещей маршевой остигатной фигуры баса и нежного, тоскливого напева колыбельной. Лирический план, значительно углубляющий трагизм сценки, у Верещагина отсутствовал, потому особенно важно его введение в рамки предельно лаконичной баллады; заслугу вряд ли надо приписывать только Голенищеву-Кутузову, так как идея обычно исходила от композитора, который сам правил, переделывал голенищевские тексты, и, во всяком случае, именно музыка дала огромное "приращение смысла".

Сгущенность музыкального времени и пространства, сила эмоционального воздействия позволяют поставить "Забытого" в ряд крупных трагедийных произведений. А сложился этот опус во многом под влиянием заготовок "Хованщины", тенденции к большей простоте и лапидарности языка, к мелодии, "творимойговором человеческим".

Театральность мышления, присущая вокальному творчеству Мусоргского, достигает апогея в "Песнях и плясках смерти". На фоне гибридных жанров XX столетия (симфонизированный вокальный цикл, сценическая кантата и т. д.) они воспринимаются как нечто вполне современное: чисто современны оперирование аллегориями, метафорами, непринужденные переходы от иносказания к конкретной изобразительности, употребление первичных бытовых ритмоинтонационных формул, на основе которых вырастают гротескные гиперболы.

Единственным недостатком великолепного произведения Д. Д. Шостакович находил краткость: всего четыре песни. Но Мусоргским, Стасовым и Голенищевым-Кутузовым проектировалось немало других сюжетов (например, Богач, Пролетарий, Сановник, Царь, Купец и т. п.), к сожалению, неосуществленных. При этом драматургия, внутренняя структура каждой песни сложна, неповторима, как неповторимы жанровые ориентиры и способы их включения.

В "Колыбельной" колыбельность представлена лишь гипнотически-вкрадчивыми репликами Смерти, из однотоковых расширяющимися до двутоковых, когда и появляется припевка "Баюшки, баю, баю". Основное пространство, помимо фортепианной интродукции (ее сходство со вступлением к пятому акту "Хованщины")

<sup>110</sup> Этот клетот, акцентированные диссонирующие секунды ("...жадный вран пьет кровь его из свежих ран...") очень напоминают о "клевах" оркестра в "Борисе Годунове" на словах "пусть клюют враны голодные" ("Трановитая палата", два такта до ц. 7), куда они перешли из "Саламбо" ("язык... дать клевать нечистым вранам!"). Весьма характерная для Мусоргского устойчивость, цепкость словесно-музыкальных ассоциаций, здесь – с эмоционально-выразительным заострением изобразительной по происхождению детали.

не раз констатировалось) и рассказа, который вводит в действие, занимает диалог. Фразы Матери трепетны, лихорадочно взволнованны (Agitato), уговаривания "сердобольной" Смерти медленны (Lento funesto), поначалу притворно участливы, однако странная, механическая монотонность интонаций, особенно баюканья, несет в себе ледяной холод (пример 103).

Так на протяжении 54-х тактов выстраивается контрастно-составная драматическая сцена, где есть и своего рода сублимированная "театральная декорация", зарисовка интерьера, и экспозиция персонажей-антагонистов, и конфликтное развитие, и трагическая развязка.


"Серенада", подобно другим песням цикла, имеет вступление-рассказ. Это опять краткое описание среды, ситуации, упоминание о смерти, поющей под окном безмолвной героини; но здесь безраздельно господствует образ волшебной весенней ночи: зыбкие, мерцающие гармонии окутывают вокальную мелодию и парят над ней.

В песне "неведомого рыцаря" меняется весь комплекс средств. Вместо неопределенного, "голубоватого" ми минора – "темный" ми-бемоль минор, вместо призрачной фактуры – тяжелозвонкая аккордовая поступь, чеканный ритм, маркированный акцентами на первой и четвертой долях такта, дублирование мелодии голоса аккомпанементом, что усиливает графическую жесткость контуров. Форма собственно серенады довольно традиционная, куплетно-строфическая, хотя куплеты подвергаются варьированию и предпоследняя строфа, модулирующая в соль-бемоль мажор, играет роль середины, эхо которой звучит в коде.

Допустив вольное, заведомо условное сравнение функции конфликтно-диалогической "Колыбельной" с сонатным allegro, а монологической "Серенады" – с центром лирики, "Трепак" можно истолковывать как скерцо, а "Полководца" как триумфальный финал. Только в этом карнавализованном "театре смерти" все вывернуто наизнанку<sup>111</sup>.

"Главной партией" первой части оказывается огротескованный, выхолощенно-неживой колыбельный напев; лиричнейший жанр серенады во второй части приобретает чуждый ему сухой, мрачный характер, окрашен зловещим металлическим "лязганьем"<sup>112</sup>. В третьей части Мусоргский, отталкиваясь от многовековых традиций (и непосредственно – от листовского "Danse macabre"), вплет в тематический процесс начальный оборот секвенции "Dies irae". Однако он не соблазнился общеевропейской романтической моделью демонического скерцо. Напротив, "Трепак" – самая национально-русская из песен цикла, притом "утепленная" боль-

<sup>111</sup> Тезис о карнавальности природы произведения подробно развивает Е. Е. Дурандина (см.: 52, 173 – 175).

<sup>112</sup> Метром  $\frac{6}{8}$ , тоническими органными пунктами, ритмической фигурой  и опеванием тоники форшлагами эта серенада перекликается со "Старым замком" из "Картинок с выставки": при совершенно другом эмоциональном наполнении, жанровая модель тождественна.

шим кодовым разделом *Andante tranquillo*, где атмосфера светлеет, возникает мягкий мотив в духе колыбельной. Финал воспеваает не победу сил добра, радости, а торжество смерти.

Естественно, базой обобщения через жанр для "Трепака" стала народная плясовая, для "Полководца" – марш-гимн. Но обе эти картины развернуты до монументальных фресок, в "Трепаке" методом сквозного варьирования, в "Полководце" – прямой (сегодня мы сказали бы "монтажной") стыковкой вереницы контрастных эпизодов, живописующих яростное остервенение битвы (*Vivo alla guetta*, ми-бемоль минор), ночную тишину, прорезанную стонами раненых (*Moderato assai*), явление Смерти на боевом коне (*Grave. Marziale*, ре-бемоль мажор), самодовольно оглядывающей поле сражения (*Andantino alla marcia*), прежде чем запеть свою победную песню (*Grave. Pomposo*, ре минор). Темповые сдвиги примечательны, поскольку соответствуют образным, тональным и фактурно-гармоническим. Лишь воинственный гимн тонально устойчив, несмотря на обильное колорирование (аккорды низкой II ступени, альтерированные IV, VI)<sup>113</sup>. О причинах выбора знаменитого польского революционного гимна "С дымом пожаров" немало дискутировали; предполагают, что композитора побудила к этому разразившаяся в год созидания "Полководца" (1877) кровопролитная война с турками за освобождение Болгарии, где погибли тысячи русских солдат, война, подогревшая общеславянские симпатии. Вероятнее всего, Мусоргского привлекли энергия и пафос мелодии, которые он добавочно активизировал пунктирным ритмом, скачками-возгласами. "Полководец" драматически необыкновенно эффектен, полон блестящих звукокрасочных находок, однако по изумительной тонкости мотивной работы, семантической нагрузке мельчайших клеток ткани его, думается, превосходит "Трепак".

Уже начальный трехтакт содержит два семантически важных элемента: "пустынные", бестерцовые созвучия (ими же окончится кода) – образ безлюдья, зимних полей, и басовую попевку – намек, вестник темы "Dies irae"; далее постепенно кристаллизуются интонация-зерно "Трепака" и назойливый плясовой ритм. Деление на рассказ и собственно песнь Смерти, в отличие от "Серенады" и "Полководца", здесь отсутствует, поскольку вступлением подготовлен основной тематизм четырех вариаций, свободно преломляющих принцип вариаций на сопрано-*ostinato*. За динамической вершиной (третья вариация – вихри, свист метели) следует спад. Замерзающему пьяному мужичку грезится лето, солнечная нива, и потому музыкальный материал отчасти обновлен, но ласковый напев то и дело перебивают вторжения концовки вступления, ее жестковатого ритма, хроматически сползающих диссонантных аккордов, темп конвульсивно ускоряется. В сущности, это драма-

<sup>113</sup> Между прочим, финал, будучи эмоционально-смысловой и динамической кульминацией цикла, как бы стягивает его тональный план, соединяя ми-бемоль минор "Серенады" и ре минор "Трепака".

тургически самостоятельный раздел, значимость которого много выше обычной синтетической коды-репризы и даже коды, вносящей некие новые интонации.

Во второй половине 70-х годов возникло еще несколько камерных вокальных произведений, но они, за исключением "Песни Мефистофеля в погребке Ауэрбаха о блохе" (1879), не относятся к ярчайшим завоеваниям композитора. Написанные незадолго до "Полководца", весной 1877, четыре из пяти песен на слова А. К. Толстого ("Горними тихо летела душа небесами", "Спесь", "Ой, честь ли то молодцу лен прясти", "Рассеивается, расступается"; "Не Божиим громом ударило" – 1879), по мнению исследовательницы, "как отдаленное эхо... обращают нас назад, к народным лирико-эпическим образам кольцовских песен" 60-х годов (52, 5), иначе говоря, стилю "Пирушки", "Много есть у меня теремов и садов". Известный "возврат", пожалуй, действительно налицо, и обусловлен он стилизованными под старинную народную лексику и поэтику текстами, хотя это возврат на другом витке спирали, обогащенный ладотональными и гармоническими приобретениями композитора: частые однотерцовые сопоставления смежных полу-тактов, соседних аккордов си минор и си-бемоль минор в рамках ре минора ("Не Божиим громом"), мажорно-минорные переливы, щедрое употребление IV, VI, III и VII низких рядом с натуральными ("Горними тихо..."). Мелос напитан характерными для фольклора кварто-квинтовыми и секстовыми оборотами, вольными заносами на октаву вверх, причем размер и синтаксис строго повинуются асимметрии стиха, отсюда смены метров 6/4, 9/4, 5/4, реже 4/4.

Быть может, Мусоргского привлек опыт омузыкаливания чужого, мастерски архаизированного слова, который мог ему пригодиться в "Хованщине"<sup>114</sup>. Вполне вероятно также предположение М. Рахмановой, что данный цикл был своего рода памятником недавно скончавшемуся поэту.

Задуманная летом 1874 года, утомительного, переполненного потрясениями, веселая малороссийская комедия сулила отдых нервам, эмоциональную разрядку, некое бегство из мрака "Хованщины", "Забытого", романсов цикла "Без солнца".

Мусоргский писал: «"Хованщина" явится (буде суждено) попозже, а раньше представится комическая опера "Сорочинская ярмарка", по Гоголю. Это хорошо как экономия творческих сил.

<sup>114</sup> Не обязаны ли "Хованщине" увеличенные секунды партии голоса "Спеси" и "Рассеивается, расступается"? Интонация эта почти никогда не встречается в кольцовских и прочих "народных" песнях Мусоргского, она вообще ранее прибегалась для случаев, когда требуется подчеркнуть гротесковость сценки ("Козел", т. 8; обращение, т. е. уменьшенная септима, – там же, т. 29), смятение чувств ("По-над Доном" – "в забвении воду проливала..."), либо ужас ситуации ("Кот Матрос" – "снегирь дрожит").

Два пудовика: "Борис" и "Хованщина" рядом могут придавить, а тут еще, т. е. в комической опере, та существенная польза, что характеры и обстановка обусловлены иною местностью, иным историческим бытом и новою для меня народностью. Матерьялы украинского напева... накопились в изрядном количестве»<sup>115</sup>.

Быстро реализовать идею не удалось, и вскоре композитор ее бросил. Довод – "невозможность великоруссу прикинуться малоруссом, и, стало быть, невозможность овладеть малорусским речитативом... В бытовой опере к речитативу следует относиться еще строже, чем в исторической..."<sup>116</sup>. Однако год спустя написана картина ярмарки, весной 1877 года – сценарный план, летом почти все второе действие, коллегами жестоко раскритикованное. Стасов считал "Сорочинскую" пустой затеей, вздорной помехой "Хованщине", говаривал, что и возникла она преимущественно в угоду милому "дедушке" О. А. Петрову, украинцу и пламенному малороссифилу. Поразмыслив: "Не может быть, чтобы я был кругом неправ в моих стремлениях, не может быть"<sup>117</sup>, – Мусоргский решает продолжать работу, хотя надежда "сэкономить" силы была напрасной: фактически ни сил, ни времени не хватало на "Хованщину", и "Сорочинская" сочинялась урывками. Отсюда ее фрагментарность, хаотичность эскизов. Для первого действия остались незаписанными намеченные планом сцены Хиври с Черевиком и Паробка с Цыганом, для второго – рассказы Кума о Красной свитке и заключительная *Grande scène comique*, для третьего – готовы лишь думки Паробка и Параси, Гопак веселых паробков.

Тем не менее сохранившееся так подкупало яркостью и свежестью, что в разные годы к нему обращались многие. Сначала Лядов по предложению Римского-Корсакова охотно взялся редактировать рукописи, но, ограничившись инструментовкой пяти номеров, охладел ко столь сложному, хлопотливому делу. Потом Каратыгин предпринял серьезнейшее исследование и сбор всех автографов, найдя ранее неизвестные или утерянные (в том числе – сценарий оперы!), что дало ему возможность организовать ряд домашних и даже публичных показов нескольких сцен первого и второго актов в Петрограде (1911). Успех этих показов побудил московский Свободный театр поставить экспериментальный спектакль в жанре полуоперетты, к которому Ю. Сахновский скомпилировал музыку из обработок Лядова, Каратыгина и корсаковской редакции "Ночи на Лысой горе", добавив собственные связующие куски (премьера – 1913). Восьмидесятилетний Кюи сочинил свою, довольно вялую и эклектичную оперную версию (Театр музыкальной драмы, 1917), Н. Черепнин – другую (Париж, 1923). Единственным же академически корректным, верным авто-

<sup>115</sup> Письмо к Л. И. Кармалиной от 23 июля 1874 г. (195, 180).

<sup>116</sup> Письмо к Л. И. Кармалиной от 20 апреля 1875 г. (195, 89).

<sup>117</sup> Письмо к А. А. Голенищеву-Кутузову от 10 ноября 1877 г. (195, 234).



графам является труд В. Шебалина, где с большим тактом и чувством стиля заполнены лакуны музыки и текста либретто<sup>118</sup>.

Главное новаторское завоевание "Сорочинской" – абсолютно естественное слияние слова, колоритной украинской лексики и музыкальной ритмоинтонации. Конечно, руководил композитором боготворимый писатель – "Гоголь и Гоголь и опять-таки Гоголь (сподручного нет)"<sup>119</sup>, – как некогда "Борисом" руководил Пушкин, и все же достигнуть подобной естественности, особенно в декламационно-речитативных участках, было крайне трудно. Вспомним, что проблема малорусского речитатива чуть не отпугнула Мусоргского. С ней он блистательно справился, порою сжимая элементы чисто фольклорные, чисто песенные до зерен-молекул, пронизывая ткань миниатюрными фольклорными цитатами или quasi-цитатами. Трудности конструирования формы, сцепления более развернутых песенных цитат удалось счастливо преодолеть благодаря редкому художественному инстинкту автора, сумевшего подобрать народные мелодии по мотивному сходству, либо по впечатляющему контрасту, если таковой требуется контрастом психологическим. « Украинцы и украинки признали характер „Сорочинской“ вполне народным, да я и сам убедился в этом, проверив себя в украинских землях », – сообщает Модест Петрович из гастрольного турне с Леоновой<sup>120</sup>.

Нагляднейший случай сцепления сходного – эпизод, когда Черевик и Кум, пьяненькие, впотьмах бредут домой (*Andante lamentabile*). Близость мелодий, попарно объединяемых в строфы, как и ее причины, – близость типажей, быть может, биографий, настроения, давно констатированы. Совпадают лад и октавный амбитус, способы кадансирования, опеваемые устои (пример 111 а, б).

Песня "Ой, чумак" станет лейтмотивом Черевика во втором действии, сцене с Хиврей наряду с родственной, написанной в фольклорном стиле, на сей раз не цитатной (пример 112).

Случай контраста – чередование этих плавных, унылых реплик Черевика (ц. 15 – 16, 18 и т. д.) и сварливых окриков Хиври (ц. 17, 19 и др.). Впрочем, даже партия Хиври разъяренной имеет островки, синтезирующие интонации песни и бытовой скороговорки (пример 113).

Образец ансамбля согласия, основанного на имитационных подхватах народной попевки "Як пишов я до дивчины", – сценка Черевика и Паробка (ц. 47 – 50); Паробок мигом подлаживается, вторит чаемому тестю (пример 114).

Нигде ранее Мусоргский так "густо" и обильно не пользовался фольклором, но и повесть – самая фольклорная среди "Вечеров на хуторе близ Диканьки". Подчеркнуто фольклорны, восходят к традициям народного украинского театра, балагана, вертепа герои

<sup>118</sup> Клавир и партитура В. Я. Шебалина под редакцией и с комментариями П. А. Ламма впервые изданы Музгизом в 1933 – 1934 годах.

<sup>119</sup> Письмо к В. В. Стасову от 18 октября 1872 г. (195, 141).

<sup>120</sup> Письмо к В. В. Стасову от 10 сентября 1879 г. (195, 254).

и ситуации (сварливая жена и ленивый, неповоротливый муж, молодящаяся старуха и карикатурная фигура лица духовного сословия, хитрый цыган), эпитафии цитируют народные песни и сказки, популярные малороссийские комедии. Стремление следовать Гоголю, как можно лучше воспроизвести локальный колорит обусловили отказ от собственного композитору метода сочинения оригинальных мелодий к народным текстам, активного переосмысления подлинников. Он удивительно хорошо ощутил святая святых гоголевской манеры: балансирование между серьезным и смешным, всплески авторского поэтического пафоса, лукавую улыбку, спрятанную за сентиментальностью, напускной серьезностью тона.

Оперная специфика предопределила сравнительно больший удельный вес лирики и романтики, что было и остается законной привилегией музыкального искусства. Так, в повести, кроме реплики Цыгана "О чем загорюнился, Грыцько?", нет материала для трогательно печальной Думки Паробка, пленительная мелодия которой вобрала характерные признаки украинской думы – узорчатость, прихотливую ритмику, фригийский лад. Лиризирован и характер Параси (дуэттино с Паробком начала первого действия); гротескный образ Хиври в сцене ожидания Поповича несколько очущен, облагорожен красивыми народными песнями. Вовсе нет у Гоголя намеков на интермедию "Сонного видения", однако косвенно она может быть оправдана демонической фантастикой прочих гоголевских повестей. Кстати, композитор, видимо, довольно долго колебался по поводу этой интермедии (сценарием не предусмотренной): « Скажите мне, что я буду делать с моими чертями в „Сорочинской“, – во что облечь их и, вообще, как справиться с их наружностью?.. Что могло присниться в сонном видении пьяному паробку? »<sup>121</sup> Фантастика, хотя не "черная", а светлая, хрупкая была распространенным атрибутом русских опер XIX века, особенно 70 – 80-х годов, написанных на сюжеты Гоголя. И не с фантастикой связаны интереснейшие открытия "Сорочинской", но с юмором, подсвеченным теплой лирикой, с пародией и сатирой. Щедрый талант Мусоргского-юмориста здесь как бы обрел второе дыхание.

Обиженный резкой критикой коллег, Модест Петрович не без запальчивости говорит: « „Сорочинская“ не буффонада, а настоящая комическая опера на почве русской музыки и притом, по нумерации, первая »<sup>122</sup>. Первая? Нельзя представить, чтобы ему не были знакомы "Кузнец Вакула" Чайковского, давние традиции комической оперы в России. Вероятно, он имеет в виду некое оскудение юмора, вытеснение коренных примет жанра, необходи-

<sup>121</sup> Письмо к В. В. Стасову от 22 августа 1880 г. (195, 261). Ламм в комментариях утверждает, что "Ночь на Лысой горе" была специально переработана для "Сорочинской", не уточняя – когда.

<sup>122</sup> Письмо к А. А. Голенищеву-Кутузову от 10 ноября 1877 г. (195, 235).

мость возродить его современными ресурсами, сделав комическую оперу полностью независимой от западноевропейских моделей (на которые в той или иной мере ориентировались композиторы конца XVIII – начала XIX века) и от "буффонады" – ведь понятие "буфф" для Мусоргского почти равноценно "способу легкого сочинительства". Формулировка "на почве русской музыки" свидетельствует о сознательном или бессознательном отождествлении двух национальных "почв", обоснованном, поскольку речь идет о культурах, чьи истоки едины, а развитие протекало в постоянном контакте, взаимообмене. Как известно, среди авторов старых русских комических опер были выходцы с Украины, малороссийские песни некогда публиковались наряду с русскими, популярнейшие десятилетиями перекочевывали из сборника в сборник, из оперы в оперу. Мусоргский взял несколько таких песен-долгожителей, в том числе опубликованных еще Трутовским. Скажем, "Ой, коли я Прудеуса" звучала в водевиле Кавоса – Шаховского "Казак-стихотворец" (1812). Длинную биографию имела "На бережку у ставка" – ее аранжировал Козловский, писавший музыку к комическим операм французского образца, а Гулак-Артемовский использовал в "Украинской свадьбе" (поставлена в Петербурге, 1851); текст песни "Зелененький барвиночку" приведен в повести Гоголя. Узнаваемость мелодий явно привлекала Мусоргского, но одновременно подразумевала и поиск новой, не совсем обычной для него драматургии, методов формообразования.

Доминируют в "Сорочинской" построения краткие, в крупном плане нередко рондальные. Например, в картине ярмарки роль эпизодов выполняют маленькое ариозо Параси, рассказ Цыгана о сатанинском проклятии и накладываемое на продолжение рассказа любовное дуэттино юной пары, а среднее проведение рефрена функционально замещается игровым девичьим хором. Свободное рондо – сцена Черевика и Хиври во втором действии, черты рондальности ее и ансамбля Хиври с Поповичем укрепляет инструментальный лейтмотив влюбленной Хиври.

Принципиально новы структура и материал оркестрового Вступления. Это не интонационный "концентрат" линии народной драмы, как в "Борисе", не символ-идеал, как в "Хованщине", а интродукция, которая, готовя атмосферу действия, рисует пейзаж (гибкая фраза, сдвигаемая по самым солнечным тональностям), негу летнего дня и одновременно экспонирует две будущие вокальные темы – Парасиново ариозо "Ах, тятя, что ж это за ленты" и игрового девичьего хора "Ой вы, молодцы". Вступление *attacca* переходит в картину ярмарки через упругий мотив<sup>123</sup>, разрабатываемый возгласами торговцев, переключками хоровых групп, каждой со своими ритмоинтонационными вариантами.

Приостановил ярмарочную суету Цыган, кого Мусоргский недаром окрестил "заведующим комедией". Солидная, неторопливая речь Цыгана (подобно большинству других партий) напевна,

<sup>123</sup> Заимствован автором из сцены торга коллективной "Млады".

лишь слова "Там поселился Красная свитка!" выделены сползающими хроматизмами, цепочкой мажорных и увеличенных аккордов, грозным скачком на нону вниз (пример 115).

Оборот этот отныне сопутствует упоминаниям о таинственной Красной свитке и часто звучит во втором акте у Черевика, Кума, толпы гостей, взволнованных жуткими слухами. В первом акте юмор, исподволь окрашивая все сцены, понемногу набирал силу. Если восторженное ариозо Параси "Ах, тятя..." забавно комментирует невсзмутимо спокойная, прозаическая реплика отца "А вот продам пшеницу да кобылу", если комедийный эффект заложен в контрапункте любовного дуэтино и мнимосерьезного, мнимо-страшного повествования Цыгана, коротеньком ансамбле согласия Черевика с Паробком, то еще забавнее сцена Черевика и Кума: уныние приятелей, блуждающих в темноте, внезапный переход к бурной радости (наконец-то выбралась на дорогу!), развеселой, залихватской песне "Ду-ду, рудуду"<sup>124</sup>. Средоточие юмора, богатого всевозможными гранями, ступенчато нагнетаемого, — второй акт.

Вот Хивря, занятая стряпней, мечтает о "таком миленьком, таком беленьком" Поповиче, с ненавистью оглядывая спящего супруга и остервенело набрасываясь на него, едва он проснулся. Контрастны не только меланхолические ответы Черевика, свирепые вопли Хиври, но и ласковый инструментальный лейтмотив ее мечтаний, что сразу выдает двуличность старой мегеры, которая не утратила надежды казаться молодой и прелестной. Добродушный Черевик пробует помириться, заигрывает (бойкая простонародная "А кому изготавливаешь добреньки галушки...", ц. 24 – 25, 27 – 28), Хивре не терпится выгнать постылого мужа вон из хаты. Наедине она томно репетирует встречу дорогого гостя, охорашиваясь, запекает "Ой ты, дивчина, горда да пышна", а услышав во дворе голос Черевика, его любимую чумацкую, свирепеет вновь — перебивка действия, остроумный драматургический прием, так как необратимое перевсплощение было бы менее убедительным. Лишь когда супруг окончательно изгнан, перед нами надолго останется другая героиня: опечаленная ожиданием (грустная "Утоптала стеженьку"), удалая, решающая мстить поклоннику, если он изменил (лихие куплеты о Брудеусе), полная мягкой покорности с предметом своей страсти. Красивые народные песни в устах Хиври "диссонируют" основной, негативной ее характеристике, во внутреннем диссонансе и скрыт комедийный подтекст этой "песенной скиты".

Явление галантного кавалера, ненароком свалившегося в крапиву, вносит комизм открытый, прямой. Образ Поповича — пародия, убийственно меткая сатира. Мусоргский не скупится на выдумку, наделяя его ярко индивидуализированной вокальной партией, где витиеватые фиоритуры в церковном духе, церковного

<sup>124</sup> Дальнейшие эпизоды первого акта, за исключением Думки Паробка, написаны Шебалиным; фрагментов, принадлежащих перу Шебалина, мы не рассматриваем.

типа псалмодия великолепно соответствуют высокопарности слога, нарочито не соответствуя ни смыслу речей (например, деловому реестру добра, полученного отцом-батюшкой), ни поведению героя, пикантной ситуации. К аналогичным средствам композитор прибегал и раньше, скажем, в романсе "Семинарист" (переключки с которым легко заметны – сравним рассуждение Поповича о сладостном волнении, испытанном им еще в бурсе, и "намеднись за молебном... глас шестый" семинариста), однако не столь последовательно, на пространстве целой развернутой оперной сцены.

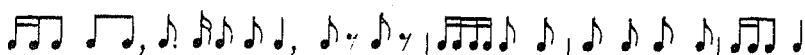
Аппетитно поедая лакомые блюда, Попович с галушкой в руке хочет обнять "наипревосходнейшую" Хавронью Никифоровну, та скромничает, жеманится, кокетливо звучит ее лейтмотив, прослаивающий всю сцену. Поцелуй... Громкий стук в ворота прервал идиллию, перепуганный кавалер твердит "Господи, помилуй, Господи, помилуй", Хивря лихорадочно ищет, куда бы его спрятать. Этот момент служит генеральной кульминацией комедийно-сатирической линии. Теперь юмор будто затаился вместе с Поповичем. Хивря храбро притворяется спокойной, Кум, Черевик и толпа гостей трусливо вслушиваются в шорохи, стараясь унять страх хорошей песней "Ду-ду, рудуду". В разгар веселья с печи что-то упало, аккорд – удар fortissimo (квинтсекстаккорд V низкой степени), общий ужас и растерянность, кое-как преодолеваемые; Черевик, осмелев, просит Кума поведать историю Красной свитки. Увы, автограф монолога Кума содержит лишь 12 тактов. Возможно, длинная история – короткой, в отличие от рассказа Цыгана, она не могла быть – затормозила бы пульс действия, и это смутило композитора.

Фрагментарность номеров третьего акта не позволяет исчерпывающе судить о логике замысла. Начало акта (сгласно сценарному плану – ночь, переполох, Кум и Черевик бегут и обессиленно падают, их арестовывают, Паробок спасает), по-видимому, не было написано, сочинил его Шебалин, он и разбил акт на две картины, в конце первой поместив "Сонное видение".

Компоновка протяжной и скорой, задорной встречается как в украинском, так и в русском фольклоре, старинном и позднейшем, потому форма Думки Параси не противоречит народным традициям, но в этой Думке контраст обострен неким мелодрамматизмом ариозного раздела ми-бемоль минор, который тотчас снимается, опровергается песней "Зелененький барвиночку": Парасина грусть неглубока, несерьезна, и мгновенный перелом внутри номера знаменует перелом действия к счастливой развязке.

Показателен выбор ритмов и тональностей, сравнительная скудость *пластов минора*. Финальный гопак "На бережку у ставка" закрепляет светлый соль мажор, образуя арку ко Вступлению, наметившему основные тональности оперы: соль мажор (дуэттино Параси и Паробка), ми мажор, ре мажор, ля мажор (сцена Хиври с Поповичем), фа-диез мажор (кода увертюры, хоры девушек "Ой вы, молодцы" и "Не стой, вербо, над водою"). Распространены ритмо-

фсрмулы с характерными для украинских танцев подскоками, притоптываниями, дроблением сильных долей:



Господствуют метры 4/4 и 2/4, быстрые и умеренно быстрые темпы, квадратность, симметрия построений<sup>125</sup>. Иными словами, обновлен весь комплекс выразительных средств.

Еще весной и летом 1880 года Мусоргский неоднократно брался за "Сорочинскую", а в январе 1881 начал было оркестровать Думку Параси. Но катастрофическое состояние здоровья вынудило его уйти со службы 1 января 1880 года, и чтобы хоть как-то обеспечить материальное существование композитора, одна группа друзей по инициативе Т. Филиппова (в том числе Стасов, Балакирев, В. Жемчужников) договорились регулярно выплачивать денежную субсидию на окончание "Хованщины", вторая группа – "Сорочинской ярмарки". Друзья знали о его страшной нищете, знали о симптомах белой горячки, галлюцинациях и все-таки не уберегли от новой жестокой травмы, причиненной показом "Хованщины" перед "ареопагом Могучей кучки" 4 ноября. Очевидец вспоминает: "Жалко было смотреть, как присутствующие (особенно Кюи) представляли к нему с предложением различных урезок, изменений, сокращений и т. п. ...А бедный скромный композитор молчит, соглашается, урезает..." (193, 588). Он и сам никогда не берег себя. Последние месяцы словно торопил собственную гибель беспорядочной жизнью, ночными бдениями в "Малом Ярославце"; аккомпанировал Д. М. Леоновой и воспитанникам ее вокальных курсов, много выступал в благотворительных концертах. На литературном вечере памяти Достоевского 4 февраля симпровизировал похоронный звон, а 11-го потерял сознание, 12-го перенес три удара и 13-го помещен в Николаевский военный госпиталь. Там ему стало лучше, тогда, в первые дни марта, у кровати госпиталя Репин написал знаменитый портрет. Но внезапное обострение неизлечимой болезни вызвало полный паралич, и 16 марта Мусоргский умер.

## 6

"Хованщина" – кладезь гениальных находок, драматургических открытий, мелодий дивной красоты, а вместе с тем и "секретов", слабо поддающихся расшифровке.

Конфликт ее как бы децентрализован. Героев несколько, и у

---

<sup>125</sup> Акцентируя роль разного рода симметрий, Р. К. Ширинян отметила "утрированную упорядоченность конструкции отдельных сцен", удивительное сочетание "несколько наивной расчерченности" и естественности, резонно ссылаясь на симметрию форм народного искусства (см.: 301, 266 – 268).

каждого своя фабульная линия, драма и гибель; гораздо резче, нежели в "Борисе", дифференцированы группы, слои народной массы — стрельцы, раскольники, пришлый московский люд, — причем каждый герой, каждый слой составляет одну из граней образа Руси, раздираемой религиозными и политическими распрями, образа, который вырисовывается лишь в сложении судеб. Да и не только Руси конца XVII века, — России грядущей. Если первые постановки не получили сколько-нибудь заметного резонанса, спектакль Мариинского театра (1911) произвел подлинный фурор, критики любых лагерей, прежде всего символисты, почувствовали близость коллизий "Хованщины" к мировосприятию и философским исканиям своего времени. Александр Блок, работавший над поэмой "Возмездие", услышал в ней пророческое напоминание о потаенных, дремлющих до поры силах великой страны, призыв к подвигу самоотвержения, созвучие собственным раздумьям о трагическом противоречии мудрости, искушенности России и ее "детской, короткой памяти".

Опера-хроника, опера-эпопея, "Хованщина" не укладывается в русло русской эпической оперы ни по градусу драматической конфликтности, ни по остроте столкновений борющихся группировок, ни по эмоциональному накалу переживаний действующих лиц<sup>126</sup>.

Русь эпохи "Хованщины" вся охвачена раздорами, очагом раздора оказывается и церковь, мира нет ни на троне, ни среди боярской верхушки, ни среди низов. К неограниченной власти рвется стрелецкий глава Иван Хованский, колебания терзает фаворита Софьи Голицына, коварно расчищает себе дорогу новый приближенный царевны Шакловитый; стрельцы гордятся доблестной, "во имя Божье" охраной "царей молодых от бояр спесивых", истребляя кого вздумается Хованскому. Пришлые внимают им со страхом и недоумением. Далеким разговорам, разгулу убийств лишь раскольники, черноризцы, поглощенные диспутами с никонианами, хотя их вождь Досифей участвует в тайном "совете князей". Мотив вражды проецируется в разных ситуациях: яростно спорят, оскорбляют друг друга князья, собравшись на совет, с лютой ненавистью проклинает Марфу Сусанна, старик Хованский готов без церемоний отнять приглянувшуюся ему "лютерку" Эмму у Андрея, Андрей — заколоть постылую раскольницу; блестящий "европеец" Голицын распоряжается утопить колдунью на болоте, "чтобы сплетни не вышло"... (Вариант комедийно-бытовой — перебранка стрельчих с мужьями, пропойцами окаянными.) Напряженные сцены поединки обычно есть атрибут оперы-драмы, а отнюдь не оперы эпической.

Населяют "Хованщину" характеры на редкость колоритные и крупные, иногда колоритные как раз своими низменными качест-

<sup>126</sup> Р. К. Ширинян всячески доказывает принадлежность "Хованщины" эпике, подчеркивает моменты сходства с прочими русскими эпическими операми; на наш взгляд, аналогии явно перекрываются различиями.

вами – тщеславием и вечной непоследовательностью (Голицын), трусливым лукавством (Подьячий), тупым высокомерием (Хованский). Самые крупные – это, конечно, Досифей и Марфа. В отличие от других главных персонажей, Марфа не имеет какого-либо реального исторического прототипа, она полностью создана воображением Мусоргского, именно о ней он в письмах говорит охотнее и увлеченнее всего (“излюбленная нами раскольница”), ее сцены среди первых музыкальных набросков оперы: “любовное отпевание”, гаданье Голицыну, песня “Исходила младешенька”, эпизод с Сусанной. Досифей – образ собирательный, основным его прототипом явился Аввакум<sup>127</sup>, кстати, одна из исторических фигур, особенно почитаемых народолюбцами. Но и этот, наиболее мудрый, человечный, благородно-бескорыстный персонаж, олицетворяющий стойкое противление духовному насилию, не сделан центральным героем. И передовые историки 60-х годов, и Достоевский видели в расколе до фанатизма смелое выражение народного недовольства, протеста (“Сгорим, а не дадимся!”), историки “государственного” направления – опасную угрозу самодержавию, славянофилы – измену православию. Мусоргский не идеализирует раскол XVII столетия, он знает и показывает, что путь Досифея гибелен.

Советские исследователи долго бились над вопросом, где в “Хованщине” положительный образ, считать ли таковым Пришлый люд или Петра и петровцев, что символизирует “Рассвет на Москве-реке”? Сама постановка вопросов и “ключи”, которыми хотели отомкнуть концепцию оперы, были примитивными, лобовыми и приводили к вульгаризованным ответам.

Резко критическая оценка Мусоргским петровских реформ нам известна. И не он, а Римский-Корсаков закончил второй акт (после слов Шакловитого «обозвал „хованщиной” и велел сыскать») фразой темы “Рассвета”, дав некий повод связывать “Рассвет” с образом Петра. Единственный авторский аргумент, быть может, случайный – беглая реминисценция мотива “Рассвета”, когда Марфа рассказывает о ее спасении петровцами. Нет, Мусоргский явно симпатизировал жертвенной отваге раскольников, Асафьев даже упрекнул его в “интеллигентской слабости”, “сочувствии героической морали гибнущих” (8, 168).

Что касается Пришлых, то им композитор отвел роль довольно скромную. Сперва веселые, беспечные (песня “Жила кума”), потом испуганные и опечаленные, везде они наблюдатели, везде не столько действуют, сколько любопытствуют. Характерны авторские ремарки к началу картины стрелецкой казни: “пришлый люд московский толпится на сцене, рассматривая наружный вид церкви”; рейтары провожают в ссылку колымагу Голицына: “с любопытством всматриваются в поезд”. Энергия просыпается в них лишь в эпизоде разрушения будки Подьячего; поиздевавшись над жад-

<sup>127</sup> В письме к Стасову от 6 декабря 1873 года композитор обмолвился: “Вот если бы Аввакум удался!” (195, 172).



ным грамотеем, вынудив прочесть таинственный "надпис", они оставляют его в покое. И грустный их хор а саррелла – сочувственная эмоциональная реакция наблюдателей, а не активных участников происходящего – функционально в какой-то мере подобен авторскому голосу (пример 104).

Монографии Э. Фрид (1947) и С. Шлифштейна (1975) расчистили напильники ошибочных, вульгарно-тенденциозных толкований "Хованщины", увы, распространенных на подмостках советских театров. Они доказали, что "Рассвет на Москве-реке" есть высокое эпическое обобщение, слово любви автора к Родине и народу, идеал, противостоящий мраку и жестокостям бытия. Что ни раскольников, ни стрельцов, ни пришлых в отдельности Мусоргский не рассматривал как главных, полномочных представителей народа, носителей светлого будущего страны; что, если бы композитор и впрямь вдруг решил возложить эту почетную миссию на петровцев, он не ограничился бы сухой, автоматизированной музыкой пресбраженского военного марша...

Загадки "Хованщины" коренятся прежде всего в необычности ее драматургии, сочетающей признаки трагедии, эпопеи, хроники и лирико-психологической драмы. "Монтажная" внезапность стыковки эпизодов, контрастные "наплывы" – все это было абсолютно незнакомо опере XIX века, да и оперное искусство XX века не сразу освоило их, переняв у кинематографа. В сфере драматургической Мусоргский, пожалуй, чуть ли не больше обогнал время, чем в языковой, и, естественно, стыки могли показаться Корсакову варварскими, нелогичными, требующими сглаживания. Между тем, перед нами прием, сознательно используемый ради стереофонической многоплановости действия. Так, в первом акте в течение диктовки доноса за сценой поочередно слышатся песня пришлых о куме, удалой стрелецкий хор "Гой вы, люди ратные" и снова плясовая песня пришлых; во втором акте (согласно ремарке "за решеткою сада – в виду зрителя") торжественно проходят чернорясы, распевая "Посрамихом, пререкохом"; рогу Андрея Хованского, пытающегося созвать стрельцов, откликаются гулкие, грозные удары соборного колокола; бодрые закулисные фанфары потешных дважды прорезают вой стрельчих и молитву осужденных; такие же фанфары несколько раз вторгнутся в пятом акте, чтобы стать контрапунктом хору самосожжения. Перечисленные параллельные "монтажные ряды" и наплывы создают эффект расширения пространственной перспективы, обостряют драматизм ситуаций.

Деталей чисто иллюстративно-изобразительного порядка в "Хованщине" найти нельзя, дивный музыкальный пейзаж оркестрового вступления внутренне тоже многослоен. Вопреки традиции построенный не на "обзоре" основного тематизма, он включает сквозные знаки-символы: колокольный звон, который получает еще более ответственную и разнообразную нагрузку, нежели в "Борисе Годунове", эволюционируя от светлого церковного благовеста через зловещий тритоновый набат колокола Ивана Великого

(первый акт, с. 136 – 138) до траурного сстинато стрелецкой казни; утренняя переключка сторожевых кремлевских труб далее становится сигналом тревоги, драматургического перелома.

Внешнюю рассредоточенность композиции помогают скрепить общий песенный фундамент произведения, сходные приемы развития мелоса. Народная песня проникает как в виде подлинников – "Исходила младешенька" Марфы, хоры санных девушек Хованского "Возле речки на лужочке", "Поздно вечером сидела", мелодия песни "Жила кума", – так и опосредованно, благодаря народному принципу парной периодичности, о котором уже говорилось по ходу анализа камерных вокальных опусов конца 60-х годов. Партия Марфы почти сплошь основана на точных или варьированных повторах двутактов, реже однотактов или трехтактов. Аналогично строятся хоры "Ох ты, родная матушка-Русь", эпизод столкновения пришлых с Подьячим ("Жил да был Подьячий"), гимн чернорясцев "Победихом", стрелецкая "Гой вы, люди ратные", партия старика Хованского, даже ряд фрагментов партии европеизированного "хамелеона" Голицына: бравурные реплики "Скажут послы с казною княженецкой", "Когда в главе полков, испытанных в боях", вопль отчаяния "Вот в чем решенье судьбы неумолимой..." и т. д.<sup>128</sup>.

Гораздо независимее от этих структурных закономерностей партия Досифея. Почему? Во-первых, в ней господствует свободная декламационность и собственно песенно сравнительно немного, например, начало монолога "Приспело время мрака и гибели..." (заметим попутно, что этот экспозиционный монолог вводит семантически важнейшую тональность трагедии ми-бемоль минор), отдельные островки монолога пятого акта ("Здесь, на этом месте святе..."). Во-вторых, главным ориентиром восприятия национальной природы его образа служит гармония, характерные для русской церковной музыки плагальные и терцовые обороты, аккордовые последования типа I – VII – III – V нат. – I, I – IV – VII – V нат., VI низкая – IV – I.

Марфа щедро наделена мелодиями поразительной красоты, то жгуче-страстными, то трепетно-скорбными, но всегда преисполненными горделивой силы. Верная помощница и друг Досифея (с ней он неизменно мягок и сержечен), Марфа движима не слепым религиозным фанатизмом, а неукротимой, всепоглощающей, греховной для аскетической раскольничьей морали любовью, оскорбленным, растоптанным чувством, которое и ведет ее на костер. Стасов хотел сделать Марфу любовницей Голицына (влюбленной и в Андрея!), хотел, чтобы она маялась в сознании своей греховности, чтобы раскольники клеймили ее позором. Мусоргский уперся: его герсиня должна быть чистой. Помимо того, Марфа – "колдунья", ясноидящая. Тема пророчества Голицыну

<sup>128</sup> Асафьев хорошо сказал: "Удивительно, как Мусоргский сумел сохранить единство облика Голицына через обнаружение его постоянного непостоянства" (8, 164).

будет в опере сквозной темой рока, интонации которой исподволь формируются уже в первом акте (ц. 77), потом, намеком на судьбу стрельцов – после хора "Батя, батя, выйди к нам", достигнув трагедийной вершины во вступлении к картине стрелецкой казни, и наконец, отголоском – у Андрея (ц. 475: "Ты силой духа тьмы и чарами ужасными меня приворожила" – пример 105)<sup>129</sup>.

Цельность природы и огромное богатство душевной жизни обусловили особую архитектуру музыкальной характеристики Марфы: сочетание единства и контрастности, сложение из многих мелодий, песенных ариозных и полуречитативных, причем они вариантно, а иногда и точно повторяются. Скажем, экспозиция ее образа в первом акте (ансамбль с Андреем и Эммой) "окольцована" темой горькой, саркастической укоризны, середина – мотив "нарушенной присяги"; от них прорастет тема горестного признания Сусанне в третьем акте, она же – тема исповеди Досифею: "Страшная пытка любовь моя" (пример 106 а, б, в)<sup>130</sup>.

Восторженная реплика из второй картины четвертого акта "Теперь пришло время принять венец славы вечная!" содержит интонации "любовного отпевания" пятого акта, где спяще появляется знакомый, ранее использованный тематизм: "Алилуйя" есть реприза-вариант обращений к Сусанне и Досифею (пример 107).

Существенный штрих, рисуемый Марфу глубоко искренней русской женщиной, – песня "Исходила младешенька", на глинкинский манер развиваемая вереницей фактурных вариаций, а героиней непоколебимо властной, строгой – ариозо "Видно, ты не чуял, княже". В обоих случаях гармоническое сформление экономно и просто, контрастируя остальной ее партии, гармоническому языку которой присущи сложность, даже изысканность, обилие альтераций, что усугубляет внутреннюю напряженность ее высказываний. Марфа – небывалый дотоле в оперной литературе образ, думается, непревзойденный и по наши дни.

Музыкально выпуклы, рельефны почти все персонажи "Хованщины"; бледнее других лишь "вставные" Эмма и Пастор, а также Андрей Хованский, чья роль давала мало стимулов для сколь угодно яркой индивидуализации. Например, мастерски, до мимики, жеста, семенящей походки, склонности к выпрежнему, книжным оборотам речи (порой естественно вызывающим интонации церковные), вылеплена характеристика Подьячего, одновременно трусливого и нагловатого.

Парадокс, ставивший в тупик музыковедов и режиссеров, – ария Шакловитого "Спит стрелецкое гнездо", интонационный

<sup>129</sup> Мы анализируем издание клавира, подготовленное А. Дмитриевым и А. Вульфсоном на основе редакции Ламма (1931), партитуры Шостаковича и автографов Мусоргского (1976).

<sup>130</sup> Эту "кручину перед Досифеем" Мусоргский и назвал "осмысленною (оправданною) мелодией, творимой говором человеческим" (письмо к В. В. Стасову от 25 декабря 1876 г. – 195, 227).

строй которой определенно напоминает знаменитую арию Сусанина (пример 108).

Как объяснить превращение циничного интригана в благородного мыслителя, скорбящего о бедствиях многострадальной родины?<sup>131</sup> Ныне уже замечено, что устами Шакловитого тут говорит автор; отсюда, вероятно, и моменты общности с хором пришлых "Ох ты, родная матушка Русь" (квартовый ход с квинты на тонику, опевание натуральной VII ступени, ниспадающий ко II ступени лада контур мелодической фразы). Тем самым Мусоргский предвосхитил популярный в музыкальном и драматическом театре XX столетия прием введения фигуры комментатора – Поэта, Чтеца, Повествователя, т. е. фигур, "материализующих" авторский голос, авторскую оценку событий.

Старый князь Хованский, казалось бы, замкнутый в своей самодовольной надменности, претерпевает метаморфозу вместе с образом стрельцов. Источник его лейтмотива – стрелецкая "Гой вы, люди ратные". И когда, выплеснув буйную энергию (хор "Ах, не было печали", забубенная песня про сплетню), стрельцы узнают о нависшей над ними беде, когда на их жалобный зов "Батя, Батя, выйди к нам", на клич "Веди нас в бой!" он отвечает отказом, просит идти по домам – торжественно-повелительный лейтмотив замедлен, перенесен в ми-бемоль минор, – этим предсказана судьба, уготованная и стрелецкой вольнице, и самому всемогущему Бате. Снова зазвучит лейтмотив, окрашенный той же "темной" тональностью, в первой картине четвертого акта, при донесении клеветы о грозящей Хованскому опасности, а обретая долю былой повелительности, но несколько искаженный, словно ленивый, расслабленный – когда Шакловитый, незадолго до убийства, от имени царевны пригласит его на "совет великий". Напомнит о катастрофе Хованского (и хованщины) гибрид лейтмотива и стрелецкой песни в картине шествия на казнь – оркестровое оstinato шествия осужденных, аккомпанемент драматического диалога Марфы и Андрея, истошного плача стрельчих.

Раскольники выступают монолитной массой, некой "наддеятельностью" они изолированы от прочих пластов. Мусоргский не связал их так тесно с партией Досифея, как связаны стрельцы и Хованский: вождь и вдохновитель раскольников, Досифей – личность незаурядная, политик, человек, которому открыты "земные" страсти, способный и к кроткой сдержанности, и к гневу, и к ласке, доброте. Раскольничьи песнопения вносят круг интонаций самобытнейших, терпких, аскетически суровых. Композитор разыскивал подлинники, но в этих хорах доверился своей интуиции, "живым" источникам, а не образцам знаменного распева, опубликованным Д. Разумовским; он нашел свободный, необычайно убедительный синтез унисонности, народной подголосочности и квар-

---

<sup>131</sup> Дягилев, ставя "Хованщину" ("Русские сезоны", 1913), собирался поручить эту арию Досифея Шалапину, но великий певец передумал и ария в спектакле не исполнялась.

то-квинтовой фактуры (кстати, встречавшейся в песнопениях эпохи Аввакума), древних натуральных ладов с вкраплениями хроматизма (пример 109 а, б, в).

Последний хор – "второй взвод" мелодии старообрядческого духовного стиха, записанного Л. Кармалиной в одной из русских деревень Эриванской губернии. «Столько в ней страды, столько безотговорочной готовности на все невзгодное, что без малейшего страха я дам ее унисоном в конце „Хованщины“, в сцене самосожигания»<sup>132</sup>(пример 110).

Итак, драматургия "Хованщины" многослойна, полифонична, и в то же время музыка обладает легко распознаваемым стилевым единством. Чудо гения, тайна, лишь отчасти объяснимая единой национальной почвенностью, тождеством структурных приемов (парная периодичность) и вариантно-вариационного принципа, заявленного уже оркестровым вступлением.

Здесь, при песенной непрерывности дыхания, вольно варьируется состав и протяженность темы, фактура и тональность: от ми мажора, через светноносный ре мажор, романтико-экстатический фа-диез мажор и мечтательно-приподнятый соль-диез мажор – до ля мажора в начале действия (по Корсакову, к мнению которого в данном случае стоит прислушаться, так как в "Рассвете на Москве-реке" Мусоргский не пренебрегает тональной краской – розового, весеннего, цвета утренней зари).

Важный фактор преодоления некоей композиционной рассредоточенности "Хованщины" – арки-репризы, образующие большие и малые рондальные построения. Рондальны, например, сцена диктовки доноса Подьячему, выходы Хованского в первом акте. О моментах репризности партии Марфы упоминалось ранее; повторяется, перейдя из второго акта в начало третьего, хор "Победихом, посрамахом", основа хора пятого действия "Враг человеков" – напев чернорясцев "Боже, отжени словеса лукавствия" из первого. Итогом было рождение оперы стилистически и конструктивно уникальнейшей: динамика в статике, статика в динамике.

Как известно, Мусоргский не успел инструментовать "Хованщину" (он-лишь оркестровал песню Марфы, хор стрельцов и арию Шакловитого). Не вполне выстроены были некоторые заключительные сцены<sup>133</sup>, не найден автограф арии Марфы "Слышал ли ты", знакомый нам по корсаковской редакции, хор самосожжения остался в виде двух куплетов, дописал его Римский-Корсаков<sup>134</sup>. Если отсутствие партитуры делало необходимым участие редактора-оркестровщика, то нехватка последних страниц клавираусцуга открывала дорогу прямому смещению идейно-смысловых акцен-

<sup>132</sup> Письмо к Л. И. Кармалиной от 23 июля 1874 г. (195, 179).

<sup>133</sup> А. Вульфсон уточняет сведения касательно заключительных эпизодов, сравнивает их варианты в редакциях Ламма, Корсакова и вновь обнаруженных автографов Мусоргского (Сов. музыка, 1981, № 3).

<sup>134</sup> Для дягилевской постановки Стравинский пересочинил этот хор, усложнив фактуру и гармонизацию мелодии.

тов. Советские театры 30 – 40-х годов, да и 50-х годов усердно старались подчеркнуть "прогрессивную" роль Петра и петровцев, а Досифея – дискредитировать (например, в спектакле Большого театра 1950 года Досифей трусливо убежал из охваченного пламенем скита, раскольники кидались навстречу спасителям-петровцам). Шостакович, создавая свою редакцию партитуры для фильма-оперы (1959), надо полагать, невольно уступил тенденциям периода и добавил эпилог, где помимо преображенского марша, введенного Корсаковым, звучит хор пришлых "Ох ты, родная матушка Русь" и музыка "Рассвета". Увы, такой эпилог вовсе противоречил авторской концепции. Сегодня огромная тяга к подлинному Мусоргскому требует расчистки любых насильственных, конъюнктурных толкований, и, возможно, оптимальным решением проблемы было бы оставить финал неприкосновенным, окончив двумя куплетами унисонного хора<sup>135</sup>.

Каждая опера Мусоргского в жанровом, языково-стилистическом и конструктивном отношении неповторима, хотя все они несут неизгладимую печать его индивидуальности и не могут не заключать в себе элементов общности. Этому, разумеется, немало содействовали камерные вокальные опусы, с разных сторон готовившие и "Бориса", и "Хованщину", и "Сорочинскую ярмарку" ("Ах ты, пьяная тетеря", например, как бы эскиз ситуации Хивря – Черевик).

При анализе отдельных произведений уже затрагивался вопрос о формировании неких семантически устойчивых интонаций-знаков. Таковы нисходящий фригийский тетракорд, найденный еще в романсе "Листья шумели уныло", колокольные гармонии, злые "клевки" аккомпанемента в "Саламбо", "Борисе Годунове", балладе "Забытый" и т. д. Даже столь противоположные "Хованщина" и "Сорочинская" объединены тенденцией к песенности, "осмысленной/оправданной" мелодии; налицо и мелкие переключки – допустим, изображение испуганного Поповича, а также короткая тема, пронизывающая эпизод массовой паники второго акта, отдаленно сродни инструментальному лейтмотиву Подьячего. И даже в суховатой, "антипесенной" "Женитьбе" есть точки соприкосновения с лапидарно простой, фольклорной украинской комедией: остро характеристическая функция интервала ноны, там нередко вкрапленного в речитатив (восклицательные сбороты Подколесина – ц. 9, 12, 93, возмущение Феклы – ц. 30, 72, 73, Кочкарев – ц. 56, 87), тут – ядро лейтмотива Красной свитки. "Картинки с выставки" впитывают образность народно-песенных хором "Бориса" и "Хованщины", отголоски "Ночи на Лысой горе" и "Детской"...

Ликование жизни, вершины поэзии и мрачные бездны отчаяния, веселый смех и горький сарказм, милый лепет ребенка и бред

<sup>135</sup> Аналогичное мнение, кстати, недавно высказал и обосновал С. Слонимский в журнале "Советская музыка" (1989, №3, 18 – 29).

мучимого совестью преступника, душевная красота убогих, гонимых и внутреннее убожество гордыни – все эти и многие другие полюсы бытия, нюансы человеческих чувств охватило творчество гениального композитора. Гигантский нравственный, духовно очищающий заряд его наследия сегодня особенно дорог и очевиден, особенно дороги уроки его ослепительно нового, в новизне своей любой деталью эмоционально и интеллектуально наполненного искусства.

”Никто не обращался к лучшему, что в нас есть, с большей нежностью и глубиной”, – сказал Дебюсси в 1901 году. Художник-гуманист нашего времени, Шостакович, скромно говорил: ”Я еще не написал ни одной строки, достойной Мусоргского” (303).

## 1

Обобщенно охарактеризовать важнейшие особенности музыкального языка и композиторской личности Александра Порфирьевича Бородина оказывается возможным уже в самом начале настоящей главы с помощью одного афористического сравнения. Оно вовсе не является новым, скорее наоборот – традиционно до такой степени, что порой выглядит даже набившим оскомину шаблоном. Однако от этого оно ничуть не теряет ни своей истинности, ни глубины, поскольку выделяет в бородинской музыке некую образно-смысловую и жанровую сердцевину, указывая на ключевое для его творчества понятие – русский эпос. Оно позволяет охватить единым взглядом отличительные качества его натуры и кардинальные тенденции его творческого мышления: богатырскую силу духа, желание с предельной объективностью высветить буквально в каждом сочинении все грани центрального художественного образа, словно бы окружая его кольцом музыкально-поэтических метафор, стремление подняться над конкретностью событий и обозреть их как бы с высоты птичьего полета, а также – весьма ценимое еще в старину искусство подлинно эпического повествования – умение в процессе неторопливого и обстоятельного рассказа властно вести за собой слушателей, следуя вместе с ними от корней народной традиции через ствол главной мысли автора к ветвям, сучьям и листьям грандиозного древа песен.

Речь идет, разумеется, о широко известном сопоставлении фигур великого русского композитора второй половины XIX века с легендарным певцом-сказителем времен Киевской Руси, о параллели между двумя Боянами – старой и новой эпохи.

Тот Боян, исполнен дивных сил,  
 Приступая к вешему напеву,  
 Серым волком по полю кружил,  
 Как орел, под облаком парил,  
 Растекался мыслию по древу...<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Фрагмент "Слова о полку Игореве" цитируется здесь в поэтическом переложении Николая Заболоцкого.



Другой Боян – современник Чайковского и Мусоргского, Репина и Сурикова, Достоевского и Льва Толстого – создавал свои произведения в эпоху, отдаленную от Древней Руси не просто громадою прошедших столетий и не только гигантским различием в бытовых укладах и взглядах на мир, но и совершенно иными жизненными ритмами. Однако, независимо от всего этого, наш Боян – композитор Бородин – обладал многими свойствами художественной натуры, которые народное предание приписывает и древнему сказителю.

Отмеченные выше эстетические параллели и творческие закономерности как бы сами собой выступают на всех этапах изучения музыкального наследия Бородина: при более подробном рассмотрении его индивидуальности, при выявлении истоков его творчества, при определении природы эпического мышления, при исследовании его произведений по жанровым группам и в качестве всегда подразумеваемой нами сверхзадачи – при осмыслении места и роли его музыки в истории отечественной и мировой художественной культуры.

Музыкальное наследие Бородина очень невелико по объему для композитора столь значительного таланта, творческой энергии, темперамента, феноменальной работоспособности и от природы данного ему запаса жизненных сил. Если временно отстраниться от его ранних композиторских опытов и явно незаконченных произведений, выделив лишь те сочинения, которые определяют его художественную индивидуальность в масштабах мирового искусства, тогда оказывается, что ему принадлежат две симфонии и симфоническая картина "В Средней Азии", два струнных квартета и камерная сюита для фортепиано, несколько романсов и песен, а также не вполне завершенная им опера "Князь Игорь", каковую он сам с грустной шутливостью однажды назвал незаконорожденным и недоношенным младенцем.

При исследовании творчества Бородина мы неминуемо сталкиваемся с необходимостью объяснить следующий парадокс: несопоставимость количественного состава бородинского наследия с его огромной значимостью для истории мировой музыкальной культуры.

Отметим интересную деталь, на которую обычно не обращают того внимания, какого она несомненно заслуживает. По абсолютно достоверным воспоминаниям современников композитора, из писем самого Бородина<sup>2</sup>, а кроме того, по материалам хронологических таблиц, составленных учеными-музыковедами<sup>3</sup>, выясняет-

---

<sup>2</sup> Одним из самых ценных исследований биографического плана является книга С. А. Дианина – сына ученика Бородина химика А. П. Дианина (см.: 50). Там же помещены письма к Бородину разных лиц, документы, связанные с его деятельностью, и воспоминания о нем.

<sup>3</sup> Неопубликованные материалы петербургских музыковедов А. Н. Дмитриева, А. Н. Сохора и московского музыковеда Н. А. Листовой.

ся, что он писал музыку обычно быстро и внешне легко. Порой нескольких минут работы ему хватало для сочинения и полной записи важного отрывка, например для речитатива Ярославны из финала "Князя Игоря" (244, 42). За считанные дни на летнем отдыхе в деревне, обдумывая и уточняя творческие замыслы во время прогулок по окрестным лесам и полям или же стоя за своей излюбленной конторкой, он мог, например, завершить квартет, существенно усовершенствовать либретто оперы и создать для нее целую серию развернутых сцен – эпизоды с Кончаковной из второго акта, два речитатива и арию Владимира Галицкого, речитатив няни и хор жалобы девушек Ярославне, дуэт Ярославны с Владимиром Галицким и финал первого действия (211, вып. 2, 67).

Однако бывали в его жизни периоды, когда проходил месяц за месяцем, год за годом, а давно уже начатое им музыкальное произведение не двигалось с места ни на шаг. Подобного рода остановки по их продолжительности приобретали порой для судьбы его сочинения характер настоящей катастрофы, и это с тревогой ощущалось всеми, кто его окружал, – коллегами по музыкальному кружку и друзьями, почитателями его таланта и просто близкими ему людьми. Стасов тогда негодовал и обрушивал на композитора лавину гневных и требовательных писем. Шестакова устраивала музыкальные вечера с плохо скрытой целью вдохновить его на новые творческие подвиги. Римский-Корсаков неоднократно предлагал свою помощь в любом ее виде – от собственноручной механической переписки нот и корректирования оркестровых партий до инструментовки и редакторской работы почти в качестве анонимного соавтора. Пожалуй, ему единственному удавалось изредка добиваться бородинского разрешения, точнее, молчаливого согласия на переделку фрагментов симфоний и на оркестровку, редактирование, усовершенствование, даже на завершение отдельных сцен "Князя Игоря". Менялось ли оттого положение вещей по большому счету? Ничуть! Бородин в ответ на заботы товарищей благодарил и приносил свои извинения, отшучивался или отмалчивался, но дело по-прежнему оставалось недвижимым.

Различные мемуаристы и биографы Бородина объясняли такие периоды музыкального молчания по-разному – особенностями биографии и непреодолимой суетой его повседневного быта, раздвоением творческих интересов между искусством и наукой, мягкостью его человеческой натуры и органической невозможностью для него отказать кому бы то ни было в какой угодно просьбе, от жизненно серьезной до анекдотически пустячной. Иногда ему вменяли в вину и недостаток целеустремленности. Каждый из авторов по своему прав, но лишь частично, причем даже соединение вместе всех их доводов далеко еще не раскрывает нам истины и побуждает к дальнейшим размышлениям в самых разных направлениях.

Действительно, Бородин на протяжении своей жизни занимался с полной самоотдачей великим множеством дел. Большинство из них отражало какую-то одну из двух важнейших сторон его лич-

ности – гениального музыканта и крупного ученого – и относилось к какой-либо из трех главных областей его творческой работы: создание музыкальных произведений; исследования в сфере органической химии; обширная преподавательская и просветительская, организационная и общественная деятельность<sup>4</sup>. Бородинское окружение составляли противоположные группировки специалистов, которые он сам с мягкой иронией называл партиями “музикусов” и “химикусов”. Совершенно естественно, что те его друзья и коллеги, чьи интересы лежали преимущественно в плоскости либо искусства, либо науки, упрекали его в разбросанности и непозволительном разбазаривании драгоценного времени.

С одной стороны, Римский-Корсаков был абсолютно прав в своих почти отчаянных по эмоциональности укорах, «что дело русской музыки погибает; что необходимо закончить во что бы то ни стало „Игоря“; что Александр Порфирьевич занимается все пустяками, которые в разных благотворительных обществах может сделать любое лицо, а окончить „Игоря“ может только он один»<sup>5</sup>.

С другой стороны, Н. Н. Зинин – глава русской химической школы того времени – также имел все основания для дружески гневных упреков: “Г-н Бородин, поменьше занимайтесь романсами; на Вас я возлагаю все свои надежды... а Вы думаете о музыке и двух зайцах”<sup>6</sup>.

Кроме того, нельзя назвать совсем уж беспочвенными и требования Стасова, когда он, например, призывал Бородина безотлагательно зафиксировать на бумаге и опубликовать заметки о встрече с Листом, ибо громадная историческая ценность подобного материала самоочевидна, а многие интересные и характерные детали могли постепенно стереться в памяти. Да и на послания друзей в ту эпоху было принято отвечать своевременно: «Александр Порфирьевич, во-первых и больше всего прошу Вас: ответить мне и не оставлять сего моего писания вовсе без ответа: как не раз случилось, к великому моему горю (и удивлению). Во-вторых: что же письма о Листе? Ведь редактор “Пчелы” сто раз ко мне пристает и просит исполнения обещанного Вами. Портрет Листа давным-давно награвирован, надо печатать – а текста нет, того самого, который Вами обещан был наверное к 1-му числу января»<sup>7</sup>.

История весьма убедительно подтвердила серьезность и правомерность опасений каждого из них. Хотя их увещевания и предостережения оказались почти бесплодны и бессмысленны прежде всего по причинам прозаически бытовым – слишком уж частому отсутствию нравственного, да и физического досуга.

<sup>4</sup> Наиболее полная и всесторонняя характеристика деятельности Бородина дана в книге: Сохор А. Н. Александр Порфирьевич Бородин (243).

<sup>5</sup> Курбанов М. М. Отрывки из воспоминаний об А. П. Бородине // Бирюч Петроградских гос. акад. театров. Петроград, 1920. Вып. 2. Цит. по книге А. Н. Сохора (243, 286).

<sup>6</sup> Письмо И. И. Гаврушкевича к В. В. Стасову от 26 февраля 1887 г. ОР Института русской литературы, ф. 294, оп. 1, ед. хр. 237.

<sup>7</sup> Письмо В. В. Стасова к А. П. Бородину от 31 марта 1878 г. (цит. по: 50, 206).

Судя по всему, Бородин понимал истинную величину своего композиторского таланта и вполне ощущал крайнюю – можно сказать даже – общественно важную необходимость в гораздо большей степени посвятить себя музыкальному творчеству. Однако поворачивать свою судьбу круто он не хотел и не имел морального права. А постепенно изменить соотношение научной и музыкальной деятельности в пользу последней представлялось в его условиях едва ли не выше человеческих возможностей<sup>8</sup>. В своей жизни, при всей мощи его натуры, Бородин не принадлежал себе и сознавал это с присущей ему объективностью.

И все же истинные причины его медлительности в композиторской работе лежат глубже.

Бородин по своей сущности был чрезвычайно далек от такого типа людей, у кого главное творческое качество подчиняет себе либо подавляет собой другие задатки. Наоборот, он принадлежал к тем разносторонним и цельным натурам, которые – интуитивно или осознанно, в соответствии с благоприятными жизненными обстоятельствами или вопреки им – просто не могут без непоправимого вреда для себя отказаться хоть от каких-либо из своих духовных склонностей и влечений. В противном случае цельность личности нарушится, в душе возникнет трещина и окажется надломленным стержень творческой индивидуальности. Поэтому он и жил не только полнокровной и предельно насыщенной, но и какой-то воистину всеохватывающей жизнью, раскрывая перед окружающими все грани своего ума и откликаясь на их чувства и переживания всеми струнами своего сердца.

Фигуры подобного размаха и разностороннего характера творческой деятельности мы не раз встречаем даже в новейшей истории, не говоря уж об античности. Например, напомним о титанах эпохи Возрождения – Леонардо да Винчи и Микеланджело. Для более поздних времен, пожалуй, уместно назвать в России Ломоносова, а в Германии – Гёте. Однако все они жили в исторические периоды, когда тенденции общественного и культурного развития в целом способствовали выявлению именно многогранных талантов, объединяющих в одной личности дарования ученого и художника, скульптора в самом широком смысле слова.

В XIX веке общая тенденция профессиональной дифференциации усиливалась с каждым десятилетием, затрагивая буквально все области и науки и искусства. В общественном сознании постепенно утверждалось небезосновательное мнение, будто лишь сравнительно узкая специализация и дальнейшее разделение человеческих знаний по профессиям дают возможность быстрого движения вперед по пути прогресса человечества.

В данном аспекте своего рода универсализм творческой деятельности Бородина следует оценить, помимо всего прочего, как знаменательное противостояние господствовавшей тенденции и

---

<sup>8</sup> О подробностях изнуряющего повседневного быта см. книгу С. А. Дианина (50, 92).

как один из немногих тогда духовных мостов, связывающих собой два исторических отрезка едва не прервавшейся традиции – стремления к цельности научно-художественного осмысления мира в предыдущую и в последующую эпохи.

Стремление выявить универсальное и объективное начало, объединив и глубоко осмыслив подчас, казалось бы, совсем разнородные области человеческой деятельности, было характерно для всех периодов жизненного и творческого пути Бородина и обнуаживало себя буквально на каждом шагу: как в целом – в выборе важнейших ценностных установок своей жизни, так и в конкретных особенностях его творчества и бытового поведения. В искусстве это раскрывалось в его тяготении к пласту эпических и эпико-лирических жанров, которые естественно вбирали в себя образные сферы чистой лирики, комедийности в разных ее обличьях, сдержанного трагизма, величавой героики, а порой и конфликтности в явном или скрытом виде. В науке это выразилось в его обращении к органической химии, поскольку она, с одной стороны, стояла на перекрестке практической медицины и абстрагированно теоретического научного мышления, а с другой стороны – точнее, рассматривая ту же проблему в ином ракурсе, – изучала обширный комплекс природных объектов, располагавшихся на стыке явлений живой и неживой природы.

Желание найти и выразить универсальные и объективные закономерности – в общих и частных их проявлениях – ясно выступает и в литературном наследии Бородина, в научных отчетах, музыкальных рецензиях, но особенно в интереснейших и драгоценных во многих смыслах исторических документах – его письмах, где названные тенденции сквозной линией прослеживаются за все годы его громадной по объему переписки (число только сохранившихся писем превышает 1280, большинство из них вовсе не короткие, некоторые – просто гигантские)<sup>9</sup>. С цепкостью взгляда истинного экспериментатора и с удивительной чуткостью прирожденного художника он любит подчас смаковать запомнившиеся ему колоритные детали и пишет обычно с очень высокой степенью эмоционального накала, однако старается нигде не утратить чувства объективности и цельности мировосприятия, о чем и сам говорит иногда напрямую: "Я терпеть не могу дуализма – ни в виде дуалистической теории в химии, ни в биологических учениях, ни в философии и психологии, ни в Австралийской (Австро-Венгерской.- Е. Л.) империи" (211, 3, 69).

Решительное неприятие дуализма для воззрений Бородина означало и стремление к нераздробленно-целостному познанию, и

<sup>9</sup> Замечательным памятником литературному наследию Бородина можно назвать осуществленное С. А. Дианиным издание: Письма А. П. Бородина. В 4-х вып. (211). Все письма систематизированы и подробно прокомментированы С. А. Дианиным. В разделе Дополнения помещены также бородинские рецензии, отчеты и другие аналогичные документы.

убежденность в принципиальной познаваемости мира, и закономерный для него как для ученого-естественника 60-х годов материализм.

Разумеется, значение химических трудов Бородина в истории химии несоизмеримо меньшее, чем значение его музыкальных произведений в истории мировой музыки.

Равно как и вклад Гёте в историю естествознания нельзя даже сопоставить с его же вкладом в историю мировой литературы.

Бородин не завершил "Князя Игоря". Гёте лишь в последний период своей жизни успел отредактировать не удовлетворявшие его строки "Фауста".

Но как "Фауст" не мог быть создан без внутреннего осмысления многочисленных физических опытов, проводимых немецким поэтом, точно так же и музыкальное наследие русского композитора выглядело бы совершенно иначе и имело бы совсем иные качества, если бы автор "Князя Игоря" не занимался многими другими видами деятельности кроме сочинения музыки. Хотя связь науки с искусством в творчестве Гёте выявить несколько легче, чем для Бородина.

Бородин является автором около пятидесяти публикаций по химии, если не считать множества устных докладов и еще нескольких десятков исследований его учеников, где он, по прозрачным намекам современников, выступал обычно в роли гораздо большей, нежели принято для научных руководителей<sup>10</sup>.

Своего рода промежуточным звеном между его научными исследованиями и музыкальным творчеством можно назвать гораздо менее известную сейчас, однако также весьма обширную область его деятельности — просветительство и популяризацию. Он способствовал организации журналов "Искусство" (211, 3, 423) и "Знание", причем в работе редакции последнего принимал самое деятельное участие на протяжении семи лет (1870—1877) в качестве одного из трех редакторов и авторов-референтов (83, 313).

Громадная значимость каждого из названных направлений научной, преподавательской и просветительской работы Бородина настолько ясна, что не нуждается в дополнительных аргументах. Помимо перечисленного выше сн в период учебы и стажировки также пробовал свои силы в области хирургии, общей терапии, аналитической диагностики, эпидемиологии. Однако для естествознания все это представляет интерес еще в одной плоскости.

В окружении даже нескольких мирового значения творческих фигур личность Бородина чем-то выделяется. Пожалуй, не только

---

<sup>10</sup> Бородин кроме Медико-хирургической академии преподавал, как известно, в Лесной академии, был одним из основателей и активных руководителей Русского химического общества, Общедоступной студенческой химической лаборатории, а также — первого в стране высшего учебного заведения, куда принимали на учебу девушек, — Высших женских курсов, где он тоже читал циклы лекций и вел практические занятия. Обобщенный обзор научной деятельности Бородина дан в книге: Фигуровский Н. А., Соловьев Ю. И. Александр Порфирьевич Бородин. М.; Л., 1950.

и не столько многогранностью своих дарований, сколько тем обстоятельством, что совокупность всех его талантов в соединении с изумительной интуицией приобрела в результате для его музыкального творчества принципиально важное качество, которое определяется понятием из области эпического мышления – *евсеждение*. Как хорошо известно, и народ всегда характеризовал древнего певца устойчивым парным словосочетанием – “вещий Боян”.

Если естественные науки соответствовали или даже усиливали в эпическом художественном мышлении Бородина качества объективности, то гуманитарные науки его эпохи – прежде всего история и филология – в не меньшей степени способствовали развитию в нем чувства историзма и пониманию им основ национального характера русского народа.

Одной из настольных книг Бородина следует назвать “Историю России с древнейших времен” С. М. Соловьева (точнее говоря, тома 1–2, изданные впервые в 1851–1852 годах). Бородин явно разделял его взгляды, а в музыкальном творчестве в полной мере и с удивительной наглядностью выразил одну из главных мыслей труда Соловьева о взаимосвязи между прирожденным для каждого русского ощущением необъятной громадности родных пространств и размахом отечественного эпоса.

И еще в одном плане ценен для нашего исследования труд Соловьева – он помогает с исторической конкретностью обосновать и акцентировать применительно к творчеству самого Бородина, а также его предшественников, современников и последователей важнейший для русского эпоса закон.

Восточная тематика в ее соотношении с русской представляет собой не просто проявление естественного интереса отечественной культуры к сопредельному культурному региону.

Такое соотношение – *Восток и Русь* – есть коренное и почти обязательное свойство русского эпоса. Свойство, отображаемое и в эпических произведениях русских композиторов XIX столетия, а названное уже в третьем абзаце труда Соловьева (241, 56–57).

Для Бородина природа русского эпического мышления противоречиво и закономерно соединяет в себе тенденции западной активной действительности и восточной отрешенной созерцательности (идея самоотверженного страдания общеевропейского христианства и вожденная нирвана многих восточных религий). Она также обязательным условием включает в себя громадный охват мыслью категорий не только пространства (Восток – Запад), но и времени (Давно – Сейчас).

Композитор был знаком с трудами по истории эпических жанров Я. Гримма и Т. Бенфея, И. Лотце и В. Гумбольдта, А. Ф. Мерзлякова и Ф. И. Буслаева, он ориентировался в основных различиях нескольких теорий эпоса – мифологической школы, теории заимствования, классификациях Карриера и Ваккернагеля. Наверняка ему становились тем или иным способом известны главные идеи блестящих и широко обсуждаемых тогда лекций А. Н. Веселовского, обобщенные затем в статьях и книгах. Имеются в виду, прежде

всего, идеи о двойственной природе эпического, где одну сторону составляет исторически сложившаяся совокупность эпических произведений, которая неминуемо воздействует на весь ход культурного развития нации, а другая сторона возобновляется ежедневно и ежечасно – как “непрерывно повторяющийся в нас психический процесс претворения образов внешнего мира в форме художественного повествования”<sup>11</sup>. Так или иначе, в творчестве Бородина закономерности “эпической процессуальности” выражены очень сильно и имеют вид продуманной и разветвленной системы.

Кроме того, процессуальность художественного или научного изложения была обусловлена достаточно устойчивым для Бородина порядком последования этапов его творческой работы.

Широко известно, к сколь многим и разнообразным материалам обращался он в связи с сочинением оперы “Князь Игорь”, собирал и классифицировал русский и восточный фольклор различных регионов – от Средней Азии до потомков половецких племен в Венгрии, систематизировал сведения об особенностях быта, типах оружия, иерархии общественных отношений у русских и половцев, завел специальную папку с надписью «Противоречия в источниках „Слова о полку Игореве”», а затем... медлил, тянул время, отказался от своего замысла, снова возвращался к нему и опять откладывал в сторону. «Не знаю, испытали ли Вы когда-нибудь такое глупое состояние, – писал он однажды Менделееву, – человек садится работать, а у самого какая-то надежда, что „авось кто-нибудь придет и помешает”. И, действительно, кто-нибудь придет и помешает. Сделаешь перед самим собой вид будто недоволен, а в сущности рад этому обстоятельству...» (211, 4, 243).

Так происходило и с симфониями и с квартетами. Но там мерки были все же иные, и он успевал.

А такая глыба, такой сверхгромадной величины кристалл – как целостная форма эпической оперы “Князь Игорь” – он все не поддавался кристаллизации...

“Растекался мыслию по древу” – в этом афоризме и сила и слабость личности, и величайшая ценность и безмерная беда творчества Бородина.

Так, даже при минимальном приближении к творческой биографии и углублении в сущность композиторской индивидуальности Бородина выясняется, какого напряжения и внутреннего драматизма была исполнена его судьба. В ней также нашел выражение трагический конфликт – хотя, в отличие от Чайковского и Мусоргского, совершенно особого рода – противоречие между эпической основательностью его природы и истожающей нервозностью его жизни, между жадной всеохватывающей целостности его души и

---

<sup>11</sup> Эта мысль высказывалась в лекциях Веселовского еще в 1869 году, но здесь для удобства цитирования приведена по его статье “Эпос” (32). См. также: Веселовский А. Н. История эпоса. СПб., 1882.



направленностью иссушающего узкого профессионализма его эпохи. Победить или хотя бы временно преодолевать всепронизывающую суетность он мог только инерцией, понимая данное слово не в негативном значении, а в качестве почти физически ощутимой характеристики – как сумму свойств некой громадной духовной массы художественных образов и научных обобщений. Изредка – инерцией покоя; гораздо чаще – инерцией движения. И он из года в год, из десятилетия в десятилетие тянул лямку своего творчества, свое ярмо, состоящее из любимых по отдельности, но практически неподъемных в их совместности дел. И тянул – с передышками – свою песню, не теряя ни широты кругозора, ни полета очень высоко парящей фантазии, пока на масленичном маскараде зимой 1887 года разрыв сердца не поверг наземь его внешне по-прежнему могучий, однако до конца уже изношенный организм.

## 2

Римский-Корсаков заметил однажды, что бородинский музыкальный стиль при всей его цельности естественно складывается из нескольких важнейших составных частей, среди которых особенно заметны следующие компоненты: "Глинка + Бетховен + Шуман + свое" (221, 388). Эта внешне простая формулировка никоим образом не претендовала на всеохватность эстетической характеристики и выглядела на первый взгляд даже несколько схематичной. Однако с годами ее объективность находила все новые подтверждения и, как теперь ясно видно, она полностью выдержала испытание временем и в наши дни – спустя сто с лишним лет после смерти автора двух симфоний и двух квартетов, песен и романсов – все с той же отчетливостью выделяет для нас самые существенные стилистические признаки бородинских сочинений. Она и доныне может служить надежной исходной точкой для дальнейшего углубления в проблематику его творчества и помогает сохранить правильное соотношение акцентов и пропорций при осмыслении множественных истоков и разнородных закономерностей музыкального языка Бородина.

Действительно, при сопоставлении творческих фигур русских композиторов и при выявлении важнейших линий преемственности в истории отечественной музыки параллель Глинка – Бородин возникает словно бы сама собой и вырисовывается в высшей степени рельефно. Помимо того громадного влияния, которое глинкинское музыкальное наследие оказало практически на всех наших крупных музыкантов со второй половины XIX века, для оценки в данном ракурсе бородинских сочинений необходимо отметить и еще одно очень значительное обстоятельство: глубинное родство душ великих художников.

Такое родство было настолько ощутимым и заметным для всех, что о нём, не скрывая, говорил при жизни Бородин, даже в тот

период, когда он как музыкант вовсе не достиг еще вершины своей славы, хотя в ту пору, конечно, не сопоставляли масштаба дарования и роли в истории музыки, но просто констатировали именно духовную близость. Жена Бородина — превосходная пианистка, обладавшая широким музыкальным кругозором, — в письмах подчас обращалась к нему — “мой маленький Глинка”. Сам композитор также вполне осознанно стремился продолжать глинкинские традиции и открыто писал об этом. Стасов неоднократно сравнивал его с автором музыки “Руслана”, а после Стасова подобное сравнение, что называется, вошло в обиход, не потеряв оттого своей справедливости.

Цельность эстетического мировосприятия, стремление к классической уравновешенности и гармоничной полноте художественного высказывания, тяготение к образам ярко национального богатства, неизменное влечение к историко-патриотической теме со страницами истинного трагизма и нередко с идеями душевного самоотречения и героического самопожертвования, органичное соединение, казалось бы, противоположных свойств обнаженно личной и одновременно в чем-то стрешенно объективной лирики, незлобивый юмор — все эти качества натур, жизненные позиции по отношению к творчеству и вытекающие из них творческие тенденции изначально роднят Бородина с Глинкой.

Плодотворное, а обычно и определяющее влияние Глинки обнаруживается во всех без исключения жанрах творчества Бородина. В опере “Князь Игорь” эпическая композиционная структура и основные принципы драматургического развития несомненно имеют своим прототипом композицию “Руслана”, но в то же время открыто заявленная патриотическая идея оперного произведения, историческая конкретность и острота огромного масштаба столкновения между народами — все это явно восходит к конфликтной драматургии “Сусанина” и, например, с громадной силой и ошеломляющим художественным эффектом выявляется в сцене набега половцев на русский город. В бородинских симфониях их автору удалось с мощью прирожденного гения воплотить в жизнь замысел своего предшественника — о создании отечественной симфонии — и как бы синтезировать тенденции собственно симфонических опытов Глинки и его же блестящих достижений в концертных и оперных увертюрах. В области камерно-инструментальной музыки воздействие на Бородина Глинки также может быть отмечено очень во многом, укажем в данной связи на значение для бородинских квартетов образных сфер элегической повествовательности и патетической лирики. Наконец, в песнях и романах глинкинские традиции напоминают о себе и в характере мелодических распевов, и в приемах вокальной декламации, и в фортепианной фактуре, и в музыкальных формах. Важно подчеркнуть, что в романсовом шедевре “Для берегов отчизны дальней”, который оценивается, как правило, в шумановском ключе, влияние Глинки тоже сказалось, в чем убеждает хотя бы сравнение данного сочинения с романсом “Я помню чудное мгновенье” в эпизоде со слова-

ми: "Шли годы. Бурь порыв мятежный / Рассеял прежние мечты...".

Определить связь творчества Бородина с произведениями Бетховена одновременно и легко и сложно.

Легко потому, что классическая направленность творчества Бородина с нескрываемой ориентацией на образцы музыки Бетховена является самоочевидной и во многом значительно превосходит аналогичные тенденции в сочинениях других русских композиторов. Вдобавок полнота накопленных музыковедением биографических и музыкально-аналитических материалов, относящихся и к бетховенскому и к бородинскому творческому наследию, позволяет изучать данный комплекс вопросов без каких-либо существенных пробелов.

Музыка Бетховена неизменно сопровождала Бородина на протяжении всей его творческой жизни от популярных симфонических концертов в Павловском вокзале в 1846 году, когда совсем еще молодой посетитель этих музыкальных вечеров едва вступал в ороческий возраст (225, 43), до исполнения малоизвестных произведений немецкого гения в западноевропейских городах, которые русский композитор посещал во время поездок за границу уже на склоне своих лет. Сонаты и переложения разных сочинений Бетховена для фортепиано в две и в четыре руки Бородин постоянно играл сам, со своими друзьями – дилетантами, с женой, с товарищами по "Могучей кучке". Участвуя в камерно-инструментальных ансамблях в качестве виолончелиста, он знал досконально подавляющее большинство бетховенских струнных квартетов, фортепианных трио, виолончельных сонат. Выполняя функции руководителя оркестра и хора Петербургского кружка любителей музыки, он публично дирижировал бетховенскими симфониями, увертюрами, мессой до мажор и заслужил весьма похвальные отзывы рецензентов<sup>12</sup>. В 1860-е годы с Балакиревым, а позднее самостоятельно он самым внимательным образом изучал бетховенские партитуры и клавиры. То есть знакомство его с музыкальным наследием Бетховена, без сомнения, необходимо назвать едва ли не исчерпывающим по охвату жанров и настолько глубоким, насколько возможно было для восприимчивого музыканта и исполнителя, чуткого художника и мыслителя с тонко аналитическим складом ума.

От Бетховена Бородин воспринял целую этико-эстетическую систему героических образов и тот особый тип мужественной лирики, который, по словам Л. А. Мазеля, является "как бы другой стороной бетховенской лирики... Многие из основных средств, применяемых в этих (такого лирического наклонения, – Е. Л.) мелодиях, совпадают со средствами, наиболее типичными для активных, героических тем и лишь приобретают несколько иное звучание в связи с другими условиями (прежде всего другим темпом)" (182, 222). В бородинских сочинениях нередко можно встретить интонации, мотивы, ритмы, кульминационные, интермедийные, кадансо-

<sup>12</sup> См.: Новости и Виржевая газета, 1885, 3 декабря.

вые обороты, очень близкие к бетховенским, а в квартете ля мажор русский автор прямо на титульном листе указывает на измененно процитированный им в главной партии первой части музыкальный источник: "Вдохновлено темой Бетховена", – вероятнее всего, имеется в виду мелодия из квартета ор. 130 (побочная партия финала).

Существенное влияние бетховенская музыка оказала на творчество Бородина и в области музыкальной формы. Примеры подобного воздействия (с подсознательным или же осознанным следованием традициям Бетховена) охватывают собой очень широкий пласт явлений композиции и структуры – от многих общих принципов формообразования до таких частных, но ярко показательных случаев, как использование русским композитором формы сонатного *allegro* в предельно сжатом, миниатюрном виде в окаймляющих разделах трехчастных скерцо (в обеих его симфониях и в Первом квартете).

Однако близость музыкальных структур подчас не облегчает, а усложняет задачу музыковедческого сравнительного анализа. Чем рельефнее выступают черты сходства, тем сильнее выявляется кардинальная противоположность позиций композиторов по отношению к преобладающей направленности драматургического развития – остроконфликтного у Бетховена и эпико-повествовательного у Бородина.

Столь принципиальные отличия в закономерностях драматургии – будучи психологически изначальными для природы каждого из этих музыкантов и основополагающими для их творчества – сообщают, как правило, другой смысл приемам композиторской техники. Хотя внешние приемы могут выглядеть весьма близкими друг другу, но нередко сходные мелодические и ритмические формулы, гармонические или фактурные последования в бородинских сочинениях по сравнению с бетховенскими выполняют совершенно иные функции в становлении художественного образа и в компоновке целостной музыкальной формы.

Аналогичный пример одновременной легкости и сложности аналитического сопоставления музыки двух авторов мы встретим, сравнивая творчество Бородина и Шумана. Хотя в данном случае парадокс связан уже не столько с противостоянием принципов музыкальной драматургии, сколько с проблемой стиля.

С того момента, когда невеста Бородина – Е. С. Протопопова – ввела его в музыкальный мир "Карнавала" и "Бабочек", "Симфонических этюдов" и симфоний, шумановских сонат и вокальных циклов, перед взором русского композитора открылись совсем новые горизонты, и, осваивая этот новый для него мир, он в довольно короткий срок осознал, какими дорогами ему возможно идти дальше и какими средствами отечественного музыкального языка выражать душевные состояния, подспудно владевшие им и дотоле.

Среди них – могучий и неиссякаемо молодой напор "флорестановских образов", богатый полутонами и всегда внутренне напря-

женный характер поэзии "гейневской традиции", а также тот вид симфонизма, в котором начало героическое естественно излагается в формах, максимально близких уже к собственно эпическому высказыванию (как у Шумана в "Рейнской симфонии").

В одних произведениях Бородина – например, в отдельных романах, в некоторых номерах из "Маленькой сюиты" для фортепиано, во фрагментах Первой симфонии, особенно в ее финале – характерные шумановские интонации и гармонические обороты могут быть слышны даже просвещенному любителю музыки, а не только музыканту-профессионалу. В других сочинениях влияние Шумана нередко обнаруживается в результате музыковедческого анализа.

Для нас необходимо обратить внимание на следующий методологически очень важный аспект таких сравнений.

Даже в тех случаях, когда Бородин в своей музыке максимально приближается к Шуману, бородинский стиль отнюдь не становится романтическим, более того, он по доминирующей тенденции остается прямо противоположным романтизму. Русскому композитору – с его цельным и определенно классической ориентации складом художественной природы – глубоко чужда важнейшая для эстетики романтизма аксиома о роковой непреодолимости разрыва между реальным и идеальным. Напротив, неколебимая внутренняя убежденность в реальности постепенного достижения идеала является едва ли не главным импульсом для его творчества и тем самым становится одним из основных стимулов музыкально-драматического развития в бородинских сочинениях.

Разумеется, было бы неправильным утверждать, что в творчестве Бородина совсем отсутствует романтическая раздвоенность художественного образа (вспомним хотя бы выражение душевного смятения и надлома в арии князя Игоря). Однако она возникает обычно как промежуточный этап развития и преодолевается к концу сочинения, где практически всегда получает органичное завершение процесс всеобъемлющего синтеза.

В дополнение к названной Римским-Корсаковым триаде гениев – "Глинка + Бетховен + Шуман" – следует хотя бы кратко сказать еще о двух композиторах, чье влияние на творчество Бородина было весьма существенным. Это Берлиоз и Лист.

Воздействие Берлиоза более всего чувствуется в скерцо бородинских симфоний. Идеи французского мастера несомненно отразились также и во взглядах Бородина на задачи оркестровки (соотношение инструментального колорита и оркестровой гармонии, приемы тембровых модуляций и контрастных противопоставлений, взаимосвязь инструментальной с формой и музыкальной драматургией).

Наконец, имя Листа имеет смысл назвать здесь лишь с двумя оговорками. Первая из них та, что о его влиянии приходится говорить несколько забегаая вперед хронологически (дабы впоследствии не возвращаться в нашей главе к вопросу о важнейших стилевых воздействиях). Вторая оговорка – значительно серьезнее. Она

обусловлена очень существенным отличием друг от друга "музыкально-интонационных словарей" двух композиторов. Ввиду этого моменты сходства их музыки на слух практически никогда не замечаются. Хотя хорошо известно, с каким вниманием изучал Бородин произведения Листа, да кроме того – их неоднократные личные встречи также не могли пройти бесследно для творчества русского музыканта.

Последний и, разумеется, главный из компонентов бородинского стиля в формуле Римского-Корсакова обозначен символом "+ свое".

Само собой подразумевается, что для творчества любого из композиторов своеобразие его музыки определяется не только количеством элементов звукового письма (мелодических интонаций и гармонических оборотов, фактурных приемов и музыкальных форм), принципиально отличающихся у него от других авторов. Оно нередко зависит от различных, ярко индивидуальных комбинаций стилистических признаков, хотя многие из этих признаков – если их рассматривать по отдельности – являлись типовыми и естественно входили в интонационную систему, общую для всего музыкального искусства эпохи. Подчас характер композиторской индивидуальности обуславливается как раз высочайшей степенью концентрации именно тех позиций, которые в свое время были в числе господствующих и в какой-то мере выступали в сочинениях практически каждого из музыкантов того исторического периода.

И все же в музыке автора оперы "Князь Игорь" явственно ощущается достаточно обособленная и принадлежавшая тогда только ему область со своими самобытными художественными образами и специфическими приемами музыкальной выразительности. Ее нередко и называют "сферой бородинской музыкальной образности".

Важнейшей частью этой сферы, можно даже сказать, ее центром, который в преобладающей мере определяет принципы взаиморасположения и закономерности взаимоотношений элементов музыкального языка, несомненно, является феномен эпического.

С преимущественно эпической и лирико-эпической ориентацией творчества Бородина органично соотносится очень важная для его музыки особенность, которая в большой мере сообщает его сочинениям качество глубинной самобытности. Речь идет о претворении в характерно бородинских формах выражения принципа неконфликтной музыкальной драматургии.

В отличие от целого ряда выдающихся симфонических опусов Балакирева и Римского-Корсакова – где данный принцип выступает обычно в разновидностях подчеркнуто жанрового, или программного, или картинного симфонизма – неконфликтное музыкальное развитие у Бородина в значительной степени обладает свойством абстрагированной процессуальности, когда эпической музыкой непосредственно воссоздается внутренний интеллектуально-психологический процесс движения мысли и чувства (без обяза-

тельной опоры на жанровость, программность, картинность). Это для своей эпохи новаторское и во многом уникальное явление служит в руках композитора могучим средством предельного образного обобщения, но для рационального музыковедческого осмысления оно очень сложно и неизбежно ставит перед исследователями капитальную научную проблему: поскольку в бородинских симфониях и квартетах конфликтное начало отступает на задний план или даже совсем исчезает, что же заменяет его и выполняет функцию стимула в процессуальном развертывании музыкальной формы?

Встречающийся иногда в музыковедческих трудах тезис – "место конфликта в сочинениях эпической музыкальной драматургии обычно занимает контраст" – несколько приближает нас к интуитивному постижению проблемы, но и уводит одновременно в сторону от ответа, ибо содержит в себе почти незаметное логико-аналитическое противоречие. Строго говоря, контраст не может занять место конфликта – эти понятия расположены в перпендикулярных смысловых рядах. Категория контрастности дает основания судить – "что" взаимодействует, насколько отличаются друг от друга приходящие в соприкосновение элементы. Категория конфликтности показывает – "как" они взаимодействуют между собой, какова направленность их движения и сколь велика сила их столкновения (тем самым резко контрастная и мало контрастная пара или группа драматургических элементов могут быть положены в основу и конфликтного и неконфликтного типов произведений).

По-видимому, проблема стимула драматургического развития в эпических, лирико-эпических и лирических сочинениях неконфликтного типа находится лишь в начальной стадии своего разрешения. И тем важнее иметь ее в виду в качестве некоей сверхзадачи в нашем дальнейшем анализе симфонической, квартетной, романсовой, а затем и оперной музыки Бородина.

Объективность намеченной выше проблематики подтверждается и при рассмотрении материала в историко-хронологическом плане – подтверждается характером творческой эволюции Бородина и тем переломом, что произошел с композитором около 1866 года. До того – например, в фортепианном квинтете до минор (1862) – перед нами предстает фигура несомненно талантливого художника и высокопрофессионального мастера, однако мысль наша вносит обязательную поправку: "Это еще далеко не Бородин". После того – например, в Первом квартете ля мажор – у слушателя не возникает ни тени сомнения: "Это уже Бородин в полной мере".

Перелом приходится на сочинение Первой симфонии.

"Симфония Бородина складывалась медленно, она сочинялась несколько лет и была окончена лишь в 1867 году, – вспоминал Стасов. – В этот период времени Бородин сильно возмужал и развился. На него имели громадное влияние концерты Бесплатной школы,

где под управлением Балакирева исполнялись все высшие создания Глинки и Даргомыжского, но вместе и все лучшее, что было сделано во вторую четверть нашего века Берлиозом, Шуманом, Листом. Громадное влияние оказали также на Бородина сочинения его новых товарищей и друзей: Балакирева, Кюи, Мусоргского и Римского-Корсакова. Они гораздо раньше его выступили со своим самостоятельным музыкальным творчеством, но всех их он скоро догнал. Он с ними тотчас же сравнялся, а в ином стал и выше. Поразительно то превращение, которое случилось с ним в эту эпоху, во время быстрого его роста" (244, 347). Далее Стасов со свойственной ему патетикой восклицает: "Каким образом случилось это изумительное превращение – вот психологическая тайна, которой не объяснит, конечно, никто" (244, 347). И хотя несколькими фразами раньше сам критик частично объяснил чудо быстрого творческого перерождения Бородина (общение с товарищами по "Могучей кучке", сознательное усвоение опыта зарубежных композиторских школ, концертная деятельность Балакирева и т. д.), дополним и расширим его объяснение.

В период встречи с Балакиревым и последующей работы над Первыми симфониями (и балакиревской и бородинской!) на Бородина не мог не повлиять истинный талант, даже своего рода преподавательский гений личности наставника. Кроме того, несомненно громадное значение имел для него Балакирев как человек лично и очень близко знавший Глинку, ибо передача устной традиции должна была в данном случае оказать творческое воздействие не менее сильное, чем даже прежнее очень детальное знакомство с глинкинскими сочинениями по печатным изданиям. Богатырский дух произведений Глинки по-настоящему Бородин воспринял, развил и отразил в своем творчестве только будучи уже в "Могучей кучке", в этом кружке "русланистов".

Однако подлинная удача заключается в том, что внешние благоприятные обстоятельства удивительно совпали тогда с полной внутренней подготовленностью Бородина к грандиозной величины качественному скачку в развитии его творческой индивидуальности.

В 1866 году – когда окончательно сформировалась концепция бородинской Первой симфонии – ее автору исполнилось уже тридцать три года, и он был старше любого из членов "Могучей кучки", не исключая и Балакирева.

Совокупность исторических обстоятельств сложилась таким образом, что бородинская Первая симфония стала не только первым совершенно зрелым произведением для творческого пути самого композитора, но и одним из первых трех произведений (Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина) данного жанра, которые в истории русской симфонической музыки следует назвать классическими. А также – первой отечественной симфонией обобщенно эпического плана.

Всем этим и определяется специфика проблем рассмотрения Первой симфонии Бородина.



С точки зрения внешних форм сонатно-симфонического цикла сочинение выглядит почти традиционно. Оно имеет четыре части, последование которых отличается от большинства симфоний той и предыдущей эпохи лишь порядком взаиморасположения скерцо (сразу после сонатного *allegro* и медленной части перед финалом).

Музыкальные формы каждой части на поверхностный взгляд тоже кажутся очень близкими к общеизвестным классическим образцам. В первой части сонатное *allegro* предваряется медленным и развернутым вступлением – из него и вырастают важнейшие мотивы симфонии. Во второй части в ракурсе структуры, пожалуй, следует говорить о развитии бетховенских традиций (строго выдержанная трехчастность, где крайние разделы представляют собой, как уже упоминалось, форму микросонаты), а в аспекте использования оркестровых приемов здесь необходимо еще раз отметить опору на принципы Берлиоза (как в скерцо его драматической симфонии "Ромео и Джульетта"). Наиболее сложна по закономерностям формообразования медленная третья часть, форма которой может быть определена несколькими совершенно различными способами<sup>13</sup>. В финале симфонии особенно заметны шумановские влияния, но нельзя также не обратить внимания на важные моменты, явно подсказанные автору Балакиревым, например, на репризное проведение главной партии в двойном ритмическом увеличении<sup>14</sup>.

Концепция, запечатленная в симфонической партитуре Бородина, воссоздает для нас образ певца России, который – в отличие, например, от Чайковского – вовсе не чувствует себя отчужденным от народа, но с не меньшей силой и страстью желает уяснить самую суть национального начала и выявить самые характерные черты Отечества. Движимый своей идеей, он идет сразу и вглубь и вширь: углубляясь в почву народного искусства и расширяя поле духовного зрения до охвата в их соотношении с Русью двух миров – Запада и Востока.

Так, например, в первой части взгляд русского музыканта на Запад, Восток, Русь получает преимущественное выражение соответственно в главной, связующей, побочной партиях сонатного *allegro*. Во второй части скерцозный образ явно западной ориентации резко контрастирует с темой трио в духе русского крестьянского хороводного наигрыша. В третьей части русское и восточное начало словно бы плавно перетекают одно в другое, дабы в заключи-

<sup>13</sup> 1) Трехчастная с промежуточной темой в восточном духе между экспозицией и развивающей серединой; 2) одна из разновидностей рондо по классификации А. Маркса (с учением Адольфа Маркса Бородина познакомил Стасов, высоко ценивший труды немецкого теоретика музыки); 3) сонатная форма с постепенной модуляцией в трехчастную; 4) сонатная форма без разработки, если восточную тему считать связующей, а разделы, отмеченные в партитуре ориентирами А... *a tempo* и В – побочной партией; 5) сонатная форма с разработкой и такой репризой, где мотивы главной и побочной партий даны композитором в неразрывном синтетическом объединении.

<sup>14</sup> Об этом свидетельствуют автографы симфонии Бородина.

тельном разделе естественно слиться. Наконец, в четвертой части национальный характер мелодий и ритмов чуть-чуть нивелируется, что отражает общую для симфонии тенденцию образного синтеза. Главная партия финала – одновременно и западная и русская. Побочная партия – одновременно и несколько восточная и русская. Заключительная же партия соединяет вместе интонационно-интервальную основу главной с ритмической формулой побочной.

Образному строю бородинской симфонии соответствуют эпико-повествовательные формы симфонического изложения.

Если в целом в сфере эпических образов Бородин имел своим предшественником Глинку (отдельные сцены "Жизни за царя" и – прежде всего – опера "Руслан и Людмила" с увертюрой к ней), то по отношению к формам собственно эпической симфонии ему пришлось выполнить задачу первопроходца. Существенные новшества в симфоническом мышлении композитора касаются и отбора характерных интонаций, и принципов интонационного развития, и взаимосвязи интонационных процессов с глубинными закономерностями формообразования.


В историко-теоретических исследованиях музыки Бородина и лекционных курсах консерваторий ученые нередко высказывали мнение, что в бородинской Первой симфонии есть лейтинтонация, а именно кварто-секундовая попевка, лежащая в основе мелодического тематизма всех частей произведения<sup>15</sup>. Такой вывод почти верен. Однако точнее было бы сказать: тематизм здесь вообще основывается лишь на шести-семи попевках, которые служат своего рода строительным материалом для всех без исключения частей. Квартово-секундовая является главной и наиболее заметной для слуха, но отнюдь не единственной.

Для выявления основ бородинского симфонизма в данном случае представляется абсолютно необходимым детальное аналитическое рассмотрение какого-либо одного отрывка.

Например, в третьей медленной части симфонии музыкальный анализ позволяет выявить шесть ведущих интонаций, причем в нужном нам аспекте осмысления структуры мелодий и принципов мелодического развития в любом разделе формы:

а) квартово-секундовая попевка (в буквенной записи мотива она может быть обозначена следующим образом –  $ми^1 - соль^1 - ля^1 - ми^1$ );

б) интонация опевания ( $ми^1 - соль^1 - фа-диез^1$ );

в) ритмическая формула восточного характера (  );

г) интонация раскачивания, где каждый мелодический взлет или падение сразу компенсируется ходом мелодии на тот же интервал в противоположном направлении ( $-n + n$ );

д) попевка с колебательным нисхождением ( $фа-диез^2 - ми^2 - фа-диез^2 - ре-диез^2 - до-диез^2$ );

<sup>15</sup> См. лекции и научные труды А. Н. Сохора, В. А. Цуккермана, О. Е. Левашевой, Ю. В. Келдыша.

е) мелодическая каденционная формула с заключительным ярким ходом вниз на квинту (*соль-диез – фа-диез – соль-диез – до-диез*; нотная запись названных интонаций дана в примере 117).

Интересно отметить, что до Первой симфонии "интонационный словарь", к которому обращался в ранних сочинениях Бородин, был по внешним количественным показателям несоизмеримо разнообразнее, но точнее говоря – музыкальный язык многословнее. В период становления истинно бородинского стиля число используемых им интонаций резко сокращается (хотя порой у других композиторов бывает как раз наоборот). Думается, даже в этом выявляется важная закономерность его эпического музыкального мышления – жесткое самоограничение в интонационной сфере, когда автор оставляет в арсенале своих художественных средств только попевки, в равной степени характеризующие и древний музыкальный эпос и бородинскую эпоху, а все остальное отбрасывает.

Весьма показательным обращением композитора с мелодическими интонациями при их развитии. В любой из попевок выделяется интонационное ядро, которое остается сравнительно стабильным – подобно корню в составе слова – и определяет собой в облике мотива его интонационную константу. В то же время окружение ядра очень изменчиво. Подходы к нему и отходы от него могут видоизменяться до неузнаваемости – их функция в какой-то мере изоморфна приставкам, суффиксам и окончаниям в речевом языке (пример 118).

Каждая из попевок обладает определенными внутренними ресурсами своего развития. Когда же ресурсы исчерпываются, попевка как бы удаляется на задний план, временно уступая место другой и подчиняясь ей в качестве вспомогательного элемента (пример 119).

Таким образом, у Бородина в его эпической музыкальной драматургии мы наблюдаем – в отличие от конфликтной – не столько острую борьбу интонаций между собой, сколько своеобразный процесс интонационного вытеснения. Обозначим сейчас его основные стадии в наиболее полном виде:

- из гармонического фона кристаллизуется начальная попевка, которая затем начинает свое развитие;
- в недрах предыдущей попевки зарождается следующая;
- старая попевка вытесняется новой;
- несколько попевок и их отдельных элементов переплетаются между собой в многочисленных комбинациях с использованием приемов мелодических инверсий или ракоходных движений, интервальных или ритмических изменений, удлинений или сокращений приставок и суффиксов;
- взаимодействие попевок приводит, наконец, к их синтезу;
- в коде интонационная характерность попевок нивелируется, они как бы растворяются в общих формах движения (пример 120).

Описанный выше процесс определяет собой – явно или скрыто –

смену разделов музыкальной формы в симфонии<sup>16</sup>. С другой стороны, он сообщает бородинской музыке едва ли не уникальную для той эпохи особенность – совмещение ярко повествовательных функций речевого языка эпической традиции с предельной обобщенностью языка музыкального. Кроме того, последование стадий в этом процессе создает отчетливое ощущение объективного характера происходящего и некоторой отстраненности музыкального материала от его создателя. В результате сложения таких факторов и рождается феномен эпического симфонизма Бородина.

Вторая симфония си минор, сочинявшаяся композитором около семи лет (1869–1876), принадлежит к шедеврам мирового симфонизма. Широко известны слова дирижера Ф. Вейнгартнера: "Можно, не побывав в России, получить представление о стране и народе, слушая эту музыку" (270).

Действительно, выраженное в эпической форме национально русское начало получило в названном произведении едва ли не идеальное для той эпохи эстетическое воплощение. Естественное соединение удивительной рельефности художественных образов и какой-то их даже почти осязаемой наглядности и ясности с предельно обобщенным изложением музыкальной мысли достигло здесь своего максимума. Оно отразилось и в парадоксально разнородных научных и исполнительских трактовках этого сочинения.

С одной стороны, Стасов объявлял произведение программным, ссылаясь на слова, когда-то сказанные ему композитором, и с его легкой руки лаконичное и выразительное название – "Богатырская симфония" – прочно вошло в обиход. « Сам Бородин мне рассказывал, – утверждал критик, – что в *adagio* [*Andante*] он желал нарисовать фигуру "Баяна", в первой части – собрание русских богатырей, в финале – сцену богатырского пира, при звуке гусель, при ликовании великой народной толпы » (244, 365).

Асафьев не без основания усомнился в абсолютном соответствии стасовского утверждения исторической истине и много раз резонно отмечал, что слишком большая степень конкретности и картинности программы явно суживают идею симфонии. Он предлагал рассматривать бородинское сочинение в широком музыкальном и общекультурном контексте – образного строя оперы "Князь Игорь", образов Древней Руси и Востока, воссоздания в отечественном искусстве второй половины XIX века архаического и колоритного мира южнорусской степи (14, 17).

И все же – при всей резкости высказываний Асафьева в адрес Стасова – позиция советского музыковеда принципиально не противоречит основной тенденции русского критика в истолковании круга музыкальных образов симфонии. Она, скорее, продолжает ту же традицию, лишь углубляя и расширяя интерпретацию

<sup>16</sup> Приведенная система рассуждений, по мнению автора настоящей главы, доказывает, что из пяти трактовок музыкальной формы медленной части симфонии наиболее соответствует истине пятая: сонатная форма с объединением в репризе мотивов главной и побочной партий (традиция, идущая от Глинки).

сочинения. Приблизительно в той же плоскости и убедительная концепция Сохора.

С другой стороны, на рубеже 1920–1930 годов возникла совершенно противоположная тенденция художественного осмысления произведения. Исторически она основывалась на том факте, что главная партия первой части была сочинена композитором под впечатлением от чтения книги о жестоких восточных пытках и вначале предназначалась Бородиным для одной из половецких сцен в "Князе Игоре". Действительно, вслушиваясь в начальные такты симфонии, замечаешь определенную правоту и этой концепции. Но тогда соотношение главной и побочной партий приобретает характер не столько эпического контрастного сопоставления, сколько конфликтного противостояния их образов. Приблизительно такова исполнительская интерпретация дирижера И. А. Добровейна<sup>17</sup>.

В любом случае, бородинская музыка воссоздает прежде всего образ исполинской силы, когда в чередовании разнохарактерных тем – напряженно-могучих или прихотливо-нежных, предельно лаконичных или намеренно растянутых – сталкиваются, перекрещиваются и проникают друг в друга миры Руси и Востока.

Главная партия не является лейтмотивом и не содержит лейт-интонаций. Однако именно она в значительной мере определяет облик всего сочинения, а ее строение глубинно воздействует на процессы формообразования. По мелодической структуре главная партия представляет собой сцепление двух попевок – кварто-секундовой и ее же инверсии (хотя, в отличие от Первой симфонии, секунда здесь не большая, а малая – см. пример 121). Раскачать такой самозамкнутый мотив и сдвинуть его с места очень трудно, он обладает громадной инерцией покоя. Но если движение ему уже сообщено, его столь же трудно остановить, и тогда музыка несетя как лавина, сметая все на своем пути.

Едва ли в музыке можно найти другой столь же выразительный пример преобразования инерции покоя в инерцию движения!

В определяющих образный строй симфонии темах – особенно в первой и третьей частях – переход от состояния покоя к движению и обратно сопровождается многократной и удивительно многозначной трансформацией художественных образов, когда одни и те же мотивы звучат то напряженно и мрачно, то вольготно и безмятежно, то яростно и гневно. Более того, иногда даже в одном кратком и цельном отрывке – например, в кульминации разработки медленной части (партитурный ориентир Н) – в одном мотиве совме-

---

<sup>17</sup> По мнению автора настоящей главы, знакомство с записью исполнения Добровейна очень полезно, поскольку оно разрушает устойчивые для нас стереотипы восприятия бородинской музыки. Но сравнение исполнительских трактовок Добровейна и Голованова все же показывает, что в концепции Добровейна произведение больше теряет, чем приобретает. В какой-то мере эта тенденция ведет даже к другому шаблону – интерпретации в духе западного типа конфликтной симфонии, где главная партия характеризует собой некое "роковое начало".

щается, казалось бы, несовместимое в эпическом сочинении: ликование и угнетенность – гигантский мир разноречивых и одновременно цельных в своей спаянности чувств.

Образная трансформация мотивов осуществляется композитором не только средствами интонационного изменения, иной гармонизации, другой оркестровки, но и осмыслением мелодических попевок в контексте различных типов музыкальных фраз – строго повествовательных, восклицательных, вопросительных, полувопросительных.

Разные типы повествовательного, вопросительного, восклицательного наклонения придают музыкальным фразам прежде всего различные мелодические каденции, удивительно разнохарактерные и никак не вмещающиеся в традиционные схемы автентических и плагальных, половинных и полных каденций. Показательно в данной связи сравнить между собой, например, в медленной части каденции первого и второго периодов или контрастные каденции в почти одинаковых во всем остальном попевках из побочной партии (пример 122).

Соотношение на расстоянии различного вида выразительных и тематически ярких каденций рождает у слушателя чувство взаимодействия нескольких музыкальных предложений и периодов в синтаксической форме простых и сложных, причем в числе последних – сложносочиненных и сложноподчиненных. В значительной мере отсюда и возникает при развитии музыкального материала ощущение почти литературной повествовательности бородинской музыки.

Широко используется в симфонии Бородин еще одна совокупность приемов, которая также заметно усиливает ощущение повествовательности музыкального изложения. Это система характерно бородинских повторов. Для правильной оценки ее роли и формообразующих возможностей здесь необходимо обратиться к хорошо известному в эпоху Бородин примеру из области литературоведения.

Академик Веселовский в нескольких своих трудах разбирал типовые случаи эпических повторов в эпосе разных народов – древнееврейского и греческого, французского и германского, индийского и русского – и каждый раз ставил следующий вопрос:

“Герой ударил жезлом о камень – и прогремел гром.

Герой ударил жезлом о камень – и народ в страхе упал на землю.

Герой ударил жезлом о камень – и из скалы забила вода”.

Сталкиваемся ли мы с тоекратно повторенным действием? “Нет!” – аргументированно отвечает академик. Просто в древних языках нередко отсутствовало слишком понятийно абстрагированное слово “когда”. Поэтому для выражения мысли – “когда герой ударил жезлом о камень, прогремел гром, народ в страхе упал на землю, а из скалы забила вода” – функцию одного сложноподчиненного предложения выполняют три сложносочиненных.

В музыкальном языке, как известно, союзы, то есть служебные синтаксические единицы, используемые для связи между собой предложений, по существу, не могут применяться. В музыке нет слов "что, когда, так как, либо" и других им аналогичных.

Но повторы в музыке – неперемный ее атрибут. Представляется совершенно справедливым афоризм, не раз высказанный крупными музыковедами-теоретиками: сама музыкальная форма – это система повторов<sup>18</sup>. Вместе с тем важно учитывать, что такие системы функционируют весьма по-разному в зависимости от различных художественных стилей и принципов музыкальной драматургии.

Так, во многих сочинениях тематические повторы не требуют для уяснения их роли и смысла дополнительных оснований, кроме собственно музыкальных. В иных случаях, например в конфликтных симфониях какого-либо автора, повторы могут вызвать ассоциации из области драмы. В симфонических картинах повторы хочется подчас сравнить с архитектурными закономерностями зодчества или же с приемами композиции во фресковой живописи.

Приведенные сравнения бросают неожиданный свет на симфоническую музыку Бородина, поскольку позволяют осмыслить тематические повторы в ней не с позиции теории западноевропейского симфонизма, а в ракурсе именно бородинской эпической симфонии, где система повторов подсознательно и тем не менее особенно ощутимо воспринимается слушателем как своего рода древний синтаксис, связывающий между собой, с одной стороны, слова-попевки, а с другой – разные типы музыкальных предложений.

Еще одну грань эпического мышления в симфонизме Бородина раскрывает перед нами рассмотрение его симфонической картины "В Средней Азии" (1880). Это произведение, единственное имеющее у композитора конкретную, но вовсе не сюжетную, литературно-изобразительную программу – переход через среднеазиатскую пустыню восточного каравана в сопровождении русского войска, – достаточно хорошо освещено в научной литературе в аспектах истории его создания и соответствия бородинских мелодий подлинным русским и восточным фольклорным мотивам (243, 556–562; 233, 203; 34). Оно детально изучено в отношении музыкальных форм (215, 80).

Однако исследователи оставили почти без внимания едва ли не главнейший из художественных компонентов сочинения. Так, например, Сохор пишет: « Все изменения тем сводятся к варьированию – тональному (терцовые сопоставления), ладогармоническому (в восточная тема трактована то в миноре, то в параллельном мажоре), фактурному (русская тема „поется“ то солистами, то запевалой с хором) » (243, 561). Ученый ничего не говорит об оркестровке, хотя о ее ведущем значении неоспоримо свидетельствует тот факт, что симфоническую картину Бородина практически невозможно перевести на язык эстетически убедительного форте-

<sup>18</sup> И. В. Способин, С. С. Скрбков, а также их ученики.

пианного переложения. В любом клавирауслуге замечательная бородинская музыка будет выглядеть просто бледной и даже слабой, настолько спаяны здесь средства инструментовки со звучанием мелодий и гармоний, да и самим процессом формообразования.

Кстати сказать, закон неразрывной взаимосвязи оркестровки с музыкальной формой понимался Бородиным вполне ясно и претворялся им совершенно осознанно, о чем говорят, например, расхождения в структуре главной партии первой части "Богатырской симфонии" в клавирном и партитурном вариантах. В правильности такого вывода убеждают и строки из его письма к графине де Мерси-Аржанто, посвященные переделке романса "Море" для оркестра: "Партитура была кончена в сентябре месяце. Я уже хотел ее отослать. Но перед тем я подверг ее последнему просмотру. Вещь эта мне не понравилась... в оркестровом изложении вещь показалась мне слишком короткой... Я хочу несколько переделать эту пьесу. Я не хочу инструментовать ее в том виде, в каком она написана для фортепиано, но предпочитаю сделать нечто вроде ее транскрипции для оркестра, добавив к ней небольшое вступление" (211, 4, 353).

Выявляя самое главное в цитированной выше мысли Бородина, можно было бы – для метафорической характеристики – сказать: если романс "Море" требует расширения формы при оркестровке, то симфоническая картина "В Средней Азии", наоборот, нуждается в сокращении в случае фортепианного переложения. Иначе ее музыкальная форма окажется неадекватной художественному замыслу и как бы распадется.

В принципе в симфонической картине Бородин пользуется такими же приемами инструментовки и опирается на те же самые основы оркестрового изложения, что и в своих симфониях. Однако в произведении 1880 года они выступают еще ярче и в более обнаженном виде. В значительной части они вполне аналогичны средствам интонационного развития (о которых уже шла речь) и находят претворение в следующих стадиях формообразования:

- начальная кристаллизация солирующего тембра из тембрового фона;
- зарождение нового тембра в недрах предыдущего (с помощью тембровой модуляции);
- вытеснение новым солирующим тембром старого;
- переплетение тембров в многочисленных комбинациях;
- итоговый тембровый синтез, возникший в результате взаимодействия тембров;
- тембровое нивелирование темы в заключительном разделе.

В дополнение к сказанному следует специально выделить еще несколько характерно оркестровых средств художественной выразительности, которые буквально с такой же яркостью, как на картинах Верещагина, выявляются в симфоническом сочинении Бородина. Это замечательное воссоздание громадности пространства и удивительно тонкий оркестровый колорит. Все вместе взятое сообщает бородинской оркестровке качество полноправного



Лирическая сторона композиторского гения Бородина, с удивительной полнотой чувств раскрывшаяся в его лучших камерно-инструментальных произведениях – и прежде всего в двух струнных квартетах, – как справедливо отмечают многие исследователи, одновременно и уравновешивала эпическую сторону его природы и была связана с ней тысячами нитей. Такая связь обусловлена психологическими причинами и драматургическими особенностями его творчества.

В психологическом аспекте сцепление для Бородина оказалось очень прочным, поскольку лирика, распространяемая им на духовный охват всего мира, становится в его музыке эпосом, а эпическое начало, углубляясь в недра человеческой души и преобразуясь в эпос личности, предстает перед нами как лирика. Не случайно закономерность подобной взаимосвязи вскользь отметил и сам композитор: "Я по натуре лирик и симфонист" (211, 201).

В драматургическом же отношении эпос и лирику изначально роднит неконфликтный метод развития, что естественно влечет за собой определенное сходство научных задач и проблем рассмотрения эпических и лирических произведений искусства.

Бородинские камерно-инструментальные сочинения изучены современным нам музыковедением несоизмеримо лучше, чем произведения любых других жанров в творчестве композитора. Кроме отдельных глав в монографиях о Бородине, им посвящены специальные труды Л. А. Соловцовой и Г. Л. Головинского, где подробно описаны ранние его опыты в данной жанровой области (два струнных трио, фортепианное трио, струнный секстет, струнный и фортепианный квинтеты), едва ли не досконально исследованы особенности содержания и формы струнных квартетов, выявлены даже малоизвестные эскизы и незавершенные работы (см.: 44; 242).

Вместе с тем, задача контекстуальной исторической характеристики лучших камерно-инструментальных сочинений Бородина – квартетов – остается очень сложной и во многом запутанной. Так, неконфликтные по типу драматургии квартеты Бородина оцениваются нередко в сравнении с ярко конфликтными квартетами Бетховена и у читателя подчас создается ложное ощущение, будто почти в такой же мере бородинские камерно-инструментальные сочинения драматургически противостоят подавляющему большинству произведений в данном жанре.

Между тем сквозное рассмотрение квартетов Гайдна, Моцарта, Шуберта, Мендельсона показывает, что, по меньшей мере, две трети их квартетов были неконфликтными, и в этом смысле бородинское квартетное творчество не нарушает главенствующую традицию названного жанра, а последовательно продолжает ее.

В истории музыки время от времени можно наблюдать весьма характерное явление, когда вокруг какого-либо из ведущих жанров группируется целостная система самых типичных для данной жанровой сферы принципов музыкального мышления и конкретных приемов композиторской техники, а затем эта система словно бы вырывается из своих первоначальных границ и функционирует в качестве самостоятельной. Общеизвестных примеров тому достаточно много: хорал – хоральность, кантата – кантатность, соната – сонатность, концерт – концертность, симфония – симфонизм.

Названная закономерность в определенной степени обозначилась и в связи с жанром квартета. Причем в исторический период, предшествующий бородинскому, понятие "квартетность" раскрыл и эстетически охарактеризовал из отечественных ученых не кто иной, как А. Д. Улыбышев в разделе своего знаменитого труда, где речь идет о камерно-инструментальных сочинениях Моцарта.

В отличие, например, от концерта, в котором жанровую суть определяет принцип состязания, квартет, по мнению Улыбышева, воплощает собой идею разговора тесного кружка людей, интересной встречи четырех умных и эмоциональных собеседников, когда в процессе беседы мысль, высказанная одним человеком, подхватывается и развивается другим, подчас опровергается третьим, а в заключении суммируется и подытоживается всеми вместе.

Осмысливая понятие квартетности в таком ракурсе, нетрудно заметить не только близость позиций Улыбышева и Бородина, но и значительное сходство основных стадий развития бородинских квартетов с его же симфониями. Оттого музыка Бородина в квартетах столь же повествовательна, как и в симфониях. Хотя есть и коренные различия.

Бородинские квартеты парадоксальным образом одновременно и более субъективны и более объективны по музыкальному характеру, чем симфонии. Более субъективны потому, что образный строй квартетной музыки ориентирован преимущественно на лирику, а симфонический – на эпос. Более объективны в силу того, что оркестр представляет собой в данном случае вовсе не громадное объединение индивидуальностей оркестровых музыкантов, а лишь инструмент для выражения автором своих замыслов, в то время как камерный состав исполнителей – это четыре личности, те самые четыре собеседника, которые вроде бы обмениваются между собой собственными мыслями и подчас несколько отчуждены от композитора.

Впрочем, феномен определенной отчужденности квартетного жанра может быть рассмотрен еще в одном аспекте – во взаимоотношении исполнителей со слушателями. Квартет принадлежит к той немногочисленной жанровой группе сочинений, для которой в принципе не обязательно присутствие аудитории. Исполнение симфонического произведения – равно как оратории, оперы – обычно лишено смысла без слушателей. Даже для сонаты или романса нужна как минимум публика салона или гостиной.

Квартет – и отчасти также инструментальное трио или игра на

фортепиано в четыре руки – слушательски замкнут сам на себя. Он непременно хранит в своей жанровой памяти картину тех вечеров, когда четыре друга из какого-либо европейского города собирались вместе для традиционного музицирования, а рядом из слушателей не было никого. Подобные вечера, как мы знаем, составляли неотъемлемую часть духовной жизни Бородина в его юные годы, да и позднее.

В обоих бородинских квартетах – в Первом (1879) и Втором (1881) – следование драматургическому принципу разговора четырех собеседников составляет основу как образного развития, так и формообразования. Интересно, что в этом смысле названные сочинения Бородина в большей мере соответствуют именно традициям квартетности, чем аналогичные произведения его современников – квартеты Брамса (1865, 1873, 1875), Грига (1878), Дворжака (1862, 1869, 1870, 1873, 1874, 1876, 1877, 1881), Сметаны (1876, 1888), Франка (1889), где квартетный состав трактуется композиторами совсем иначе, скорее, в качестве некоего предельно утонченного камерного оркестра.

Другой жанровый исток квартетной музыки вообще и квартетов Бородина в частности восходит к традиции городского уличного музицирования, к тем небольшим коллективам музыкантов, которые в парках и на площадях европейских городов зарабатывали себе средства к жизни игрой полек и вальсов, дивертисментов и сюит, инструментальных переложений популярных песен и оперных арий, но самое главное – исполнением серенад.

Весь этот жанровый слой прямо ориентирован на слушателя.

Думается, особенно важно для квартета его родство с серенадой, поскольку в ней – по самой ее природе – едва ли не более, чем в других инструментальных жанрах, выражена способность передавать не просто лирические, но глубоко личные чувства.

На квартеты Бородина серенада несомненно воздействовала и через ее бытовую разновидность городского инструментального фольклора и через одноименный жанр профессиональной музыки.

Еще один из важнейших истоков квартетной музыки бородинского времени связан с симфонией лирико-психологического характера, а через нее и с целым рядом проблем симфонизма – отношением к произведению как к целостной мировоззренческой концепции, симфоническими принципами интонационного развития, трактовкой инструментального ансамбля в качестве миниатюрного оркестра с соответствующими приемами инструментовки. Рассматриваемые в такой плоскости квартеты Бородина оказываются как раз наиболее сходными с вышеупомянутыми уже квартетами Брамса, Грига, Дворжака, Сметаны, Франка. Русский композитор не уступает им ни в глубине и разнообразии осмысления духовного мира человека, ни в интонационной технике, ни в чувстве колорита.

В целом же в обоих квартетах Бородина тенденции квартетности, серенадности и симфонизма обуславливают многоплановость драматургического развития и вдобавок, взаимодействуя между

собой или же находясь друг с другом в скрытом противоречии, создают ощущение своеобразных жанровых и смысловых поворотов, когда музыка то несколько отстраняется от слушателя, то прямо адресуется к нему, то обращает свой взгляд на внешний мир, то погружается в мир внутренний.

Различия основных идей двух бородинских квартетов могут быть условно определены, если рассматривать два авторских посвящения в этих сочинениях как своего рода обобщенную проекцию художественных замыслов композитора.

Первый квартет ля мажор посвящен Н. Н. Римской-Корсаковой, что несомненно отражает его большую объективность и соответствует тону беседы с очень близкими друзьями, с которыми можно говорить на самые волнующие темы, однако нигде не преступая грани именно дружеского общения.

При всем том, что в квартете перед нами вереницей проходят художественные образы самого разного характера – лирического повествования и взволнованного призыва, напева в народном духе и почти сказочной музыки, доносящейся словно бы из музыкальной шкатулки, – облик произведения определяет медленная тема вступления. Ее образный строй воссоздает атмосферу сосредоточенного раздумья, из которого закономерно рождаются последующие мысли и чувства. Оживленный разговор в главной партии сменяется страстным высказыванием в побочной. Первоначальная шутовская связующая партия преобразуется затем в мотив с оттенком некоторой даже мистериальности, а в энергичной коде первой части едва ли не все интонации объединяются.

Смысловую сердцевину квартета составляет соотношение средних частей – второй и третьей. Принцип их эстетической взаимосвязи хотелось бы определить с помощью следующей метафоры, разумеется, вовсе не обязательной в качестве единственной интерпретации, – их может быть очень много, – но в какой-то мере поясняющей нашу мысль. Музыка двух частей являет собой две разные дороги к постижению истины. Одна из них лежит через осмысление жизни во всей ее полноте и трагизме – через печали и сомнения, страдания и горести. Другая ведет в направлении прямо противоположном – художник словно бы отстраняется от жизни и отбрасывает все жизненные проблемы ради очищения какой-то еще неведомой ему сути.

Один образ – во второй части – воссоздается в нашем сознании превращением сравнительно спокойной мелодии в духе русской протяжной народной песни в тему обнаженного отчаяния<sup>19</sup>.

Другой образ – в третьей части – можно уподобить дроблению картины мира, вслед за чем звучание почти дематериализуется,

---

<sup>19</sup> Отметим тонкий прием, с помощью которого композитор достигает такого преобразования: подголосок песенной мелодии в вертикально-подвижном контрапункте выносится высоко наверх, отчего на передний план выступают дотоле незаметные хроматизмы, напоминающие нам о чаконе или пассакалии.

становится как бы ирреальным и возникает ощущение, будто откуда-то сверху льется незримый свет.

Финалу первого квартета – равно как и Второго – вряд ли имеет смысл по стереотипной музыковедческой схеме придавать значение итоговой части. Как справедливо отмечали многие исследователи, смысловой центр тяжести в обоих квартетах Бородина лежит на одной из средних частей. А музыку финала и в том и в другом случае можно уподобить искрометной игре жизненных сил и заключительному взлету неумейной фантазии художника.

Второй квартет ре мажор посвящен жене композитора – Е. С. Бородиной. Более того, он был сочинен к двадцатилетию памятной даты, а именно того дня 10 августа 1861 года, когда состоялось их объяснение в любви. Это несомненно обуславливает не только значительную субъективность тона лирического высказывания, но и вообще придает сочинению свойство едва ли не обобщенной программности.

Тем не менее, Второй квартет, как и Первый, многопланов в жанровом смысле.

Один и, пожалуй, важнейший для него жанровый слой связан с жанром лирической камерной сюиты. При взгляде на произведение в таком ракурсе мы заметим, что первая часть очень похожа на серенаду – страстное и вместе с тем деликатное обращение юноши к возлюбленной, вторая часть – интермедийного плана – создает с помощью интонаций бытовой парковой музыки предощущение важнейшего для жизни героев объяснения, третья, кульминационная, часть, которая прямо названа композитором ноктюрном, представляет собой, по точному определению исследователя, "гениальное воплощение любовного диалога", когда почти интимно-лирическая тема появляется то верхнем регистре, то в нижнем, а в заключении звучит в виде канона как вдохновенный любовный дуэт (243, 468).

Значение принципов сюитности подтверждается при сравнении Второго квартета Бородина с другим его камерно-инструментальным произведением, не столь значительным по его роли в масштабах мирового музыкального искусства, но тоже очень хорошим по музыке. Это "Маленькая сюита" для фортепиано, где также есть и серенада, и часть интермедийного характера, и обращение к бытовым танцевальным мотивам, и ноктюрн.

Разумеется, во Втором квартете не менее сильно, чем признаки сюитности, проявляются закономерности собственно квартетности и тенденции лирико-психологического симфонизма – без них концепция сочинения не была бы столь цельной. В этом смысле интересно взглянуть – по аналогии с эпическим развитием в Первой бородинской симфонии, – как осуществляется во Втором квартете уже на примере подчеркнуто лирической образности соотношение русского начала с восточным и западным.

Русское начало в данном случае никогда не соприкасается с крестьянским фольклором, но зато в полной мере раскрывается через интонации городских романсов и бытовой танцевальной му-

зыка. Восток ни разу не выступает обособленно, а словно изнутри заполняет собой мелодические мотивы и гармонии, то несколько выходя вперед, то снова удаляясь на задний план. Однако самое поразительное, что восточная сфера напрямую смыкается здесь с западной. Так, во многих темах слышим мы одновременно интонационные обороты восточных инструментальных мелодий и западных камерных сочинений, ощущаем негу восточного напева и красоту итальянского *bel canto*<sup>20</sup>.

Исследователи музыки Бородина, опираясь на его письма к жене, справедливо связывали обстоятельства замысла квартета ре мажор со вторичным пребыванием композитора в Гейдельберге, где на него нахлынули воспоминания о событиях почти двадцатилетней давности. Но думается, что тогда же подсознательно всплыли в его памяти и картины их совместной с Е. С. Протопоповой поездки в Италию – их жизни в Пизе и Флоренции. Дух итальянской музыки очень ощутим в бородинском шедевре, причем можно сказать и более конкретно – главная партия первой части прямо основана на мотиве народного итальянского наигрыша<sup>21</sup>.

Так или иначе, бородинская лирика, как и эпос, стремится объять собой весь мир.

Еще одну грань могучего и самобытного дарования Бородина раскрывает перед нами его камерно-вокальное творчество. При рассмотрении в общеевропейских масштабах оно – в лучших своих образцах – не теряется даже на фоне песенных шедевров Шуберта и Шумана и привлекает к себе внимание как глубиной и силой художественного обобщения в их соединении с ярко национальными чертами музыкального языка, так и несомненным крупным новаторством в образной сфере и в композиторской технике, особенно в области гармонии. При оценке в контексте отечественной музыкальной культуры оно дает возможность говорить также о замечательно оригинальном преломлении традиционных видов русского романса, о предощущении и открытии дальнейших путей жанрового развития романсовой лирики, а в отдельных случаях – например, "Песня темного леса" – о появлении в профессиональной камерно-вокальной музыке принципиально нового жанра эпической песни. Наконец, при сопоставлении с другими жанровыми группа-

---

<sup>20</sup> Заметим кстати, что одна из мазурок в "Маленькой сюите" для фортепиано (то есть произведение польского – "западного" – для России жанра) написана Бородиным в подчеркнуто восточном стиле.

<sup>21</sup> Весьма показательно сравнить итальянский народный инструментальный мотив, записанный автором данной главы в октябре 1989 года в Флоренции от городских музыкантов (пример 123 а), с его претворением в квартете Бородина (второе проведение у виолончели, пример 123 б). По свидетельству профессоров Миланской консерватории, этот мотив широко бытует в Италии не менее полутора веков. Заметим также, что он использован в опере Прокофьева "Дуэнья" – в эпизоде четырех виолончелей в сцене карнавала.

ми – с бородинскими симфониями, квартетами, операми, -- оно не только обнаруживает с ними естественное родство, позволяя проводить показательные междужанровые параллели, но и во многих случаях существенно облегчает задачу нахождения важных закономерностей музыкальной стилистики и драматургии.

Количественно бородинское наследие в камерно-вокальных жанрах, как и в других, сравнительно невелико по объему. Оно включает в себя около пятнадцати романсов и песен, которые хронологически распределяются на протяжении творческого пути композитора далеко не равномерно. Большинство лучших сочинений – "Спящая княжна", "Фальшивая нота", "Отравой полны мои песни", "Морская царевна", "Песня темного леса" – относятся к творчески очень насыщенному двухлетнему периоду 1867 – 1868 годов. Несколько позднее, в 1870 и 1871 годах написаны "Море" и "Из слез моих". Затем в 1881 году после длительного перерыва у Бородина вновь усиливается интерес к романсовой сфере и появляется несколько весьма значительных произведений, среди них одно гениальное – "Для берегов отчизны дальней". Однако в целом в последние восемнадцать лет жизни композитора (то есть именно в то самое время, когда автор "Князя Игоря" работал над своей эпической оперой) его творчество в области камерно-вокальной музыки отнюдь не составляло непрерывной линии и даже, скорее, наоборот – имело вид отдельных и внешне разрозненных опытов.

Тем интереснее и показательнее, что совокупность бородинских романсов и песен – как несколько неожиданно обнаруживается при их сведении воедино и совместном рассмотрении – охватывает практически все важнейшие романсовые жанры, утвердившиеся в России в первой половине XIX века и плодотворно развивавшиеся во второй половине столетия<sup>22</sup>.

Так, например, бородинский шедевр по пушкинскому стихотворению "Для берегов отчизны дальней" представляет собой одну из крупнейших вех в историческом развитии жанра трагедийной элегии. Миниатюры из гейновской поэзии "Отравой полны мои песни" и "Из слез моих" продолжают линию лирического романса, обогащая русскую жанровую традицию кругом типичных образов шумановской лирики. Романтическая картина "Море" самим композитором с полным основанием названа в подзаголовке балладой. "Арабская мелодия" принадлежит к жанровой группе романсов с ярко выраженным национальным началом, в данном сочинении – подчеркнуто восточной ориентации (мелодический материал основан на подлинно народном мотиве из книги А. Христиановича "Исторический очерк арабской музыки..."). "У людей-то в дому" на слова Некрасова своими истоками восходит к типу "русской песни", причем в соответствии с эстетической тенденцией художников-шестидесятников настрения лирической монологичности уступа-

<sup>22</sup> В современной музыковедческой литературе оценка романсового творчества Бородина в контексте эпохи наиболее полно дана в книге В. А. Васиной-Гроссман "Русский классический романс XIX века" (31).

ют здесь место более сдержанному и прозаическому тону, создающему ощущение реалистической жанрово-бытовой зарисовки, где каждая бытовая или социальная деталь приобретает внутреннее значение художественного символа. "Спесь" в жанровом отношении стоит очень близко к комедийным бытовым сценкам в духе Даргомыжского, хотя – при общности реалистического метода – эстетические принципы типизации и образного обобщения в том и в другом случае совершенно различны, едва ли не противоположны по направленности: у автора романсов "Титулярный советник" и "Червяк" частный эпизод, относящийся, казалось бы, к самому обычному, живущему рядом с нами человеку, становится поводом для нравственно-социальных размышлений и эстетических выводов в масштабе общечеловеческом, а у Бородина и А. К. Толстого наоборот – герой их сатирического произведения, будучи изначально лишь абстрактным выражением общего для многих людей порока, некоей аллегорической фигурой, в процессе персонификации получает свойства нравственной и социальной определенности, обнаруживает ощутимо контрастные личностные качества и внешне колоритные физиономические признаки, вплоть до иллюзии превращения в реально существующего остро характерного и даже национально узнаваемого персонажа (тип внезапно разбогатевшего и оттого очень заносчивого русского купчика).

В бородинских камерно-вокальных сочинениях находят свое воплощение – хотя в различной степени, а нередко и в смешении – все пять основных родов и пять главенствующих тенденций искусства: эпичность ("Песня темного леса"), трагедийность ("Для берегов отчизны дальней"), лиричность ("Из слез моих"), драматизм ("Море"), комедийность ("Серенада четырех кавалеров одной даме"). Разные принципы их соотношения не только определяют границы между романсовыми жанрами в творчестве композитора, но и служат иногда глубинной основой музыкально-драматургического развития в рамках одного произведения.

Для подтверждения и конкретизации названных закономерностей рассмотрим несколько подробнее пять самых лучших и по справедливости наиболее популярных из песен и романсов Бородинга – его шедевров в данной жанровой сфере. Это "Спящая княжна", "Морская царевна", "Песня темного леса", "Море", "Для берегов отчизны дальней". Кроме того, с целью стилистического обобщения выделим в каждом сочинении на передний план только какое-то одно из художественных средств.

Песню "Спящая княжна" по жанровым признакам можно отнести либо к типу аллегорической сказки, либо – если определять по иным критериям – к разновидности сказочной лирико-сатирической баллады. Два приведенных выше определения внешне противоречат друг другу, поскольку каноны балладного жанра предписывают остро конфликтное развитие и – самое главное – непременно требуют трагической роковой кульминации, а народные традиции сюжетов "о спящей царевне и богатыре-освободителе" обычно



предполагают неторопливо-эпическое развертывание фабулы с обязательно благополучной развязкой. Однако данное противоречие и парадоксальное совмещение как раз и составляют драматургическую суть бородинской концепции.

Действенность в этом сочинении не просто нарочито ослаблена — она вовсе отсутствует. Событий ровно никаких не происходит, но именно отсутствие событий постепенно начинает восприниматься нами как скрыто драматичный и мощный стимул, производящий в нас внутреннее психологическое действие, как основная движущая сила процесса многократного переосмысления художественных образов, когда они предстают в разностороннем эстетическом освещении и в нашем сознании словно бы балансируют между полярными областями: душевной проникновенностью лирики и отстраненностью эпики, подсознательным ощущением серьезности аллегории и шутливостью тона, неиссякаемой верой сердца и трезвым скептицизмом ума.

В музыкальном отношении главная тема-рефрен, по существу, не меняется. И тем не менее во всех трех своих проведениях она образно очень по-разному окрашена, ибо попадает в условия контекстуально различные. В самом начале тема звучит как лирическая колыбельная. Затем — после эпизода "с диким смехом вдруг проснулся ведем и леших шумный рой" — она поворачивается к нам иной стороной и воссоздает уже образ несколько более отрешенный от лирики, но обобщенно сказочный. В заключительном итоговом ее повторении на передний план выступают качества сатирические, вызывающие самый широкий круг ассоциаций с произведениями отечественного искусства, прозаической литературы и поэзии (например, "Поток-богатырь" А. К. Толстого, сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина). Наконец, в последних тактах сочинения — "и никто не знает, скоро ль час ударит пробужденья" — композитором будто бы отбрасываются в сторону ненужные теперь одежды и лирики и сказочности, а остаются лишь углубленная серьезность тона и обнаженно прямой вопрос без ответа о судьбе России<sup>23</sup>.

Кульминационный эпизод песни — на словах "княжну освободит!" — неожиданно и одновременно естественно соединяет при-

---

<sup>23</sup> Кульминационный эпизод песни — на словах "княжну освободит!" — неожиданно и одновременно естественно соединяет признаки типичных кульминаций и народной сказки, и романтической баллады: мы найдем здесь сюжетные мотивы и счастливого освобождения, и рокового поворота судьбы. Музыкальными средствами гармонии и ритма (длительная устойчивая каденция в ослепительном по колориту до мажоре) композитор, казалось бы, безоговорочно утверждает идею желанного пробуждения и победы сил добра и жизни. Но тут же он усиленно подчеркивает сослагательность наклонения в своем повествовании. И чем сильнее был душевный порыв к свету и надежде, тем разительнее последующая трансформация художественного образа в его прямую противоположность — мрака и роковой оцепенелости. Так сводятся вместе и образуют синтетическое единство жанровые тенденции, совершенно разные по направленности, едва ли не взаимоисключающие.

знаки типичных кульминаций и народной сказки и романтической баллады: мы найдем здесь сюжетные мотивы и счастливого освобождения и рокового поворота судьбы. Музыкальными средствами гармонии и ритма (длительная устойчивая каденция в ослепительном по колориту до мажоре) композитор, казалось бы, безоговорочно утверждает идею желанного пробуждения и победы сил добра и жизни. Но тут же он усиленно подчеркивает сослагательность наклонения в своем повествовании. И чем сильнее был душевный порыв к свету и надежде, тем разительнее последующая трансформация художественного образа в его прямую противоположность – мрака и роковой оцепенелости. Так сводятся вместе и образуют синтетическое единство жанровые тенденции совершенно разные по направленности, едва ли не взаимоисключающие.

Контекстуальное взаимоотношение и взаимопроникновение нескольких контрастных жанров имеет существенное значение и для музыкальной драматургии романса "Морская царевна".

Один пласт жанровых ассоциаций связан здесь с сюжетной группой западноевропейских баллад "о юноше и погубившей его русалке". Однако в традиционных балладных сочинениях фабула складывается обычно из целого ряда эпизодов при их устойчивом чередовании: 1) картина водной стихии и звуки волшебного пения; 2) слова роковой девы, обращенные к путнику; 3) потерявший голову юноша устремляется навстречу красавице; 4) гибель героя. А в бородинском романсе эпизодов лишь два, причем они расположены в обратном последовании – "призыв морской царевны" и "картина моря", – что видоизменяет и структурно сразу же замыкает сюжет, перенося все недосказанное в нем в чисто ассоциативную сферу.

Другой пласт жанровых ассоциаций погружает слушателя в мир некоей блаженной нирваны или какого-то очень близкого к ней отрешенного и бесконечно длящегося душевного состояния, столь характерного для музыки Востока. Однако – в отличие от большинства бородинских сочинений, где восточный колорит воссоздан с замечательным чувством подлинности, – композитор в данном случае вовсе не избегает ощущения условности, а даже в своих художественных целях словно бы намеренно стремится к нему. Он как бы подхватывает глинкинскую традицию центральных актов "Руслана и Людмилы" (зачарованное Черноморово царство или хор дев – "Приди на тайное призванье, приди, о путник молодой!") и вместе с тем предвосхищает многие ориентальные эпизоды опер Римского-Корсакова (например, в песне Индийского гостя – "Кто ту птицу слышит – все позабывает!").

Оба этих жанровых пласта в романсе "Морская царевна" сцеплены жанром баркаролы (размеры  $\frac{6}{4}$  и типичные обороты "покачивания", воспроизведенные приемами гармонии и фактуры).

При подобном жанровом смешении и объединении начал западного и восточного, элементов действенного и созерцательного, но, самое главное, при подобном обращении прямо к слушателю –

выступающему здесь как бы в роли героя балладного повествования – традиционный сюжет кардинально переосмысливается и в нем выявляется в качестве центральной идеи бородинского произведения не столько мотив волшебного обольщения и неизбежной расплаты жизнью, сколько тема мистической и призрачной красоты оцепенелого беспробудного сна. Внутренним стержнем и скрытой пружиной смыслового развития такой темы оказывается вековечное сомнение: смерть и небытие – это роковая трагедия или же вожделенное успокоение?

Хорошо известно, какое ошеломляющее впечатление произвела на современников Бородина гармония романса, до такой степени новаторская и смелая, что она даже у Листа вызвала смущение и деликатное замечание о излишней, по его мнению, пряности. Она, действительно, смела и необычна для той эпохи, но органично согласуется и с образным строем сочинения, и с почти сложившейся уже тогда у композитора цельной системой гармонического мышления.

Бородин в музыкальной гармонии очень значительно расширил спектр художественных средств, особенно во взглядах на явления ладовой переменности, эллипсиса и гармонического колорита. Так, например, широко употребительные у романтиков того времени приемы собственно гармонического эллипсиса дополняются у автора "Морской царевны" целой группой характерно бородинских оборотов, которые с совсем незначительной долей метафизичности было бы уместно назвать "эллипсисом неаккордовых звуков".

Суть подобного рода оборотов состоит в том, что при сцеплении каких-либо аккордов – усложненных звуками или задержанными, или проходящими, или вспомогательными, или и теми и другими – в самый момент разрешения появляется новый неаккордовый звук, в свою очередь требующий разрешения. Последование нескольких таких звеньев образует порой длинную цепочку диссонансов, причем из-за колористической обособленности диссонантных созвучий и ярко выраженной самостоятельности в логике голосоведения и сопоставления гармоний (гроздь секунд, нанизывание целого ряда аккордов на один выдержанный звук) нередко пропадает однозначность определения: какие звуки принадлежат к аккордовым, а какие к неаккордовым, но самое важное – какой именно аккорд следовало бы выбрать в качестве организующего устоя.

Иногда возникает несколько как бы конкурирующих между собой центров тяготения, и тогда соотношения классической триады гармонических функций – "тоника, субдоминанта, доминанта" – словно бы утрачивают свое ведущее значение, уступая место совсем иному принципу гармонического мышления, при котором подсознанию слушателя предлагается выбор между одними только тониками, но разной степени вероятности.

Подобная нарочитая неопределенность усиливается подчас совершенно самостоятельной гармонической функцией "органный баса", который не только во многом независим от гармонии сред-

них голосов, но и вступает порой с ней в функциональное противоречие (например, в первых двух тактах "Морской царевны" основная гармония сменяется по принципу "устой – неустой", а у "органного баса" наоборот: "неустой – устойчив").

В романсе "Морская царевна" все эти и другие аналогичные приемы создают образ намеренно двойственного характера, вызывая ощущение одновременно устойчивости и зыбкости, странной притягательности и холодной отчужденности.

Один из бородинских шедевров в песенных жанрах – "Песня темного леса" – представляет собой произведение такого эпического размаха и такой мощи запечатленных в нем истинно богатырских образов, что оно для нас психологически как-то даже не вполне согласуется с привычными масштабами и традиционным образным строем сольной камерно-вокальной музыки, а выходит далеко за ее границы и тяготеет, скорее, к разновидности какой-то хоровой картины в былинном духе (в жанровом отношении абсолютно закономерным в данной связи выглядит переложение Глазуновым этого сочинения для оркестра и мужского хора). Но все в нем – и масштабность массовой оперной сцены, и подспудная напряженность древней исторической песни, и неторопливость сказа русской былины, и углубленная сдержанность знаменного распева – все словно бы спрессовано и воплощено композитором в форме, вызывающей сравнение даже не с фреской, но вернее – с лаконичным рельефом, высеченным каменотесом на совсем небольшой по размеру каменной плите.

Ощущение спрессованности и концентрированности средств выражения относится и к гармоническому колориту, насыщенно архаичному и намеренно приглушенному<sup>24</sup>, и к ритму, который как бы вбирает в себя сразу несколько различных принципов ритмической организации поэтического и музыкального текстов.

Гармония в "Песне темного леса" органично вырастает из унисонного изложения. Поначалу она дается лишь намеком и выступает в виде выдержанных гармонических педалей на опорных тонах мелодии, чем определяется естественность перехода от одноголосия к двухголосию. Затем она становится трехголосной с оттенком целотоновости, но только в кульминации – на словах "на расправу шла волюшка, города брала силушка", – будто сжатая ранее пружина, упруго и мощно разворачивается в полное четырехголосие, не меняя, однако, и здесь подчеркнуто архаического колорита звучания.

Ритм произведения складывается в результате весьма сложного взаимодействия, по меньшей мере, пяти дополняющих друг друга и взаимопересекающихся ритмических пластов.

Первый из них исторически связан с традициями знаменного пения, что в бородинском сочинении особенно рельефно проявляется в теме фортепианного вступления и заключения, сочиненной

<sup>24</sup> Гармония в "Песне темного леса" органично вырастает из унисонного изложения.

композитором в духе какого-то истового по звучанию раскольничьего унисона (тематические и ритмические аналоги ему в музыке Бородина легко найти в разработке четвертой части симфонии си минор и в среднем разделе пролога оперы "Князь Игорь").

Второй – ориентирован на столь же свободную, но внешне гораздо более активную ритмику напевов древних былин (собственно тема песни).

Третий – следует правилу силлабического стихосложения, которое было столь характерным для духовных стихов и многих русских исторических песен, причем в данном случае в основе ритмической пульсации лежит традиционный тринадцатисложник с двумя цезурами в музыкально-поэтической строке:

$$\begin{array}{l} 5 + 5 + 3, \\ 5 + 5 + 3... \end{array}$$

Четвертый – вызывает в памяти ритм крестьянских протяжных, а также и разбойничьих песен с переменным размером:  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ , иногда  $\frac{6}{4}$ .

Пятый пласт привносит в уже перенасыщенную ритмическую структуру также явные признаки особого рода тонического стихосложения. Закономерности акцентировки ударных слогов вызывают чисто музыкальное ощущение, будто процесс ритмического развития протекает в целом в рамках трехдольности с очень ярко обозначенными ритмическими функциями каждой доли – 1, 2, 3, – однако внутри трехдольной ячейки какая-либо доля может повторяться или пропускаться. Чаще всего отсутствует первая доля (аналогичный пример трехдольных ячеек мы встретим в трио из скерцо бородинской симфонии ми-бемоль мажор):

Тем – ный лес шу – мел,	Пес – ню ста – ру – ю,
2    3      1 2    3	2    3      1 2    3
Тем – ный лес гу – дел,	Быль бы – ва – лу – ю
2    3      1 2    3	2    3      1 2    3
Пес – ню пел (паузы)	Ска – зы – вал...
1    2        3 3	1    2    3

Разумеется, вся сложность и многоплановость ритмической структуры "Песни темного леса" не воспринимаются осознанно во время прослушивания сочинения, но все это подсознательно чувствуется и создает нужное автору ощущение огромного внутренне напряжения и многомерности художественного образа.

Важность и характерность для творчества Бородина отмеченных выше жанровых, общестилистических, ритмических закономерностей подчеркивается и тем обстоятельством, что во многих из своих романсов и песен – среди них "Спящая княжна", "Морская царевна", "Песня темного леса", "Море" – композитор выступал и в качестве автора стихотворных текстов.

Романс "Море", который друзья и коллеги Бородина по "Могучей кучке" единодушно считали лучшим из его камерно-вокаль-

ных сочинений, с замечательной яркостью и точностью творческого решения объединяет в себе характерно бородинские качества эмоциональной непосредственности высказывания и эпической объективности тона, картинной конкретности и обобщенной аллегоричности художественных образов. Сверх того он несомненно привлекает внимание слушателя также особой остротой и напряженным драматизмом сюжетного и музыкального развития. В данном смысле произведение полностью соответствует традициям жанра романтической баллады и представляет собой внутренне убедительный, а внешне счель эффективный пример выражения эстетической идеи средствами прямого драматургического конфликта.

Конфликтность проявляется прежде всего в сюжетной сфере: как непосредственное столкновение двух начал – слепого стихийного и разумного личностного. Одно из них – представленное картиной "бурного моря" – кажется неодолимым в его беспредельной и грубо материальной мощи, но другое – персонифицированное в образе "отважного пловца" – противостоит ему духовной силой человеческого мужества и упорства.

Конфликтность обозначается и в более обобщенном плане соотношения художественных символов: как противоборство двух исконно враждебных друг другу тенденций – разрушения и созидания. С одной стороны, картина бури словно бы концентрирует в себе бесцельно всеокрушающую энергию неживой природы, но, с другой стороны, образ героя воплощает собой идею созидательной жизни и ее целенаправленного противодействия неистовству стихии<sup>25</sup>.

Качество функциональной многозначности, присущее и предыдущим камерно-вокальным сочинениям Бородина, например "Спящей княжне" (жанровые взаимопересечения), "Морской царевне" (разноплановые соотношения гармоний и тональностей), "Песне темного леса" (ритмическая полуфункциональность), в балладе "Море" выявляется особенно заметно в ее структуре. В основе романса лежат три темы – "бурного моря", "отважного пловца", "борьбы пловца с морем". Закономерность их чередования и видоизменения соответствует основным этапам развертывания типично балладного сюжета с острой завязкой конфликта и его роковым разрешением:

- |                              |                         |
|------------------------------|-------------------------|
| 1) экспозиция образа моря;   | a Экспозиция            |
| 2) экспозиция образа пловца; | b тема производная от a |
| 3) завязка – образ борьбы;   | c синтез тем a и b      |

<sup>25</sup> Заметим в данной связи, что и в мелодике, и в гармонии, и в фактуре бородинского романса "тема моря" закономерно создает ощущение раздробленности и определенной разобщенности элементов структуры с трудно предсказуемыми их сопоставлениями, а "тема пловца" – наоборот, упорядочивает музыкальный материал, сообщая музыке широту гармонического дыхания и полную слитность интонаций в мелодической кантилене.

- |                           |  |
|---------------------------|--|
| 4) лирическая интермедия; | b Эпизод                               |
| 5) возобновление и        | a Реприза                              |
| 6) развитие               | b тема b с фактурой a                  |
| 7) конфликта;             | c                                      |
| 8) кульминация;           | b <sub>1</sub> синтез тем b и c        |
| 9) развязка;              | a Кода – синтез a и b <sub>1</sub>     |
| 10) послесловие.          | a <sub>1</sub> нивелирование тематизма |

Как можно увидеть, здесь органично соединяются и дополняют друг друга различные формообразующие тенденции с признаками музыкальных форм свободного балладного развертывания, рондо, двукратно концертрической, трехчастной и сонатной формы. Причем даже последняя из них и, пожалуй, важнейшая для понимания концепции сочинения, в свою очередь, структурно многослойна (поскольку в образном плане побочной партией несомненно является "тема пловца", но по типу соотношения тональностей ее роль выполняет "тема борьбы").

Важно подчеркнуть также, что порядок последования тем и принцип взаимопроникновения их элементов в романсе по сути своей тождественны отмеченным ранее закономерностям развития тематизма в бородинских симфониях.

В отличие от баллады "Море" элегия "Для берегов отчизны дальней" была встречена в "Могучей кучке" более чем прохладно. Даже после смерти композитора Стасов в монографии "Александр Порфирьевич Бородин" (1889) отозвался о ее музыке с нескрываемым и каким-то просто удивительным пренебрежением, выказав полное непонимание сути творческого замысла и глубины его осуществления. Но за последующие сто с лишним лет сама история отечественной музыкальной культуры все поставила на свое место – ныне бородинский шедевр общепризнан, ученые по справедливости называют его теперь в ряду величайших достижений русской романсовой классики, он принадлежит у нас в стране к числу самых любимых и часто исполняемых сочинений.

Романс "Для берегов отчизны дальней" множеством нитей связан со всем вскальным творчеством Бородина.

Можно для подтверждения сказанного показать, в сколь значительной мере развитие лирико-психологической линии в бородинских романсах органично подвело композитора к созданию элегии на пушкинские слова как к закономерному кульминационному выражению еще одной грани его художественной натуры.

Можно, кроме того, в камерно-вокальных произведениях Бородина проследить зарождение и эволюцию таких художественных образов и таких конкретных приемов их претворения, которые в сконцентрированной форме выступили потом в элегии.

Можно также с полной уверенностью говорить применительно к элегии о свойственных Бородину закономерностях развертывания формы и о преемственности – идущей от ранних романсов – типично бородинских оборотов музыкального языка в гармонии, ритме,

фактуре (практически все они уже назывались нами ранее – эллипсис неаккордовых звуков, функциональная независимость глубокого гармонического баса, многослойность и перенасыщенность музыкальных структур и другие).

Можно, наконец, рассматривать проблему в плоскости постановки и решения композитором драматургических сверхзадач в его камерно-вокальных сочинениях, отметив здесь определенную близость и глубинное родство образа одного строя элегии художественным темам и идеям "вековечного сна и надежды на пробуждение" ("Спящая княжна"), "раздумья о природе смерти" ("Морская царица"), "мужественного противостояния неодолимым роковым силам" ("Море").

Однако вся полнота внутренней связи элегии "Для берегов отчизны дальней" с бородинским творчеством в целом выявляется лишь при оценке романа в контексте всего зрелого творчества Бородина, в контексте самых основ мировоззрения композитора и сквозных для проблематики нашего исследования вопросов: о стимулах неконфликтного музыкально-драматургического развития в произведениях Бородина.

Обратим внимание на ключевые завершающие строки элегии Пушкина и Бородина – "исчез и поцелуй свиданья, но жду его: он за тобой..." – и, не боясь внутреннего самообвинения в упрощенности подхода, попытаемся уточнить, каков эстетико-мировоззренческий смысл этих слов?

Буквальное прочтение и осмысление их в духе хрестоматийно понятого христианского верования в жизнь после смерти и в грядущее воскресение всего человечества нас не вполне устроит, поскольку будет выглядеть простоватой религиозно назидательной сентенцией, не совсем соответствующей художественной сущности Пушкина и Бородина. Толкование же ключевой фразы в значении чисто поэтической метафоры тоже сделает интерпретацию сочинения поверхностной и в большой степени обесценит художественную идею.

В обобщенно-семантическом плане роман Бородина вслед за пушкинской элегией воспроизводит параллельную структуру двух во многом сходных, но далеко не тождественных явлений (реалий и чаяний):

- прощание перед долгой разлукой и надежда на встречу в иной стране;
- разлучающая навеки смерть и надежда на встречу в ином мире.

Однако над этими сопряженными мыслями как бы парит некая сверхидея – антиномия высшего порядка: жизнь имеет смысл только в том случае, если "там" будет встреча; но если даже встречи "там" не будет, все же жизнь имеет смысл.

От этой исходной антиномии проистекает в романе Бородина антиномичность всех средств художественного выражения.

Так, например, вокальная партия в экспозиции и репризе по формальным признакам вроде бы должна быть отнесена к сфере



речитативной декламации (практически полное отсутствие распевов – то есть везде один звук на один слог – и доминирование лишь нескольких повторяющихся звуков). Однако из-за удивительно глубокой интонационной спаянности мелодия производит впечатление настоящей кантилены.

Вдобавок, поскольку мелодия – особенно поначалу – предельно лаконична в высотно-интервальном отношении, введение в среднем разделе интонаций восходящей сексты и нисходящей квинты воспринимается слушателем как рождение новой темы, а последующее мелодическое развертывание дает уже ощущение очень значительной лирико-трагической кульминации.

Фактура фортепианного сопровождения также выглядит очень сдержанной и простой. Но и за ее внешней простотой скрыты удивительные глубины и таится целый мир драматургических и жанровых антиномий. Оstinатное повторение аккордов на фоне нисходящего и отчасти также остинатного баса вызывает ассоциацию с жанром пассакалии и воссоздает в воображении образы мучительной навязчивой мысли о безвозвратности потери, едва сдерживаемой душевной боли. Однако эти же аккорды являются как бы символом человеческой стойкости перед лицом несчастья и воплощают собой драматургическую линию духовного противодействия ужасу смерти. Более того, подобная остинатная аккордовая фактура – в силу исторически закрепившейся за ней художественной функции в ряде романсов гимнического характера (например, "К музыке" Шуберта) – может служить и выражением прямо противоположной идеи: торжества нетленного начала над тленным, любви над смертью.

Образно-драматургическая многозначность, доходящая до антиномии, проявляется также и в композиционной структуре всего сочинения: будучи написанным в трехчастной форме, оно, как нередко бывает у Бородина, обнаруживает также признаки сонатной формы (без разработки), где главная партия обобщает образ земных страданий, а побочная партия, символизирующая образ любви и надежды, в репризе дана едва уловимым намеком (восходящая секста), и надежда здесь сопровождается навязчивой мыслью, что ожидаемое однажды уже не сбылось...

Таким образом, закономерность драматургической антиномии можно отметить при любом ракурсе рассмотрения романа: интимность тона высказывания – и грандиозная значимость и обобщенность выражаемых идей; крайняя сдержанность средств выражения – и максимальный эффект их применения; некая отстраненность в характере рассказа – и прямая причастность к его событиям; монологичность речи, но такая, которая живет воспоминаниями о диалоге прошлом и надеждами на диалог будущий.

Еще один важный оттенок в характеристике шедевра Бородина может дать сравнение с известным романсом Чайковского на текст А. К. Толстого "Слеза дрожит", причем мы считаем целесообразным напомнить не первую знаменитую строфу, а остальные четыре – из которых три никогда не исполняются:

Когда Глагола творческая сила  
Толпы миров возвала из ночи,  
Любовь их все, как солнце, озарила,  
И лишь на землю к нам ее светила  
Нисходят порознь редкие лучи.

И порознь их отыскивая жадно,  
Мы ловим отблеск вечной красоты:  
Нам вестью лес о ней шумит отрадной,  
О ней поток гремит струею холодной  
И говорят, качаясь, цветы.

И любим мы любовью раздробленной  
И тихий шепот вербы над ручьем,  
И милой девы взор, на нас склоненный,  
И звездный блеск, и все красы вселенной,  
И ничего мы вместе не сольем.

Но не грусти, земное минет горе,  
Пожди еще, неволя недопла —  
В одну любовь мы все сольемся вскоре,  
В одну любовь, широкую как море,  
Что не вместят земные берега!

В мировоззренческих позициях великих художников с удивительной рельефностью выступают при таком сравнении черты сходства и кардинального отличия.

Сходство — как нетрудно заметить — заключается в теме упования на встречу и соединение душ героев после смерти, но различие обозначается гораздо явственнее. У А. К. Толстого и Чайковского надежда выражается экзотически, в форме эмоционального убеждения и с интонацией твердой уверенности, а у Пушкина и Бородина наоборот — слова надежды интонационно исполнены крайней степени сомнения, и риторическое многоточие звучит у них почти что вопросом — "а будет ли?"

Есть и другое не менее принципиальное отличие концепций и драматургических принципов их претворения.

У А. К. Толстого и Чайковского их произведение созерцательно и несколько даже пассивно констатирует факт роковой раздробленности земного мира и раздробленного восприятия человеком всех явлений бытия, а любые попытки объединить все в целостном видении и осмыслении полагаются в этой смертной жизни заведомо обреченными — "и ничего мы вместе не сольем".

Совсем иное у Бородина.

Обобщая наши наблюдения о симфонических, камерно-инструментальных и камерно-вокальных сочинениях Бородина и возвращаясь сейчас к одному из самых важных и сквозных для проблематики нашего исследования вопросов — о стимулах неконфликтного музыкально-драматургического развития в бородинских произведениях, — отметим: Бородин всем своим творчеством утверждает прежде всего идеал нераздробленного синтетического мировосприятия и активного созидающего начала, стремящегося к достижению целостности, при глубоком убеждении композитора в принципиальной достижимости такой задачи.

Мы здесь, пожалуй, ближе всего подходим к решению проблемы драматургического стимула в произведениях неконфликтного типа. Место конфликта у Бородина в подавляющем большинстве его сочинений занимает ярко выраженная именно в бородинском творчестве категория эстетического противоречия между частью и целым, категория, которая в контексте эстетики этого композитора всегда выдвигается на передний план и постоянно, в каждый данный момент музыкального развития стимулирует процесс преодоления раздробленности и созидания целого. Силой действия становится духовная созидающая энергия, а силой контрдейств-

вия – инерция отчужденного и изначально раздробленного материала.

Впрочем, заметим, что в такой системе мышления границы между конфликтным и неконфликтным типами драматургии становятся взаимопроницаемыми: просто в произведениях конфликтного типа сила дробления и разрушения развертывается в сквозную линию контрдействия внутри музыкальной формы (например, в балладе "Море", в эпизоде раздора Галицкого с Ярославной и в сцене набега половцев на Путивль из оперы "Князь Игорь"), а в произведениях неконфликтного типа дробление целостной картины уже совершилось как бы до начала звучания музыки и собственно процесс формообразования запечатлеывает действие только созидательной силы (например, в медленных частях обеих бородинских симфоний, в концепции формы сонатного *allegro* симфоний и квартетов, в решении проблемы симфонического и квартетного цикла Бородиным).

Процесс смешанного неконфликтного и конфликтного музыкального развития (при преобладании неконфликтного) в музыке Бородина может быть обнаружен во всех масштабах музыкальной структуры и при всех срезах музыкальной ткани, он охватывает все элементы музыкального языка, определяет важнейшие особенности формообразования, распространяется на закономерности соотношений образов и жанров.

А в элегии "Для берегов отчизны дальней" этот же процесс словно бы высвечивает перед нами в поразительно чистом виде и в форме осязаемых художественных образов две параллельно действующие силы: такого разрушения, которое все превращает в ничто и не оставляет герою никакого утешения; но одновременно – такой духовной человеческой энергии, которая, не заслоняя человека от страданий и не питая его иллюзиями, находит нравственно достойные и мужественные основания в себе самой для продолжения жизни.

Эпическое начало в симфониях, лирика в квартетах, философско-психологическая трагедийность в элегии "Для берегов отчизны дальней" образуют как бы триаду жанрово-смысловых центров творчества Бородина.

#### 4

Витязь на распутье – этот традиционный образ русского эпоса может быть использован для характеристики бородинской работы над произведениями в оперном жанре.

Дорога Бородина к созданию эпической оперы вовсе не была торной. Она разветвлялась, порой незаметно отклонялась в сторону от эпоса, заводила иногда в тупик эклектических соединений разнородных оперных жанров, терялась подчас в каком-то стилистическом беспутье или же, наоборот, сворачивала по наезженной колее упрощенных представлений об эпических формах и заставляла потом, их критически переосмысливая, возвращаться назад к исходной точке. На пути к опере "Князь Игорь", а один раз в дли-

тельном перерыве работы над ней, композитор предпринял четыре интересных опыта, даже если ограничиться рассмотрением только музыкально-драматических его сочинений и не затрагивать других жанровых источников. Он испробовал, по меньшей мере, четыре дороги, покуда не утвердился окончательно на пятой в правильности своего выбора.

Речь идет о замыслах оперы "Василиса Микулишна" (до 1867), об опере-фарсе "Богатыри" (1867), об эскизах к сценам разгульной опричнины в задуманной им опере "Царская невеста" (1868) и о четвертом, финальном действии коллективной оперы-балета "Млада" (1872).

Каких-либо музыкальных материалов "Василисы Микулишны" не сохранилось. Соотнеся между собой план либретто, принадлежащий руке Бородина<sup>26</sup>, и сюжеты нескольких русских былин, на которые он опирался, — "Данило Ловчанин с женою", "Ставр Годинович", "Данило Игнатьевич", "Дунай Иванович", "Иван Гостиный сын" ("Песни, собранные П. В. Киреевским". М., 1860–1861, вып. 1–3) — удастся реконструировать только фабулу произведения, но с довольно значительной степенью подробности, вплоть до распределения драматургических эпизодов по картинам, что небезынтересно для дальнейшего сравнения с другими бородинскими оперными сочинениями, а также с операми его современников<sup>27</sup>.

Думается, приведенного в сноске содержания оперы достаточно, чтобы увидеть и достоинства и недостатки бородинского замысла.

Бородин уже при первом своем шаге к оперному жанру берется за сюжет не просто эпический, но и основанный на подлинных русских былинах. В этом смысле его неосуществленное произведение занимает промежуточное положение между "Русланом" Глинки и "Садко" Римского-Корсакова. Кроме того, он вслед за Глинкой, не колеблясь, идет по пути объединения русской тематики с восточной. Сразу же обнаруживается и его склонность живописать музыкальными средствами богатырскую силу Руси. Последнее даже с избытком, поскольку из героев его оперного либретто абсолютно

---

<sup>26</sup> Отдел рукописных источников РИИИ, ф. 14, ед. кр. 12. Первым оценил значение этого документа А. Н. Сохор (243, 164). Однако в настоящей главе материал оценивается в ином ракурсе.

<sup>27</sup> *Картина 1.* Лес. Княжеская охота. Прославленный в былинах охотник Данила Денисьевич по прозвищу Ловчанин (тенор) похвывается перед киевским князем Владимиром (бас), что у него — простого ловчего — золотой казны не меньше, терем не ниже, усадьба не хуже, чем у самого князя. А главная его драгоценность — молодая и красивая, умная и сильная, любящая и верная жена Василиса Микулишна, дочь богатыря Микулы Селяниновича. Хвастливую речь слышат также невозмутимый Илья Муромец (бас-профундо) и завистливый Алеша Попович (тенор). Разгневанный Владимир отдает приказ за высокомерно оскорбительные слова заточить Данилу в темницу и посылает за его женой, дабы убедиться, правду ли говорил его ловчий. *Картина 2.* Замок восточного богатыря "зверя лютого" Тугарина Змеевича (бас). Приехавший к хозяину Алеша Попович сговаривается с ним, как коварно погубить Данилу Ловчанина. *Картина 3.* Палата князя Владимира. К киевскому

все мужские персонажи – богатыри, а из двух женщин одна – богатырша!

Кстати сказать, эпизоды "Княжеская охота", "Прибытие немилых сватов", "Свадебный поезд" ассоциируются с аналогичными сюжетными мотивами в более поздних операх Римского-Корсакова: "Псковитянка" (Царская охота), "Царская невеста" (сваты царя Ивана Грозного), "Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии" (Свадебный поезд). Сообщение Василисиных людей о нагрянувшей беде вызывает в памяти и – как знать? – быть может, действительно превосхищает и для Бородина психологически подготавливает гениальную сцену прихода бояр в Ярославнин терем. Вообще преданность и сила духа Василисы сродни верности и душевной стойкости Ярославны.

Бородин, как мы видим, распределил голоса, продумал драматургическую структуру, вероятно, набросал даже музыку квартета пятой картины.

Однако его решение отказаться от сюжета "Василисы Микулишны" следует назвать безусловно правильным. Слишком уж заметно проступали в фабуле рудименты жанра доглинкинской "волшебной оперы" и эпигонски ослабленные формы мнимого, а не истинного "русланизма". Слишком мелодраматичным для былинного склада выглядел бы финал. Да и появление на оперной сцене такой актрисы, которая способна в рукопашной схватке победить самого Илью Муромца, – подобная ситуация не могла вызвать в зрительном зале ничего, кроме взрыва гомерического хохота.

Пожалуй, засмеялся и сам Бородин, поскольку вторым его ша-

---

князю входит Василиса Микулишна (контральто), переодевая в наряд посла могущественного восточного хана, и якобы от его имени требует отпустить на волю Данилу Ловчанина. Княгиня Апраксея (сопрано) сразу же раскрывает хитрость Василисы и сообщает о том мужу. Владимир как ни в чем не бывало предлагает послу состязаться в ловкости и силе, сообразительности и уме с лучшими его витязями и мудрецами. Василиса побеждает в стрельбе из лука – издали расщепляет стрелой княжеский перстень ровно на две части, – превосходит всех в схватке на мечах и в рукопашной борьбе, в разгадывании загадок и даже в шахматной игре. Князь Владимир восхищен и пылает настоящей страстью. Ничто теперь не остановит его в желании взять в жены Василису. *Картина 4.* Княжеский пир на весь мир. Пиршество прерывается известием о бегстве княгини Апраксии (она бежала с целью воспрепятствовать плану Алеши Поповича, спасти Данилу Ловчанина и тем самым лишить своего мужа возможности жениться на Василисе). Алеша Попович дает совет князю Владимиру послать Данилу Ловчанина на смертельное единоборство с Тугарином. Илья Муромец пытается отговорить князя, но тщетно. *Картина 5.* Сады Тугарина. Данила Ловчанин в присутствии Алеши Поповича и княгини Апраксии вызывает "зверя лютого" на смертный бой, побеждает его, но и сам тут же погибает из-за какой-то коварной уловки (по одному варианту былины: в замаскированной яме-ловушке; по другому варианту: из-за предательского удара посланника князя, то есть в данном случае – Алеши Поповича). *Картина 6.* Дом Василисы. Люди сообщают хозяйке о смерти мужа. Почти тотчас же врываются сваты и против воли увозят Василису в Киев. *Картина 7.* Палаты князя Владимира. Все торжественно встречают свадебный поезд. Василиса Микулишна, не желая изменить даже мертвому Даниле Ловчанину, убивает себя.

гом на пути к эпическому оперному жанру стала опера прямо противоположной эстетической ориентации – фарс "Богатыри".

В отличие от предыдущего опыта, здесь Бородин довел свою работу до самого конца. Сочинение было создано в клавире и партитуре, разучено и поставлено на сцене. До наших дней дошли практически все материалы: полные автографы нотного текста и копии, несколько вариантов либретто и списки действующих лиц, театральные афиши и рецензии на премьеру<sup>28</sup>.

Но произведение и ныне не известно фактически никому, кроме очень узкого круга источниковедов. Оно даже не опубликовано, хотя П. А. Ламм подготовил нотный текст к академическому изданию еще в середине 1930-х годов<sup>29</sup>. Вокруг "Богатырей" ходят легенды самого разного толка, большей частью – совершенно ложные<sup>30</sup>. В музыковедческой литературе опере-фарсу, по существу, до сих пор не дана всесторонняя характеристика и не определены объективные причины неизвестности этого в высшей степени интересного сочинения.

Для того чтобы разобраться в исторической судьбе "Богатырей", необходимо вначале кратко познакомить читателя с оперой, не столько излагая последование ее действия, сколько пытаясь передать самый дух музыкально-драматического произведения.

В "Богатырях" пять частей, снабженных нарочито помпезными заголовками: 1 – "Сватовство богатырское"; 2 – "Кража немалая"; 3 – "Терем Милитрисы Кирбитьевны"; 4 – "Фома-победитель"; 5 – "Пир у Соловья".

Драматургический план, скорее всего, принадлежал самому композитору, слишком уж многое совпадает с композиционной структурой его предыдущего замысла. Только все как бы вывернуто наизнанку и предстает перед нами в резко сатирическом отражении.

Согласно многозначительной вступительной ремарке: "Действие происходит до поры до времени в земле Куруханской при Калдык-реке", то есть зрители видят чем-то знакомое им царство-государство, которое лежит меж Западом и Востоком и с давних веков вплоть до дней Бородина все ждет и ждет пробуждения от своего векового сна (попутно обратим внимание – бородинский романс "Спящая княжна" был написан в том же 1867 году).

Все соответствует там главному жизненному правилу: "Тише едешь – дальше будешь, торопитесь не спеша" (один из лейтмотивов оперы). Правит страной на этот раз не князь Владимир Красное Солнышко, а наследный царь Густомысл. Его впечатляющие в своем роде арии представляют собой подобие политических речей и воззваний с удивительной смесью самых шаблонных лозунгов и слов-паразитов типа: "...да... того... вот... тык сказать...". Хотя к нему надо быть снисходительным, ибо, одолеваемый старческой

<sup>28</sup> ЦМБ, инв. № 3766; Библиотека ЛГК, инв. № 2523 и 2526.

<sup>29</sup> ГММК, фонд П. А. Ламма.

<sup>30</sup> Картину в немалой степени запутало и новое либретто Демьяна Бедного, созданное для постановки оперы в Камерном театре Таирова.

дряхлостью, он забывает порой даже, как его зовут, и во всем послушен супруге своей Милитрисе Кирбитьевне. Однако взглядов он держится самых прогрессивных, едва ли не революционных и, решив окончательно искоренить позорный рабский строй, отдает приказ истребить всех рабов, ведь тогда и рабство само собой исчезнет. Царю и царице помогает в их деяниях целое полчище чудо-богатырей, особенно главные среди них – братья-близнецы Авось и Небось, на коих издавна вся куруханская земля держится.

По силе и мощи телосложения куруханским мужчинам ни в чем не уступают и женщины-богатырши, предводимые силачкой Амелфой Змеевной Красоткой Многосильной (заметим в скобках – вот где вдруг прорезалось у Бородина сатирическое отрицание вдохновлявшего его ранее образа Василисы Микулишны). Однажды девушки-богатырши даже поймали слишком уж любопытного богатыря и, как шкодливого мальчишку, выпороли его, припеваючи: "Не ходи подслушивать, не ходи подсматривать игры наши девичьи".

Есть в опере и образ эпического сказителя, представленный гусяром Соловьем Будимировичем. Вот он ударяет что было сил по струнам своих гуслей, но в оркестре почему-то фортепиано и арфа молчат, а слышится лишь монотонное колыхание струнных, сопровождающих пение: "За морем, за синим, оперы даются, в операх премило песенки поются. Песни эти чудно негу разливают, и от них неволью люди засыпают".

Весь театр, а с ним и вся страна спят...

За единомыслием в сне и в бодрости всех куруханских подданных бдительно надзирает служитель Перуна жрец Кастрюк (в былинах Киреевского: Кастрюк-Мастрюк). У него два помощника. Одного из них – специалиста по части организации военных парадов и иных художественных развлечений – зовут обычно просто по отчеству... Порфирьевич. Другой – немецкого происхождения – мастер Швигеркрам обязан следить за сложным механизмом устройства статуи Перуна, особенно за тем, чтобы в дни праздников рука Перуна поднималась, указуя народу путь в светлое будущее. Впрочем, в шарнирах и зубчатых колесах Перуновой десницы все время почему-то случаются неполадки, и оттого возникают подчас конфузы даже международного характера.

Но в целом правители и жрецы, народ и воинство земли Куруханской живут весело и дружно. Они едины и сильны, как легко понять, посмотрев на ежегодный церемониал главного парада (центральная кульминация оперы), когда в марше-шествии единой процессией идет по площади все население сказочной страны.

Затем демонстрируют свою силу и готовность к бою чудо-богатыри: на площади имени Перуна на берегу Калдык-реки установлен силомер в виде "рожи проклятого иноземца" с измерительной шкалой и стрелой: богатыри по очереди подходят к силомеру и бьют в рожу, а стрелка фиксирует, насколько сильно кто ударил.

Многочисленные, вроде бы мелкие, но все более смешные детали – приключения Фомы Беренникова, хитроумного богатыря на

манер храброго портняжки из сказки братьев Гримм, пение девушек, собирающих ягоды: "По вишенью, чершенью, по красную смородину, по белую смородину, по черную смородину, калину ли, малину ли", хоры калик переходящих, сцена анекдотически нищенского жертвоприношения языческому идолу даров природы, похищение царевны Забавы (а с ней заодно и даров, принесенных народом Перуну) – все это постепенно накаляет комедийно-фарсовую атмосферу действия, двигает его одновременно в двух направлениях, к бездумно смешному и подсознательно жуткому, и в итоге подводит к заключительной кульминации оперы, когда «после пяти тактов мелодрамки начинается Соловей, потом пристает Задир (наследник престола), после них влетают богатыри и Кастрюк, затем Густомысл выплясывает и поет один (это выйдет ужасно смешно), после него грянет хор: „Наше царство Куруханско всему свету голова“, после того трепачок все более и более оживляется и переходит в неистовый пляс, звуки которого наконец замирают в хроматической гамме струнных и обрываются оглушительным финальным аккордом»<sup>31</sup>.

Текст либретто был написан остроумным фельетонистом и драматургом, писателем и театральным деятелем Виктором Александровичем Крыловым, как уже упоминалось, при весьма вероятном участии самого композитора. Клавир Бородин оркестровал для важнейших эпизодов собственноручно, а для других частей вынужденно прибегнул к помощи капельмейстеров Э.Мертена, Ю.Гербера, К.Вальца и флейтиста Ф.Бюхнера, которые писали партитуру, сообразуясь с его указаниями (подстегивала крайняя срочность работы). Исследователи установили, что кроме собственно бородинской музыки в "Богатырях" звучали мелодии из опер и оперетт Россини и Оффенбаха, Кавоса и Гербера, Мейербера и Верди, Верстовского и Серова, звучали также русские народные песни и австро-немецкие военные марши (137). П. А. Ламм со свойственной ему пунктуальностью подсчитал даже по тактам пропорциональное соотношение авторских и заимствованных музыкальных отрывков. Оно оказалось следующим: 1256 к 1556 по числу тактов, или 45% к 55%. Думается, сорок пять процентов – тоже очень не мало. И все же Ламм в данном случае неправ в выборе самого метода скрупулезного подсчета, поскольку абсолютно все музыкальные цитаты вводились Бородиным в оперную ткань сатирически переосмысленными, в ином драматургическом контексте или в гипертрофированно преувеличенных ситуациях пародируемых оперных штампов, обычно с резко искажающими музыкальный источник изменениями в темпе или ритме, фактуре или гармонии, не говоря уже об оркестровке и тщательно продуманной системе сатирических связей общеизвестных тогда мотивов, например из "Эрнани" или "Семирамиды", "Аскольдовой могилы" или "Рогнеды", с новыми словами.

<sup>31</sup> Письмо Бородина режиссеру Н. П. Савицкому от 13 октября 1867 г. (211, 1, 98).



Система приемов сатирического переосмысления серьезных жанров искусства не была, разумеется, изобретением Бородина. Такая традиция существовала, пожалуй, столько же, сколько тысячелетий развивались человеческие цивилизации. Скоморохи задолго до крещения Руси согласно обычаю глумливо плясали на могилах умерших витязей в то же самое время, как рядом мужчины пели героические поминальные песни, а женщины захлебывались в погребальных голошениях. Православная литургия тотчас же нашла свое отображение в жанровом слое "пьяных обеден". Величественные мистериальные действия "школьных театров" XVII века перемежались с грубо фарсовыми интермедиями. Сюжеты опер-серии XVIII столетия повсеместно пародировались в операх-буффа. В эпоху Вебера и Верстовского, Беллини и Мейербергера фабулы их сочинений немедленно использовались в водевилях, а позднее и в опереттах. Сюжетные схемы и любимые музыкальные мотивы непрерывно переходили из области трагического в сферу комического, а иногда и наоборот.

Но тем не менее опера-фарс "Богатыри" знаменует собой на пути развития той же традиции начало, скорее, даже предвосхищение нового этапа. Его самое характерное качество можно определить словосочетанием, каковое, правда, не употреблялось во времена жизни композитора, однако, думается нам, точно выражает суть явления: Бородин первым в истории отечественного искусства сознательно в виде целостной системы применил в своем творчестве технику, которую мы сейчас называем "музыкальный коллаж".

Ради чего была использована такая композиторская техника, и что же высмеивал в своей опере Бородин?

Общепринятый в музыкознании ответ — « это пародия на „Рогнеду“ Серова » — является правильным, но раскрывает лишь поверхностный слой громадного пласта проблем, от чисто эстетических до национально-гражданских и общечеловеческих.

В процессе осмысления бородинской концепции мы находим еще несколько слоев, каждый из которых все крупнее и крупнее: концентрированное пародирование оперных штампов, выражение скрытого несогласия с отдельными взглядами Стасова, особенно если он стремился их представить в качестве общего мнения членов "Могучей кучки"; своего рода предвосхищающая сатира на эпизоды некоторых из будущих опер Балакиревского кружка (княжеские пиршества, калики перехожие, игры девушек со сбором ягод и т. п.); самокритичный испепеляющий огонь по отношению к формам эпической оперы при твердом внутреннем убеждении, что только после такого горения исчезнет мнимое и уцелеет истинное<sup>32</sup>. Можно назвать и более крупные задачи художественного

<sup>32</sup> Кстати сказать, в одном из вариантов "Богатырей" мы встретим персонаж "Режиссер", который дает руководящие указания, как именно следует сочинять и ставить "истинно эпические оперы".

замысла: противостояние вульгарным разновидностями славянофильства в их воззрениях на русскую историю; отчаянно смелое обличение каких-то не до конца познанных, но коренных пороков русской государственности и новая попытка понять все же – какой злобный рок вековечно преследует многострадальную Русь.

О степени сознательного, а не только интуитивного претворения композитором очень многих из граней целостной эстетико-гражданственной идеи может свидетельствовать сравнение "Богатырей" Бородина с написанными в те же годы сочинениями А. К. Толстого, например "Поток-богатырь", "Порой веселой мая" (Баллада с тенденцией), "История государства Российского от Густомысла до Тимашева", "Богатырь".

Начинаются его стихотворения обычно с эпическим спокойствием, иногда с незлобивым юмором, однако чем дальше, тем больше серьезнеет тон, и наконец обнажается зловеший смысл рассказа:

По русскому славному царству  
На кляче разбитой верхом  
Один богатырь разъезжает  
И взад, и вперед, и кругом.  
Покрит он дырявой рогожей,  
Мочалы вокруг сапогов...

...В ходе повествования обнаруживается, что Богатырь А. К. Толстого, сам пропойный пьяница, спаивает народ, готов в погоне за корыстью довести Русь до краха и разложения. А когда в прорехах его разваливающейся одежды проглядывают голые кости, выясняется и его двойное имя – Сатана и Смерть.

Можно спорить о художественных достоинствах "Богатырей" Бородина, но совершенно ясно – без знания бородинской оперы-фарса все интерпретации "Князя Игоря" исследователями и исполнителями неизбежно будут упрощенными, тяготеющими к толкованию эпического в духе "Василисы Микулишны".

"Князь Игорь" не был бы гениальным произведением, если бы в нем не уравновешивались взаимно эпическая закономерность героизации художественных образов и столь же свойственная подлинному русскому эпосу тенденция дегероизации (у Бородина – картины глумливого славения в сценах со Скулой и Ерешкой). Различные формы дегероизации композитор всесторонне освоил в работе над "Богатырями".

Показательно, что на премьере в московском Большом театре опера "Богатыри" провалилась и больше при жизни композитора не возобновлялась. Причин тому было несколько. Публика на представление 6 ноября 1867 года собралась сугубо опереточной ориентации, вдобавок неверно предуведомленная каким-то корреспондентом, будто в спектакле изображен будет скабресный скандал, незадолго перед тем приключившийся в одном из мос-

ковских ресторанов<sup>33</sup>. Однако при всей остроте сатиры и даже молодом бесшабашном хулиганстве авторов, "Богатыри" по своему духу очень целомудренное сочинение, весьма далекое от притягательной фривольности жанра оперетты.

Исполнители ролей тоже чувствовали себя, как говорится, не в своей тарелке. Хотя в произведении чередуются музыкальные номера с разговорными диалогами, жанровое наклонение оперы-фарса не сопрягается ни с водевилем, ни с опереттой (балаганными зазывами – "Приходите поскорей посмотреть Богатырей!" – сочинение Бородина сродни "раешному театру" и даже "Райку" Мусоргского, однако последнее сопоставление лежит уже в иной плоскости, выходя за границы чисто театральных жанров).

Рецензенты, по крайней мере самые пронизательные из них, поняли гораздо больше, чем публика, но испугались и, ограничившись вскользь брошенными фразами об "оскорбительных для всякого русского насмешках" и "неблаговидных политических остротах", критиковали потом сочинение – как это часто бывает – совсем не за те качества, против которых они на самом деле ополчились<sup>34</sup>.

Общество 60-х годов, искренне тянувшееся к идеалам народничества, было не в состоянии эстетически и этически понять и принять мысль о том, что и народ может быть хоть в чем-то виноват. Между тем "народ земли Куруханской" столь же ленив и глуп, беспринципен и подл, как и его правители. В "Богатырях" нет ни одного положительного персонажа. Идея, в полную силу зазвучавшая через полвека в "Золотом петушке" Римского-Корсакова, в бородинском сочинении была воспринята как недостаток или вовсе оставлена без внимания<sup>35</sup>.

Сам Бородин после провала премьеры сохранил внешнюю невозмутимость и ничем не обнаружил себя – он в качестве композито-

<sup>33</sup> См.: Московские ведомости, 1867, 5 ноября, № 243.

<sup>34</sup> См.: Современная летопись (воскресные прибавления к газете "Московские ведомости"), 1867, № 42, 19 ноября, отдел "Записки театрала"; Русские ведомости, 1867, № 132, 11 ноября, отдел "Московские заметки"; Голос, 1867, № 315, 14 ноября, отдел "Московская жизнь".

<sup>35</sup> В постановке Камерного театра Таирова в 1936 году опера имела громадный успех и вызвала справедливо восторженные отклики рецензентов (см., например: Загорский М. "Богатыри" в Камерном театре // Вечерняя Москва, 1936, № 251, 31 октября; Литвинский О. "Богатыри" // Советское искусство, 1936, № 50, 29 октября; справедливость рецензий подтверждается материалами из истории спектакля, хранящимися в РГАЛИ, и многочисленными сообщениями очевидцев). Но после появления директивной статьи в газете "Правда" (1936, № 314, 15 ноября) спектакль был немедленно снят с репертуара, и едва ли не все центральные газеты СССР начали критиковать постановку абсолютно в тех же выражениях, как в "Правде", и утверждать, что, мол, сам Бородин не придавал своему произведению никакого значения и рассматривал его как не заслуживающую внимания юношескую шутку. Последнее утверждение доказательно опровергнуто С. А. Дианиным в его книге (50, 65).

ра выступал анонимно и заранее отказался от гонорара за труд почти годовой продолжительности (211, вып. 1, 97).

Уроки "Василисы Микулишны" и "Богатырей" показали – идея подлинного эпоса не может воплотиться лишь при обращении к картинам былинной старины и при живописании исторических полотен вне связи с современностью, но, с другой стороны, эпический певец не имеет права сворачивать на путь преходящей актуальности и в эпическом произведении должен всячески сторониться тех форм выражения, которые могли бы публичкой восприниматься как злободневный капустник ( в таком грехе не Бородин, а В. Крылов был все же отчасти повинен).

Третий шаг Бородина к эпическому оперному произведению синтезировал тенденции хронологической отстраненности от материала и острой актуальности его на примере одного из ключевых для истории послемонгольской России явлений – исторического феномена опричнины.

По словам Стасова, композитор сочинил тогда (1868) по сюжету драмы Мея "Царская невеста" несколько "превосходных сцен и хоров (самый замечательный был хор пирующих буйных опричников)" (244, 33). Думается, музыка этих эпизодов создала в процессе размышлений над художественными образами и способами их воплощения как бы насыщенный раствор, из которого откристаллизовались затем конкретные темы и драматургические формы первой картины первого действия "Князя Игоря". Может быть, какая-то часть музыкальных набросков даже прямо перешла от "Царской невесты" в сцены разгула бражников Владимира Галицкого, а с другой стороны – обособленно оформилась в гениальной "Песне темного леса" (1868).

Балакирев засвидетельствовал уже после смерти композитора: « Действительно, я предлагал покойному Бородину писать оперу на драму Мея „Царская невеста“, и если он отпихнул от себя этот сюжет, то, вероятно, только потому, что там не было восточного элемента, который был ему для музыкальных целей необходим » (189, 279). Балакирев отчасти прав, поскольку без Востока для Бородина не существовало и эпоса, но дело тут заключается, пожалуй, не столько в конкретно "восточном элементе" как таковом, сколько в конфликтно-драматической, а не повествовательной-эпической направленности пьесы Мея.

Однако на пути к зарождению замысла "Князя Игоря" работа Бородина над "Царской невестой" привела еще к одному важному результату: композитор подсознательно почувствовал, что в центре его эпического оперного произведения обязательно должны стоять персонажи не отвлеченно-мифологические – как Василиса Микулишна или Микула Селянинович, Соловей Будимирович или Тугарин Змеевич, – а конкретно-исторические, доподлинно существовавшие когда-то в действительности. К тому его влекла натура не только художника, но и ученого.

При рассмотрении четвертого опыта работы Бородина в театальных жанрах перед нами раскрывается одна из внутренне трагичес-

ких страниц истории "Могучей кучки". На поверхностный взгляд все складывалось поначалу в высшей степени удачно: один из самых влиятельных чиновников дирекции императорских театров – Степан Александрович Геденов – предложил Кюи, Римскому-Корсакову, Мусоргскому, Бородину и Минкусу написать на его сюжет и на текст уже известного нам В. А. Крылова оперу-балет "Млада" для ее роскошной постановки на императорской сцене. В случае успеха члены Балакиревского кружка, поддерживаемые в этой идее и Стасовым, могли торжествовать победу над своими многочисленными противниками. Вдобавок они выступали в полном составе и как бы единым фронтом.

Но уже в самом замысле таилась червоточина серьезного эстетического компромисса. Объединение в одной опере усилий четырех крупных и различных по творческим склонностям индивидуальностей (о Минкусе сейчас упоминать не будем) противоречило их художественным установкам, даже более того – словно бы возвращало искусство в тот период, когда работа между мастерами распределялась либо театральным начальством, либо по высочайшему повелению. Сюжет "Млады" не прорастал естественно, при постепенном осознании внутренних интуитивных творческих импульсов, а, напротив, он был задан сверху, сложенный как механическая сумма стереотипных и поверхностно эффектных театральных сцен, – попросту говоря, самых шаблонных приемов. Вдобавок именно перед тем – на рубеже 1860 – 1870 годов – А. Н. Веселовский в лекциях и статьях неопровержимо доказал, что общеславянской эпопеи (то есть системы эпоса единой для всех славянских народов) никогда не существовало, и его доказательства в кругах научной и художественной интеллигенции справедливо считались бесспорными. Идти против них можно было бы лишь во всеоружии серьезных аргументов и с сознанием полной искренности и правоты своей позиции. В противном случае неминуемо выступила бы фальшь. Но "кучкисты" согласились на введение в канву якобы общеславянской мифологии даже образа Клеопатры.

Пожалуй, зорче всех видел трагизм происходящего Мусоргский, хотя он и пытался найти внутреннее утешение и самооправдание в категорических требованиях: "Батраческий прием сотрудииков по Младе, оценка их труда тупоголовая до безобразия, отсутствие всякого обычая в достопочтенном подрядчике, следующее отсюда нравственное падение кружка (не за горами) – вот что меня мучит... Я объявил (насколько умею чисто и деликатно) Корсиньке и Бородину, что в видах спасения девической непорочности кружка, желая, чтобы из него не сделали публичной женщины, я буду предписывать в деле нашего батрачества, а не выслушивать, я буду ставить вопрос, а не ответ держать" (196, 216).

Опера-балет "Млада" была написана частично в партитуре, а в клавире практически полностью, вплоть до тонкого согласования тональных планов. В принципе этот клавир и сегодня можно текстологически реконструировать с абсолютной источниковедческой доказательностью (54). Но "достопочтенный подрядчик" –

дирекция императорских театров – не сдержал слово. И сбылось слишком уж многое из предсказанного Мусоргским.

Почти наверняка неприятное воспоминание с провале в сценической реализации двух полностью законченных Бородиным театральных произведений – “Богатырей” и четвертого акта “Млады” – впоследствии подсознательно очень тормозило его работу над “Князем Игорем”. Но для понимания творческой позиции Бородина вопрос нас должен интересовать сейчас и в другом ракурсе. Композитор сочинил для финала “Млады” все заказанные ему восемь крупных номеров: 1 – Идоложертвенный хор Радегасту; 2 – Яромир и Верховный жрец; 3 – Явление теней древних славянских князей; 4 – Дуэт Войславы и Яромира; 5 – Сцена обращения Войславы к Морене; 6 – Буря, наводнение, гибель храма; 7 – Явление Млады; 8 – Апофеоз<sup>36</sup>. Обратим внимание, что он даже в самом последовании сцен истово утверждал те самые стереотипы, которые развенчал в “Богатырях”, причем делал это вновь с крайней степенью увлечения, и музыка рождалась гениальная. Ведь Идоложертвенный хор стал потом главной темой Пролога, Явление теней оказалось основой сцены Затмения, дуэт Войславы и Яромира преобразовался в трио с поразительной красоты восточной темой Кончаковны, а мотив Апофеоза – изумительный и сам по себе – послужил истоком еще более замечательной мелодии: темы Ярославны в арии князя Игоря. « В начале 1872 года я очень часто виделся с ним, – вспоминал Стасов о периоде работы Бородина над „Младой”, – и часто заставал его утром, у его высокой конторки, в минуту творчества, с вдохновенным, пылающим лицом и горящими как огонь глазами » (244, 354).

Пожалуй, объяснение возникшему парадоксу увлечения „Младой” после „Богатырей” (не говоря о начавшемся уже сочинении „Князя Игоря”) кроется не только в законе диалектики, применением и к мышлению композитора, – “отрицание отрицания”, – но и в идее целостности, которая всегда служила одним из важнейших импульсов драматургического развития в творчестве Бородина, а здесь выразилась, по крайней мере, двусторонне: как естественная эпическая совокупность “Восток – Запад” и как непосредственное выявление самого “процесса созидания эпоса” (вспомним теорию Веселовского).

Позднее, после возвращения Бородина к сочинению “Князя Игоря”, его работа над “Младой” принесла свои плоды еще в одной области эстетического синтеза. Как широко известно, в литературном первоисточнике бородинского произведения – “Слове о полку Игореве” – органично соединяются два религиозных мира, два типа мировоззрения: языческое и христианское. Такое соединение отражается и в опере. Прежде всего в сюжете, где мы неоднократно

<sup>36</sup> ОР РНБ, ф. 94, оп. 1, ед. хр. 3, 41, 42, 43, 45; ф. 640, оп. 1, ед. хр. 1162, 1169; ф. 902, оп. 1, ед. хр. 104; Библиотека ЛГР, инв. № 2530.

но встречаем и упоминание о Боге, и возвания к силам природы – Солнцу, Ветру, Днепру. Но в не меньшей степени и в музыке.

В период создания оперы-балета Стасов по просьбе Бородина доставлял ему из Публичной библиотеки множество сочинений, которые должны были дать ему полное понятие о жизни, религии и обрядах балтийских славян. Бородин быстро и ревностно изучал их, всего более сочинение профессора Срезневского „О богослужении славян” (244, 354).

В значительной мере из „Млады” привнесен был в оперу „Князь Игорь” столь необходимый там дух язычества – и славянского и восточного.

Опера Бородина „Князь Игорь” занимает в творчестве композитора безусловно центральное место. Это сочинение едва ли не равно по славе своему прообразу – „Слову о полку Игореве”. Оно всемирно известно, любимо и основательно изучено. И тем не менее оно, как и всякое подлинно классическое – то есть вечно живое произведение, – в каждый следующий период исторического развития художественной культуры и науки раскрывается перед исследователями и музыкантами-интерпретаторами все новыми и новыми своими гранями.

Задача объективной эстетической оценки оперы в немалой степени усложняется ввиду особых обстоятельств ее создания. „Князь Игорь”, как известно, не был вполне завершен композитором, и его работу довели до конца друзья и коллеги – Н. А. Римский-Корсаков и А. К. Глазунов. А их эстетические взгляды и драматургические принципы кое в чем отличались от бородинских.

Сложность задачи в данном случае оказывается намного большей, чем, например, для сравнения двух авторских редакций „Бориса Годунова” Мусоргского с редакцией этой же оперы Римского-Корсакова.

С одной стороны, Римский-Корсаков и Глазунов вынужденно доделывали не законченную Бородиным работу и просто не могли не привнести в нее своей эстетической позиции. Проявилось это и в целом, и в ряде конкретных моментов. Например, легенда о том, что Глазунов записал увертюру „Князя Игоря” якобы по памяти и точно по бородинскому замыслу, опровергается и признаниями самого Глазунова Асафьеву (9, 269) и бородинскими автографами, на которых видны пометки Римского-Корсакова и Глазунова – какие именно темы следовало бы внести в их вариант оперы и в увертюру в частности (РНБ, ф. 94, оп. 1, ед. хр. 43). Несомненно, увертюра была просто сочинена Глазуновым с учетом его воспоминаний о многочисленных и разнообразных бородинских импровизациях за фортепиано. Однако от вдохновенно свободной импровизации до отточенной и словно бы сжатой в кулак формы законченной партитуры у Бородина всегда лежала дистанция огромного размера.

С другой стороны, замыслы самого Бородина значительно эволюционировали в процессе сочинения оперы. На них несомненно

влияли пожелания и советы Римского-Корсакова и даже целые отредактированные сцены, сделанные им еще при жизни автора "Князя Игоря". Заметим также, что распространенное в широких кругах любителей музыки мнение, будто лишь внезапная смерть помешала композитору завершить его шедевр, является не вполне справедливым. Проживи он еще десять-пятнадцать лет — и то нельзя в точности сказать, закончил бы он эту свою работу. И все же изучение бородинских автографов показывает — у Бородина была собственная достаточно рельефно выраженная позиция в подходе к музыкальной драматургии его оперы.

Таким образом, в процессе исследования "Князя Игоря" приходится учитывать несколько важнейших сквозных проблем; прежде всего, соотношение оперы со "Словом о полку Игореве"; степень соответствия бородинских замыслов общеизвестной редакции Римского-Корсакова и Глазунова. К названным проблемам органично присоединяются также кардинальные вопросы теории эпоса — закономерности героизации художественных образов, соединение исторической истины и вымысла, феномен катарсиса в эпических произведениях, принцип эстетического равенства мелких и крупных деталей в эпосе, типы эпического повествования, характерно национальные черты русского эпоса.

Среди нескольких трактовок драматургии бородинской оперы уже в начале XX века наметились и продолжают выделяться две диаметрально противоположные.

Одна из них определяет оперную эпопею Бородина как некую гигантскую, статичную по своей природе фреску в виде триптиха. Левая и правая части (соответствующие, с одной стороны, прологу и первому акту, а с другой — последнему акту) изображают обобщенную картину жизни Древней Руси. В середине же располагаются половецкие сцены, и они образуют величественный центр триптиха, эффектно контрастирующий с краями.

В полном соответствии с логикой развития такой точки зрения исследователи нередко говорят о бородинском принципе статуарных портретных характеристик всех героев. То есть арии Игоря, Галицкого и Кончака, ариозо и плач Ярославны, песни Скулы и Ерощки, ариозо и речитатив Овлура, русские и половецкие хоры — все это сравнивается с портретами, каждый из которых обрисовывает какой-то персонаж либо группу людей.

Вышеизложенная художественная и научная позиции сильна тем, что она внутренне не противоречива, образно наглядна и находит подтверждение едва ли не во всех деталях структуры бородинской оперы. Однако она несколько умозрительна и при ее буквальном воплощении на оперной сцене неизбежно превращает спектакль в костюмированный концерт.

По другой трактовке бородинская опера исполнена явной или скрытой динамики и конфликтности. Противоборство различных сил пронизывает все произведение от начала до конца и проявляется во всех масштабах. Ярославна и бояре противостоят Галицкому, князь Игорь — хану Кончаку, русский народ — половецкому.



Даже в характеристике главного героя – Игоря – в его душе противостоят стремление к действию с сомнениями, княжеская гордость – с сознанием своего долга перед Отчиной.

Такая позиция помогает уяснить важнейшие мотивы и частные побуждения действующих лиц, вскрывает тонкие и неоднозначные связи между "Князем Игорем" и "Словом", вызывает у слушателей целый мир художественных и философско-этических ассоциаций с эпохой Бородина, а через него и с нашим временем. Она способна сообщить спектаклю напряженность развития и истинную увлекательность. Однако и в данном случае чересчур последовательное сценическое воплощение концепции приводит к некоторым отрицательным результатам: характеры иногда мельчают в своей конкретности, подчас смещаются намеченные самим композитором смысловые акценты, а самое главное – порой теряется эпический тон повествования и ощущение исторической дистанции, необходимые именно для предельно крупного восприятия идеи оперы.

Обе эти трактовки в принципе дополняют друг друга и в каком-то недостижимом для нас идеале совместимы. Просто вторая из них говорит о процессе развития действия – о драматургии оперного произведения, а первая фиксирует результат развития – открытализовавшуюся форму оперы.

Своего рода соединительным звеном между первой и второй концепциями может стать рассмотрение драматургии оперы "Князь Игорь" в аспекте типологии музыкально-эпической повествовательности.

Небезынтересно отметить, что в "Князе Игоре" ярко выявляются – гораздо рельефнее, чем в любой конфликтно-драматической опере, – практически все типы повествования, которые изучает теория эпической литературы: повествование личное – от имени первого, второго или третьего лица; повествование о прошлом, настоящем, будущем.

Соединение тех эпизодов, где о событиях повествуется, с теми картинами, в которых на сцене происходит реально зримое действие, не только всесторонне высвечивает художественные образы и многогранно характеризует происходящие события, но и в значительной степени определяет динамику драматургического развития с выпукло очерченной и очень типичной для Бородина закономерностью: медленное накапливание духовной энергии в повествовательных эпизодах на протяжении каждого акта оперы приводит затем к резкому взлету действенности.

✓ В первом акте: бесконечное бражничество челяди Галицкого, воспоминания, размышления, колебания Ярославны, разговоры с девушками и споры с ее братом Владимиром, а в финале – сразу и весть о пленении Игоря, и бунт, и нашествие половцев.

✓ Во втором акте: любовно и подробно обрисованные картины половецкой жизни, продолжительная сцена свидания Владимира Игоревича с Кончаковной, томительный быт русских пленников, душевные метания Игоря и уговоры его Овлуром, обстоятельная

беседа с Кончаком, а в финале – настоящий взрыв энергии в ярко зрелищной пляске с хором.

В третьем акте: длинная процессия возвращающегося половецкого войска, рассказы о ратных подвигах половцев, совет половецких вождей, переключка сторожевых постов, сцена пьянства сторожей, снова любовный дуэт, переходящий в трио, а в финале – погреб князя (в неосуществленном варианте, кроме того, буря и разлив Дона).

✓ В отличие от "Руслана" Глинки, в "Князе Игоре" Бородина в число персонажей не введена фигура сказителя. Однако ее присутствие время от времени ощущается. Иногда ее ощущаешь будто каким-то шестым чувством, но в нужных для композитора местах она выступает и более заметно. Обратим внимание, что и пролог, и вторая картина первого акта, и второе действие открываются аккордами арфы в соединении то с темой былинного характера, то с мелодией в духе русской песни, то с восточным протяжным мотивом, но неизменно – как гусли – звучит арфа. Здесь словно бы выходит незримо на сцену сам автор произведения, начиная и постоянно возобновляя свое повествование.

Рассмотрим, как названные факторы – фресковая статичность, конфликтная динамика, соотношение разных типов повествовательности – вызревали у композитора в процессе сочинения оперы и как они конкретно выявились в драматургии произведения.

Бородин, как известно, загорелся мыслью написать оперу на сюжет "Слова о полку Игореве" в апреле 1869 года после разговора со Стасовым и тотчас же, не откладывая, принялся за работу со всей энергией его могучей души и со всем пылом истинного художника. Первый из написанных им номеров "Князя Игоря" – ариозо Ярославны – появился лишь осенью. Несколько месяцев были отданы кропотливому и подлинно научному по систематичности подходу труду: изучению старинных рукописей, исторических публикаций, разнообразных фольклорных источников, а также поездке в окрестности Путивля.

Обзор архивных материалов и книг, использованных композитором, показывает, что он тщательно ознакомился почти со всеми опубликованными до того переводами "Слова". Трудно сказать, надеялся ли он найти что-либо подходящее для либретто или с самого начала стремился выработать свой собственный литературный стиль. Но в любом случае эта сторона его творчества заслуживает пристального внимания.

К 1869 году было издано 11 переводов: А. Мусина-Пушкина, И. Серякова, А. Палицына, Н. Язвицкого, И. Левитского, Н. Грамматина, М. Де-Ла-Рю, Д. Минаева, Л. Мея, Н. Гербеля, А. Майкова.

Но тем не менее Бородин начал сам писать текст либретто, взяв на себя вдобавок к своему труду композитора также и нелегкую миссию переводчика "Слова". Он еще не мог предполагать, насколько долгое число лет растянется сочинение оперы и как далеко уклонится он от драматургического плана, предложенного ему Стасовым. Однако принципиальные сложности даже чисто литературной части его работы обозначились сразу же.

Во-первых, для любого из переводчиков этого памятника поэтический труд был неразрывно связан с доскональным текстологическим его изучением. Необходимо было хотя бы гипотетически уяснить смысл очень многих непонятных фраз и отдельных слов. И здесь наряду с блестящими достижениями у Бородина можно отметить традиционные для его эпохи ошибки и просчеты. Так, например, словосочетание "бебрян рукав" истолковывалось тогда — "рукав бобровый". Между тем как его истинное значение — "шелковый". Аналогичных мест в древнем памятнике немало.

Во-вторых, требовалось определить для себя форму перевода, то есть выбрать свободный или ритмизованный, рифмованный или белый стих, решить взаимосвязанные проблемы о принципах чередования ударных и безударных слогов, о закономерностях построения поэтической строфы, о жанровой природе "Слова", о разделении его текста на важнейшие части.

В-третьих, специфика работы состояла и в том, что необходимо было делать перевод... с русского на русский. Это обстоятельство не ослабляло, а парадоксальным образом увеличивало трудности, поскольку за семь столетий смысл многих слов изменился, хотя звучание их осталось прежним или почти прежним. Причем особенно коварными следует назвать места, где изменения оказались едва заметными, ибо в таких случаях теряются подчас оттенки речи и иносказания.

Показательно, что Бородин, не будучи профессиональным поэтом, при переводе "Слова" кое в чем превзошел даже столь больших мастеров, как Мей и Майков.

Он обладал перед ними одним неоспоримым преимуществом — изначально синкретическим по своей природе музыкально-поэтическим мышлением. По мнению многих исследователей, "Слово" в свою эпоху не читалось, а именно пелось, может быть, даже под гусли, но во всяком случае декламировалось нараспев. И у Бородина текст и музыка для "Князя Игоря" создавались всегда одновременно, в неразрывном единстве.

Кроме того, изучение архивов композитора показывает, что поле его зрения применительно к "Слову" было гораздо шире, чем у современных ему поэтов-переводчиков. Оно охватывало не только рукописно-книжные материалы, но и всю совокупность музыкально-поэтических жанров древнерусского профессионального и народного певческого искусства.

Наконец, Бородину удалось найти свой метод перевода, который оказался самым совершенным и который совпал с художественным принципом перевода Жуковского (но композитор пришел к тем же результатам вполне самостоятельно).

"Все поэты-переводчики "Слова" от Н. Грамматина (1823) до А. Майкова (1869) в своем стремлении передать колорит древности средствами поэзии XIX века не могли удержаться в едином стилистическом русле и поневоле отклонялись то в сторону нарочитой архаики, то в область стереотипов романтического стиля. Жуковский и Бородин разрешили сложнейшую и противоречивую задачу

с гениальной простотой. Они как бы сопоставили две лексические сферы XII и XIX столетий – и отобрали лишь общие для этих двух сфер слова и грамматические построения (вывод научного исследования Т. В. Чередниченко – 298, 94 – 100). В результате в их переводах современное звучание и легкость восприятия текста безукоризненно соединились с верностью духу и букве давно минувшей эпохи.

События, отображенные в опере, разворачиваются по всем правилам эпического повествования, следуя канону, который является общим для эпоса очень и очень многих народов: неторопливый зачин, сборы в дальнюю дорогу, злоеющее предзнаменование, трудный и долгий путь, смертельные опасности и препятствия, весьма частое для сказок и былин легкомыслие персонажа при встрече с коварством врага, роковое событие, тягостный плен, мотив чуждальной стороны, человеческие и природные силы, помогающие герою бежать и спастись, счастливое возвращение на родину. Такая сюжетная схема свойственна сотням тысяч, если не миллионам былей и былин, сказаний и сказок.

Почему же принимаем мы близко к сердцу сюжеты, вроде бы отстраненные от нас и духовным складом, и пространством, и временем? Отчего, слушая в которой уж раз изложение хорошо известной нам фабулы, испытываем порой чувство настоящего потрясения? Какова же природа катарсиса в эпических произведениях?

Вероятно, проблему следует осмыслить в нескольких планах. Прежде всего, эпическое произведение, естественно вбирающее в себя образные сферы трагедии и лирики, вместе с ними перенимает и их приемы достижения катарсиса через очищение состраданием и сочувствием – это таинство объединения душ. Кроме того, очень сильное психологическое воздействие производит момент резкого перехода какого-либо материала (жанра, сюжета, мысли, намерения) в принципиально иную эстетическую область, когда он словно бы одним броском перекидывается из "мира героики" в "смеховой мир", а потом и обратно, – это таинство объединения художественных пространств. Но, пожалуй, в наиболее чистом виде именно эпический катарсис наступает для зрителя, слушателя, читателя при осознании ими всем существом своим, что "дела давно минувших дней" и события дней сегодняшних едва ли не тождественны или, наоборот, при вдруг родившемся ощущении, что наши собственные жизни будто повторяют собой судьбы стародавних персонажей национального эпоса, – это таинство объединения времени и вечности.

В сочинении Бородина подобные параллели словно бы намеренно созидаются композитором, и это действительно находит свое подтверждение при изучении особенностей его работы над оперой.

В XIX веке, да и позднее, феномен катарсиса в эпических произведениях музыкальной драматургии был связан в подавляющем большинстве случаев также с соотношением естественного и сверхъестественного, обыденного и чудесного, иными словами – с категорией чуда. А. Ф. Мерзляков еще в 1822 году писал в своей

книге о различных жанрах искусства, в том числе и эпических: "Чудесное составляет существенную часть эпического... оно заключается иногда в превосходящей наше ожидание великости естественных обстоятельств и сил" (186, 208).

В опере "Князь Игорь" категория эпического чуда выступает на передний план неоднократно: и в чудесном спасении почти беззащитного городища Путивля от набега половцев, и в предполагавшейся Бородиным картине разлива Дона, но первый раз – в Прологе в сцене затмения солнца, где музыка, заимствованная из эпизода явления теней предков (напомним – из "Млады"), звучит будто голос Прародителей и самой матери Природы, призывающий князя остановиться.

Однако и князь Игорь у Бородина, не прислушиваясь к предостережениям, проявляет себя здесь не только как личность, но и как представитель целого рода, ибо в эпических видах искусства "и отдельные лица (наряду с массами), – пишет Ф. И. Буслаев, – всегда бывают представителями целых родов и поколений" (29, 49). Несчастливое выступление в поход Игоря в бородинской опере – знамение и символ горестной эпохи всей Руси.

Начиная со времени первой публикации "Слова о полку Игореве" А. Мусиным-Пушкиным в 1800 году и до наших дней, исследователи спорят о действующих лицах этого повествования, об их реальных прообразах, но прежде всего о главном герое.

Разные гипотезы бородинской эпохи характеризовали историческую личность князя Игоря Северского порой с диаметрально противоположных позиций, и он предстает в них то корыстным и беспринципным честолюбцем, то наоборот – пронзительным и самоотверженным политиком<sup>37</sup>.

Следы влияния разных предположений порой заметны в опере Бородина. Иногда даже сами противоречия древнего текста служили для композитора импульсом для вдохновения и художественного обобщения. Однако в целом он с интуицией гениального художника и широким чувством историзма принял решение не следовать каким-либо конкретным версиям, а создавать свое произведение в тоне героической эпопеи, и тем решил сразу две трудные задачи: 1 – дал простор своей фантазии без опасности исказить ощущение исторической подлинности событий, в чем угадал давнюю традицию истинного эпоса в согласовании правды и вымысла; 2 – акцентировал в своем сочинении важнейшую для эпоса нравственную идею, этический закон, гласящий, что величие эпического героя определяется не столько успехом или неудачей предпринятого им деяния – "Все во власти Провидения!" – сколько духовной чистотой его помыслов и побуждений (186, 206).

Что прежде всего волнует нас в "Слове" и в "Князе Игоре"? Призыв к действию. Даже в самых трудных, казалось бы, безвыходных исторических условиях.

<sup>37</sup> Подробнее об этих гипотезах см. в статье: *Левашев Е. М.* О загадках оперы Бородина и "Слова о полку Игореве" (178). Материалы статьи в сжатом виде использованы в настоящей главе.

Здесь эта идея заявлена уже в прологе, когда Игорь во время солнечного затмения бесстрашно бросает вызов самим небесам: "Нам Божье знаменье от Бога! К добру иль нет, узнаем мы... Идем за правое мы дело!"

Во втором – половецком – акте оперы эта же идея воплощается в форме драматургического конфликта между страстным желанием действовать и невозможностью ничего изменить.

Одна за другой звучат неторопливые и удивительные по красоте мелодии, чередуются хоры, пляски, каватины, дуэты, и... ровным счетом ничего не происходит. Но для Игоря самая статика наполнена внутренним напряжением, которое прорывается наружу в его кульминационной арии "Ужели день за днем влачить в плену бесплодно..." И наконец, словно взлетает к небу его знаменитое и неизменно волнующее восклицание "О дайте, дайте мне свободу!"

Игорь эмоционально готов к побегу, и его удерживают лишь два взаимосвязанных обстоятельства: одно очень заметное, другое – не столь заметное для зрителей. Первое заключается в его княжеской гордости, хотя он и не давал никаких обещаний Кончаку. Второе состоит в том, что бегство может быть оправдано в его собственных глазах лишь в том случае, если он поймет, как бороться с врагом дальше. То есть в опере, как и в "Слове", в полный рост встает вопрос о причинах поражения Игоря и осознании этих причин.

Раскрыв "Слово о полку Игореве", мы найдем, как всем известно, очень большой и чрезвычайно важный раздел под названием "Золотое слово великого Святослава" – князя Киевского.

Этот раздел был переведен на музыку Бородиным для его оперы (разумеется, в необходимом сокращении). Композитор не хотел вводить в действие дополнительный персонаж и прибегнул к чисто театральному приему, передав слова Святослава князю Игорю, который как бы сам осознает наконец, что сила русского народа в единении<sup>38</sup>.

В редакции Римского-Корсакова эта сцена отсутствует, и потому представляется особенно необходимым акцентировать внимание на этом номере, который в нашей музыкаведческой литературе называют обычно первым вариантом арии Игоря (по хронологии работы композитора над своим произведением). Он очень важен для уточнения драматургического замысла Бородина. Музыка, основанная на мотивах и гармониях картины солнечного затмения, как бы напоминает Игорю о прошлом, а текст представляет собой его мысленное обращение ко всем князьям земли русской.

Две арии, сочиненные Бородиным для князя Игоря, не взаимоисключают, а скорее взаимодополняют друг друга, причем хронологически первая из них прямо выражает словами героя основную идею оперы:

---

<sup>38</sup> РНБ, ф. 816, оп. 3, ед. хр. 2356. Ламм издал этот материал в виде отдельного приложения к журналу "Советская музыка". Существуют две оркестровки этой арии – В. Я. Шебалина и Ю. А. Фортунатова (рукописи).

Князья, забудьте смуты и раздоры,  
Дружины ваши соберите,  
Разом ударьте на врага  
И силу поганую сломите.  
На вас укора нет,  
Господь поможет вам,  
И Русь святую вы спасете,  
Вы ведь не Игорь-князь.

Стремление к действию и препятствующие исторические обстоятельства, радужные надежды и их крушение, желание все решить как можно скорее и вынужденное терпение, разъединение и призыв к единству – во всем этом сколь созвучен образ Игоря эпохе Бородина!

Чем для нас особенно притягателен облик Ярославны? Олицетворенным в ней символом нравственной опоры: вероятно, каждый мужчина со времен "Слова о полку Игореве" и до наших дней мечтает о такой спутнице жизни, на которую при всех сколь угодно тяжелых и изменчивых обстоятельствах можно положиться безоговорочно и которой можно довериться без остатка. Ей, конечно, свойственны сомнения, слабости, ошибки – и она простит их другим. Иногда она колеблется в каких-то решениях и не скрывает своих колебаний, но всегда знает совершенно точно, как не должно поступать, – не предаст и не изменит.

Близкое и непредвзятое знакомство с бородинскими материалами обнаруживает в развитии образа Ярославны удивительную глубину и оригинальную динамику драматического замысла.

Муж ее идет в смертельно опасный поход, чему она не в силах воспрепятствовать. Много недель нет никаких вестей. Лишь мрачные предчувствия терзают, а время будто остановилось. Затем случается происшествие весьма неприглядное, но в масштабах княжества не столь уж значительное – пьяные гуляки похитили девушку из ее окружения. И вот здесь словно по русской поговорке "пришла беда, отворяй ворота" действие начинает разворачиваться во все убыстряющемся темпе. Вал за валом накатываются события одни других тягостнее, и вести ранят ее душу со всех сторон. Похититель – родной брат княгини. Она намерена потребовать его к ответу. Однако он вдруг заявился сам. И выказывает притязания на княжеский престол. И клеветает на княгиню, оскорбляя ее честь. И спаивает свою челядь, подбивая к бунту. А для Ярославны, чей образ является надеждой и нравственной опорой Игоря, для нее

Опоры нет,  
Кругом враги народ мутят,  
Везде измена.  
И даже брат родной  
Кует крамолу мне, сестре своей.

А вслед за тем, будто гигантские горы стронулись с мест, идут несчастья истинно страшные – известия о полном разгроме войска

и пленении князя, угроза нашествия половцев и, наконец, само нашествие, ошеломляющее по его быстроте и силе.

Казалось бы, малейшей доли происходящего вполне достаточно, чтобы сломить княгиню. Она сама после напряженного разговора с братом откровенно признается себе: "Устала я, борьба мне не по силам", — хотя в тот момент главные, несоизмеримые с прежними беды ей еще неведомы. И тем не менее, душевно ранимая, предельно измученная и хрупкая в своей женственности, Ярославна словно чудом каким-то все это выдерживает. Она еще находит силы в плаче своем со стен Путивля обратиться с мольбой и укорами к Солнцу, к Ветру, к Днепру, ибо думает она не о себе.

Плач Ярославны — шедевр древнерусского поэтического творчества — стал в интерпретации Бородина и высочайшим достижением отечественной оперной классики. Он не только воплотил в себе идею любви и беззаветного самоотвержения, но и явился в развитии образа Ярославны символом победы духовного начала над, казалось бы, непреодолимыми силами зла и разрушения.

Во времена Бородина среди нескольких гипотез обоснования принципа ровности тона эпического изложения выделились две ведущие тенденции. Мы метафизически назовем их принципами "выравнивания горных вершин" и "заполнения долин". Согласно первому — ровность тона исторически обусловлена многовековым постепенным сглаживанием интенсивных эмоциональных взлетов, первоначально свойственных эпическим песням. Согласно второму принципу, ровность тона является лишь кажущейся, поскольку она возникла в процессе постоянного и длительного наложения друг на друга очень многих линий художественного повествования, каждая из которых имела свои собственные кульминации, не совпадающие по фазе с другими, что в итоге и привело к образованию широкого эмоционально насыщенного пласта, где верхняя граница определяется густым последованием кульминационных точек.

Творческая позиция Бородина, конечно, в гораздо большей степени соотносится со вторым принципом. Это выражается, как уже отмечалось, и в "избыточном богатстве потенциального мелодизма" (вывод Дмитриевской), и в образной сфере, и в соотношении жанровых тенденций героики, лирики и сатирической комедийности в его опере.

Одну из самых значительных сквозных мыслей "Слова о полку Игореве" составляет осуждение князей, сеющих смуту и раздоры на Руси. Особенно выделяются из них два — Всеслав Полоцкий и Олег Святославович, тот самый, который по тексту памятника древнерусской литературы "мечом крамолу ковал и стрелы по земле сеял" и при котором "росла усобицами, погибала отчина". Бородин не мог воспользоваться их именами, поскольку оба они умерли за несколько десятков лет до происходящих в опере событий. К тому же Олег Святославович был прямым дедом князя Игоря. Композитор искал символическую фигуру, достоверно передаю-



щую колорит той эпохи и в то же время обобщающую в себе качества отрицательного персонажа.

После изучения "Ипатьевской летописи" он остановился на образе Владимира Галицкого. Знакомство с трудом историка А. С. Петрушевича укрепило композитора в его решении. Обнаружилось, что трудно найти более удачный прообраз для коварного противника Игоря. Биография Владимира Галицкого на редкость красноречива. Он ненавидел своего отца, неудачно злоумышлял против него, бежал к сестре Ярославне и ее мужу, их также предал, нашел убежище у венгерского короля, откуда опять бежал к немецкому, а затем к польскому королю и, наконец, вернулся в Галич, где, по словам летописей, пьянствовал день и ночь, бесчестил девиц и супруг боярских. Вообще связь с галичскими людьми оказалась роковой для семейства Игоря: всех трех его сыновей — Владимира, Романа и Святослава — взбунтовавшиеся галичане повесили (210).

Впервые мы встречаемся с Владимиром Галицким в прологе оперы, когда князь Игорь, уходя в поход, просит его заботиться о Ярославне и слышит успокаивающий ответ:

Изволь, услуга за услугу,  
Тебе обязан я немало.  
Когда отец меня изгнал,  
Изгнали братья мне родные,  
Ты во мне участие принял,  
Дал как брату мне приют...

Таким образом, Галицкий говорит о прошлых событиях и своей благодарности, между тем как мелодия уже предвосхищает его будущую арию "Только б мне дожидаться чести, / на Путивле князем сести".

Художественная характеристика челяди Галицкого и его самого блестяще дана Бородиным в сцене пьяного разгула. Композитор, решая эту картину многопланово, вовсе не хотел, чтобы образ отрицательного персонажа был обрисован лишь черной краской, и в нескольких из своих писем отмечал "наглый цинизм князя-кутилы, проповедующего безнравственность с возмутительной откровенностью, но не без щегольства и с капелькой иронии". Однако основная драматургическая задача сцены выявляется лишь исподволь, мало-помалу усиливаясь от ее начала к концу. Если сравнить начальный хор с заключительным, то при полном сходстве музыки слух улавливает очень важное отличие в ключевых словах, и мы почти уже догадываемся, какими именно нитями связан факт похищения девушки с далеко идущими замыслами Владимира Галицкого:

Князьи молодцы гуляли, Князю девку воровали,	} в начале картины
Князьи молодцы гуляли, Князя на Руси сажали.	

Впрочем, даже здесь в одной из кульминационных хоровых реплик тайные помыслы разгулявшейся челяди прорываются наружу:

Итак, вперед, на площадь выступайте.  
Народ скорей на вече созывайте,  
Мы Игоря сместим, —  
Владимира посадим;  
Чего бояться нам?

Последним вопросом и вызван непонятный, казалось бы, приход Владимира к Ярославне. Брат стремился выяснить — нужно ли ему еще опасаться сестры. Их диалог представляет собой напряженный психологический поединок, в котором Галицкий от самовольного бахвальства и бравады переходит к прямым угрозам и оскорблениям.

Однако по-настоящему положение Ярославны оказалось уязвимым лишь тогда, когда в Путивль пришла весть о поражении войска и пленении князя. Вероятно, именно в такие моменты и совершается разделение между благородством и низостью, верностью и изменой. Один путь выбрали бояре, другой — Галицкий.

В городе вспыхнул бунт.

Неизвестно, по какой именно причине Римский-Корсаков и Глазунов в своей редакции оперы "Князь Игорь" не ввели полностью сочиненную Бородиным сцену бунта Галицкого. Может быть, драматизм и динамика картины не соответствовали их концепции эпического оперного жанра. Может быть, эти листы бородинской рукописи среди многих других тогда просто ускользнули от их внимания.

Скорее всего, их смутила общность музыкальной темы этого хора с мелодией широко известной уже тогда "Песни темного леса", хотя их мелодическое тождество (при различии темпов — медленного и быстрого) раскрывает две стороны единого художественного образа — великой богатырской силы, — в одном случае еще не развернувшейся, а в другом — проносющейся как мощный ураган русского бунта, "бессмысленного и беспощадного" — если вспомнить здесь знаменитые пушкинские слова.

В любом случае музыка, созданная Бородиным, буквально потрясает своей силой, которая не уступает по своей значимости звучащему ранее гениальному хору бояр "Мужайся, княгиня".

Но драматургические функции этих двух хоров противоположны. Бояре поддерживают княгиню, говорят о своей преданности. Челядь Галицкого стремится сломить Ярославну, внести смуту в народ:

Рать побита вся, Игорь в плен попал!  
Слышали?  
Хан идет на вас, вам бедой грозит!  
Поняли?  
Как вам быть теперь, что начнете вы,  
Как тут быть?  
Князя нет у вас, как без князя быть?  
Можно ли?

Но тут ударяет набат, возвещающий о всенародном бедствии и призывающий не медлить, ибо половцы уже под стенами. Заключительные слова: "От Божья суда не уйдешь никуда!" – звучат не риторическим восклицанием. Они с выстраданной за много веков мудростью ставят в прямую зависимость два обстоятельства: грех русских князей – разъединение Руси и возмездие за этот грех – нашествие врагов.

Бородин, доведя до логического конца драматургическую линию Галицкого и сомкнув ее с драматургической линией вражеского нашествия, тем самым выразил одну из главнейших идей "Слоаа о полку Игореве":

Ярослава все внуки и Всеслава!  
Склоните стяги свои...  
Вы ведь своими крамолами  
Начали наводить поганых  
на землю Русскую,  
на богатства Всеслава.  
Из-за усобицы ведь настало насилие  
от земли Половецкой!

При всех внешних сходствах эпических форм, а очень часто и сюжетов – что, кстати сказать, послужило основанием для развития в научных исследованиях в XIX веке теории заимствования – системы эпоса каждой группы народов самобытны до такой степени, которая порой даже мешает людям одной нации воспринимать эпические произведения другой нации с позиции категории эпического. Здесь – в отличие от определенного универсализма психологической лирики или драмы – для правильности и полноты восприятия эпических сочинений абсолютно обязательны прирожденные и кровные связи с историей своей страны и с духом своего народа. Например, "Рейнеке-лис", названный самим Гёте "эпической поэмой" и в том же аспекте всегда оцениваемый германскими филологами, для русского читателя обычно выглядит просто сатирической сказкой. Напротив, воплощение скандинаво-германской эпической мифологии в "Кольце нибелунга" Вагнера не встретило ни малейшего понимания у Бородина<sup>39</sup>.

Для русских далеко не просто воспринять эпичность гениальной "Лузиады" Луиса де Камонса, который на поверхностный взгляд рассказывает "всего лишь" о приключениях португальских мореплавателей. И наоборот – нам психологически легче ощутить эпический дух произведений, например, американского поэта Лонгфелло или индийского драматурга Калидасы с их громадным охватом единым взором земельных пространств от восточного хребта

<sup>39</sup> Автор настоящей главы может добавить к сказанному и собственное наблюдение, относящееся к его работе над постановкой "Князя Игоря" Бородина в Берлине (1979), когда бородинская опера была принята в целом очень тепло, но понималась немецкими музыкантами-исполнителями и публикой лишь как оперное сочинение на историко-легендарный сюжет без малейшего ощущения его эпичности.

Америки через леса и прерии до ее Дикого Запада, от пустынь Аравии и бескрайней равнины Индостана до Гималайских гор и Тибета.

Если несколько – совсем незначительно – упростить проблему, осмысливая ее лишь в интересующем нас ракурсе, то в совокупности крупнейших эпопей мира можно выделить, пожалуй, две группы, различия между которыми обусловлены историей народов и географическим расположением их стран. Одна группа народов осваивала мир преимущественно с помощью мореплавания. Для другой группы народов мировоззрение исторически определилось в значительной мере идеей землепроходчества.

Потому слушатели Западной Европы в соединении русских и половецких сцен "Князя Игоря" оценивают в основном экзотическую сторону, хотя не могут не почувствовать также редкой самобытности и эмоционального размаха музыки. Однако у русских слушателей то же соотношение, помимо всего прочего, вызывает уже названный нами феномен этического катарсиса.

Древняя Русь и Восток совершенно лишены у Бородина налета условности, присущего очень многим даже замечательным произведениям искусства XIX столетия. Они воссозданы композитором столь реально ощутимо, что мы будто сами входим в каждый из этих миров и воспринимаем их как будто изнутри во всей их сложности и многоплановости.

Древняя Русь представлена в бординской опере в широчайшем социальном срезе – от образов князей и бояр до скоморохов и простого народа. Причем не только каждый из героев, но и каждая из групп в ходе повествования оказывается в самых различных, а порой и прямо противоположных обстоятельствах – от моментов торжества и радости до безмерного горя и постыдного унижения.

Композитор в своих характеристиках ни разу не цитирует народных песен, но, чутко претворяя в своей музыке народные интонации и ритмы и опираясь на мощный пласт русского музыкального фольклора, обращается едва ли не ко всем жанрам, с помощью которых можно было выразить духовный облик эпохи "Слова о полку Игореве". Их перечисление было бы почти равнозначно панорамному обзору отечественной фольклористики и медиевистики. И поэтому ограничимся здесь только несколькими примерами, обратив особое внимание на взаимосвязь жанрового начала с важнейшими драматургическими задачами.

Образы мужества и духовной стойкости народа раскрываются музыкальными темами, сочиненными в стиле знаменного пения. Иногда они звучат в суровом и мощном унисоне – "Поддай вам Бог победу над врагами". В других случаях они приобретают черты былинного распева. Настроения народной радости и ликования передаются величальными, заздравными, плясовыми, застольными песнями. Чувство скорби – лирически протяжными песнями, плачами, причетами.

Кроме песенных жанров композитор использует для воссоздания образа Древней Руси также многие разновидности инструмен-

тальной музыки – от ярко колоритного жужжания старинного смычкового инструмента гудка у скоморохов до колоритного звона, хотя все это достигается средствами современного Бородину оркестра.

Едва ли не все виды древнерусских колокольных звонов опосредованно претворены композитором. Оркестровое вступление и заключение оперы ассоциируется с величественным благовестом, мрачные аккорды картины солнечного затмения падают с неба словно погребальный звон, в момент вражеского нашествия взывает к всенародному сопротивлению грозный набат, а при возвращении в Путивль князя Игоря испуганные скоморохи Скула и Ерощка находят выход из положения в том, чтобы не скрываться, но, наоборот, самим начать звонить в вечевой колокол.

Последняя картина – возвращение князя из плена – чрезвычайно показательна еще в одном смысле: одно и то же событие оценивается разными персонажами с различных позиций. Скоморохи Скула и Ерощка, которые до того крамольничали вместе с Галицким и только что пели злобно-сатирическую песню об Игоре, теперь хитрят и изворачиваются. Ярославна в ее заключительном дуэте с Игорем утешает измученного мужа ласковой и нежной колыбельной. А народ радуется своему единению с князем, ибо, как говорится в "Слове", "Тяжко голове без плеч, беда и телу без головы".

Столь же многопланово и с такой же глубиной и всеохватностью образных характеристик обрисован композитором мир половецкого Востока. Судя по всему, Бородин здесь также не цитирует подлинных восточных мелодий, а опирается в своем творчестве на общую интонационную сферу. Однако выяснение использованного им круга источников составляет еще не разрешенную донныне загадку для исследователей. И лишь в самое последнее время начали обозначаться пути постепенного приближения к вопросу, причем его трудность и объемность оказались значительно большими, чем можно было предполагать.

После поражения при Калке в 1233 году половецкие племена рассеялись в разные стороны. Некоторые из них смешались с татарами и осели в Поволжье, другие нашли прибежище в Венгрии, еще одна часть ушла в Среднюю Азию, а орды во главе с ханом Отроком перебрались через Кавказский хребет в Грузию.

По мере развития музыкальной фольклористики становится все очевиднее, что Бородин держал в поле своего зрения каждый из названных регионов. С закавказским фольклором он был знаком по изданным тогда сборникам П. Пржецславского и П. Силльского, а также по записям М. Балакирева. Через этнографа В. Майнова и венгерского академика П. Хунфальви композитор получил в свое распоряжение 450 песен, в том числе половецких, собранных на территории Венгрии А. Палоци-Хорватом еще в 1813 году<sup>40</sup>. Во

<sup>40</sup> Сборник А. Палоци-Хорвата найден и подробно изучен С. С. Кузьминой (Мартыновой) (98).

время поездок в Казань он познакомился с музыкальноэтнографическими материалами А. Риттиха и Н. Нефедьева о волжских калмыках и других народностях Среднего и Нижнего Поволжья (см.: 61). По труду А. Эйхгорна он мог составить представление о музыке Средней Азии (305). Кроме того, публикация Ф. Сальвадор-Даниеля, чей сборник Бородин купил в Париже, и имевшийся у Даргомыжского трактат А. Христиановича раскрывали картину арабской, мавританской мусульманской музыки в целом.

В восточных актах "Князя Игоря" особенно заметно выявилось еще одно коренное свойство эпического повествования – "распространять один и тот же спокойный тон и на малое и на великое и медлить на мелких подробностях" (29, 73).

Судя по опубликованным и архивным бородинским материалам, композитор собирался в своей опере кроме мелких отличий в характеристиках осветить весь половецкий мир как бы с двух сторон. Хотя замысел не был осуществлен из-за смерти Бородина, но контраст очень заметен. Во втором акте половецкий мир предстает в роскошно-пленительном и даже благородном облике, а в третьем акте – в сурово-жестоком. В данной связи показательно сравнить между собой, например, две арии хана Кончака или половецкие пляски из финала второго действия с половецким маршем в начале третьего действия.

Половецкие пляски начинаются в лирическом тоне, а затем словно охватывают в своем необузданном порыве все степное раздолье. Половецкий же марш сразу вызывает ассоциации с самыми страшными картинами вражеского нашествия – мы будто чувствуем на себе неумолимо сжимающееся кольцо врагов, слышим зловещий звон их оружия и стоны плененных ими русичей.

Взаимоотношения русских с половцами показаны Бородиным, как уже говорилось, с удивительной драматургической глубиной и многоплановостью. Этот художественный принцип проявляется в опере еще в нескольких важных аспектах.

Конечно, русские и половцы – в первую очередь враги. Однако их вражда и даже прямые военные столкновения выражались в формах, типичных для XII века, что не мог не учитывать Бородин. Так, например, среди его эскизов сохранилась сочиненная, а затем им самим исключенная сцена, основанная на подлинных летописных материалах. Она повествует о том, как весть о поражении Игоря принес Ярославне русский купец Беловод Просович, который проходил со своим караваном почти по самому полю битвы, был замечен, но остался нетронутым половцами, причем они предоставили ему возможность поговорить с пленным Игорем и передать просьбу князя о присылке священника из Святогорского монастыря близ Изюмского брода.

Кроме того, войны половцев с русскими все время чередовались с их союзами, каковые усиливались и закреплялись традицией заключения браков между русскими князьями и дочерьми половецких ханов. Здесь можно было бы назвать десятки примеров, но остановимся только на одном: дед Игоря – Олег – был женат на

дочери хана Тугры, отец Игоря – Святослав – был женат на дочери хана Аепы, сын Игоря – Владимир – был женат на дочери хана Кончака (ее полное имя – Свобода Кончаковна).

Если добавить к вышеизложенному, что Кончаковна и Владимир Игоревич были помолвлены-сговорены Игорем и Кончаком едва ли не сразу после их рождения, что их свадьба уже после побега Игоря праздновалась дважды – в стане Кончака, а затем в Новгороде Северском, что Кончаковна и Владимир Игоревич являлись прабабкой и прадедом Александра Невского и, наконец, что Бородин свободно ориентировался в этих исторических фактах, то нам станет ясно, сколь глубокие пласты истории стоят за лирико-психологическим планом драматургии оперы: за внешне простыми любовными сценами Владимира Игоревича с Кончаковной.

Сложность и многозначность отношений русских с половцами нашли отражение в важнейшем драматургическом парадоксе произведения Бородина: главной кульминацией русской эпической оперы является непревзойденная по силе сцена половецких плясок. Бородин прекрасно осознавал это противоречие. Но как драматурга его беспокоило и другое обстоятельство – он опасался, что грандиозный размах и накал эмоций не оставляют у слушателей достаточно сил для дальнейшего восприятия. Когда друзья композитора стремились подбодрить его и заверяли в обязательном триумфальном успехе будущей оперы, он отшучивался и говорил, что после эффектной сцены половецких плясок публика непременно уйдет из театра: «Нет, я представляю себе совсем другое, а именно совершенную пустоту зрительного зала и только там где-то в райке немного сидящего народа, так что оно будет выходить очень правдиво (в последнем действии), когда поднимается занавес и Ярославна запоет: „Как уныло все кругом”»<sup>41</sup>.

И все же самый главный парадокс сцены половецких плясок – парадокс, который составляет величайшую силу музыкального образа и одновременно создает почти непреодолимые трудности для исследователей и интерпретаторов, – лежит в плоскости драматургического осмысления этой картины в контексте всей оперы. Здесь возникает дилемма. Если половецкие пляски рассматривать просто как гениальную иллюстрацию жизни и быта кочевников, то мы явственно ощущаем несоизмеримость такой функции с масштабом ее воплощения. Если же в половецких плясках видеть какую-то важную конкретную задачу – например, Кончак хочет продемонстрировать перед Игорем свое могущество и тем самым склонить его к союзу, – то содержание сцены и ее образное истол-

<sup>41</sup> Бородин, к сожалению, оказался прав в своих опасениях. В подавляющем большинстве театров мира опера идет ныне в трехактном варианте (с пропуском третьего действия). Причем мировая театральная практика показала, что дело здесь не в театральной рутине и даже не в относительной драматургической слабости третьего действия, скомпонованного Глазуновым, а в коренном пороке композиции целого. После кульминационных половецких плясок длительное следование еще двух актов неизбежно разрывает целостность формы.

кование оказываются резко обедненными, ибо мы чувствуем, что она гораздо богаче внутренним смыслом.

Но в любом случае 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 из-за дальнего моря, танцуют ловкие мальчишки, пляшут тяжеловесные и грузные воины, 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 Руси и Востоке, о поворотных точках истории и географических перекрестках, где решаются судьбы народов и громадных областей земли.

Для духовного роста многих цивилизаций в самые разные исторические периоды и в различных регионах мира была характерна потребность в творчестве художников трагического и комедийного, драматического и лирического дарований. Таковые фигуры, действительно, появлялись и обретали отведенное им судьбой место в художественной культуре своей нации. Лучшие их сочинения, передаваясь в устной или письменной традиции от дедов к внукам и сохраняясь в памяти сменяющихся друг друга поколений, обогащали культурное наследие всего человечества, а порой – если верить одной из распространенных при Бородине теорий эпоса – с течением времени несколько изменяли свое изначальное жанровое наклонение, и чем больше столетий проходило, тем сильнее они могли восприниматься затем слушателями или читателями как произведения, тяготеющие к эпическим жанрам.

Однако изредка рождаются и такие люди, которым словно провидение даровало способность воплотить свои творческие потенции именно в эпических жанрах, безоговорочно и сразу, то есть на протяжении уже их жизни. Равно как существуют и эпохи, когда крайняя необходимость в таких людях ощущается всеми и прорывается подчас непосредственно и нескрываяемо:

О Боян, старинный соловей!  
Приступая к вешему напеву,  
Если б ты о битвах наших дней  
Пел, скача по мысленному древу;  
Если б ты, взлетев под облака,  
Нашу славу с дедовскою славою  
Сочетал на долгие века...<sup>42</sup>

Бородин принадлежал именно к таким редким людям. Равным образом, и XIX столетие – особенно в его второй половине – по справедливости может быть отнесено как раз к таким эпохам.

Сочетать "Нашу славу с дедовскою славою", – осознавая эту поэтическую метафору не в вульгарном значении официальных восхвалений и льстивых прославлений, а в высоком смысле утвержде-

<sup>42</sup> Этот фрагмент "Слова о полку Игореве" цитируется также в поэтическом переложении Николая Заболоцкого.



ния исторической преемственности незыблемых и вековечно возрождающихся духовных ценностей народа, — подобная художественная идея, вдохновлявшая многих крупных русских художников, определила собой, пожалуй, главное русло творчества Бородина. Воплотившись в характерных формах бородинского понимания эпоса, она объединила вокруг себя и одновременно вобрала в себя эстетические категории лирики и комедийности, драматизма и трагического начала. Она помогла композитору по-новому и непредвзято взглянуть на мифы Древней Руси и Востока, освободив такой взгляд от налета романтической условности. Она же наметила в дальнейшем направления основных линий в развитии бородинских традиций — например, в музыке симфоний Глазунова, в эпических тенденциях симфонизма Рахманинова, в ярких и дерзких по замыслу картинах языческой древности в "Весне священной" Стравинского и в "Скифской сюите" Прокофьева, а также во фрагментах Второго фортепианного концерта и Пятой симфонии Прокофьева, во многих других сочинениях самых разных композиторских школ нашей страны, отчасти — и Западной Европы.

Однако Бородин вовсе нельзя назвать лишь певцом "древней богатырской Руси", ибо, обращаясь даже к временам давно минувшим, он пел — метафизически говоря — именно "о битвах наших дней", отражая и осмысливая сомнения и надежды, радости и беды своего века. Дабы не путать причины со следствием, выскажемся здесь предельно просто: он не потому стал эпическим композитором, что вдохновлялся нередко тематикой русского эпоса. Наоборот — он порой использовал эпические сюжеты и претворял в музыке эпические образы древности потому, что по изначальной заданности своего художественного мышления был эпическим художником.

Бородинский эпос — могучее древо его эпических песен — произрастает на мощном культурном слое многовековых традиций отечественного искусства, но, впитывая почвенные соки и передавая их от ствола к плодоносящей кроне, оно вместе с тем укрепляет своими корнями частицы той почвы, что его взрастила, препятствует ее эрозии. Думается, в очень значительной мере этим обуславливается духовная притягательность бородинской музыки и ее нравственный эпос.

Так, в определенные исторические периоды намечаются вдруг процессы какого-то распада и, казалось бы, неотвратимой эрозии духовной культуры нации, перефразируя известные слова поэта, — распадается связь времен. Бородин в любых случаях противопоставит таким тенденциям своей музыкой, которая возвращает слушателям способность наивозможно широкого и объективного взгляда на жизнь и уже тем самым возрождает в их душах чувства надежды и мужества. В данном аспекте конечная цель бородинского творчества обозначается достаточно явственно — увидеть и осмыслить, отобразить и творчески воссоздать мир во всей его цельности, возобновить связь времен, пространств и явлений.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- РГБ — Российская государственная библиотека (Москва)
- РНБ — Российская национальная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина  
(Санкт-Петербург)
- ГММК — Государственный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки  
(Москва)
- РИИИ — Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)
- ЛГК — Ленинградская (Санкт-Петербургская) государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова
- ОР — Отдел рукописей
- РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)
- РГИА — Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург)

# НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1

[Moderato assai]

Example 1 is a piano accompaniment in 3/4 time, marked [Moderato assai]. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and transitions to mezzo-forte (*mf*) after the first measure. The melody is characterized by eighth-note patterns and slurs.

2

[Moderato assai]

Example 2 is a vocal and piano piece in 3/4 time, marked [Moderato assai]. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes triplets and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lyrics are: "и бу-дешь там ца-ри-цей ми-ра,".

3а

Хор девушек, Тамара:

2-я картина

Example 3a shows a vocal line for a chorus of girls (Хор девушек, Тамара) in 3/4 time. The melody is simple and features a slur over the first two notes.

Князь

Хо-дим мы к А-раг - ве свет - лой

3-я картина

Example 3a continues with a vocal line for a prince (Князь) in 3/4 time. The lyrics are: "О, бер-нув, шись со - ко - лом,". The melody is more melodic and includes a slur.

3б

Хор девушек:

2-я картина

Example 3b shows a vocal line for a chorus of girls (Хор девушек) in 3/4 time. The melody is simple and features a slur over the first two notes.

Князь: Ах!

Гор - лица пуг - ли - ва - я,

3-я картина

Example 3b continues with a vocal line for a prince (Князь) in 3/4 time. The lyrics are: "Гор - лица пуг - ли - ва - я,". The melody is more melodic and includes a slur.

4

Example 4 is a piano accompaniment in 3/4 time, marked mezzo-forte (*mf*). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece features eighth-note patterns and slurs.

5а



Ах, род - ной, до - ро - гой.

5б

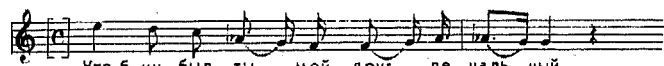


О Бо - же, Бо - же, страшный, у - жас - ный вид!

5в



За - чем ты ме - ня лю - бишь

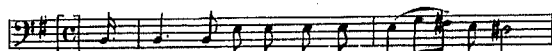


Кто б ни был ты, мой друг пе - чаль - ный,

5г

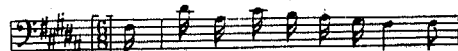


5д



Но пом - ни, пом - ни, что о - тец се - дой

5е



Он слы - шит рай - ски - е на - пе - вы,

6а

Демон:

6-я картина



Не со - кру - ши - мый ма - зо - лей!

6б

6-я картина



Про - тив те - бя ли?

7

Moderato

*mp* *p*

Ночьтепла ночьтиха,

8

*p* Ти - хий

9

*f* *Al*

10

11 Allegro maestoso

Fl. *p*

Musical score for measures 11-12. The top staff is for Flute (Fl.) and the bottom staff is for Piano. The tempo is Allegro maestoso. The music is in 3/4 time. Measure 11 features a piano (*p*) dynamic. Measure 12 includes a trill in the flute part.

12

*p dolce*

Musical score for measures 12-13. The top staff is for Flute and the bottom staff is for Piano. The tempo is Allegro maestoso. The music is in 3/4 time. Measure 12 features a piano (*p*) dynamic and a *dolce* marking. Measure 13 continues the piano accompaniment.

13 Trombe

Musical score for measures 13-14. The top staff is for Trombones (Trombe) and the bottom staff is for Piano. The tempo is Allegro maestoso. The music is in 3/4 time. Measure 13 features a piano accompaniment. Measure 14 continues the piano accompaniment.

14a Moderato assai

*mp espressivo*

Musical score for measures 14a-14b. The top staff is for Flute and the bottom staff is for Piano. The tempo is Moderato assai. The music is in 3/4 time. Measure 14a features a mezzo-piano (*mp*) dynamic and an *espressivo* marking. Measure 14b continues the piano accompaniment.

14b

*p*

Musical score for measures 14b-14c. The top staff is for Flute and the bottom staff is for Piano. The tempo is Moderato assai. The music is in 3/4 time. Measure 14b features a piano (*p*) dynamic. Measure 14c continues the piano accompaniment.

15 Lento

*pp*

Musical score for measures 15-16. The top staff is for Flute and the bottom staff is for Piano. The tempo is Lento. The music is in 3/4 time. Measure 15 features a pianissimo (*pp*) dynamic. Measure 16 continues the piano accompaniment.

16

Allegro moderato

Musical score for measures 16-17. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 16 features a melody in the treble with a forte (f) dynamic. Measure 17 continues the melody and includes a piano (p) dynamic marking.

17

[Un poco animato]

Musical score for measures 17-18a. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 17 includes a piano (p) dynamic marking. Measure 18a features a melody in the treble with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic marking. The bottom staff has a forte (f) dynamic marking.

18a

[Tempo primo]

Musical score for measures 18a-18b. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 18a features a melody in the treble with a piano (p) dynamic marking. Measure 18b continues the melody and includes a piano (p) dynamic marking.

18 b

Allegro con fuoco

Musical score for measures 18b-19. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 18b features a melody in the treble with a forte (f) dynamic. Measure 19 continues the melody and includes a piano (p) dynamic marking.

19

Moderato assai

Musical score for measures 19-20. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 19 features a melody in the treble with a piano (p) dynamic marking. Measure 20 continues the melody and includes a piano (p) dynamic marking.

20



21

Poco animato



22

Moderato assai



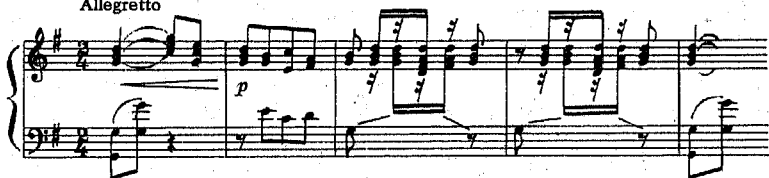
23

Allegretto



24a

Allegretto



24 b





Мишенька:

Пой - мет, как я стра - да - ю

Арфист:

И жду лишь смер - ти, и

*p*

как я стра - да - ю!

жа - - жду! смер - - ти!

*f*

26

Allegretto

Ах, иг - рай жемойпанде - ро

*f*

*p*

27

О нет, мо - я де - ва Зу -

лей - ка, не

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth-note patterns and some slurs. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment with eighth notes and some slurs.

29 Andante

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It is marked *p* (piano). The melody is slower and features slurs and some rests. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment.

30 Allegretto ma non troppo

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It is marked *p* (piano) and includes the instruction "V-ni I, II". The melody is more active with eighth-note patterns. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment.

31

A single staff of music in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It is marked *Cor. p* (Cornet piano). The melody consists of a few notes with a slur.

32 Marcia

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It is marked *Cor, tromb. timp.* (Cornet, Trombone, Timpani). The melody is in a march style with eighth-note patterns. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment. There are also markings for *triang.* (triangle) and a *6* (sixteenth notes).

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The melody continues in a march style. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment. There are markings for *triang.* (triangle) and a *6* (sixteenth notes).

33

Allegretto moderato

Musical score for measures 33-38. The top staff is for Clarinet (Cl.) and the bottom staff is for Violoncello (V-c.) and Contrabasso (c-b.). The tempo is Allegretto moderato. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a steady eighth-note accompaniment in the lower parts and a melodic line in the upper part.

Musical score for measures 39-44. The top staff is for Clarinet (Cl.) and the bottom staff is for Violoncello (V-c.) and Contrabasso (c-b.). The tempo is Allegretto moderato. The key signature has two sharps (F# and C#). The music continues with the same accompaniment and melodic line.

34

Andante

Musical score for measures 34-39. The top staff is for Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) and the bottom staff is for Violini (V-ni). The tempo is Andante. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a slower, more spacious melodic line in the upper part and a supporting accompaniment in the lower part.

Musical score for measures 40-45. The top staff is for Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) and the bottom staff is for Violini (V-ni). The tempo is Andante. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music continues with the same melodic and accompanimental lines.

35

Allegro moderato

Musical score for measures 35-36. The top staff is for Violini (V-ni). The tempo is Allegro moderato. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the upper part.

36 a

## Allegretto maestoso

Flati *sf*

Cor.

Fl.  
Tromb.

Tuba

Detailed description: This musical score is for measures 36a, marked 'Allegretto maestoso'. It consists of five staves. The top staff is for Flats (Flati) with a dynamic marking of *sf*. The second staff is for Cor. (Coro). The third staff is for Fl. (Flute) and Tromb. (Trumpet). The fourth and fifth staves are for Tuba. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

36 b

## Allegretto maestoso

Flati *p*

Detailed description: This musical score is for measures 36b, marked 'Allegretto maestoso'. It consists of two staves for Flats (Flati) with a dynamic marking of *p*. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

36 a

## Allegro moderato

V-no sola

*p* *morendo* *pp* *ppp*

Detailed description: This musical score is for measures 36a, marked 'Allegro moderato'. It consists of one staff for V-no sola. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamic markings are *p*, *morendo*, *pp*, and *ppp*.

37

## Allegro moderato

*p* Cl.  
*p* V-c.

*mf* pizz.  
*mf* pizz.

*p* *mf* *p*

Cb.

Detailed description: This musical score is for measures 37, marked 'Allegro moderato'. It consists of three staves. The top staff is for Cl. (Clarinet) with a dynamic marking of *p*. The middle staff is for V-c. (Violoncello) with a dynamic marking of *p*. The bottom staff is for Cb. (Contrabasso) with a dynamic marking of *p*. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamic markings are *p*, *mf*, and *ppp*.

38

Larghetto

V-lr, V-c, C-b

*p*

Fl.

Cl.

Arpa

39

Allegro moderato

Cl.

*p*

Fag.

40

Allegro moderato

*pp* Flaut

*p*

41

Allegro moderato

Cl. *p*

Tr.

42

Larghetto

Ob.  
*p*  
V-ni con sord.  
V-le

*p* V-ni Arpa  
7 Fl.  
*pp*

43 a

Allegro moderato

Leghi  
*sf p*  
*sf p*  
*p*  
pizz.

43 b

Cl,  
*f*  
V-c  
Cb

44 a

Allegro moderato ma agitato

Fiati

V-ne  
V-le

44 b

Allegro moderato ma agitato

Fag.

45 a

Meno mosso

Ob.

*pp*

45 b

Allegretto quasi Andantino

Cl.

46

47

Largo

*p* *f*

48

Largo

Musical score for measures 48-49. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The tempo is marked "Largo". The bottom staff is labeled "Archi". The music features a melodic line in the upper voice and a supporting line in the lower voice, with dynamic markings of *p* and *P*.

49 a

Allegro vivo

Musical score for measure 49 a. The staff is in treble clef. The tempo is marked "Allegro vivo". The dynamic marking is *f*.

49 b

Allegro vivo

Musical score for measure 49 b. The staff is in treble clef. The tempo is marked "Allegro vivo".

50

Alla breve

Musical score for measures 50-51. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The tempo is marked "Alla breve". The top staff is labeled "Tr. Tromb. ff". The music features a melodic line in the upper voice and a supporting line in the lower voice, with dynamic markings of *ff*.

51

Alla breve

Musical score for measure 51. The staff is in treble clef. The tempo is marked "Alla breve". The instrument is labeled "Cl.". The music features a melodic line in the upper voice.

52

Alla breve

Musical score for measures 52-53. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The tempo is marked "Alla breve". The bottom staff is labeled "Archi *p*". The music features a melodic line in the upper voice and a supporting line in the lower voice, with dynamic markings of *p* and *ff*.



53

Andante

Musical score for measure 53, featuring a single staff with a treble clef. The tempo is marked "Andante". The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. A dynamic marking of *p* is present. The notation includes a first ending bracket labeled "Cl. I, II".

54

Andante

*pp*

Musical score for measure 54, featuring a single staff with a treble clef. The tempo is marked "Andante". The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. A dynamic marking of *pp* is present. The notation includes the word "espress." below the staff.

55

Allegro moderato

Musical score for measure 55, featuring two staves with bass clefs. The tempo is marked "Allegro moderato". The music consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together. A dynamic marking of *p* is present.

56 a

Скоро и с огнём

Musical score for measure 56 a, featuring three staves with bass clefs. The tempo is marked "Скоро и с огнём". The music consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together. Dynamic markings of *f* and *p* are present.

56 б

Скоро

Musical score for measure 56 б, featuring a single staff with a treble clef. The tempo is marked "Скоро". The music consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together.

57 a

Скоро и с огнём

Musical score for measure 57 a, featuring two staves with bass clefs. The tempo is marked "Скоро и с огнём". The music consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together. A dynamic marking of *p* is present.

57 *Скоро*

Musical score for exercise 57, titled "Скоро" (Allegretto). The piece is in 3/8 time and consists of two staves. The right hand features a melody of eighth notes, while the left hand provides a bass line with two chords per measure, each marked with a slur.

58 *Умеренно и спокойно*

Musical score for exercise 58, titled "Умеренно и спокойно" (Moderato). The piece is in 3/8 time and consists of two systems of two staves each. The right hand features a melody with slurs, and the left hand provides a bass line with slurs and dynamic markings "p".

59 *Moderato*

Musical score for exercise 59, titled "Moderato". The piece is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand features a melody with slurs and dynamic marking "p", and the left hand provides a bass line with slurs.

60 *Moderato capriccioso*

Musical score for exercise 60, titled "Moderato capriccioso". The piece is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand features a melody with slurs, triplets, and dynamic marking "mf", and the left hand provides a bass line with slurs and dynamic marking "p".

61

Andantino

62

Allegro non troppo

63

Allegro ma non troppo

64

Adagio  
Archi

65

Andante

## Andantino

*p dolce*

Ди - тя мо - в, ос -

*pp dolce*

- тань - - ся здесь со мной

67а

## Andantino



67б



68

## Assai lento marcial

*p*

У - же де -

*p*

- вно и - ду я у - то - млен - ный и

69а

Казенбек:

Дует Фатимы и Казенбека

*mf*  
По ди сю да, о дочь мо я,

мо - я пре - крас - на - я Фа - ти - ма

69 б

*Allegro con moto*

Ария Казенбека (1 д.)

*f*  
Ле - тим ско - рей

*Allegro con moto*  
*p*

спа- сать дру- зей, га- у - ра вы - бить из а -

- у - ла.

70

Пленник:

Дуэт Фатимы и Пленника

*mf*  
Бе - ги со мной, мой ми - лый друг

71

Тема Ратклифа (вступление)

*p*  
Tromb.

*ff*  
Tr.

72 a

**Allegretto**

Ариозо Тизбы (I д., сцена 6)

О - бой - ми ме - ня мой ми - мый,

по - смот - ри в мо - и гла - за,

72 b

Дуэт Тизбы и Родольфо (I д., сцена 6)

Я в дни ран - ней ю - но - сти,  
Тиз - ба, ты мне по - верь!

когда любви поры, вы в душе так бы - личисты  
 что я любовью твоей о - чень о - чень счастлив

73

*Allegretto*

Мать моя была бро - дя - ча - я не ви - ца,

*Allegretto*

по у - ли - цам ис - ка - ла про - ли - тать - я.



## Andantino Катарина:

До-воль - ны вы? И у - мь ра - ю.

и в э - тот страш - ный миг,

## Andantino

Я с ва - ми сог - ла - сен впол - не, гос - по - дя, за -

Andantino

- бо - ты пре-сквер - но - е де - ло,

## Andantino

## Песня Мерк

*p semplice, ma espressivo*

Бы-ло вре-мя,

про-цве-та-ла в ми-ре на-ша сто-ро-на;

## Allegretto

## Песня Вальсингама

Когда мо-гу-ча-я зи-ма,

как доб-рый вождь ве-дет са-ма на нас косма-ты-е дру-жи-ны

сво - их мо - ро - зов и снегов,

77

[Andante]

"Из вод подымая голову"

*p*  
Ли - ле - я стыд - ли - во скло - ни - ла

*pp*

го - лов - ку на зер - ка - ло вод,

78

Allegretto

*p*

"Метель шумит"

Метель шумит и снег валит,

*pp*

но сквозь шум вет - ра даль - ний звон,

79 а

Moderato, poco ad libitum

"Ты и Вы"

Пус - то - е Вы серд - це - ным

Ты о - на об - мол - вя - ся, за - ме - ни - ла. и

79 б

Andante

largamente

"Желание"

Мед - ли - тель - но вле - кут ся дни мо - и.

и каж-дый миг в у-вяд-шем сердце мно-жит, Все

50

Andantino

"Царскосельская статуя"

Ур-ну с во-

дой у-ро-нив, об у-тес е-е де-ва раз-би-ла

51

"Солнце жжет"

Здесь на кам-не бу-ду ждать я,

как, взы-ма-я ко-раб-ли.

## Строго

Musical score for measure 82, marked "Строго". The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a fermata over the final chord.

## [Медленно]

Musical score for measure 83, marked "[Медленно]". The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic. The vocal line begins with the lyrics "Ли - стья шу - ме - ли у -". The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The piece concludes with a fermata over the final chord.

Musical score for measure 84, marked "[Медленно]". The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic. The vocal line continues with the lyrics "- ны - ло". The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The piece concludes with a fermata over the final chord.

## [Медленно]

Musical score for measure 85, marked "[Медленно]". The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The piece concludes with a fermata over the final chord.

Но е-сли бы сто-бо-ю я встре-тить-ся мог-ла!

*pp* *mf* *f*

*p* *pp*

[Не слишком скоро, с силою]

Ду-ют вет-ры, вет-ры,

*f* *sf*

буй-ны-е;

*sf*

[Вдвое медленнее (нараспев)]

Во сы-рой во мгле, за ту - ма - на - ми,

88 а

[Медленно]

"Спи, усни"

Ба - ю, ба - ю, мил в ну - чо - но - чек!

88 б

Довольно медленно

"Колыбельная Еремущке"

Ба - ю-бай, бай, ба-ю-бай, бай!

89

[Довольно скоро]

Свет мой, Савишна, со-кол яс-ненький, по-лю-би ме-ня не-ра-зум-но-ва,



90

[Довольно скоро]

Где ты до све-ту-ша-тал-ся, с кем, бес-стыд-ник, ты тас-кал-ся!

Аль срод-ны-ми пи-ро-ва-ли жен да де-ток вспо-ми-на-ли!

91a

[Медленно]

Свя-щен-ный наш град осаж-ден и во-ля ни-чтожных над на-ми

91b

91a

Про-щай ве-се-ло-е мо-ре, про-щай!

92

Лей-тесь, лей-тесь сле-зы, сле-зы горь-ки-е

93

Tr-ни e Tuba  
*mf* (marcato) *cresc.* *ff*

94a

Fl. 22

94b

Ob., Fag.

*mf* *mf*

94a

Ob., Fag.

*mf*

95

Cl., Fag.



96

Довольно медленно, лениво.



97



98

Скорее

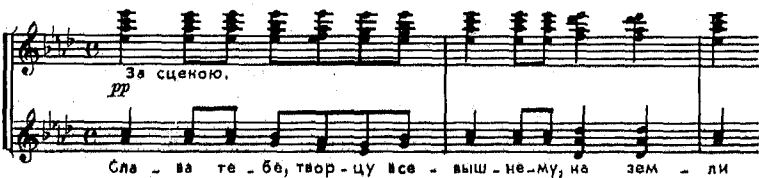


99



100a

Moderato



100 б

Т. *f* Об - ле - кай - тесь ври - зы свет - лы - е под - ни -

май - те и - ко - ны вла - ды - чи - цы

101

*Largo*

*pp cresc.*

102 а

*Andante cantabile*

Лишь тень од - на из всех те - ней я - ви - лась мне, ды - ша лю - бовь - ю

102 б

*Allegro agitato*

Как но - чи об - ла - ка, из - мен - чи - вы - е ду - мы

103

*allargando*

Ба - юш - ки, ба - ю, ба - ю.

104

*Largo, ma non troppo*

Ох, ты род - на - я ма - туш - ка Русь.

105

Moderato assai

Ты си лой ду - хов тьм и чя ра ми у - жаг - ны ми тво -  
и - ми ме - ня при - во - ро - жи - ла,

106 а

Adagio cantabile

Так, так кня - же! О стал - ся ты ве - рем мне!

106 б

Andante misterioso

Аль за - был ты при - ся гу князь, Не вя -  
зать - ся с ве - рою лю - тер - ской,

106 в

Andante appassionato

Ес - ли б ты ког - да по - нять мог - ла

107

Те - перь при - спе ло вре - мя при - нять от гос - по - да

108

Ах ты, в судь - би - незлосчаст - на - я, род - на - я Русь

109 а

Meno mosso, mistico

Бо - же, от - же - ни сло - ве - са лу - кав - стви - я.

1096

Moderato non troppo. Pomposo

По - бе - ди - хом, по - бе - ди хом, по - сра - ми - хом, пре - ре - ко - хом,

109в

Враг че - ло - ве - ков, князь ми - ра се - го вос - ста!

110

Largo

Гос - - подь мой за - щит - ник и по - кра - ви - тель,

111а

Кум:

Вдоль по ста - пям, по при - воль - ным, е - дет ка -

- зак в Пол - та - - ву.

1116

Черевик:

Ой, чу - мак, ты до - чу - ма - ко - вал - ся, черт по - лу - та - ли о - н - кур по - рвал - ся.

Что за на - пас - ти, о бо - же! Так ведь шу - тить не - го - же.

112

[Moderato assai]

Под - хо - дил па - ныч, ю - нец, да спро - сил: что про - да - ешь

113

[Agitato]

Так ты ме - ня не слу - шать - ся, Где же э - то ви - да - но

114

[Moderato]

Раз-ве мож-но с мо-ей доч-кой так-то об-ра-щать-ся?

Poco più mosso

Ба, да э-то сам Со-ло-пей!

115

Andante

Там по-се-лил-ся „Крас-на-я свит-ка“!

116

Allegretto

117

Интонация "а":

Интонация "б":

Интонация "в" (два основных варианта):

Интонация "г" (два варианта):

Интонация "д" (два варианта):

Интонация "е":

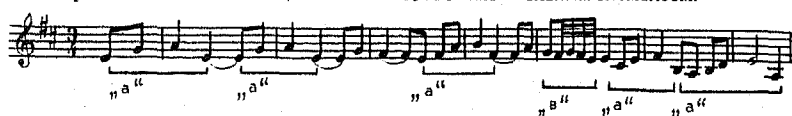
Изменение "приставки" в попевке "а":



Изменение "окончания" в попевке "а":



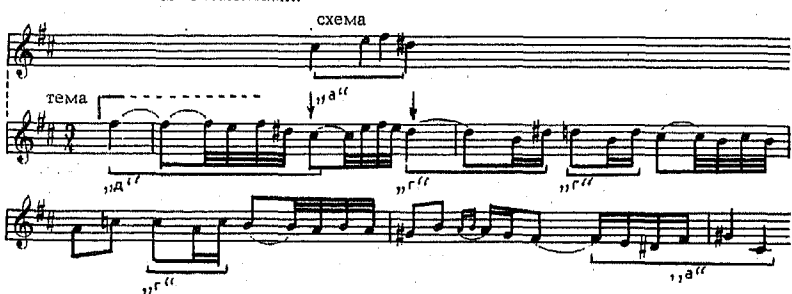
В недрах попевки "а" интонация "в" является вспомогательным элементом:



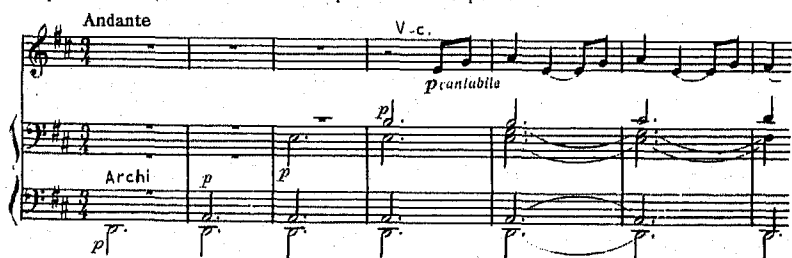
В недрах попевки "г" интонации "в" и "а" являются вспомогательными элементами:



В развитии ритмической интонации "в" попевки "д", "г" и "а" являются вспомогательными элементами:



Кристаллизация попевки "а" из гармонического фона:



Зарождение попевки "б" из "а":



Соотношение "корней" попевок "а" и "б" как основа зарождения попевки "в":

схема

тема

The image shows two staves of music in G major. The top staff, labeled 'схема', contains a melodic line with a slur over the first four notes (G, A, B, C) and another slur over the last four notes (D, E, F, G). The bottom staff, labeled 'тема', contains a more complex melodic line with vertical arrows pointing down from the notes of the 'схема' staff to corresponding notes in the 'тема' staff, illustrating how the 'тема' is derived from the 'схема'.

Зарождение интонации "в" в недрах попевки "б":

"б"

"в"

The image shows a single staff of music in G major. It features a melodic line with a slur over the first three notes (G, A, B) and another slur over the last three notes (C, D, E). Below the staff, the label '"б"' is placed under the first three notes, and '"в"' is placed under the last three notes, indicating the emergence of the 'в' intonation within the 'б' motif.

Зарождение интонаций "д" и "е" из "в":

схема

тема

схема "е"

The image shows three staves of music in G major. The top staff, labeled 'схема', contains a melodic line with a slur over the last three notes (C, D, E) and is labeled 'схема "е"'. The middle staff, labeled 'тема', contains a more complex melodic line with vertical arrows pointing down from the notes of the 'схема' staff to corresponding notes in the 'тема' staff. The bottom staff shows a further development of the melodic line.

Рассредоточенная секвенция, возникшая как результат отхода попевки "а" драматургически на задний план и ее последующего возвращения на передний план:

схема

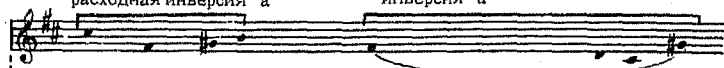
тема

The image shows three staves of music in G major. The top staff, labeled 'схема', contains a melodic line with a slur over the first three notes (G, A, B) and another slur over the last three notes (C, D, E). The middle staff, labeled 'тема', contains a more complex melodic line with vertical arrows pointing down from the notes of the 'схема' staff to corresponding notes in the 'тема' staff. The bottom staff shows a further development of the melodic line.

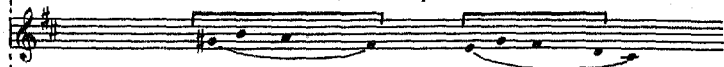


Интонационная структура речитатива английского рока:

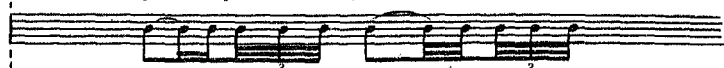
расходная инверсия "а"      инверсия "а"



секвенционная цепочка в развитии интонации "б"



развитие ритма интонации "в"

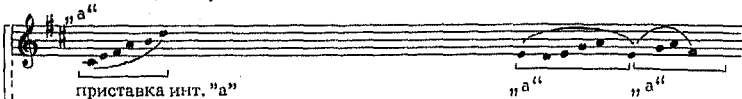


тема



Синтез интонаций в кульминации:

приставка инт. "а"



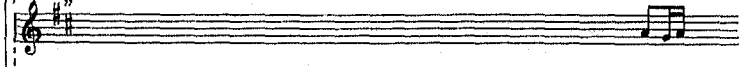
звенья варьированной секвенции



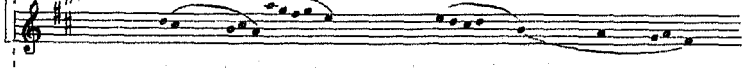
в"



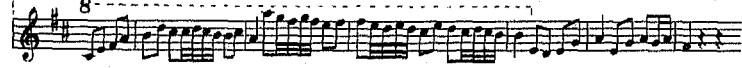
г"



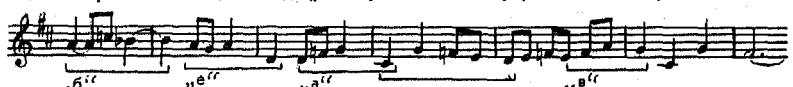
д"



тема 8



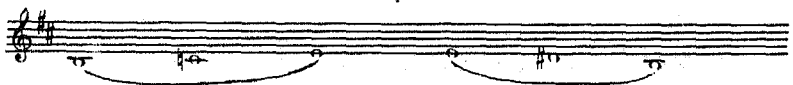
Нивелировка интонаций в коде (растворение в общих формах движения)



121

„б“ „е“ „а“ ракоход „д“ „в“

Интонационная основа мотива главной партии:



Взаимодействие хроматических интонаций в главной партии:

Взаимодействие хроматических интонаций в главной партии:

122

Различия в каденциях 1-го и 2-го предложений главной партии:

Сог.

Cl. *mf*

...<sup>14</sup>(закрывание)

предвосхищение П. п.

Различия в каденциях мотивов побочной партии:

Об.

Cl.

C. ing.

Cl.

Fag.

V-le

V-c.

V-c.

123a

Интонационная основа мотива главной партии:

1236

*p*

## ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Порфирьевич Бородин: Его жизнь, переписка и музыкальные статьи. СПб., 1889
2. *Алексеев А. Д.* Русская фортепианная музыка: От истоков до вершин творчества. М., 1963
3. *Альшванг А.* Русская симфония и некоторые аналогии с русским романсом // Изб. соч. М., 1964. Т. 1
4. Антон Григорьевич Рубинштейн: Пятьдесят лет его музыкальной деятельности / Сост. Н. М. Лисовский. СПб., 1889
5. *Аракцисв Д.* Восточные напевы в произведениях русских композиторов // Музыка и жизнь, 1908, № 5
6. *Арановский М.* Романтизм и русская музыка XIX века // Вопросы теории и эстетики музыки. М.; Л., 1965. Вып. 4
7. *Арнольд Ю.* Гармонизация древнерусского церковного пения по эллинской и византийской теории и акустическому анализу. М., 1886
8. *Асафьев Б. В.* В работе над "Хованщиной" // Избр. труды. М., 1954. Т. 3
9. *Асафьев Б. В.* Из моих записок о Стасове — слушателе русской музыки: Глинка и Бородин // Избр. труды. М., 1954. Т.3
10. *Асафьев Б. В.* Их было трое... // Избр. труды. М., 1954. Т.3
11. *Асафьев Б. В.* Композитор-драматург Петр Ильич Чайковский // Избр. труды. М., 1954. Т.2
12. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971
13. *Асафьев Б. В.* Музыкально-драматургическая концепция оперы "Борис Годунов" Мусоргского // Избр. труды. М., 1954. Т.3
14. *Асафьев Б. В.* Народно-патриотические идеи в русской музыке // Сов. музыка, 1954, № 1
15. *Асафьев Б. В.* Об опере // Избр. статьи. Л., 1976
16. *Асафьев Б. В.* Русская музыка: XIX и начало XX века. Л., 1979
17. *Асафьев Б. В.* Русский народ, русские люди // Сов. музыка, 1949, № 1
18. *Асафьев Б. В.* Симфонические этюды. Л., 1970
19. *Асафьев Б. В.* Шопен в воспроизведении русских композиторов // Избр. труды. М., 1955. Т.4
20. *Балакирев М. А., Стасов В. В.* Переписка. М., 1970, 1971. Т.1,2

21. *Баренбойм Л.* Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Л., 1957, 1962. Т.1,2
22. *Баскин В. С.* Джузеппе Верди: По поводу 50-летнего юбилея // Труд, 1889. Т.4
23. *Баскин В. С.* П. И. Чайковский: Очерк музыкальной деятельности // Труд, 1890. Т.6, № 9
24. *Баскин В. С.* Русские композиторы: М. П. Мусоргский: Очерк музыкальной деятельности // Русская мысль, 1884, № 9—10. Отд. изд.: б/м., 1886 (на обл. дата: 1887)
25. *Беляев В. М.* "Борис Годунов" Мусоргского: Опыт тематического и теоретического разбора // Мусоргский. Скрябин. Стравинский. М., 1972
26. *Боборыкин П. Д.* "Melodie en fa": Из воспоминаний об А.Г.Рубинштейне // Воспоминания. В 2-х вып. М., 1965. Вып. 2
27. *Бородин А. П.* Концерты Русского музыкального общества (4-й, 5-й, 6-й) // см.: 28
28. *Бородин А. П.* Критические статьи. М., 1982
29. *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861. Т.1
30. *Васина-Гроссман В. А.* Музыка и проза // Типология русского реализма второй половины XIX века. М., 1979
31. *Васина-Гроссман В. А.* Русский классический романс XIX века. М., 1956
32. *Веселовский А. И.* Эпос // Энциклопедический словарь Ф.Брокгауза, И.Ефрона. СПб., 1904, Т.80
33. *Вестфаль Р.* О русской народной песне // Русский вестник, 1879, кн.9
34. *Виноградов В. С.* О традициях народной музыки и развитии хоровой музыки // Сов. музыка, 1951, № 7
35. *Виханская А.* Романсы и песни // См.: 190
36. *Волгин И.* Последний год Достоевского. М., 1986
37. Воспоминания о П.И.Чайковском. Л., 1980
38. *Вульфийс П. А.* У истоков лирической народной песни // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1962. Вып. 1
39. *Гете И. В.* Дальнейшее о всемирной литературе // Собр.соч. в 10-ти т. М., 1980. Т.10
40. *Гиппиус Е. В.* Сборники русских народных песен М.А.Балакирева // Балакирев М. Русские народные песни. М., 1957
41. *Глазунов А. К.* Мое знакомство с Чайковским // См.: 190
42. *Гнесин М.* О русском симфонизме: Эпический симфонизм и эпическая музыкально-сценическая драматургия: Очерк первый // Сов. музыка, 1948. № 6
43. *Гозентуд А.* Неосуществленный оперный замысел // См.: 190
44. *Головинский Г.* Камерные ансамбли Бородина. М., 1972
45. *Головинский Г.* Мусоргский и фольклор. М., 1990
46. *Головинский Г.* О фольклорных связях "Бориса Годунова" // Сов. музыка, 1985, № 3

47. *Гюго В.* Предисловие к драме "Анджело, тиран Падуанский" // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980
48. Два письма М. Балакирева к Эдуарду Рейсу / Публикация Э.Фрид // Сов. музыка, 1960, № 5
49. *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы. М.; Л., 1964
50. *Дианин С. А.* Бородин: Жизнеописание, материалы и документы. М., 1955
51. *Димитриади Н.* Некоторые стилевые особенности русской музыки о Востоке // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1974. Вып. 13
52. *Дурандина Е. Е.* Вокальное творчество Мусоргского. М., 1985
53. *Ефремова Л.* Мусоргский и Украина // Из истории русско-украинских музыкальных связей. М., 1956
54. *Заднепровская Г. В.* Реконструкция коллективной оперы-балета "Млада" Кюи, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина. М., 1981 (рукопись)
55. *Земцовский И.* Интонационное "зерно" оперы "Борис Годунов" // Сов. музыка, 1959, № 3
56. *Иванов М.* "Евгений Онегин", лирические сцены г. Чайковского // Новое время, 1884, № 3108
57. *Иванов М.* Музыкальная хроника // Новь, 1885, т. 2, № 8
58. *Иванов М.* Музыкальное обозрение // Нувеллист, 1878, № 2
59. *Иванов М.* Музыкальное обозрение // Нувеллист, 1879, № 8
60. *Иванов М.* Начало конца // Новое время, 1880, 14 января, № 14
61. *Иванов-Ехвет А.* В окружении выдающихся современников // Сов. музыка, 1983, № 12
62. *Иванов-Разумник Р. В.* История русской общественной мысли. В 8-ми ч. Пг., 1918
63. "Игорь", опера Бородина // Новое время, 1890, 24 окт.
64. Из истории русско-чешских музыкальных связей. М., 1954
65. История русского драматического театра. В 7-ми т., т. 5: 1862—1881. М., 1980; т. 6: 1882—1897. М., 1982
66. История русского искусства. М., 1965. Т. 9, кн. 1
67. История русской литературы. В 4-х т. Л., 1982, 1983. Т. 3, 4
68. История русской музыки / Под ред. М. С. Пекелиса. М.; Л., 1940. Т. 2
69. История СССР с древнейших времен до наших дней. В 2-х сер., 12-ти т. Т. 5
70. *Кавелин К.* Задачи психологии. СПб., 1882
71. *Калмыков В.* Поездки М. А. Балакирева в Варшаву (1891—1894) // См.: 190
72. *Кандинский А. И.* О реализме и романтизме в русской музыке второй половины XIX века // Вопросы методологии советского музыкознания. М., 1981
73. *Каратыгин В. И.* Мусоргский. П. Шаляпин. Пг., 1922
74. *Каратыгин В.* "Саламбо" Мусоргского // Аполлон, 1909, № 2
75. *Кашкин Н. Д.* А. Г. Рубинштейн // Русское обозрение, 1894, т. 30, дек.
76. *Кашкин Н. Д.* "Борис Годунов", опера г. Мусоргского // Русский вестник, 1888, кн. 1
77. *Кашкин Н. Д.* Избранные статьи о П. И. Чайковском. М., 1954

78. *Кашкин Н. Д.* М. А. Балакирев и его отношение к Москве // Статьи о русской музыке и музыкантах. М., 1953
79. *Кашкин Н. Д.* "Пиковая дама" // Артист, 1891, № 12
80. *Квитка К. В.* Ангемитонные примитивы в теории Сокальского // Избр. труды, М., 1971. Т.1
81. *Келдыш Ю.* История русской музыки. М.; Л., 1947. Т.2
82. *Келдыш Ю. В.* Романсовая лирика Мусоргского. М., 1933
83. *Ковалевские А. О. и В. О.* Переписка. М., 1988
84. Константин Коровин вспоминает. М., 1971
85. *Коптяев А. П.* А. Г. Рубинштейн в своих духовных операх // *Коптяев А. П.* Музыка и культура: Сборник музыкально-исторических и музыкально-критических статей. М.; Лейпциг, 1903
86. *Корганов В. Д.* Кавказская музыка. Тифлис, 1908
87. *Крамской И. Н.* Письма. Статьи. М., 1965. Т. 1
88. *Кремлев Ю.* Русская мысль о музыке. Л., 1958. Т. 2
89. *Кремлев Ю.* Фортепианная музыка // См.: 190
90. *Кругликов С.* "Вильям Ратклиф", опера Ц. Кюи // Артист, 1894, кн. 2 (34)
91. *Кругликов С.* Два первых симфонических собрания РМО // Артист, 1889, кн. 3
92. *Кругликов С.* "Евгений Онегин", опера П.И.Чайковского // Артист, 1889, кн. 2
93. *Кругликов С.* Кантата Танеева и "Манфред" Шумана // Современные известия, 1884, 24 февр., № 83
94. *Кругликов С. Н.* Московские письма // Искусство, 1883, № 14. Подп.: Новый москвич
95. *Кругликов С.* После двух представлений "Бориса Годунова" // Театр и жизнь, 1888, 30 дек., № 230
96. *Кругликов С. Н.* Старое и архистарое в музыке // Голос Москвы, 1908, 9 дек., № 285
97. *Кузнецов В.* Камерно-вокальное творчество Кюи // В кн.: Стилиевые особенности русской музыки XIX—XX веков. Л., 1983
98. *Кузьмина (Мартьянова) С. С.* Проблема фольклора в опере Бородина "Князь Игорь". М. (рукопись)
99. *Кульчинский В. Г.* Воспоминания // См.: 189
100. *Кюи Ц. А.* Благотворительный концерт учащихся консерватории ("Дамаскин" Танеева) // См.: 107
101. *Кюи Ц. А.* "Вражья сила", опера А. Н. Серова // СПб. ведомости, 1871, 24 апреля, № 111
102. *Кюи Ц. А.* Ганс Бюлов и его концерты // Неделя, 1885, 27 янв., № 4
103. *Кюи Ц. А.* Два иностранных композитора // См.: 107
104. *Кюи Ц.* Десятый и последний концерт Русского музыкального общества // Музыкальное обозрение, 1887, № 20
105. *Кюи Ц.* "Евгений Онегин", лирические сцены г. Чайковского // Неделя, 1884, 4 нояб., № 45
106. *Кюи Ц. А.* Избранные письма. Л., 1955

107. Кюи Ц. Избранные статьи. Л., 1952
108. Кюи Ц. А. Итоги Русских симфонических концертов. Отцы и дети // См.: 107
109. Кюи Ц. А. "Каменный гость" Пушкина и Даргомыжского // См.: 107
110. Кюи Ц. А. "Кольцо нибелунгов", трилогия Рихарда Вагнера. М., 1909
111. Кюи Ц. А. "Майская ночь", волшебско-комическая опера г. Римского-Корсакова. Погрешности против декламации // Голос, 1880, 3 дек., № 341
112. Кюи Ц. А. "Манфред", симфония П. Чайковского // См.: 107
113. Кюи Ц. А. Музыкальная библиография // СПб. ведомости, 1871, 1 окт., № 270
114. Кюи Ц. А. М. П. Мусоргский // Искусство, 1883, № 16
115. Кюи Ц. А. Музыкальные заметки // СПб. ведомости, 1868, № 346
116. Кюи Ц. А. Музыкальные заметки // СПб. ведомости, 1871, 10 февр.
117. Кюи Ц. А. Музыкальные заметки // СПб. ведомости, 1871, 9 марта, № 68
118. Кюи Ц. А. Музыкальные заметки // СПб. ведомости, 1872, 9 февр., № 40
119. Кюи Ц. А. Музыкальные заметки // СПб. ведомости, 1874, 1 марта, № 59
120. Кюи Ц. А. Музыкальные заметки // Неделя, 1884, 4 марта, № 10
121. Кюи Ц. А. Музыкальные заметки // Неделя, 1885, № 6
122. Кюи Ц. А. Музыкальные заметки // Неделя, 1885, 27 окт., № 43
123. Кюи Ц. А. Музыкальные заметки... Русская опера ("Снегурочка" Римского-Корсакова) // Неделя, 1882, 10 февр., № 6
124. Кюи Ц. А. Несколько слов о современных оперных формах // См.: 107
125. Кюи Ц. А. Общедоступный Русский симфонический концерт (2-я симфония Бородина...) // См.: 107
126. Кюи Ц. А. "Отелло", музыка Верди // Музыкальное обозрение, 1887, № 27
127. Кюи Ц. А. Первые композиторские шаги Ц. А. Кюи // См.: 107
128. Кюи Ц. А. Последняя концертная неделя (Первая симфония Глазунова) // См.: 107
129. Кюи Ц. А. "Псковитянка", опера Римского-Корсакова // См.: 107
130. Кюи Ц. Русская опера. "Месть" ("Корделия") г. Соловьёва // Музыкальное обозрение, 1885, 21 ноября, № 9
131. Кюи Ц. Русский романс: Очерк его развития. СПб., 1896
132. Кюи Ц. Санкт-петербургское общество камерной музыки // Музыкальное обозрение, 1887, 16 окт., № 4
133. Кюи Ц. А. "Снегурочка", опера г. Римского-Корсакова // Голос, 1882, 3 февр., № 29
134. Кюи Ц. А. Три картины из забракованной водевильным комитетом оперы Мусоргского "Борис Годунов": Нечто о будущем русской оперы // См.: 107
135. Кюи Ц. А. "Ферморс" А. Рубинштейна // См.: 107
136. Кюи Ц. "Хованщина" М. П. Мусоргского // Музыкальное обозрение, 1886, № 21
137. Ламм П. А., Попов С. С. "Богатыри" // Сов. музыка, 1934, № 1
138. Ларош Г. А. "Аида" Дж. Верди // Избр. статьи. Л., 1976. Вып. 3
139. Ларош Г. А. "Анджело" Ц. Кюи // Избр. статьи. Л., 1976. Вып. 3
140. Ларош Г. А. Бенефис г. Кондратьева в Мариинском театре (отрывки из оперы "Борис Годунов" М. Мусоргского) // Избр. статьи. Л., 1976. Вып. 3

141. Ларош Г. А. "Благонамеренные речи". Соч. М. Е. Салтыкова (Щедрина) // Избр. статьи. Л., 1978. Вып. 5
142. Ларош Г. А. [Возобновление "Тайгейзера" Р. Вагнера] // Избр. статьи. Л., 1976. Вып. 3
143. Ларош Г. А. Восьмой концерт Русского музыкального общества // Избр. статьи. Л., 1977. Вып. 4
144. Ларош Г. А. "Вражья сила" А. Серова // Избр. статьи. Л., 1976. Вып. 3
145. Ларош Г. А. Второй симфонический концерт Русского музыкального общества // Избр. статьи. Л., 1975. Вып. 2
146. Ларош Г. А. Второй симфонический концерт Русского музыкального общества // Избр. статьи. Л., 1977. Вып. 4
147. Ларош Г. А. Два первых концерта Бесплатной школы // Избр. статьи. Л., 1977. Вып. 4
148. Ларош Г. А. Как относительна важность событий // Избр. статьи. Л., 1977. Вып. 4
149. Ларош Г. А. ["Каменный гость" А. Даргомыжского]. // Избр. статьи. Л., 1976. Вып. 3
150. Ларош Г. А. "Каменный гость" Даргомыжского: По поводу постановки новой русской оперы в Мариинском театре // Русский вестник, 1872, кн. 4
151. Ларош Г. А. "Кармен" Ж. Бизе // Избр. статьи. Л., 1976. Вып. 3
152. Ларош Г. А. Концерт г. Чайковского 16 марта [1871 г.] // Избр. статьи. Л., 1975. Вып. 2
153. Ларош Г. А. Михаил Иванович Глинка // Избр. статьи. Л., 1974. Вып. 1
154. Ларош Г. А. Музыкальная хроника // Русский вестник, 1887, кн. 10
155. Ларош Г. А. Музыкальные заметки // Современная летопись, 1871, 4 окт., № 37
156. Ларош Г. А. Музыкальные очерки // Голос, 1876, № 14
157. Ларош Г. А. Музыкальные письма из Парижа // Избр. статьи. Л., 1977. Вып. 4
158. Ларош Г. А. Мыслящий реалист в русской опере // Голос, 1874, 13 февр., № 44
159. Ларош Г. А. Неделя в Москве: "Евгений Онегин" в консерватории // Избр. статьи. Л., 1975. Вып. 2
160. Ларош Г. А. "Нибелунгов перстень" // Избр. статьи. Л., 1976. Вып. 3
161. Ларош Г. А. Новая опера молодой русской школы // Русский вестник, 1885, кн. 10
162. Ларош Г. А. Новая русская опера // Голос, 1874, 28 янв., № 28
163. Ларош Г. А. Новая русская симфония // Избр. статьи. Л., 1975. Вып. 2
164. Ларош Г. А. Один из русских шуманистов // Русский вестник, 1885, кн. 12
165. Ларош Г. А. Опера "Вакула-кузнец" на Мариинской сцене // Избр. статьи. Л., 1975. Вып. 2
166. Ларош Г. А. О программной музыке и "Антаре" Римского-Корсакова в особенности // Избр. статьи. Л., 1977. Вып. 4
167. Ларош Г. А. Памяти Антона Рубинштейна // Избр. статьи. Л., 1978. Вып. 5
168. Ларош Г. А. П. Чайковский и его новая Сюита [№ 3] // Избр. статьи. Л., 1975. Вып. 2



169. *Ларош Г. А.* П. Чайковский и обычное относительно него недоразумение // Избр. статьи. Л., 1975. Вып. 2
170. *Ларош Г. А. П. И.* Чайковский как драматический композитор // Избр. статьи. Л., 1975. Вып. 2
171. *Ларош Г. А.* По поводу листовской "Faust-Symphonie" // Избр. статьи. Л., 1977. Вып. 4
172. *Ларош Г. А.* Предисловие переводчика // *Ганслик Э.* О музыкально-прекрасном: Опыт проверки музыкальной эстетики. М., 1910
173. *Ларош Г. А.* Пятый концерт Русского музыкального общества // Избр. статьи. Л., 1977. Вып. 4
174. *Ларош Г. А.* "Тангейзер" и "Лознгрин" на Марининской сцене. Нечто о репертуаре русской оперы // Избр. статьи. Л., 1976. Вып. 3
175. *Ларош Г. А.* "Франческа да Римини"... // Избр. статьи. Л., 1975. Вып. 2
176. *Ларош Г. А.* [Четвертая симфония П. И. Чайковского f-moll, op. 36] // Избр. статьи. Л., 1975. Вып. 2
177. *Ларош Г. А.* Четвертый концерт Русского музыкального общества // Избр. статьи. Л., 1977. Вып. 4
178. *Леващев Е. М.* О загадках оперы Бородина и "Слова о полку Игореве" // Муз. жизнь, 1985, № 13, 14, 15
179. *Лихачев Д. С.* Крещение Руси и государство Русь // Новый мир, 1988, № 6
180. *Лопатин Н. М., Прокушин В. П.* Русские народные песни. М., 1956
181. *Ляпунов С. М., Ляпунова А. С.* Молодые годы Балакирева // См.: 189
182. *Мазель Л. А.* О мелодии. М., 1952
183. *Мазель Л. А.* Проблемы классической гармонии. М., 1972
184. *Мазель Л. А.* Роль "секстовости" в лирической мелодике (о наблюдении Б. В. Асафьева) // Вопросы музыкознания, т. 2. М., 1956
185. Марк Матвеевич Антокольский: Его жизнь, творения, письма и статьи / Под ред. В. В. Стасова. СПб.; М., 1905
186. *Мерзляков А. Ф.* Краткое начертание курса изящной словесности. М., 1822
187. *Металлов В.* О национализме и церковности в русской духовной музыке. М., 1912
188. *Мечников И. И.* Этюды оптимизма. М., 1988
189. Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма. Л., 1962
190. Милий Алексеевич Балакирев. Исследования. Статьи. Л., 1961
191. Милий Алексеевич Балакирев. Летопись жизни и творчества. Л., 1967
192. *Михайловский Н. К.* Литературные и музыкальные заметки // Отечественные записки, 1874, кн. 3
193. М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989
194. М. П. Мусоргский. К 50-летию со дня смерти. 1881 — 1931: Статьи и материалы. М., 1932
195. Мусоргский М. П. Литературное наследие. М., 1971. Кн. 1
196. Мусоргский М. П. Письма и документы. М.; Л., 1932
197. Мусоргский: Сб. статей: Ч. I. "Борис Годунов". М., 1930

198. Назаров А. Ф. Цезарь Антонович Кюи. М., 1989
199. Некрасова Г. Об одном творческом принципе Мусоргского // Сов. музыка, 1988, № 3
200. Нестьев И. "Исламей" М. Балакирева // Сов. музыка, 1938, № 3
201. Оленин А. А. Мои воспоминания о М. А. Балакиреве // См.: 167
202. Опера-былина "Князь Игорь" // Неделя, 1890, 28 окт., № 43
203. Орлова А. А. Труды и дни М. П. Мусоргского. М., 1963
204. Орлова Е. Лекции по истории русской музыки. М., 1977
205. Островский А. Н. Полн. собр. соч. В 12-ти т. М., 1980. Т. 12
206. Пальчиков Н. Е. Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии. СПб., 1888; 2-е изд. М., 1896
207. Пекелис М. С. Мусоргский — писатель и драматург: Вступительная статья // См.: 195
208. Пекелис М. С. Неизвестное произведение Мусоргского // Сов. музыка, 1947, № 2
209. Переписка Ф. Листа и А. Г. Рубинштейном // РМГ, 1896, № 8
210. Петрушевич А. С. О галицких епископах со времен учреждения Галицкой епархии даже до конца XVIII века // Галицкий историч. вестник. Львов, 1854. Вып. 2
211. Письма А. П. Бородина / Под ред. С. А. Дианина. В 4-х вып. М., 1928, 1936 — вып. 1, 2. М.; Л., 1949, 1950 — вып. 3, 4
212. Празднование двадцатипятилетия Русского хорового общества: 1878 — 1903. М., 1905
213. Преображенский А. В. Культурная музыка в России. Л., 1924
214. Проблемы романтизма. М., 1967
215. Протопопов Вл. История полифонии: Полифония в русской музыке XVII - начала XX века. М., 1987. Вып. 5
216. Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3-х т. М., 1978 — 1980
217. Рахманова М. П. Истоки оперных концепций Мусоргского: Дисс. М., 1988 (рукопись)
218. Ретин И. Е., Стасов В. В. Переписка. В 3-х т. М.; Л., 1948 — 1950
219. Римская-Корсакова Н. Н. Из моих воспоминаний о Даргомыжском // См.: 203
220. Римский-Корсаков А. Два Балакирева // Музыкальная летопись, кн. 3. Л., 1926
221. Римский-Корсаков Н. А. Воспоминания В. В. Ястребцева. Л., 1959. Т. 1
222. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980
223. Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. М., 1963. Т. 5
224. Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. М., 1981. Т. 8-А
225. Розанов А. С. Музыкальный Павловск. Л., 1978
226. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. М., 1983. Т. 1
227. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. М., 1984. Т. 2
228. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. М., 1986. Т. 3

229. *Рубинштейн А. Г.* Автобиографические рассказы // См.: 226
230. *Рубинштейн А. Г.* Из "Короба мыслей" // См.: 226
231. *Рубинштейн А. Г.* По поводу сотого представления оперы "Демон" // См.: 226
232. *Рубинштейн А. Г.* Разговор о музыке: Музыка и ее мастера // См.: 226
233. *Рубцов Ф. А.* Народные песни Ленинградской области. М., 1958
234. *Савелова З.* Мусоргский в кругу личных знакомств // См.: 171
235. *Серов А. Н.* Критические статьи. СПб., 1895. Т. 4
236. *Серов А. Н.* Музыкальное утро в зале Императорского Петербургского университета // Статьи о музыке. М., 1985. Вып. 1-А
237. *Сокальский П. П.* Русская народная музыка. Харьков, 1888
238. *Соллертинский И.* Исторические типы симфонической драматургии // Исторические этюды. Л., 1963
239. *Соловьев Е. А.* Опыт философии русской литературы. М., 1922. Подп.: Андреевич
240. *Соловьев Н.* Музыкальное обозрение // СПб. ведомости, 1883, 12 марта, № 68
241. *Соловьев С. М.* Сочинения. В 18-ти кн. М., 1988. Кн. 1
242. *Соловцова Л. А.* Камерно-инструментальная музыка А. П. Бородина. М., 1956
243. *Сохор А. Н.* Александр Порфирьевич Бородин. М.; Л., 1965
244. *Стасов В. В.* Александр Порфирьевич Бородин // Избр. соч. М., 1952. Т. 3
245. *Стасов В. В.* Двадцать пять лет русского искусства // Изб. соч. М., 1952. Т. 3
246. *Стасов В. В.* Заметка о Рубинштейне и Тургеневе // Статьи о музыке. М., 1980. Вып. 5-А
247. *Стасов В. В.* Избр. статьи о Мусоргском. М., 1952
248. *Стасов В. В.* Из книги "Искусство XIX века": Музыка // Статьи о музыке. М., 1980. Вып. 5-Б
249. *Стасов В. В.* Из цикла статей "Тормозы русского искусства" // Статьи о музыке. М., 1977. Вып. 3
250. *Стасов В. В.* Модест Петрович Мусоргский: Биографический очерк // Статьи о музыке. М., 1977. Вып. 3
251. *Стасов В. В.* Музыкальное безобразие // Статьи о музыке. М., 1977. Вып. 3
252. *Стасов В. В.* Наша музыка за последние 25 лет // Статьи о музыке. М., 1977. Вып. 3
253. *Стасов В. В.* Печальная катастрофа // Статьи о музыке. М., 1978. Вып. 4
254. *Стасов В. В.* По поводу "Князя Игоря" Бородина на Мариинской сцене // Статьи о музыке. М., 1978. Вып. 4
255. *Стасов В. В.* "Ратклиф" // Статьи о музыке. М., 1980. Вып. 5-А
256. *Стасов В. В.* Рука Рубинштейна // Статьи о музыке. М., 1980. Вып. 5-А
257. *Стасов В. В.* Славянская музыкальная неделя в Дрездене // Статьи о музыке. М., 1980. Вып. 5-А
258. *Страхов Н. Н.* "Борис Годунов" на сцене. СПб., 1897
259. *Танеев С. И.* Материалы и документы. М., 1972. Т. 1
260. *Тимофеев Г. Н.* Характерные черты русской музыки // Русский вестник, 1900, кн. 6

261. Толстая С. А. Дневники. М., 1978. Т. 1
262. Толстой Ф. М. Новая опера А. Н. Серова: Статья 1-я // Голос, 1871, 21 апр.; Статья 4-я // Голос, 1871, 6 мая. Подп.: Ростислав
263. Труды и дни М. П. Мусоргского. М., 1963
264. Трифонов П. А. Франц Лист: Очерк его жизни и деятельности. СПб., 1887
265. Туманина Н. П. И. Чайковский: Путь к мастерству. 1840 — 1877. М., 1962
266. Тюлин Ю. Н. Об опере "Борис Годунов" в редакциях Мусоргского и Римского-Корсакова // Вопросы оперной драматургии. М., 1975
267. Угрюмова Т. О характерных чертах жанра русской лирической оперы // Вопросы музыковедения: Научно-методические записки Уфимского государственного института искусств. Уфа, 1977. Вып. 2
268. Фаминцын А. С. Эстетические этюды // Музыкальный сезон, 1870/1871, № 1, 3, 7, 8, 14, 20
269. Финдейзен Н. А. Г. Рубинштейн: Очерк его жизни и музыкальной деятельности. М., 1907
270. Финдейзен Н. Феликс Вейнгартнер как симфонист // РМГ, 1898, № 5—6
271. Фишер Э. Из моей жизни. М., 1988
272. Фрид Э. Прошедшее, настоящее и будущее в "Хованщине" Мусоргского. Л., 1974
273. Фрид Э. Симфоническое творчество [Балакирева] // См.: 190
274. Хохловкина А. А. Первые критики "Бориса Годунова" // См.: 197
275. Хубов Г. Мусоргский. М., 1969
276. Хубов Г. Н. Романсы Бородина // Бородин А. П. Романсы. М., 1936
277. Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1975. Вып. 2
278. Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. М., Лейпциг, 1902. Т. 3
279. Чайковский П. И. Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году // См.: 288
280. Чайковский П. И. Байрейтское музыкальное торжество // См.: 288
281. Чайковский П. И. Вторая и третья неделя концертного сезона // См.: 288
282. Чайковский П. И. Вторая концертная неделя. — Девятое собрание музыкального общества. — Нечто о плодовитости. — Концерты Г. Кашперова // См.: 288
283. Чайковский П. И. Второй концерт Русского музыкального общества: Русский концерт г. Славянского // См.: 288
284. Чайковский П. И. Второе и третье квартетные утра // См.: 288
285. Чайковский П. И. Два квартетных утра и седьмое симфоническое собрание Музыкального общества. — Итальянская опера. — Музыкально-библиографический курьез // См.: 288
286. Чайковский П. И. Дневники. М.; Пг., 1923
287. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. М., 1953. Т. 1
288. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. М., 1953. Т. 2

289. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. М., 1957. Т. 3-А
290. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. М., 1959. Т. 5
291. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. М., 1962. Т. 7
292. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. М., 1963. Т. 8
293. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. М., 1965. Т. 9
294. Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка. М., 1976. Т. 15-А
295. Чайковский П. И. Пятое симфоническое собрание // См.: 288
296. Чайковский П. И. Шестое собрание Русского музыкального общества. — Итальянская опера. — Квартетный сеанс. — Музыкально-критические статьи // См.: 288
297. Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма. М., 1951
298. Чердниченко Т. В. Бородин как поэт // Сов. музыка, 1978, № 8
299. Чернов А. А. М. А. Балакирев. По воспоминаниям и письмам // Музыкальная летопись. Статьи и материалы. Л., 1926. Сб. 3
300. Шестакова Л. И. Мои вечера // РМГ, 1910, № 41
301. Шириян Р. Оперная драматургия Мусоргского. М., 1981
302. Шлифштейн С. Мусоргский: Художник. Время. Судьба. М., 1975
303. Шостакович Д. Д. [Беседа-интервью]. // Огонек, 1966, сент.
304. Щербакова Т. "К лучшему тексту, как к идеалу..." // Сов. музыка, 1982, № 2
305. Эйхгорн А. Ф. Музыкально-этнографические материалы // Музыкальная фольклористика в Узбекистане. Ташкент, 1963
306. Язвинская Е. Р. К сценической истории оперы А. Г. Рубинштейна "Купец Калашников" // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник, 1979. Л., 1980
307. Яковлев В. Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников // См.: 171
308. [Christianovich A.] Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens avec dessins d' instruments et quarante melodies notees et harmonisees par Alexandre Christianovich. Cologne, 1863
309. Cui C. La Musique en Russie. Paris, 1880
310. Taruskin R. "Little Star". An Etude in the Folk Style // In Memoriam. 1881 — 1981. Ann Arbor., Michigan, 1982

# ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

В таблице приняты следующие сокращения:

благотворит. — благотворительный

влч. — виолончель

вок. — вокальный

драм. — драматический

имп. — императорский

исп. — исполнялись, исполнение

квартет. — квартетный

комич. — комический

либр. — либретто

муз. — музыка, музыкальный

оп. — опера

орат. — оратория

орк. — оркестр

п/у — под управлением

пер. — перевод, переведен

симф. — симфонический

скр. — скрипка

собств. — собственный

соч. — сочинение

т-р — театр

тр. — труппа

ув-ра — увертюра

уч. — участвовали

фп. — фортепианный

хор. — хоровой

Алекс. т-р — Александринский театр

Б. т-р — Большой театр

Благор. собр. — Благородное собрание

БМШ — Бесплатная музыкальная школа

Двор. собр. — Дворянское собрание

Консерват. — Консерватория

Купеч. собр. — Купеческое собрание

М. — Москва

М. т-р — Малый театр

Мар. т-р — Мариинский театр

Мих. т-р — Михайловский театр

Придв. певч. — Придворная певческая капелла

РМО — Русское музыкальное общество

СПб. — Санкт-Петербург

Филарм. об-во — Филармоническое общество

Ун-т — Университет

## События музыкальной жизни\*

1871

Янв. 20 Умер А.Н.Серов.

Март 17 Открытие Кавказского муз. общества п/рук. В.В.Кюнера в Тифлисе.

\* Составлена Т. В. Корженьянц

- Май 31 Открытие отделения РМО в Харькове.
- Июль 15 Н.А.Римский-Корсаков занял должность профессора СПб. консерватории по классам практич. сочинения, инструментовки и оркестровому.
- Сент. 1 Открытие муз. школы Кавказского муз. общества в Тифлисе. Директор В.В.Кюнер.
- Окт. 1 Руководитель Харьковского отделения РМО И.И.Слатин организовал муз. классы при нем (в 1883 преобразованы в муз. училище).
- Окт. А.Г.Рубинштейн занял пост "артистического директора" (художественного руководителя и главного дирижера) "Общества друзей музыки" в Вене (до апр. 1872).
- Нояб. Учреждение Муз. общества и "Элементарного муз. училища" в Житомире.
- Дек. 25 Род. А.Н.Скрябин.
- [1871] Л.Ф.Гомиллус основал Петропавловское общество любителей хорового пения и занял пост его дирижера.
- Нач. деятельности в СПб. "Русского квартета" в составе: Д.А.Панов, А.Ф.Леонов, А.А.Егоров, А.В.Кузнецов (сущ. в разных составах до 1883).
- В.В.Бессель открыл в СПб. нотопечатню.
- М.П.Азанчевский занял пост директора ("заведующего") СПб. консерватории (до 1876).
- Ю.И.Иогансен получил звание профессора СПб. консерватории и назначен ее инспектором.
- Переход Московской консерватории из здания на Воздвиженке в дом Воронцова на Б.Никитской.
- Д.В.Разумовский получил звание профессора кафедры истории и теории русского церковного пения Моск. консерватории (до 1889).
- Нач. работы Ю.Г.Гербера инспектором музыки Моск. Императ. театров, преподавателем Моск. консерватории (класс скрипки и альты, до 1874) и альтистом струнного квартета Моск. отделения РМО (до 1881).
- Нач. работы итал. дирижера Л.Ардити дирижером сезонов итал. оперы в СПб.

## 1872

- Янв. 12 Сгорел деревянный театр в Кронштадте.
- Март 18 Род. С.Н.Василенко.
- Май Участие А.Г.Рубинштейна в "Нижнерейнском музыкальном празднестве" в Дюссельдорфе в качестве дирижера концертов.
- Сент. 2 Умер кн. Ю.Н.Голицын — хоровой дирижер, комп.
- Сент. Концертное турне А.Г.Рубинштейна (совместно с Г.Венявским) по городам США (до мая 1873).

[1872]

Нач. деятельности СПб. общества квартетной музыки (с 1878 — СПб. общество камерной музыки). Председатель Е.К.Альбрехт (до 1894); в совет старейшин входили также Л.К.Альбрехт, Ф.И.Бегтров, Ф.Н.Гильдебранд, Л.Ф.Гомилиус (сущ. до 1917).

В.Н.Кашперов открыл в Москве собств. курсы пения.

Нач. сотрудничества П.И.Чайковского в газете "Русские ведомости" (до 1876).

Нач. работы А.Л.Гензельта в качестве редактора ежемесячного муз. журнала "Нувеллист" (до 1875).

Нач. издания В.В.Бесселем еженед. муз. газеты "Музыкальный листок" (выходила в 1872—73, 1876—77).

Г.А.Ларош получил звание профессора СПб. консерватории (классы истории и теории муз., до 1879).

В.В.Стасов назначен заведующим Художественным отделом Публичной библиотеки в СПб. (до 1906).

Л.С.Ауэр назначен солистом (скр.) оркестра балета Мариинского театра в СПб. (до 1908).

Л.Ф.Минкус назначен композитором балетной музыки при Дирекции имп. театров в СПб. (до 1885).

В Москве изд. "Руководство к практическому изучению гармонии" П.И.Чайковского.

В Москве изд. 1-й вып. сборника В.П.Прокунина "Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано. Собранные и переложенные В.Прокуниным", под ред. П.И.Чайковского (вып. 1—2, М., 1872—73).

В Москве изд. Сборник А.И.Рубца "Двести шестнадцать народных украинских напевов".

В Риге изд. 1-й из 8-ми сборников под назв. "Песенный наряд", включ. обработки латыш. песен для 4-гол. хора, сделанные латыш. муз. деятелем Я.Цимзе (выходили в 1872—84).

Приезд в Россию и нач. работы в Итал. опере в Москве и СПб. итал. дирижера и комп. Э.М.Бевиньяни.

1-й приезд в Россию венг. скрипача, комп., дирижера Й.Иоахима.

1873

Янв. Зачисление Балакирева на должность инспектора музыки женского Мариинского института (до 1875).

Февр. 1 Род. Ф.И.Шаляпин.

Март 20 Род. С.В.Рахманинов.

Май 3 Род. Н.Н.Черешнин.

Апр. 5 Умер С.С.Гулак-Артемовский.



- Май 14 Н.А.Римский-Корсаков назначен на должность инспектора Музыкальных хоров (духовых оркестров) Морского ведомства (до марта 1884).  
 Сент. Открытие в Саратове отделения РМО и муз. классов при нем.  
 Ноябрь. Открытие в Нижнем Новгороде отделения РМО и муз. классов при нем. Директор В.Ю.Виллуан (классы ф-п., скр., теоретич. дисциплины; с 1907 — муз. училище; сущ. до 1918).  
 Дек. Уход М.А.Балакирева из БМШ  
 [1873] Открытие в Пскове отделения РМО и муз. классов при нем.  
 Открытие отделения РМО в Вильнюсе (сущ. до 1915 с перерывом в 1885—98) и муз. училища при нем, где преподавал чеш. комп., пианист и дирижер Эд.Фибих (1873—74).  
 Открытие в Тифлисе Бесплатных хоровых классов Х.И.Саванели и А.О.Мизандари (в 1876 преобразованы в муз. школу, в 1886 — в муз. училище РМО, с 1917 — консерватория).  
 Нач. работы пианистки А.Ю.Зюграф-Дуловой преподавателем Николаевского ин-та в Москве (до 1881).  
 Сгорело здание городского театра в Одессе.  
 Открытие нового деревянного театра в Иркутске.  
 В Риге сост. 1-й общелатышский певческий праздник.  
 Л.С.Ауэр назначен солистом Имп. двора (до 1917).  
 Нач. работы Б.Вильзе дирижером концертов Павловского вокзала (до 1875).  
 Изд. труд Д.В.Разумовского "Государевы певчие дьяки XVII века" (в кн.: "Сборник Общества древнерусского искусства на 1873 год". М., 1873).  
 В Москве изд. "Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения православной российской церкви" Н.М.Потулова.

## 1874

- Апр. 10 Н.А.Римский-Корсаков избран директором БМШ (до 1881).  
 Май 18 Род. Е.Ф.Гнесина  
 Июнь 22 Род. А.В.Никольский, комп., хоровой дирижер.  
 Июль 14 Род. С.А.Кусевицкий.  
 Июль 30 Открытие в Перчнице отделения РМО и муз. училища при нем.  
 Авг. 26 Нач. выступлений русской оперной труппы П.М.Медведева в Казани (до 1888, с перерывом в 1880—84).  
 Окт. Открытие нового театра в Кронштадте.  
 Ноябрь. 10 Нач. деятельности в Кронштадте муз. кружка, в состав которого входили Н.А.Римский-Корсаков, С.О.Таборовский и др.  
 Дек. 10 Род. Р.М.Глэнэр.  
 [1874] Открытие в Москве Общества русских драматических писателей и

оперных композиторов. (В 1877 в его состав вошли Чайковский, Мусоргский, А.Г.Рубинштейн.)

Нач. деятельности в Перми муз. кружка любителей.

Присоединение Кронштадтского муз. кружка к РМО.

Открытие в Киеве "Народного воскресного класса хорового пения".

Преобразование киевской муз. школы в муз. училище.

Открытие городского театра в Харькове.

В Тифлисе сгорело здание оперного театра.

Нач. деятельности И.Я.Сетова в качестве антрепренера Киевской оперы (до 1883).

П.А.Щуровский назначен капельмейстером Большого театра в Москве.

Л.Ф.Гомилиус назначен руководителем органного класса СПб. консерватории (с 1877 — профессор; до 1908).

Н.Ф.Соловьев назначен преподавателем муз.-теоретич. дисциплин в СПб. консерватории (с 1885 — профессор; до 1909).

Н.А.Ирецкая назначена преподавателем пения в СПб. консерватории (до 1908; с 1881 — профессор).

А.Д.Бродский нач. преподавать в Моск. консерватории (класс скрипки, до 1878).

Моск. Синодальное училище церковного пения возглавил регент Д.Г.Вичилев.

В России поселился чеш. дирижер У.И.Аврамек.

1875

Февр. 25 Умер А.С.Гуссаковский.

Февр. 26 Род. А.Б.Гольденвейзер.

Сент. 10 Род. М.К.Чюрленис.

Окт. 15 Умер Павел П.Булахов.

Дек. 10 Умер Н.А.Титов.

Дек. 13 Умер А.Р.Йогансен.

[1875] М.А.Балакирев зачислен на должность инспектора муз. классов женского училища св. Елены (до 1883).

Первый приезд в Россию К.Сен-Санса.

Э.Ф.Направник избран председательствующим директором СПб. отделения РМО.

Л.К.Альбрехт возглавил Киевское отделение РМО и стал директором и преподавателем Муз. училища при нем (до 1878).

Нач. деятельности квартета Киевского отд. РМО под руководством чеш. скрипача О.Шевчика (до 1892).

Учреждение в Ярославле Общества любителей музыкального и драматического искусства.

С.В.Смоленский возглавил муз. класс Казанской учительской семинарии.

Выступления русской оперной труппы П.М.Медведева в Саратове.

Нач. работы В.И.Главача дирижером симф. концертов Собрания художников в СПб. (до 1880).

Открытие в СПб. муз. изд-ва Ю.Г.Циммермана (до 1915).

Нач. регулярной муз.-критич. деятельности М.М.Иванова.

Нач. муз.-критич. деятельности В.А.Чечотта.

В Москве изд. "Краткий учебник гармонии, приспособленный к чтению духовно-музыкальных сочинений в России" П.И.Чайковского.

В Москве изд. "Учебник элементарной теории музыки" Н.Д.Кашкина (переизд. вплоть до 1931).

В Москве изд. "Краткая музыкальная грамматика" А.И.Рубца.

В Москве изд. "Письма о Шопене, Шуберте и Шумане" Н.Ф.Христиановича.

В СПб. изд. "Сборник солдатских, казацких и матросских песен. Вып. 1. 100 песен" Е.К.Альбрехта и Н.Х.Весселя.

1876

Авг. Нач. работы Н.А.Римского-Корсакова над автобиографической книгой "Летопись моей музыкальной жизни".

Авг. 31 Избрание Н.А.Римского-Корсакова членом Всеобщего немецкого музыкального союза.

Сент. 15 Открытие в Кронштадте муз. классов РМО. Директор С.О.Таборовский (классы скр. и гармонии; до 1885).

[1876] Нач. преподавательской работы пианиста А.И.Бернарда в муз. классах Кронштадтского отделения РМО (классы фп., истории музыки, фп. ансамбля; до 1889).

Э.Ф.Направнику присуждена 1-я премия на конкурсе РМО, за фп. трио.

И.В.Гржимали возглавил квартет Моск. отделения РМО (до 1906).

Открытие в Омске на базе Общества любителей музыки отделения РМО.

Нач. педагогич. работы скрипача В.З.Салина в муз. училище Саратовского отд. РМО.

К.Ю.Давыдов занял пост директора СПб. консерватории (до 1887).

Открытие в Минске училища органистов.

А.Д.Кастальский организовал и возглавил хор рабочих Козловских железнодорожных мастерских Тамбовской губернии.

Изд. 1-й из 4-х вып. "Сборника церковных песнопений" Н.М.Потулова (М., 1876—98).

В Москве изд. "Музыкальная азбука" А.И.Рубца.

В Москве В.Н.Кашперов изд. "Напевы русских песен, записанных кн. В.Ф.Одоевским".

В СПб. изд. "Гусельки, 128 колыбельных, детских и народных песен и прибауток с голосами и аккомпанементом фортепиано" Е.К.Альбрехта.

1877

Февр. 20

Род. А.Ф.Гедике.

Сент. 20

Открытие в Харькове классов пения А.С.Раппорта.

Окт. 12

Род. П.Г.Чесноков.

Окт.

Открытие нового театрально-концертного зала в Вятке.

[1877]

Концертное турне Н.Г.Рубинштейна по городам Риссии, в пользу Красного Креста (1877—78).

Нач. деятельности СПб. музыкально-драматического кружка любителей.

Е.К.Альбрехт назначен инспектором музыки СПб. Имп. театров (до 1894).

Открытие муз. школы в Сумах. Директор — пианист, комп. А.М.Абаза (до 1881).

В.В.Пухальский назначен директором Киевского муз. училища (до 1913) и занял пост заведующего муз. частью дирекции Киевского отделения РМО (до 1888).

А.В.Вержбилович назначен первым виолончелистом оркестра Итал. оперы в СПб. (до 1882).

Открытие в Нижнем Новгороде вновь построенного Большого ярмарочного театра на 1800 мест.

И.Лангенбах приглашен дирижером концертов Павловского вокзала (до 1879).

1878

Авг. 21

Умер А.И.Виллуан, учитель братьев Рубинштейнов.

Окт. 2

Уход П.И.Чайковского из Московской консерватории.

Окт. 13

Умер Л.В.Маурер.

Окт.

Нач. работы С.И.Танеева преподавателем муз.-теоретич. дисциплин в Моск. консерватории (до 1889; с 1881 — профессор, с 1885 — директор).

[1878]

Открытие в Москве по инициативе К.К.Альбрехта и И.П.Попова Русского хорового общества (сущ. до 1915). Дирижер — К.К.Альбрехт (до 1888).

Открытие в Москве по инициативе П.А.Шостаковского Общества любителей музыкального и драматического искусства (в 1883 преобразовано в Моск. филарм. общество).

Открытие в Москве частной муз. школы П.А.Шостаковского (в 1883 преобразована в Музыкально-драматическое училище при Моск. филарм. обществе).

Принят новый устав РМО, в котором особое внимание уделялось учебным заведениям.

Открытие отделения РМО в Тобольске.

Открытие вновь выстроенного каменного театра в Перми.

Нач. работы в моск. летнем саду "Эрмитаж" опереточной антрепризы М.В.Лентовского (до 1894).

Нач. преподавательской работы в Моск. консерватории Л.К.Альбрехта (теоретич. дисциплины, до 1889) и П.А.Пабста (фл., до 1897, с 1881 — профессор).

Нач. педагогич. работы в СПб. консерватории А.К.Лядова (муз.-теоретич. предметы, до 1914; с 1886 — профессор), Л.А.Саккетти (муз.-теоретич. предметы, история муз., эстетика; с 1886 — профессор) и А.Р.Бернгарда (теоретич. предметы, до 1905; с 1886 — профессор, с 1897 — директор).

В СПб. нач. изд. "Воскресный листок музыки и объявлений" (до 1880).

В СПб. нач. изд. ежемес. нотное приложение к журналу "Нувеллист" под названием "Музыкально-театральная газета" (до 1900).

Л.И.Шестакова осуществила 1-е изд. полной партитуры оперы М.И.Глинки "Руслан и Людмила".

В СПб. изд. "Краткая метода пения" Г.Я.Ломакшина.

1879

- Янв. Открытие отделения РМО в Томске.
- Март 9 Учреждение литературно-музыкального общества "Ладо" в Твери.
- Март 31 Учреждение Общества любителей музыкального и драматического искусства в Рязани.
- Окт. Учреждение Муз. общества в Вологде.
- Дек. 24 Род. Н.К.Мегнер.
- [1879] Учреждение в Тамбове Общества любителей музыкального и драматического искусства и муз. классов при нем.
- Образование Общества любителей муз. и драм. искусства в Туле.
- Организация во Владикавказе кружка любителей музыки и оркестра при нем.
- Нач. деятельности Рижского латышского певческого общества.

Нач. работы чеш. дирижера К.Кучеры вторым дирижером Мариинского театра в СПб. (до 1894).

Итал. композитор Р.Дриго приглашен Дирекцией Имп. театров дирижером Итал. оперы в СПб.

Нач. педагогич. работы певца С.И.Габеля в СПб. консерватории (класс сольного пения и оперного ансамбля, до 1923).

В состав профессоров СПб. консерватории вошли: франц. пианист Л.Брассен (до 1884), арфист А.Г.Цабель (до 1904), пианист Р.В.Кюндлигер, скрипач И.А.Вейкман (до 1891), А.И.Рубец (рук. хорового класса).

Н.С.Зверев назначен старшим преподавателем по классу фп. Моск. консерватории.

В СПб. изд. "Биографический лексикон русских композиторов и музыкальных деятелей" А.И.Рубца.

Изд. "Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные и с объяснениями изданные", вып. 1, Ю.Н.Мельгунова (вып. 2 изд. в 1885).

В СПб. изд. "Школьные песни. 115 народных литературных, исторических и военных песен, положенных для школ на 1, 2 и 3 голоса (без сопровождения)" Е.К.Альбрехта.

В Москве изд. "Русские песни и песни южных и западных славян, собранные Д.А.Славянским", вып. 1.

1880

- Янв. Организация Муз. общества в Новочеркасске.
- Февр. Возобновление деятельности Муз. общества в Одессе.
- Март 31 В Москве умер Г.Венявский, польск. скрипач, комп., педагог.
- Окт. 1 Открытие в Астрахани воскресных хоровых классов для учениц гимназии.
- Нояб. Учреждение Муз. кружка в Екатеринбурге.
- [1880] Организация в Минске Муз.-лит. общества (утвержден устав).  
Учреждение в Кишиневе общества любителей музыки "Гармония".  
Нач. работы виолончелиста А.В.Вержбиловича в квартете СПб. отделения РМО.  
Нач. работы В.С.Орлова дирижером Русского хорового общества в Москве.  
Н.В.Галкин возглавил "Русский квартет" в СПб. (до 1883).  
А.А.Архангельский организовал в СПб. смешанный хор, исполн. духовную музыку, народные песни.  
Нач. работы А.А.Орлова-Соколовского рук. оркестра Московского кружка любителей музыки (до 1882).  
Певца Д.М.Леонова совместно с М.П.Мусоргским открыла в СПб. муз. школу пения.

Нач. педагогич. работы пианиста Р.В.Геники в муз. училище Харьков-ского отделения РМО (до 1922).

Открытие отделения РМО в Тамбове.

Учреждение Муз. общества в Оренбурге.

Организация Общества любителей муз. и драм. искусства в Новгороде.

В Баку впервые построено театральное здание — театр Г.З.А.Гагиева.

Нач. работы постоянной русской оперы в Харькове.

Нач. выступлений русской оперной труппы в Тбилиси.

Чеш. дирижер, скрипач, комп. В.И.Сук поселился в России и нач. работать скрипачом-концертмейстером частной оперы И.Я.Сетова в Киеве (до 1882).

Нач. работы Ф.К.Гедике преподавателем обязат. фп. в Моск. консерватории (до 1916).

Нач. педагогич. работы в СПб. консерватории пианиста В.И.Сафонова (до 1885), пианиста И.Ф.Нейлсова - ученика Ф.Листа (до 1881) и скрипача Н.В.Галкина (с 1888 — профессор).

П.П.Веймарн вступил в должность редактора журнала "Баян".

В Москве изд. "Теория древнерусского церковного и народного пения на основании аутентических трактатов и акустического анализа, вып. 1" Ю.К.Арнольда.

В Москве изд. "Задачник гармонии. Составлен к учебнику гармонии Э.Ф.Рихтера" А.С.Размадзе.

## Музыкальный театр\*

1871		
Янв. 11	СПб. Мар. т-р	<i>Проданная невеста</i> , комич. опера Б.Сметаны, либр. К.Сабини.
Янв. 14	М.	<i>Остров Тюлштатан</i> , оперетта Ж.Оффенбаха. Текст А.Шиво и А.Дюрю, пер. с франц. С.Н.Худекова.
Апр. 9	СПб.	<i>Рыцарь без страха и упрека</i> , опера-буфф Ш.Лекока. Текст А.Шиво и А.Дюрю, пер. с франц. В.С.Курочкина.
Апр. 19	СПб. Мар. т-р	<i>Вражья сила</i> , опера А.Серова, либр. А.Н.Островского, П.И.Калашникова и Н.Ф.Жохова по драме Островского. Исп. п/у Э.Ф.Направника. Уч. В.И. и В.М.Васильевы, Г.П.Кондратьев, Ю.Ф.

\* Составлена Т. В. Корженянец .

Сент. 6, нояб. 5	СПб. М.	Платонова, П.П.Булахов, О.Э.Шредер, Д.М.Леона, Е.А.Лавровская, М.И.Сариотти, О.А.Петров, В.Ф.Соболев и др. <i>Свадьба при фонарях, или Дядюшкин клад</i> , оперетта Ж.Оффенбаха. Текст Ж.Дюбуа, пер. с франц. Г.Сергеева и Г.С.Вальяно.
Окт. 4	СПб.	<i>Разбойники</i> , опера-буфф Ж.Оффенбаха. Текст А.Мельяка и Л.Галеви, пер. с франц. В.С.Курочкина.
Окт. 22	СПб. Мар. т-р	<i>Руслан и Людмила</i> , опера М.И.Глинки. Исп. п/у Э.Ф.Направника.
Нояб. 9	СПб. Мар. т-р	<i>Дон Кихот</i> , балет. Пост. М.Петипа, муз. Л.Минкуса.
Нояб. 19	М.	<i>Легкая кавалерия</i> , оперетта Ф.Зуппе. Пер. с нем. В.Александрова (В.А.Крылова).
Дек. 26	СПб.	<i>Миньон</i> , опера А.Тома. Либр. М.Карре и Ж.Барбье.
Дек. 27	СПб. Мар. т-р, итал. тр.	<i>Принцесса Требизондская</i> , опера-буфф Ж.Оффенбаха. Текст Ш.-Л.-Э. Ньюитерра и Э.Трефе, пер. с франц. В.Александрова (В.А.Крылова).
<b>1872</b>		
Янв. 19	СПб.	<i>Волшебная песенка</i> , оперетта Ж.Оффенбаха. Текст Г.Кремье и Л.Галеви, пер. с франц. А.Ф.Сазонова и Г.***
Февр. 16	СПб. Мар. т-р	<i>Каменный гость</i> , опера А.С.Даргомыжского (закончена Ц.А.Кюн, инструм. Н.А.Римским-Корсаковым). Текст одноим. траг. А.С.Пушкина. Исп. п/у Э.Ф.Направника. Уч. Ф.П.Комиссаржевский, О.А.Петров, Ю.Ф.Платонова, И.А.Мельников, М.И.Сариотти и др.
Май 5	М.	<i>Двенадцать неспящих дев</i> , оперетта М.М.Эрлангера. Переделка с франц. Н.Н.Енгальчева.
Сент. 16	М.	<i>Чайный цветок</i> , оперетта Ш.Лекока. Текст А.Шиво и А.Дюрю, пер. с франц. В.Александрова (В.А.Крылова).
Окт. 9	СПб.	<i>Остров Тюлиштан</i> , оперетта Ж.Оффенбаха. Текст А.Шиво и А.Дюрю, пер. с франц. Г.С.Вальяно.
Окт. 27	СПб.	<i>Прекрасная Галатей</i> , оперетта Ф.Зуппе. Текст П.Генриона, пер. с нем. И.И.Калашникова.



Нояб. 15	СПб.	<i>В тумане</i> , оперетта Э.Л'Эппине. Пер. с франц. Нивлянского (Г.А.Лишина).
Нояб. 15	СПб.	<i>Новая куколка</i> , оперетта А.Адана. Текст Л.Баттю, пер. с франц.
б/д	СПб. итал. тр.	<i>Ромео и Джульетта</i> , опера Ш.Гуно. Либр. Ж.Барбье и М.Карре.

### 1873

Янв. 1	СПб. Мар. т-р	<i>Псковитянка</i> , опера Н.А.Римского-Корсакова. Либр. Римского-Корсакова по одному драме Л.А.Мея. Исп. п/у Э.Ф.Направника. Уч. О.А.Петров, И.А.Мельников, В.М.Васильев 2-й, Ю.Ф.Платонова, Д.М.Леонова и др.
Февр. 5	СПб. Мар. т-р	Постановка 3-х карт. из оп. Мусоргского "Борис Годунов" ("Сцена в корчме" и две сцены из польского акта) п/у Э.Ф.Направника. Уч. Ф.П.Комиссаржевский, О.А.Петров, Д.М.Леонова, Ю.Ф.Платонова и др.
Февр. 11	СПб.	<i>Зеленый остров (Сто дев)</i> , опера-буфф Ш.Лекока. Текст Л.-Ф. Клервиля, А.Шиво и А.Дюрю, пер. с франц. В.С.Курочкина и Омудевского (И.В.Федорова).
Апр. 30	СПб.	<i>Парижская жизнь</i> , оперетта Ж.Оффенбаха. Текст А.Мельяка и Л.Галеви, пер. с франц. П.И.Калашникова.
Май 11	М. М. т-р	<i>Снегурочка</i> , "весенняя сказка" А.Н.Островского. Муз. П.И.Чайковского.
Нояб. 16	М.	<i>Легкая кавалерия</i> , оперетта Ф.Зуппе. Пер. с нем. В.Александрова. (В.А.Крылова).
Нояб. 30	СПб. Мар. т-р	<i>Ермак</i> , опера М.Л. де Сантиса. Исп. п/у Э.Ф.Направника. Уч. О.О.Палечек, Б.Б. Корсов, О.А.Петров и др.
Дек. 13	М.	<i>Запрещенный плод</i> , фарс-оперетта. Муз. сост. из популярных оперетт Э.А.Кламротом. Пер. с франц. П.М.Федорова и А.П.Чистякова.

### 1874

Янв. 6	СПб. Мар. т-р	<i>Бабочка</i> , балет. Пост. М.Петипа.
Янв. 10	М.	<i>Волшебная песенка</i> , оперетта Ж.Оффенбаха.

		Текст Г.Кремье и Л.Галеви, пер. с франц. А.Ф.Сазонова и Г.***
Янв. 20	СПб.	<i>Дочь рынка (Дочь мадам Анго)</i> , оперетта Ш.Лекока. Текст Л.-Ф.Клервилли, П.Сиродена и В.Конена, пер. с франц. В.С.Курочкина.
Янв. 25	СПб.	<i>Два слова, или Ночь в лесу</i> , оперетта Н.Далейрака. Текст Б.-Ж.Марсолье, пер. с франц. Н.И.Куликова.
Янв. 27	СПб. Мар. т-р	<i>Борис Годунов</i> , опера М.П.Мусоргского. Либр. Мусоргского по одноим. драматич. хронике А.С.Пушкина. Исп. п/у Э.Ф.Направника. Уч. И.А.Мельников, А.П.Крутикова, В.И.Рааб, В.М.Васильев 2-й, В.И.Васильев 1-й, Ф.П.Комиссаржевский, Ю.Ф.Платонова, О.О.Палечек, Пав.П.Булахов, М.И.Сариотти и др.
Февр. 21	М.	<i>Вещий сон</i> , баллада. Текст Фр.Геббеля, муз. Р.Шумана в инструментонке П.И.Чайковского.
Апр. 12	СПб. Мар. т-р	<i>Отрицщик</i> , опера П.И.Чайковского. Либр. Чайковского по одноим. траг. И.И.Лажечникова. Исп. п/у Э.Ф.Направника. Уч. В.И.Васильев 1-й, В.И.Рааб, В.Ф.Соболев, А.П.Крутикова, Д.А.Орлов, В.М.Васильев 2-й, И.А.Мельников, О.Э.Шредер.
Май 3	М.	<i>Рыцарь без страха и упрека</i> , опера-буфф Ш.Лекока. Текст А.Шиво и А.Дюрю, пер. с франц. В.С.Курочкина.
Дек. 13	СПб. Мар. т-р	<i>Тангейзер</i> , романтич. опера Р.Вагнера, либр. композитора. Исп. п/у Э.Ф.Направника.
б/д	СПб. итал. тр.	<i>Мирей</i> , опера Ш.Гуно. Либр. М.Карре. Уч. А.Патти.
1875		
Янв. 13	СПб. Мар. т-р	<i>Демон</i> , фантастич. опера А.Г.Рубинштейна. Либр. А.Н.Майкова и П.А.Висковатова по поэме М.Ю.Лермонтова. Исп. п/у Э.Ф.Направника. Уч. И.А.Мельников, О.А.Петров, В.И.Рааб, Ф.П.Комиссаржевский, В.И.Васильев 1-й, О.Э.Шредер, А.П.Крутикова, В.М.Васильев 2-й.
Март 14	СПб. Собр. петерб. художников	<i>Барышня-крестьянка</i> , опера. Муз. и либр. И.П.Ларионова по одноим. повести А.С.Пушкина. Исп. п/у И.А.Помазанского.

Май 4	М. Б. т-р	<i>Опричник</i> , опера П.И.Чайковского. Исп. п/у Э.Н.Мертена. Уч. С.В.Демидов, Е.П.Кадмина, Смельская, А.М.Додонов, А.В.Аристова, П.А.Радонежский.
Нояб. 19	СПб. итал. тр.	<i>Аида</i> , опера Дж.Верди. Либр. А.Гисланцони и К.дю Локля по сценарию О.Ф.Мариета.
Нояб. 23	СПб. Мар. т-р	<i>Сардинал</i> , опера А.С.Фаминцына. Либр. Е.Зорина и Д.М. по одному траг. Дж.Байрона. Исп. п/у Э.Ф.Направника. Уч. О.О.Палечек, Ф.П.Комиссаржевский, В.И.Рааб, О.А.Петров и др.
<b>1876</b>		
Февр. 1	СПб. Мар. т-р	<i>Анджело</i> , опера Ц.А.Кюи. Либр. В.П.Буренна по одному драме В.Гюго. Исп. п/у Э.Ф.Направника, Уч. И.А.Мельников, О.О.Палечек, В.И.Рааб, М.Д.Каменская, Д.А.Орлов, Б.Б.Корсов, О.Э.Предер, М.И.Сариотти, В.И.Васильев, В.М.Васильев и др.
Май 5	М. спект. уч-ся Моск. консерват.	<i>Свадьба Фигаро</i> , комич. опера В.А.Моцарта. Либр. Л. да Понте, пер. с итал. и редакция речитативов П.И.Чайковского.
Июнь 2	М. Общедоступн. част. т-р	<i>Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев</i> , волшебнo-романтич. опера А.Н.Верстовского. Либр. С.П.Шевырева.
Июль 14	СПб. Петергоф. т-р	<i>Сон в летнюю ночь</i> , балет на муз. Ф.Мендельсона. Пост. М.Петипа.
Сент. 25	СПб. Мар. т-р	<i>Сон в летнюю ночь</i> , балет на муз. Ф.Мендельсона. Пост. М.Петипа.
Окт. 7	М.	<i>Парижская жизнь</i> , оперетта Ж.Оффенбаха. Текст А. Мельяка и Л.Галеви, пер. с франц. А.Х.Мозера.
Нояб. 15	СПб.	<i>Федичка и Лизочка</i> , оперетта Ж.Оффенбаха. Текст П.Дюбуа, пер. с франц. Н.Е.Вильде.
Нояб. 24	СПб. Мар. т-р	<i>Кузнец Вакхула</i> , опера П.И.Чайковского. Либр. Я.П.Полонского по повести Н.В.Гоголя. Исп. п/у Э.Ф.Направника. Уч. А.А.Бичурина, Ф.П.Комиссаржевский, И.В.Матчинский, В.И.Рааб, И.А.Мельников, О.А.Петров, Ф.И.Стравинский и др.
Нояб. 30	М. Б. т-р	<i>Эмеральда</i> , лирич. опера Ф.Кампаны. Либр. (итал.) Дж. Т.Чимино по роману В.Гюго. Уч. А.Нагги, Корси, Строщи, Л.Б.Финокки, Кари.

1877

- Янв. 10           СПб. Мар. т-р           *Маккави*, опера А.Г.Рубинштейна. Либр. (нем.) Г.С.Мозенгеля. Исп. п/у А.Г.Рубинштейна. Уч. О.О.Палечек, А.Г.Меньшикова, И.В.Матчинский, А.А.Мичурина, Б.Б.Корсов, Д.А.Орлов, В.И.Рааб, О.А.Петров и др.
- Янв. 23           СПб. Мар. т-р           *Баядерка*, балет. Пост. М.Петина, муз. Л.Минкуса.
- Янв. 28           СПб.                       *Русские романсы в лицах*, "музыкальная мозанка". Текст Н.И.Куликова. Муз. аранжир. И.О.Рыбасовым.
- Февр. 20          М. Б. т-р               *Лебединое озеро*, балет. Муз. П.И.Чайковского. Пост. В.Рейзингера.
- Апр. 1            СПб. Мар. т-р           *Аида*, опера Дж.Верди. Либр. А.Гисландони и К.дю Локля. Исп. п/у Э.Ф.Направника.
- Сент. 26          М.                       *Цыганский табор*, "сцены из цыганского быта" А.Н.Адресса. Муз. аранжир. П.П.Золотаренко.

1878

- Янв. 27           СПб.                       *Чудеса медицины*, оперетта Э.Готье. Текст П.-Э. Кормона и А.Трианона, пер. с франц. К.С.Шиловского.
- Март 27          СПб.                       *Цыганские песни в лицах*, оперетта. Муз. сост. и аранжир. В.А.Михалек. Текст Н.И.Куликова.
- Март 30          СПб. Мар. т-р           *Бронзовый конь*, феерич. опера Д.Обера. Либр. Э.Скриба. Исп. п/у Э.Ф.Направника.
- Нояб. 6          СПб. Мар. т-р           *Риголетто*, опера Дж.Верди. Либр. Ф.М.Пьяве, пер. с итал. Исп. п/у Э.Ф.Направника.
- б/д               СПб. итал. тр.           *Кармен*, опера Ж.Бизе. Либр. А.Мельяка и Л.Галлеви по одним новелле П.Мериме.
- б/д               СПб. итал. тр.           *Тангейзер*, романтич. опера Р.Вагнера.

1879

- Янв. 7            СПб. Мар. т-р           *Дочь снегов*, балет. Пост. М.Петина, муз. Л.Минкуса.
- Янв. 26          СПб.                       *Небылицы в лицах*, оперетта. Муз. аранжир. В.А.Михалек. Текст Н.И.Куликова.
- Февр. 18         М.                       *Цыганские песни в лицах*, оперетта. Муз. сост. и аранжир. В.А.Михалек. Текст Н.И.Куликова.

Март 17	М. М. т-р	<i>Евгений Онегин</i> , лирические сцены П.И.Чайковского. Либр. Чайковского при уч. К.С.Шиловского. Исп. п/у Н.Г.Рубинштейна, силами уч-ся Моск. консерватории.
Окт. 1	М.	<i>В доле с бесом (Фра-Дьяволо)</i> , комич. опера Д.Обера. Текст Э.Скриба, пер. с франц. Г.А.Линшпа.
Окт. 22	СПб. Мар. т-р	<i>Рицци</i> , б. трагич. опера Р.Вагнера по роману Э.Бульвер-Литтона. Исп. п/у Э.Ф.Направника.
Окт. 22	М. Б. т-р	<i>Демон</i> , фантастич. опера А.Г.Рубинштейна. Либр. А.Н.Майкова и П.А.Висковатова. Исп. п/у Э.М.Бевиньяни. Уч. Б.Б.Корсов, А.Н.Верни, А.И.Барцал и др.
Нояб. 14	СПб. Мар. т-р	<i>Вражья сила</i> , опера А.Н.Серова. Либр. А.Н.Островского, П.И.Калашникова и Н.Ф.Жохова. Уч. Ф.И.Стравинский.
Дек. 2	СПб.	<i>Млада</i> , балет. Пост. М.Петина, муз. Л.Минкуса.
Дек. 7	СПб. Клуб художников	<i>Сын мандарина</i> , комич. опера Ц.А.Кюн. Либр. В.А.Крылова. Исп. п/у В.И.Главача. Уч. С.И.Габель, В.Н.Аленников, О.А. Скальковская, П.А.Лодий и др.
б/д	СПб.	<i>Роксана</i> , краса Черногории, балет. Пост. М.Петина, муз. Л.Минкуса.
1880		
Янв. 9	СПб. Мар. т-р	<i>Майская ночь</i> , опера Н.А.Римского-Корсакова по повести Н.В.Гоголя. Исп. п/у Э.Ф.Направника. Уч. Ф.И.Стравинский, П.А.Лодий, Ф.П.Комиссаржевский, М.А. Славина, И.А.Мельников и др.
Февр. 22	СПб. Мар. т-р	<i>Кутец Калашников</i> , опера А.Г.Рубинштейна. Либр. Н.И.Куликова по поэме М.Ю.Лермонтова. Исп. п/у А.Г.Рубинштейна. Уч. Ф.И.Стравинский, И.В.Матчинский, Д.А.Орлов, П.А.Лодий, Б.Б.Корсов, В.И.Рааб, О.О.Палечек и др.
Март 9	М.	<i>Русские романсы в лицах</i> , "музыкальная мозаика". Текст Н.И.Куликова. Муз. аранжир. И.О.Рыбасовым.
Апр. 29	СПб. Зал Кононова	<i>Вакула-кузнец</i> , опера Н.Ф.Соловьева. Либр. Я.П.Полонского и Н.Ф.Соловьева по повести Н.В.Гоголя. Исп. п/у К.К.Зике силами СПб. музыкально-драматич. кружка любителей.

Сент. 19	М. т-р у пам. Пушкину	<i>Женское любопытство</i> , водевиль. Муз. В.Ляхера, текст Л.Ф.Яковлева.
Окт. 29	М. т-р у пам. Пушкину	<i>Не бывать бы счастью, да несчастье помогло</i> , оперетта М.М.Эрлангера. Пер. с франц. К.А.Тарновского и М.Н.Лонгинова.
Дек. 7	М.	<i>Под ясным небом Испаниц, или Кастильское слово</i> , оперетта-фарс Г.Нивлянского (Г.А.Лишина). Текст В.Манина (В.А.Артемяева).
Дек. 12	СПб. Мар. т-р	<i>Тарас Бульба</i> , драматич. опера В.В.Кюнера. Либр. А.Гарского по повести Н.В.Гоголя. Исп. п/у Э.Ф.Направника. Балетм. А.Н.Богданов. Уч. Ф.И.Стравинский, А.А.Мичурина, И.П.Прянишников, О.О. Палечек и др.
б/д	М.	<i>Лебединое озеро</i> , балет П.И.Чайковского. 2-я пост. П.Гансена.

### Концертная жизнь\*

1871

Янв. 3 — март 13	СПб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1870/71) п/у Э.Ф.Направника.
Янв. 8 — март 14	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1870/71) п/у Н.Г.Рубинштейна.
Янв. 8	М. Благор. собр.	7-е симф. собрание РМО п/у Н.Г.Рубинштейна. 1-е исп. муз.-характеристич. карт. для орк. "Дон-Кихот" А.Г.Рубинштейна.
Янв. 17	СПб. Двор. собр.	Концерт в пользу школ Патриотического общества. Уч. А.Патти и артисты Итал. оперы.
Янв. 30	СПб. Двор. собр.	5-е симф. собрание РМО п/у Э.Ф.Направника. 1-е исп. симф. поэмы "Битва гуннов" Листа.
Янв. 31, февр. 28	СПб. Двор. собр. Б. т-р	Концерты А.Патти. Исп. арии и романсы Мейербергера, Серова, Алябьева и др.
Февр. 14	СПб. Собр.	Концерт певицы Д.М. Леоновой с уч. пиан. М.В.Терминской и хора любителей.
Февр. 14	М.	Духовный концерт.
Февр. 18	СПб. Б.т-р	Концерт К.Ю.Давыдова. Уч. орк. п/у М.А. Балакирева.
Февр. 19, март 5, 18	СПб. Придв. певч.	Концерты СПб. "Концертного общества" п/у Л.В.Маурера.

\* Составлена А. М. Соколовой.

Февр. 21, 28	СПб. Двор. собр.	Концерты А.Г.Рубинштейна. Исп. его соч., а также фп. пьесы И.С. и Ф.Э.Баха, Моцарта, Генделя, Скарлатти, Шуберта, Шопена, Шумана.
Февр. 26	СПб. Б.т-р	Концерт Л.С.Ауэра, с уч. А.Г.Рубинштейна и орк. п/у М.А.Балакирева.
Февр. 27	СПб. Собр. художников	Литературно-музыкальное утро, с уч. И.С.Тургенева, Д.М.Леоновой, Б.Б.Корсова и др.
Март 4	СПб. Двор. собр.	Концерт СПб. Филармонического общества.
Март 8	СПб. Придв. певч.	Концерт певицы А.Хвостовой и М.А.Балакирева. Исп. арии и романсы Моцарта, Листа, Шумана, Шуберта, Даргомыжского, Чайковского, Балакирева.
Март 8	М. Б.т-р	Концерт А.Г.Рубинштейна. Исп. Соната до мажор ор. 53 Бетховена, "Симфонические этюды" Шумана, фп. соч. Баха, Генделя, Моцарта, Скарлатти, Шопена, А.Г.Рубинштейна.
Март 10	СПб. Мих. т-р	Концерт В.В.Тимановой (ученицы Листа) с уч. орк. п/у М.А.Балакирева.
Март 11, 17	М. Благор. собр.	Концерты Е.А.Лавровской. Исп. арии и романсы Глинки, Даргомыжского, Шуберта.
Март 16	М. Благор. собр.	Авторский концерт П.И.Чайковского. Уч. Н.Г.Рубинштейн, Е.А.Лавровская и др. 1-е исп. 1-го квартета Чайковского. Исп. также терцет для двух сопрано, альты и хора "Природа и любовь", романсы и фп. пьесы Чайковского.
Март 18	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО. Концерт Н.Г.Рубинштейна. Исп. 1-й концерт Шопена, 32 вариации Бетховена, соната Вебера, "Музыкальный момент" Шуберта и др.
Апр. 3	М. Манеж	Концерт капеллы Д.А.Агренева-Славянского.
Апр. 11	СПб. Придв. певч.	Концерт М.В.Терминской. Исп. 17-я соната Бетховена, "Серьезные вариации" и "Песни без слов" Мендельсона, этюды и вальс Шопена, фп. пьесы Чайковского, А.Г.Рубинштейна, Вебера.
Май — сент.	Павловск	Летние симф. концерты п/у Г.Мансфельда.
Окт. 5, 12, 19, 26	СПб. Консерват.	Квартетные собрания РМО (сезона 1871/72).
Нояб. 5 — март 31 (1872)	М. Благор. собр.	Симфонические собрания РМО (сезона 1871/72) п/у Н.Г.Рубинштейна.
Нояб. 13 — февр. 19	СПб. Двор. собр.	Симфонические собрания РМО (сезона 1871/72) п/у Э.Ф.Направника.
Нояб. 20, дек. 18	СПб. Двор. собр.	Концерты БМШ п/у М.А.Балакирева.
Нояб. 28	М. Благор. собр.	Концерт хоровой капеллы Д.А.Агренева-Славянского.

Дек. 16	СПб. Анненское уч-ще	Концерт любителей хороового пения п/у г. Кале. Исп. орат. "Павел" Мендельсона.
Дек. 19	СПб. Консерват.	Концерт оркестра СПб. консерватории п/у М.П.Азанчевского. Уч. А.Н.Есинова.
1872		
Янв. 2, 3	СПб. Лютер. церковь св. Петра и Павла	Концерты духовной музыки. Уч. капелла гр. Шереметева п/у Г.Я.Ломакина. Исп. соч. Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена, Керубини, Россини. Листа, Ломакина.
Янв. 9	СПб. Двор. собр.	Концерт оркестра Русской оперы п/у Э.Ф.Направника. Уч. Е.А.Лавровская, И.А.Мельников и др. Исп. "Камаринская" Глиэки, "Мефисто-вальс" Листа, арии и романсы Моцарта, Римского-Корсакова.
Янв. 11, 18	СПб. Купеч. собр.	Экстренные квартетные собрания РМО с уч. венг. скрипача Й.Иоахима. Исп. квартеты Бетховена, Шуберта, Гайдна, секстет Брамса, Чакона Баха.
Янв. 15	СПб. Двор. собр.	Экстренное симфоническое собрание РМО п/у Э.Ф.Направника. Уч. Й.Иоахим. Исп. концерт для скр. с орк. Бетховена, скр. пьесы Шумана, Брамса, Шнора.
Янв. 16	СПб. Двор. собр.	Концерт артистов Итал. оперы с уч. А.Патти.
Янв. 21	М. Благор. собр.	7-е симф. собрание РМО п/у Н.Г.Рубинштейна. Уч. Й.Иоахим. 1-е исп. хора из оп. "Опричник" Чайковского. Исп. также скр. концерты Бетховена и Шнора, "Венгерские танцы" Брамса — Иоахима.
Янв. 22	СПб. Двор. собр.	3-е симф. собрание РМО п/у Э.Ф.Направника. 1-е исп. орат. "Странствование розы" Шумана.
Янв. 23, 25	СПб.	Духовные концерты. Уч. капелла гр. Шереметева п/у Г.Я.Ломакина. Исп. духовная музыка Березовского, Бортнянского, Дегтярева, Ломакина.
Янв. 27	СПб. Двор. собр.	Концерт Й.Иоахима.
Янв. 30	СПб. Двор. собр.	Концерт в пользу школ СПб. женского патристического общества. Уч. А.Патти, Е.А.Лавровская, Й.Иоахим, К.Ю. Давыдов, орк. п/у Э.Ф.Направника.
Февр. 3	СПб. Придв. певч.	Концерт М.В.Терминской. Исп. соната Вебера, фи. пьесы Мендельсона, Шумана, Шопена, Листа, А.Г.Рубинштейна.



Февр. 5	СПб. Двор. собр.	4-е симф. собрание п/у Э.Ф.Направника. 1-е исп. 2-й карт. Пролога из оп. "Борис Годунов" Мурсорского.
Февр. 12	СПб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у М.А.Балакирева. Уч. Ф.Лешетницкий, органист В.И.Главач. Исп. "Неоконченная симфония" Шуберта, фи. концерт Шумана, "Te Deum" Берлиоза (для трех хоров, органа и орк.).
Февр. 19	СПб. Двор. собр.	5-е симф. собрание РМО п/у Э.Ф.Направника. 1-е исп. орат. "Легенда о св. Елизавете" Листа (солисты: Ю.Ф.Платонова, М.А.Ильина, И.А.Мельникова, О.О.Палечек).
Март 6, 16, 19	СПб. Алекс. т-р	Концерты с "живыми картинками" в пост. М.Петтиа. Уч. орк. рус. драм. труппы п/у И.О.Рыбасова.
Март 9	СПб. Анненское уч-ще	Концерт любителей хорового пения п/у г. Кале.
Март 10, 23	СПб. Купеч. собр.	Концерты В.В.Тимановой. Исп. фи. соч. Вебера — Таузинга, Скарлатти, Шопена, Листа.
Март 10	М. Благор. собр.	Концерт Н.Г.Рубинштейна. Уч. Е.А. Лавровская. Исп. 5-й концерт для фи. с орк. Бетховена, пьесы Шопена и А.Г.Рубинштейна, арии и романсы Мейербера, Римского-Корсакова.
Март 12, 26	СПб. Консерват.	Концерты уч-ся СПб. консерватории п/у М.П.Азанчевского. Уч. piani. П.Шлёцер, влч. К.Ю.Давыдов, флейтист Ф.Чиарди, хор п/у Г.А.Лароша.
Март 12, 19, апр. 2	СПб. Консерват.	Концерты "русского квартета" (Д.А.Панов, А.Ф.Леонов, Егоров, А.В.Кузнецов). Исп. 1-й квартет Чайковского и др. ансамбли.
Март 13, 15	СПб. Нем. Реформатская церковь	Духовные концерты п/у В.И.Главача.
Март 14	СПб. Б. т-р	Концерт Н.Г.Рубинштейна.
Март 17, 22	СПб. Купеч. собр., Собр. художников	Концерты хора Ю.Голицына. Исп. хоры из оп. Глинки, Серова, рус. песни, польки, гавоты, переложенные для хора "самым рутинным образом".
Март 27	СПб. Двор. собр.	Концерт Е.А.Лавровской. Исп. арии и романсы Генделя, Шумана, Глинки, Даргомыжского, три рус. нар. песни из сб. Балакирева.
Март 30, апр. 6	СПб.	Концерты СПб. Филармонического общества п/у Э.Ф.Направника. Уч. Н.Г.Рубинштейн.
Апр. 3	СПб. Двор. собр.	Концерт БМШ п/у М.А.Балакирева. Уч. Н.Г.Ру-

Июль — сент.	Павловск	бинштейн. 1-е исп. симфонии "Данте" Листа и Полонеза из оп. "Борис Годунов" Мусоргского.
Окт. 10, 17, 24, 31	СПб. Консерват.	Летние симф. концерты п/у Г.Мансфельда. Исп. орк. перелож. скерцо си-бемоль минор и Концертный полонез Шопена, ув-ра "Тайные судьи" Берлиоза и др.
Окт. 15 — март (1873)	М. Благор. собр.	Квартетные собрания РМО (сезона 1872/73).
Окт. 22	М. Благор. собр.	Квартетные собрания РМО (сезона 1872/73).
Окт. 17, 31, нояб. 14	СПб. Петропавл. уч-ще	2-е квартетное собрание РМО. 1-е исп. секстета си-бемоль мажор ор. 18 Брамса.
Окт. 28 — февр. 10	СПб. Двор. собр.	Собрания Общества квартетной музыки.
Окт. 31 — март 27	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1872/73) п/у Э.Ф.Направника.
Нояб. 19, 26, дек. 3	СПб. Придв. певч.	Симф. собрания РМО (сезона 1872/73) п/у Н.Г.Рубинштейна.
Нояб. 21, дек. 19	СПб. Консерват.	Квартетные утра Л.С.Ауэра и К.Ю.Давыдова.
Дек. 6	М. Консерват.	Концерты оркестра уч-ся СПб. консерват. п/у М.П.Азанченского.
Дек. 17	СПб. Придв. певч.	Исполнение силами уч-ся Моск. консерват. комедии Шекспира "Сон в летнюю ночь" с муз. Мендельсона.
		Концерт певицы А.Лешетицкой. Исп. романсы Шумана, Римского-Корсакова, Чайковского и др.
<b>1873</b>		
Янв. 16	СПб. Придв. певч.	Концерт скр. В.З.Салина.
Янв. 26	М. Благор. собр.	7-е симф. собрание РМО п/у Н.Г.Рубинштейна.
Февр. 2	СПб. Консерват.	1-е исп. 2-й симфонии Чайковского.
Февр. 10	СПб. Двор. собр.	Концерт памяти М.И.Глинки. Уч. орк. и хор СПб. консерват. п/у Н.А.Римского-Корсакова и А.И.Рубца (на ударных играли А.К.Лядов и Г.О.Дютш). Исп. "Ночь в Мадриде", Интродукция из оп. "Жизнь за царя", "Рассказ Головы" из "Руслана" Глинки.
Февр. 23	СПб. Двор. собр.	5-е симф. собрание п/у Э.Ф.Направника. 1-е исп. орат. "Рай и Пери" Шумана.
		1-е симф. собрание РМО п/у Э.Ф.Направника. 1-е исп. 2-й симфонии Чайковского.

Февр. 25	СПб. Рус. купеч. об-во	Концерт Общества хорового пения п/у А.И.Рубца. Исп. рус. нар. песни и хоры рус. композиторов.
Февр. 26	СПб. Б. т-р	Концерт Л.С.Ауэра. Уч. А.Н.Есипова, В.И.Рааб, И.А.Мельников, орк. п/у Э.Ф.Направника.
Март 4	СПб. Собр. художников	Концерт Б.Б.Корсова. Уч. М.В.Терминская, В.И.Рааб, О.О.Палечек. 1-е исп. арии Наташи из оп. "Опричник" Чайковского.
Март 4, 11, 18	СПб. Консерват.	Концерты "русского квартета". 1-е исп. квартета ми минор А.Г.Рубинштейна и квинтета Свендсена.
Март 5, 6	М. Б. т-р	Концерты И.А.Мельникова и В.Ф.Фитценхагена.
Март 7	М. Благор. собр.	Концерт В.В.Тимановой.
Март 8	СПб. Б. т-р	Концерт А.Н.Есиповой. Исп. "Карнавал" Шумана, скерцо и ноктюрн Шопена, концертный этюд фа минор Листа, прелюдия и fuga ми минор Мендельсона.
Март 8, 15	СПб. Двор. собр.	Авторские концерты композитора Л.Д.Малашкина. Исп. его соч.: Симфония на рус. темы (№ 2) и "Триумфальная" симфония (№ 3), романсы и песни.
Март 8	М. Благор. собр.	Концерт хоровой капеллы Д.А.Агренева-Славянского.
Март 9	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО. Концерт Н.Г.Рубинштейна. 1-е исп. в Москве "Исламея" Балакирева. Исп. также "Карнавал" Шумана, пьесы Шопена, Листа, Филда и др.
Март 9	СПб. Двор. собр.	3-е симф. собрание РМО п/у Э.Ф.Направника. Уч. Л.С.Ауэр. 1-е исп. 2-й симфонии Направника.
Март 10, 17, 23 (25?)	СПб. Консерват.	Концерты орк. СПб. консерват. п/у М.П.Азанчевского.
Март 11	СПб. Двор. собр.	Концерт СПб. Филармонического общества.
Март 12	СПб. Б. т-р	Концерт скр. В.В.Безекирского.
Март 14	СПб. Б. т-р	Концерт Н.Г.Рубинштейна. Уч. орк. п/у Э.Ф.Направника. Исп. "Пляска смерти" и "Мефисто-вальс" Листа, фп. пьесы Филда, А.Г.Рубинштейна, Шопена.
Март 16	СПб. Привд. певч.	Симф. собрание "Концертного общества".
Март 20, апр. 30	СПб.	Концерты "Квартетного общества".
Март 20	М. Б. т-р	Концерт Ф.Лауба. Уч. солист Киевской оперы Н.фон-Дервиз (1-е выст. в Москве).
Март 26	СПб. Двор. собр.	Концерт Е.А.Лавровской.

Март 28	СПб. Зал Технич. музея	Концерт СПб. Общества хорового пения.
Март 28	М. Благор. собр.	Концерт певца Ф.К.Никольского.
Март 30	СПб. Собр. художников	Концерт певца А.Н.Николаева. Уч. Ф.И.Стравинский, И.А.Помазанский. Исп. арии и романсы русских композиторов.
Лето	Павловск	Симф. концерты п/у В.Бильзе.
Сент. 22, окт. 9, нояб. 26, дек. 16, 22	СПб.	Концерты СПб. Общества квартетной музыки.
Окт. 2	СПб. Собр. художников	Концерт с "живыми картинами". Уч. орк. п/у К.П.Вильбоа. Исп. музыка Глинки, Даргомыжского, Серова, А.Г.Рубинштейна, Вагнера.
Окт. 11 — дек. 8	СПб. Консерват.	Квартетные собрания РМО (сезона 1873/74).
Нояб. 16 — апр. 7 (1874)	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1873/74) п/у Н.Г.Рубинштейна.
Дек. 7	М. Благор. собр.	3-е симф. собрание РМО п/у Н.Г.Рубинштейна. 1-е исп. фантазии "Буря" Чайковского.
Дек. 8 — март (1874)	М. Благор. собр.	Квартетные собрания РМО (сезона 1873/74).
1874		
Янв. 11	М. Благор. собр.	5-е симф. собрание РМО п/у Н.Г.Рубинштейна. 1-е исп. отр. из оп. "Вильям Ратклиф" и хора "Татарская песня" (сл. Пушкина) Кюи.
Янв. 29	СПб.	Концерт СПб. Общества квартетной музыки.
Февр. 17, 24, март 3	СПб. Придв. певч.	Концерты "русского квартета".
Февр. 18	СПб. Двор. собр.	Концерт Самарского комитета (в пользу голодающих Самарской губ.). Уч. орк. п/у Н.А.Римского-Корсакова (1-е выст. как дирижера). 1-е исп. 3-й симфонии Римского-Корсакова и хора "Поражение Сеннахериба" Мусоргского.
Февр. 18	М. Благор. собр.	Концерт в пользу голодающих Самарской губ. Уч. Е.П.Кадмина, И.В.Гржимали, В.Ф.Фитценхаген, орк. п/у Н.Г.Рубинштейна.
Февр. 19	СПб. Б. т-р	Концерт К.Ю.Давыдова.
Февр. 21, 25	СПб. Двор. собр.	Концерты А.Г.Рубинштейна.
Февр. 21	М. Благор. собр.	Музыкально-литературный вечер с уч. А.Н.Островского, Г.Н.Федотовой, Е.П.Кадминой и др.

Февр. 24	М.	Концерт К.Ю.Давыдова.
Февр. 28	СПб.	Концерт А.Н.Есиповой.
Март 3	СПб. Двор. собр.	Концерт композитора и дирижера И.А.Помазанского. Исп. его соч.: Увертюра на русские темы, "Смерть Самсона" (драм. отр. для соло, хора и орк.), песни.
Март 4, 10	СПб. Б. т-р	Концерты пианиста Г. фон Бюлова. Исп. соч. Баха, Мендельсона, Раффа, "Вариации на тему Генделя" Брамса, сонаты, Adagio с вариациями и 32 вариации Бетховена.
Март 5	М. Благор. собр.	Концерт А.Г.Рубинштейна.
Март 6	СПб. Придв. певч.	Концерт М.В.Терминской.
Март 10	М. Благор. собр.	2-е квартетное собр. РМО (3-я серия). 1-е исп. 2-го квартета Чайковского.
Март 11	СПб. Б. т-р	Концерт Н.Г.Рубинштейна. Исп. 4-й концерт для фп. с орк. Бетховена, "Симфонические этюды" Шумана, Фантазия фа минор Шопена и др.
Март 13	М. Б. т-р	Концерт Г. фон Бюлова. Исп. "Хроматическая фантазия и fuga" Баха, сонаты Гайдна и Бетховена и др.
Март 16	СПб. Двор. собр.	4-е симф. собрание РМО п/у Э.Ф.Направника. 1-е исп. 1-го концерта (ре минор) для фп. с орк. Брамса (солист — Ф.Лешетицкий).
Март 22	М. Благор. собр.	10-е симф. собрание РМО п/у Н.Г.Рубинштейна. 1-е исп. симф. поэмы "Венгрия" Листа.
Март	СПб.	Концерт СПб. Филармонического общества. Уч. А.Н.Есипова, М.Д.Каменская.
Апр. 11	СПб.	Концерт певицы А.Хвостовой. Исп. арии и романсы Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Шуберта, Шумана, Гуно.
Май — сент.	Павловск	Симф. концерты п/у В.Вильзе.
Окт. 10 — дек. 19	СПб. Консерват.	Квартетные собрания РМО (сезона 1874/75).
Окт. 20 — март (1875)	М. Благор. собр.	Квартетные собрания РМО (сезона 1874/75).
Окт. 24	СПб. Консерват.	3-е квартетное собрание РМО. 1-е исп. 2-го квартета Чайковского.
Окт. 27, 28	Кронштадт, Манеж	Концерты духовых оркестров Морского ведомства п/у Н.А.Римского-Корсакова. Исп. ув-ра и краковяк из оп. "Жизнь за царя" Глинки, вступление к "Лоэнгрину" и др.
Нояб. 2 — янв. 25 (1875)	СПб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1874/75) п/у Э.Ф.Направника.

Нояб. 16	СПб. Двор. собр.	2-е собрание РМО п/у Э.Ф.Направника. 1-е исп. симф. фантазии "Буря" Чайковского.
Нояб. 15 — март 28 (1875)	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1874/75) п/у Н.Г.Рубинштейна.
Нояб. 22	М. Благор. собр.	2-е симф. собрание РМО п/у Н.Г.Рубинштейна. 1-е исп. увертюры к оп. "Кузнец Вакула" Чайковского.
Дек. 20	М. Благор. собр.	5-е симф. собрание РМО п/у Н.Г.Рубинштейна. 1-е исп. 3-й симфонии Римского-Корсакова.
1875		
Янв. 11	СПб. Двор. собр.	4-е собрание РМО, п/у Э.Ф.Направника. 1-е исп. 4-й ("Драматической") симфонии А.Г.Рубинштейна (дир. — автор).
Янв. 17	М. Благор. собр.	7-е собрание РМО, п/у Н.Г.Рубинштейна. Уч. С.И.Танесв (дебют пианиста). 1-е исп. 1-го концерта для фп. с орк. Брамса.
Март 4	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО. Концерт Н.Г.Рубинштейна с уч. певицы А.В.Святловской.
Март 14, 21	М. Благор. собр.	9 и 10-е симф. собрания РМО п/у Н.Г.Рубинштейна. 1-е исп. 4-й ("Драматической") симфонии А.Г.Рубинштейна (дир. — автор) и симфонии "Данте" Листа.
Март 17, 30	М. Благор. собр., Б. т-р	Музыкально-литературные вечера с уч. Е.П.Кадминой, И.В.Гржимали, драм. арт. М.Н.Ермоловой, орк. п/у Н.Г.Рубинштейна.
Март 18	М. Благор. собр.	Концерт скр. А.Д.Бродского.
Март 20, 27	М. Б. т-р	Концерты Е.А.Лавровской.
Март 23	М. Б. т-р	Концерт Л.С.Ауэра с уч. Н.Г.Рубинштейна и Е.П.Кадминой.
Март 23	СПб. Мар. т-р	Концерт И.А.Помазанского. Исп. соч. русских композиторов.
Март 25	СПб. Гор. Дума	Концерт БМШ п/у Н.А.Римского-Корсакова. Исп. отр. из орат. "Израиль в Египте" Генделя, "Страсти по Матфею" Баха, "Kyrie eleison" Палестрины, симфония Гайдна.
Март 30	М.	Духовный концерт хора Нешумова п/у Алабушева.
Март 30	СПб.	Концерт арфиста А.Г.Цабеля.
Март	СПб.	Концерты "русского квартета".

Апр.	СПб.	Концерты Е.А.Лавровской.
Май — сент.	Павловск	Симф. концерты п/у В.Бильзе.
Окт. 12 — март (1876)	М. Благор. собр.	Квартетные собрания РМО (сезона 1875/76).
Окт. 23 — янв. 27 (1876)	СПб. Консерват.	Квартетные собрания РМО (сезона 1875/76).
Нояб. 1 — янв. 24 (1876)	СПб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1875/76) п/у Э.Ф.Направника.
Нояб. 1	СПб. Двор. собр.	1-е симф. собрание РМО п/у Э.Ф.Направника. 1-е исп. 1-го концерта (си-бемоль минор) для фп. с орк. Чайковского (солист Г.Г.Кросс) и симфони- нии "Данте" Листа.
Нояб. 7 — март 12 (1876)	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1875/76) п/у Н.Г.Рубинштейна.
Нояб. 7	М. Благор. собр.	1-е симф. собрание РМО п/у Н.Г.Рубинштейна. 1-е исп. 3-й симфонии Чайковского.
Нояб. 11	СПб. Консерват.	3-е квартетное собрание РМО. 1-е исп. квартета фа мажор ор. 12 Римского-Корсакова.
Нояб. 15	СПб. Двор. собр.	2-е симф. собрание РМО п/у Э.Ф.Направника. Уч. франц. композитор и пианист К.Сен-Санс. Исп. соч. Сен-Санса: симф. поэма "Пляска смер- ти" (п/у автора), концерт № 3 для фп. с орк. (со- лист — автор), фп. соч. И.С.Баха, Листа.
Нояб. 20, 23	СПб. Двор. собр.	Экстренные квартетные собрания РМО с уч. К.Сен-Санса, А.Г.Рубинштейна и К.Ю.Давыдова. Исп. фп. трио, струнный квартет, соната для влч. и фп., Вариации на тему Бетховена для двух фп. Сен-Санса.
Нояб. 21	М. Благор. собр.	3-е симф. собрание РМО п/у Н.Г.Рубинштейна. 1-е исп. 1-го концерта для фп. с орк. Чайковского (солист — С.И.Танеев).
Нояб. 28	М. Благор. собр.	4-е симф. собрание РМО п/у Н.Г.Рубинштейна. Уч. К.Сен-Санс. Исп. соч. Сен-Санса: "Пляска смерти" (дир. — автор), Концерт № 2 для фп. с орк. (солист — автор).
Дек. 1	М. Благор. собр.	1-е квартетное собрание РМО (2 серии) с уч. Сен-Санса и Н.Г.Рубинштейна. Исп. Вариации на тему Бетховена для двух фп. и фп. квартет си-бемоль мажор Сен-Санса.
Дек. 5	М. Благор. собр.	Экстренное симф. собрание РМО п/у Н.Г.Рубин- штейна и Сен-Санса. Исп. симф. поэмы "Прялка

		Омфалы" и "Пляска смерти", а также Вариации на тему Бетховена для двух фп. Сен-Санса. Концерт артистов Итал. оперы. 1-е исп. Реквиема Верди.
Дек. 11, 14	СПб.	
Дек. 12	М. Благор. собр.	5-е симф. собрание РМО п/у Н.Г.Рубинштейна. 1-е исп. отр. из Реквиема Брамса.
<b>1876</b>		
Янв. 4, 11	СПб. Двор. собр.	Концерты А.Г.Рубинштейна.
Янв. 24	СПб. Двор. собр.	5-е симф. собрание РМО п/у Э.Ф.Направника с уч. С.И.Танеева (1-е выст. в СПб.), 1-е исп. 3-й симфонии Чайковского. Исп. также 1-й фп. концерт А.Г.Рубинштейна (солист — С.И.Танеев), ноктюрн фа-диез мажор Шопена и 12-я Венгерская рапсодия Листа.
Янв. 26	М. Благор. собр.	8-е симф. собрание РМО п/у Н.Г.Рубинштейна. 1-е исп. концерта для фп. с орк. Грига (солист - П.А.Шостаковский).
Февр. 3	СПб. Гор. Дума	Концерт БМШ п/у Н.А.Римского-Корсакова. Исп. ув-ра "Кориолан" Бетховена, отр. из Мессы си минор Баха и орат. "Самсон" Генделя.
Февр. 6	М. Благор. собр.	9-е симф. собрание РМО п/у Н.Г.Рубинштейна. 1-е исп. симф. поэмы "Мазепа" Листа.
Февр. 27	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО. Концерт Н.Г.Рубинштейна. Исп. 2-й концерт Шопена, Фантазия до мажор Шумана, Вариации фа мажор Чайковского.
Март 23	СПб. Гор. Дума	Концерт БМШ п/у Н.А. Римского-Корсакова. 1-е исп. хора из Пролога оп. "Князь Игорь" Бородина. Исп. также ув-ра "Король Лир" Балакирева, рассказ Пимена из "Бориса Годунова" Мусоргского, "Камаринская" Глинки и др.
Апр. 27	СПб.	Юбилейный концерт О.А.Петрова. Исп. арии и романсы Глинки, Даргомыжского и др.
Май — сент.	Павловск	Летние симф. концерты п/у Ж.Арбана.
Окт. 5, 12, 19, 26	СПб.	Квартетные собрания РМО (сезона 1876/77).
Нояб. 5 — март 10 (1877)	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1876/77) п/у Н.Г.Рубинштейна.
Нояб. 5	М. Благор. собр.	1-е симф. собр. РМО п/у Н.Г.Рубинштейна. 1-е исп. "Русско-сербского марша" Чайковского.



Нояб. 6 — февр. 26 (1877)	СПб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1876/77) п/у Э.Ф.Направника.
Нояб. 19	М. Благор. собр.	3-е симф. собрание РМО п/у Н.Г.Рубинштейна. 1-е исп. сюиты "Арлезианка" Бизе.
Нояб. 20	СПб. Двор. собр.	2-е симф. собрание РМО п/у Э.Ф.Направника. 1-е исп. танцев из оп. "Кузнец Вакула" Чайковского.
Нояб. 30	СПб. Гор. Дума	Концерт БМШ п/у Н.А.Римского-Корсакова. Исп. "Манферд" Шумана, отр. из "Лелио" Берлиоза, "Сербская фантазия" Римского-Корсакова, 5-я симфония Бетховена.
Дек. 4	СПб. Двор. собр.	3-е симф. собрание РМО п/у Э.Ф.Направника. 1-е исп. концерта для фп. с орк. Грига (солист — И.А.Боровка).
Дек. 5	СПб.	Концерт СПб. Филармонического общества. 1-е исп. орат. "Потерянный рай" А.Г.Рубинштейна п/у автора.
Дек. ? и 19	М.	Квартетные собрания РМО. 1-е исп. квартета до минор ор. 51 № 1 Брамса и квартета Римского-Корсакова.
1877		
Янв. 25	СПб. Гор. Дума	Концерт БМШ п/у Н.А. Римского-Корсакова. Исп. 1-я симфония Бородина и Реквием Моцарта.
Февр. 17	СПб. Зал Кононова	Концерт Ю.Ф.Платоновой, Ф.И.Стравинского и М.П.Мусоргского (партия фп.). Исп. романсы и песни Листа, Массне, Шуберта, Шумана, Глинки, Даргомыжского, Кюи, Дютша, Мусоргского.
Февр. 18	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО. Концерт Н.Г.Рубинштейна. Исп. 1-я соната Шумана, фантазии Листа на темы из опер Россини и Обера и др.
Февр. 25	Кронштадт	Концерт морских духовых оркестров п/у Н.А.Римского-Корсакова.
Февр. 25, март 10	М. Благор. собр.	10-е и экстренное симф. собрания РМО п/у Н.Г.Рубинштейна. 1-е исп. симф. фантазии "Франческа да Римини" Чайковского.
Февр. 26	СПб. Двор. собр.	5-е симф. собрание РМО п/у Э.Ф.Направника. 1-е исп. 2-й симфонии Бородина.

Март 8	СПб. Гор. Дума	Концерт БМШ п/у Н.А.Римского-Корсакова. Исп. отр. из орат. "Христос" Листа, ув-ра "1000 лет" Балакирева, "Неоконченная симфония" Шуберта, хор а саррелла "Старая песня" Римского-Корсакова.
Апр.	СПб. Двор. собр.	Концерт Е.А.Лавровской.
Апр.	СПб. Шведская церковь	Концерт Общества любителей музыки в пользу Общества "Красного креста".
Май 5	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО в пользу Общества "Красного креста". Концерт уч-ся Моск. консерват.
Май — сент.	Павловск	Летние симф. концерты п/у И.Лангенбаха. Исп. увертюра "Ромео и Джульетта", симф. фантазия "Буря" Чайковского и др.
Окт. 8 — март 11 (1878)	СПб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1877/78) п/у Э.Ф.Направника.
Окт. 11 — янв. 31 (1878)	Консерват.	Квартетные собрания РМО (сезона 1877/78).
Нояб. 4 — март 28 (1878)	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1877/78) п/у Н.Г.Рубинштейна.
Нояб. 18	М. Благор. собр.	3-е симф. собрание РМО п/у Н.Г.Рубинштейна. 1-е исп. "Вариаций на тему рококо" для влч. с орк. Чайковского (солист — В.Ф.Фитценхаген) и увертюры "Родина" Бизе.
Нояб.	СПб.	Концерт хоровой капеллы Д.А.Агренева-Славянского.
Нояб.	СПб.	Духовный концерт хора Придворной певческой капеллы.
Дек. 1	СПб. Двор. собр.	Экстренное собрание РМО п/у Э.Ф.Направника с уч. А.Н.Есиповой. Исп. фп. концерт № 2 Сен-Санса, 32 вариации Бетховена, пьесы Шумана, Шопена, Листа.
Дек. 2, 16	М. Благор. собр.	5 и 7-е симф. собрания РМО п/у Н.Г.Рубинштейна. Исп. 1-я симфония Брамса, фп. концерт Шумана (солист — С.И.Танеев) и др.
<b>1878</b>		
Янв. 5, 7	СПб. Шведская церковь, Зал Петропавл. уч-ща	Концерты СПб. Филармонического общества. Уч. певица А.А.Бичурина. Исп. "Норвежская рапсодия" Свендсена, арий из опер, романсы.

Янв. 7	СПб. Двор. собр.	7-е симф. собрание РМО п/у Э.Ф.Направника. Исп. 1-я симфония Брамса, отр. из оп. "Кавказский пленник" Кюи.
Янв. 28	СПб. Двор. собр.	Экстренное собрание РМО п/у А.Г.Рубинштейна с уч. пиан. Д.Д.Климова, влч. Ф.Грюцмахера, певицы М.Д.Каменской.
Янв.	СПб.	Концерт памяти русских композиторов. Уч. Д.М.Леонова.
Февр. 10	М. Благор. собр.	10-е симф. собрание РМО п/у Н.Г.Рубинштейна. 1-е исп. 4-й симфонии Чайковского.
Февр. 19, март 19	СПб. Эстонская церковь	Духовные концерты п/у Нахмана.
Март 10	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО. Концерт Н.Г.Рубинштейна. Уч. орк. п/у Э.Лангера. Исп. 1-й фп. концерт Чайковского, соната фа минор Шумана, Andante фа мажор Бетховена, пьесы Шопена.
Март 11	СПб. Двор. собр.	8-е симф. собрание РМО п/у Э.Ф.Направника. 1-е исп. фантазии "Франческа да Римини" Чайковского.
Март 16	Кронштадт	Концерт морских хоров п/у Н.А.Римского-Корсакова. Исп. хор "Слава" и Концертные вариации для гобоя и духового орк. Римского-Корсакова.
Март 16	СПб. Двор. собр.	Концерт Н.Г.Рубинштейна. Исп. 1-й концерт для фп. с орк. Чайковского (дир. — К.Ю.Давыдов), соната фа минор Шумана, фп. пьесы Баха, Гайдна, Мендельсона Шопена.
Март 26	М.	Духовный концерт.
Март 28	СПб.	Концерт Е.А.Лавровской.
Апр.	М.	Духовный концерт п/у Н.А.Смирнова.
Май — сент.	Павловск	Летние симф. концерты п/у И.Лангенбаха. Исп. 1-я симфония Брамса, отр. из оп. "Валькирия" Вагнера, увертюры Бетховена.
Окт. 8 — март 11 (1879)	М. Благор. собр.	Квартетные собрания РМО (сезона 1879/79).
Окт. 10 — нояб. 28	СПб. Консерват.	Квартетные собрания РМО (сезона 1878/79).
Окт. 14	СПб. Двор. собр.	Экстренное собрание РМО п/у А.Г.Рубинштейна.
Окт. 21 — февр. 24 (1879)	СПб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1878/79) п/у Э.Ф.Направника.

Окт. 21	СПб. Двор. собр.	1-е симф. собрание РМО п/у Э.Ф.Направника. 1-е исп. сюиты "Арлезианка" Бизе.
Нояб. 3 — февр. 23 (1879)	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1878/79) п/у Н.Г.Рубинштейна.
Нояб. 4, 18	СПб. Двор. собр.	3 и 4-е собрания РМО п/у Э.Ф.Направника. 1-е исп. отр. из оп. "Демон" В.Фитингофа-Шеля, симф. картин "Карнавал в Париже" Свендсена и "Шествие Дионисия" А.Фаминицына.
Нояб. 12	СПб. Купеч. собр.	Экстренное квартетное собрание РМО с уч. пиа. Л.Брассена. Исп. "Итальянский концерт" Баха, фп. сонаты Бетховена и др.
Нояб. 17	М. Благор. собр.	3-е симф. собрание РМО п/у Н.Г.Рубинштейна с уч. Л.Брассена. 1-е исп. 2-й симфонии Брамса.
Нояб. 25	СПб. Двор. собр.	5-е симф. собрание РМО п/у Э.Ф.Направника. 1-е исп. 4-й симфонии Чайковского.
Дек. 19	СПб. Привд. певч.	Концерт Е.А.Лавровской.
Дек. 21	М.	Концерт Русского хорового общества. Уч. мужской хор п/у К.К.Альбрехта. Исп. хоры Моцарта, Мендельсона, Палестрины, Шумана, А.Г.Рубинштейна, Рубца, Танеева.
Дек. 22	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО п/у Н.Г.Рубинштейна с уч. П.А.Пабега, С.И.Танеева, Г.Венявского, Д.Арто.
1879		
Янв. 6	СПб. Двор. собр.	7-е симф. собрание РМО п/у Э.Ф.Направника с уч. испан. скр. и композитора П.Сарасате.
Янв. 11	СПб. Двор. собр.	Экстренное собр. РМО п/у Э.Ф.Направника с уч. П.Сарасате, М.Д.Каменской, А.Г.Рубинштейна. 1-е исп. сцены письма Татьяны из оп. "Евгений Онегин" Чайковского.
Янв. 13	СПб.	Концерт СПб. "Квартетного общества". с уч. Н.Г.Рубинштейна. Исп. фп. квинтет А.Г.Рубинштейна, "Хроматическая фантазия и fuga" Баха, "Исламей" Балакирева.
Янв. 14	СПб. Двор. собр.	Патриотический концерт. Уч. Н.Г.Рубинштейн, Д.Арто, М.Д.Каменская, И.П.Прянишников, немецкий хор "Sing-Akademie" п/у Ф.Беггрова. Исп. "Пляска смерти" для фп. с орк. Листа, отр. из орат. "Илия" Мендельсона, арии и романсы Глинки, Генделя, Бизе.

Янв. 16	СПб. Зал Кононова	Концерт БМШ п/у Н.А.Римского-Корсакова. 1-е исп. отр. из оп. "Майская ночь" Римского-Корсакова, арии Кончака из оп. "Князь Игорь" Бородин и Сцены в келье из оп. "Борис Годунов" Мусоргского (не исполнявшейся на оп. сцене).
Янв. 23, 25, 28	М. Благор. собр.	Концерты П.Сарасате. Исп. скр. концерт Мендельсона, Фантазия на темы из оп. Гуно "Фауст" и "Испанские танцы" Сарасате и др.
Февр. 20, 27	СПб. Зал Кононова	Концерты БМШ п/у Н.А.Римского-Корсакова. 1-е исп. хора А.К.Лядова из закл. сцены драмы Шиллера "Мессинская невеста"; отр. из оп. "Князь Игорь" Бородина.
Февр. 20	М. Б. т-р	Концерт арфистки И.И.Папендик-Эйхенвальд, "с участием лучших муз. сил Москвы".
Февр. 26	М.	Концерт скр. В.В.Безекирского и пиан. Л.Брассона.
Февр. 28, март 3, 15	СПб. Зал Кононова, Двор. собр.	Концерты СПб. Филармонического общества. Уч. С.Ментер, влч. Д.Понпер. Исп. 5-й концерт для фп. с орк. Бетховена, концерт для влч. с орк. Сен-Санса, влч. и фп. пьесы Давыдова, Листа, Шопена и др.
Март 2	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО в пользу недостаточных учеников Консерват.
Март 8	М. Благор. собр.	Концерт Л.Брассона. Исп. Фантазия до мажор Шумана, фп. пьесы Баха, Скарлатти, сонаты Бетховена.
Март 13	СПб. Купеч. собр.	Концерт Д.М.Леоновой и М.П.Мусоргского (фп.). Уч. орк. п/у Н.А.Римского-Корсакова. Исп. ув-ры "Король Лир" Балакирева и к оп. "Кавказский пленник" Кюи, "Сербская фантазия" Римского-Корсакова, арии из оп. Мейербера, Серова, из "Псковитянки" Римского-Корсакова, "Хованщины" Мусоргского, песни и романсы Шуберта, Мусоргского ("Гопак"), Глинки, Балакирева.
Март 22	М.	Концерт Русского хорового общества. Уч. мужской хор. Исп. хоры Даргомыжского, Римского-Корсакова, Ганеева, Серова, нар. песни и др.
Март 22, 23	Кронштадт	Концерты морских хоров п/у Н.А.Римского-Корсакова. Исп. оп. ув-ры Вебера, Россини, "Свадебный марш" Мендельсона, Марш из оп. "Тангейзер" Вагнера, финал из оп. "Жизнь за царя" Глинки.

Март 23	М. Благор. собр.	Концерт Н.Г.Рубинштейна. Соната ор. 31 № 2 Бетховена, "Хроматическая фантазия и фуга" Баха, Рондо Моцарта, "Симфонические этюды" Шумана, 1-я баллада, экспромт и полонез ля-бемоль мажор Шопена, пьесы Листа и А.Г.Рубинштейна.
Апр. 3, 9	М. Б. т-р	Концерты П.А.Шостаковического. Уч. орк. п/у Н.А. Римского-Корсакова (1-е выст. в Москве), Д.М.Леонова, А.И.Барцал. Исп. ув-ра к оп. "Псковитянка", "Сербская фантазия" и симф. карт. "Садко" Римского-Корсакова, арии из оп. Глинки, Серова, Мусоргского, Бородина, Фантазия на венгерские темы для фп. с орк. Листа, фп. концерт Гензельта, пьесы Баха, Шопена, А.Г.Рубинштейна.
Апр. 22 — окт. 7	Павловск	Летние симф. концерты п/у И.Лангенбаха. Исп. 1-й концерт для фп. с орк. и скерцо из 4-й симфонии Чайковского, соч. всех Штраусов и др. произв.
Май 6	СПб. Двор. собр.	Концерт А.Г.Рубинштейна. Исп. Фантазия до минор Моцарта, соната ор. 53 ("Аврора") Бетховена, 1-я баллада, Баркарола, вальс и этюды Шопена, Фантазия Шумана, "У родника" и этюд Листа, Прелюдия и фуга, Скерцо и Романс А.Г.Рубинштейна.
Май 10	М. Гор. Дума	Концерт Русского хорового общества. Уч. С.И. Танеев. Исп. хоры Палестрины, Мендельсона, Шумана, Даргомыжского. Серова, А.Г.Рубинштейна.
Окт. 9 — янв. 29 (1880)	СПб. Консерват.	Квартетные собрания РМО (сезона 1879/80).
Окт. 12	М.	Концерт Русского хорового общества. Уч. мужской хор. Исп. хоры Глинки, Даргомыжского, А.Г.Рубинштейна, Мендельсона, Монюшко, Моцарта.
Окт. 21 — апр. 6 (1880)	М. Благор. собр.	Квартетные собрания РМО (сезона 1879/80).
Окт. 21	М. Благор. собр.	1-е квартетное собрание РМО. 1-е исп. сонаты соль мажор для фп. Чайковского (Н.Г.Рубинштейн).
Окт. 11	СПб. Собр. художников	Концерт памяти А.С.Пушкина.

Нояб. 3 — февр. 16 (1880)	СПб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1879/80) п/у Э.Ф.Направника.
Нояб. 3 — февр. 16 (1880)	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1879/80) п/у Н.Г.Рубинштейна.
Нояб. 13, 27	СПб. Зал Кононова	Концерты БМШ п/у Н.А.Римского-Корсакова. 1-е исп. отр. из оп. "Псковитянка" Римского-Корсакова, "Князь Игорь" Бородина и "Хованщина" Мусоргского.
Дек. 8	М. Благор. собр.	6-е симф. собрание РМО п/у Н.Г.Рубинштейна. 1-е исп. 1-й сюиты ор. 43 Чайковского.
Дек. 15, 22, 29	СПб.	Концерты пиан. Л.Брассена. Исп. сонаты Бетховена.
1880		
Янв. 12, 26	СПб. Двор. собр.	6 и 7-е симф. собрания РМО п/у Э.Ф.Направника. 1-е исп. 1-й сюиты для орк. ор. 43 и отр. из оп. "Евгений Онегин" Чайковского.
Янв. 13	М. Гор. Дума	Благотворительный концерт с уч. певицы А.Святловской и пиан. Н.Н.Калиновской. Исп. "Симфонические этюды" Шумана, арии и романсы.
Янв. 15	СПб. Зал Кононова	Концерт БМШ п/у Н.А.Римского-Корсакова. 1-е исп. симф. поэмы "Жанна д'Арк" Мошковского и каватины Ивана Грозного из посл. действия оп. "Псковитянка" Римского-Корсакова (И.П.Прянников).
Янв. 22	М. Нем. клуб	Концерт Немецкого общества пения. Исп. отр. из симфонии "Колумб" Аберта, баллада "Дочь Лесного царя" Гаде, Концертштюк Вебера и др.
Янв. 29	М.	Собрание Общества любителей муз. и драм. искусства.
Февр.	СПб.	Концерт памяти русских композиторов.
Февр. 9	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО (в пользу недостаточных уч-ся консерват.). Уч. ученики Моск. консерват. (А.И.Зилоти, Э.Едличка и др.).
Февр. 23	М. Б. т-р	Концерт Л.С.Ауэра. Уч. орк. п/у Н.Г.Рубинштейна, А.И.Барцал, П.А.Хохлов и др. Исп. ув-ра к оп. "Риенци" Вагнера, скр. концерты Вьетана и Рафффа, "Ave Maria" Гуно, арии из опер Верди, сольные скр. и фп. пьесы.

Февр. 23	М. Благор. собр.	Концерт Русского хорового общества. Уч. П.А.Пабет, влч. Л.К.Альбрехт. Исп. хоры Мендельсона, Глинки, А.Г.Рубинштейна, Афанасьева, Вильбоа, Даргомыжского, Римского-Корсакова и др.
Март 9	М. Манеж	Духовный концерт. Уч. хор п/у Н.А.Смирнова. Исп. духовные соч. Виноградова, Турчанинова, Феофана, Сарти, старинные греческие и болгарские напевы, тропари, стихиры.
Март 13	СПб. Купеч. собр.	Концерт Д.М.Леоновой. Уч. орк. п/у Н.А.Римского-Корсакова. Исп. увер-ры к оп. "Кавказский пленник" Кюи и "Король Лир" Балакирева, "Сербская фантазия" Римского-Корсакова, "Камаринская" Глинки, "Малороссийский казачок" Даргомыжского, арии и романсы Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова.
Март 14	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО. Концерт Н.Г.Рубинштейна. Исп. соната соль мажор Чайковского, 5-й концерт для фп. с орк. Бетховена, пьеса: Шопена, Листа, А.Г.Рубинштейна, Пабста.
Март 15	М. Б. т-р	Концерт арфистки И.И. Папендик-Эйхенвальд. Уч. орк. п/у Н.Г.Рубинштейна, М.Н.Климентова, А.И.Барцал, П.А.Пабет и др. Исп. пьесы для арфы, арии и романсы Баха, Страделлы, Беллини, Шумана, Шопена, Глинки, "Сербский марш" Чайковского, "Ночь в Мадриде" Глинки, фп. пьесы Шопена и Листа.
Март 16	СПб.	Концерт А.Г.Рубинштейна.
Март 17	М. Благор. собр.	Концерт А.Д.Александровой и ее вок. класса. Уч. С.И.Танеев.
Март 21, 25	М. Благор. собр.	Концерты А.Г.Рубинштейна. Исп. сонаты ор. 53 и ор. 109 Бетховена, Ария с вариациями Генделя, Фантазия до минор Моцарта, "Серьезные вариации" Мендельсона, 1-е скерцо, 3-я баллада, ноктюрны, этюды, вальс, фантазия, прелюдия, Баркарола Шопена, "Лесной царь" Шуберта — Листа, пьесы Шумана, Филда, Листа, А.Г.Рубинштейна.
Март 23	СПб. Двор. собр.	Экстренное собрание РМО п/у Э.Ф.Направника. Уч. Е.А.Лавровская, Л.С.Ауэр, Л.Брассен. 1-е исп. "Торжественного полонеза" Глинки.
Март 23	М. Благор. собр.	Симф. собрание РМО п/у Н.Г.Рубинштейна. Уч. А.Г.Рубинштейн. Исп. "Дон-Кихот" А.Г.Рубинш-



		тейна (п/у автора), фп. концерт Шумана, фп. пьесы и Вариации для 2-х фп. А.Г.Рубинштейна и др.
Март 23	М.	Духовный концерт. Уч. хор Чудовских певчих п/у П.А.Скворцова. Исп. знаменные роспевы, духовные соч. Бортнянского, Львова, Сарти, Моцарта, Кочановского, Багредова, Скворцова.
Март 25	СПб.	Концерт из произведений Чайковского. Уч. А.В. Панаева, скр. А.Алфераки, орк. п/у Э.Ф.Направника. Исп. сцена письма Татьяны и ария Ленского из оп. "Евгений Онегин", романсы, 1-я сюита ор. 43, ув-ра "Ромео и Джульетта".
Март 28, 29	Кронштадт	Концерты морских хоров п/у Н.А.Римского-Корсакова.
Март 30	М. Б. т-р	Концерт дир. Русской оперы П.А.Шуровского. Исп. "Stabat Mater" Росснии.
Март 31	М. Благор собр.	Концерт Е.А.Лавровской. Уч. М.В.Терминская, орк. п/у Н.Г.Рубинштейна. Исп. ув-ра к "Руслану и Людмиле" Глинки, "Малороссийский казачок" Даргомыжского, "Русско-сербский марш" Чайковского, 2-й фп. концерт Шопена и фп. пьесы Чайковского и Листа, арии и романсы Генделя, Мейснера, Шумана, Глинки, А.Г.Рубинштейна.
Апр. 3	М. Благор. собр.	Духовный концерт п/у Н.А.Смирнова. Исп. знаменные роспевы, духовные соч. Бортнянского, Данилевского, Сарти, Сапленца, Станкевича.
Апр. 8	СПб. Купеч. собр.	Концерт Д.М.Леопольдовой и М.П.Мусоргского (фп.). Уч. орк. п/у Н.А.Римского-Корсакова. 1-е исп. муз. карт. "В Средней Азии" Бородина и закл. сцены из оп. "Хованщина" Мусоргского. Исп. также романсы и песни Шопена, Листа, Балакирева, Римского-Корсакова, Мусоргского.
Апр. 8	М. Благор. собр.	Концерт влч. Л.К.Альбрехта. Уч. П.А.Пабст, орк. п/у Н.Г.Рубинштейна. Исп. ув-ры Моцарта и Бетховена, фп. пьесы Баха, Шумана, Шопена, Вагнера — Листа, Пабста, влч. концерты и пьесы.
Апр. 11	М. Благор. собр.	Концерт Н.Н.Калиновской. Уч. И.В.Гржимали, П.А.Хохлов, орк. п/у Н.Г.Рубинштейна. Исп. концерт для фп. с орк. Шумана, соната ор. 111 Бетховена, фп. пьесы Шуберта — Листа, Шопена, А.Г.Рубинштейна, пьесы для скр. Рафа и Брамса и др.

Апр. 24 — сент.	Павловск	Летние симф. концерты п/у Э.Пуфгольда.
Апр. 26	М. Б. т-р	Концерт П.А.Чюстаковского. Уч. А.И.Барцад и орк. п/у П.А.Римского-Корсакова. 1-е исп. ув-ры к оп. "Майская ночь" и "Ув-ры на русские темы" Римского-Корсакова. Исп. также фи. пьесы Бетховена, Листа и др., канатина Владимира из оп. "Князь Игорь." Бородина, романсы.
Апр. 26	М. Благор. собр.	Концерт Русского хорового общества. Уч. мужской хор. Исп. хоры Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Глинки, Танеева и др.
Апр.	СПб.	Концерт СПб. Филармонического общества.
Май	М.	Концерты, посв. открытию памятника Пушкину. Уч. хор Русского хорового общества, орк. п/у П.Г.Рубинштейна. Исп. "Вакхическая песня" Даргомыжского, кантата Танеева "Я памятник себе воздвиг нерукотворный".
Сент. 20	СПб.	Концерт Общества камерной музыки. Уч. А.Г.Рубинштейн. Исп. квартет фа минор и соната для влч. и фи. А.Г.Рубинштейна, соната ор. 27 № 2 Бетховена, фи. пьесы Вебера, Шуберта, Шопена.
Окт. 2	СПб. Двор. собр.	Экстренное симф. собрание РМО п/у А.Г.Рубинштейна. Уч. А.В.Вержбилович, Е.А.Лавровская и др.
Окт. 7 — февр. 5 (1881)	СПб. Консерват.	Квартетные собрания РМО (сезона 1880/81).
Окт. 11 — янв. 31 (1881)	СПб. Двор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1880/81) п/у Э.Ф.Направника.
Окт. 13 — дек. 15	М. Благор. собр.	Квартетные собрания РМО (сезона 1880/81).
Окт. 25 — февр. 14 (1881)	М. Благор. собр.	Симф. собрания РМО (сезона 1880/81) п/у П.Г.Рубинштейна и К.Клиндворта.
Нояб. 11	М. Благор. собр.	Концерт в пользу недостаточных студентов Моск. ун-та. Уч. П.А.Пабет, И.И.Панелдик-Эйхенвальд, А.И.Барцад, орк. п/у П.А.Щуровского.
Нояб. 12	СПб.	Концерт в пользу Жевских врачебных курсов п/у А.Н.Бородина.
Нояб. 15, 22	М. Благор. собр.	4 и 5-е симф. собрания РМО п/у П.Г.Рубинштейна. 1-е исп. 2-й симфонии Сен-Санса, "Славянских танцев" Дворжака, 5-й симфонии А.Г.Рубинштейна.

Дек. 6, 20	М. Благор. собр.	7 и 8-е симф. собрания, п/у Н.Г.Рубинштейна. 1-е исп. "Итальянского каприччио" Чайковского и 2-й симфонии Бородина.
Дек. 13, 20, январь 17 (1881)	СПб.	Концерты Л.Браммса. Исп. фп. сонаты Бетховена.
Дек. 14	М. Благор. собр.	Духовный концерт. Уч. Чудовский хор п/у П.А.Скворцова. Исп. духовные соч. Бортнянского, Давыдова, Скворцова и др.
Дек. 18	М. Благор. собр.	Экстренное собрание РМО. Уч. хор п/у П.И.Сахарова. 1-е исп. "Литургии Иоанна Златоуста" Чайковского.
Дек. 21	М. Благор. собр.	Духовный концерт хора п/у П.И.Сахарова. Исп. духовные соч. Березовского, Львова, Львовского, Сарги, Урусова.
Дек. 30	СПб.	Квартетное собрание РМО. Уч. "русский квартет" в соет.: Н.В.Галкин, В.Дегтярев, Л.Резвцов, А.В.Кузнецов. 1-е исп. 1-го квартета (ля мажор) Бородина.

## ПРОВИНЦИЯ\*

### Музыкальный театр

1871

Январь	Одесса Б. т-р	Продолжение осенне-зимнего сезона итал. оперы п/у В.Сермаген и И.Фолетти; капельм. Бертини. Исп. оперы Россини, Верди, Гуно и др.
Январь	Киев Гор. т-р	Продолжение сезона рус. оперы п/у Ф.Г.Бергера. Исп. <i>Жизнь за царя</i> , <i>Громобой</i> , <i>Роберт-Дьявол</i> , <i>Вильгельм Телль</i> , <i>Трубадур</i> , <i>Фауст</i> и др.
Март 31	Харьков	Открытие гастролей итал. оперы п/у Корси.
Июнь	Астрахань	Спект. артистов одесской итал. оперы.
Авг.	Н.Новгород Ярмар. т-р	Гастроль балетной труппы п/у Мурюкова.
Сент.	Киев	Открытие сезона рус. оперы п/у Ф.Г.Бергера; капельм. И.К.Альтани и В.И.Велицкий.
Окт. 18	Одесса Б. т-р	Открытие сезона итал. оперы п/у И.Фолетти. Исп. оперы Беллини, Донизетти, Верди и др.

\* Составлена С.Г.Зверевой.

Авг. 26	Киев Гор. т-р	Открытие сезона рус. оперы п/у Ф.Г.Бергера. Исп. <i>Розеда, Сомнамбула, Ломбардцы, Фра-Дьяво-ло, Травиата, Пророк</i> и др.
Сент. 1	Одесса Гор. т-р	Открытие сезона итал. оперы. Исп. <i>Ченерентола, Травиата, Норма, Пророк, Марта</i> и др.

## 1873

Апр. 14 — июль 31	Одесса Т-р на	Спект. рус. оперы п/у Ф.Г.Бергера; капельм. И.К. Альтани и В.И.Велинский. Уч. певцы А.П.Крути-кова, А.А.Ляров, А.И.Барцал, Б.Б.Корсов и др.
Окт. 18 — нояб. 14	Одесса	Спект. итал. оперы.
Зимн. сезон	Житомир	Спект. итал. оперы п/у Л.Кароселли.

## 1874

Апр. 11 — июль 30	Одесса Т-р	Спект. рус. оперы п/у Ф.Г.Бергера. Уч. певцы М.М.Милорадович, А.Г.Меньшикова, В.И.Рааб, Е.А.Лавровская, А.И.Барцал, Ф.И.Стравинский, Б.Б.Корсов, А.А.Ляров, Д.А.Орлов и др.
Апр. 28	Астрахань Т-р в	Открытие гастролей оперно-драм. труппы п/у П.М.Медведева; капельм. Ф.Ф.Вальнер. Уч. певцы З.И.Эйбоженко, З.А.Рунич-Давыдова, П.Ф. Давыдов, К.А.Алелеков и др.
Июнь 13 — авг. 1	Астрахань Сад	Спект. итал. оперы п/у Л.Кароселли.
	Гавеловского	
Авг. 25	Киев	Открытие осенне-зимнего сезона рус. оперы п/у И.Я.Сстова; дир. И.К.Альтани, худ. Аккерман, ре- жиссер Каратыгин. Уч. певцы Е.А.Массини, О.А. Пускова, А.А.Латышева, А.И.Барцал, П.И.Бога- тырев, Ф.И.Стравинский и др. Исп.: <i>Жизнь за ца- ря, Русалка, Різдяна ніч, Опричник</i> (премьера 9 дек.), <i>Галька</i> (премьера 17 сент.) и др.
Авг. 26 — февр. 15 (1875)	Казань	Сезон оперно-драм. труппы п/у П.М.Медведева; дир. Ф.Ф.Вальнер.
Авг. 28 — конец сент.	Елизаветград	Спект. рус. оперы п/у Ф.Г.Бергера

Сент.	Саратов	Спект. итал. оперы п/у Л.Кароселли.
Сент. 19	Тифлис	Открытие гастролей итал. оперы.
Окт., нояб.	Харьков М. т-р	Гастроли рус. оперы п/у Ф.Г.Бергера.
Дек.	Житомир	Спект. итал. оперы п/у Л.Кароселли.

## 1875

Апр. 17 — июль 31	Одесса Т-р Велика- нова	Спект. рус. оперы п/у А.Г.Меньшиковой и А.С. Раппорта.
Май 1 — авг. 1	Астрахань Коммерч. сад. летн. т-р	Спект. рус. оперы п/у П.М.Медведева; капельм. Ф.Ф.Вальнер. Уч. певцы З.И.Эйбоженко, И.В.Минин, Ф.К.Львов, К.А.Алелеков, Д.А.Усатов и др.
Авг. 15 — сент. 21	Саратов Загор. т-р Пехтели. гор. т-р	Спект. рус. оперы п/у П.М.Медведева; капельм. Ф.Ф.Вальнер и А.А.Орлов-Соколовский.
Авг. 20	Киев	Открытие сезона рус. оперы п/у И.Я.Сетова; капельм. И.К.Альшан. Уч. певцы А.А.Латышева, Е.А.Лавровская, А.И.Барцал, Ф.И.Стравинский и др.
Авг. 30	Тифлис	Открытие гастролей итал. оперы; капельм. И.А.Труффи.
Сент. 28 — февр. 13 (1876)	Саратов Т-р М.М.Корнеева	Сезон итал. оперы п/у Л.Кароселли.
Окт. 1 — февр. 15	Казань	Сезон оперно-драм. труппы. п/у П.М.Медведева; капельм. Ф.Ф.Вальнер и А.А.Орлов-Соколовский; хорм. И.Я.Розенфельд и Шурманов.

## 1876

Апр. 7	Харьков	Открытие спект. итал. оперы; капельм. Г.Грация.
Авг. 17	Киев	Открытие сезона рус. оперы п/у И.Я.Сетова.

## 1877

Июль 22 — ок. сент. 3	Н.Новгород	Спект. рус. оперы п/у П.М.Медведева.
Авг. 17	Киев	Открытие сезона рус. оперы п/у И.Я.Сетова. Уч. певцы Э.К.Павловская, Ю.Э.Рафаэль-Махвиц, Е.А.Лавровская, П.Б.Борисов, О.Б.Байц, С.М.Лавров и др.
Сент.	Тифлис	Открытие сезона итал. оперы.

Сент. 8	Саратов	Гастроль амер. балетной труппы п/у В.Вест. Исп.: <i>Три дьявола, Большой испанский балет, Из жизни негров</i> и др.
Сент. 8 — янв. 30	Казань	Сезон оперно-драм. труппы п/у П.М.Медведева; капельм. Ф.Ф.Вальнер, А.А.Орлов-Соколовский, У.И.Аврамек.

### 1878

Апр. 20 — июль 15	Саратов	Спект. рус. оперы п/у П.М.Медведева; капельм. А.А.Орлов-Соколовский; хорм. Розенфельд.
Май 8 — июль 10	Одесса	Спект. рус. оперы п/у А.С.Раппорта. Уч. певцы О.А.Пускова, Э.О.Борисова, А.А.Ляров, Э.К.Павловская и др.
Июль 18 — сент. 10	Н.Новгород	Спект. оперно-драм. труппы п/у П.М.Медведева; капельм. А.А.Орлов-Соколовский.
Авг. 17	Б. ярмар. т-р Киев	Открытие сезона рус. оперы п/у И.Я.Сетова.
Авг. 26 — февр. 10 (1879)	Харьков	Сезон рус. оперы п/у А.С.Раппорта.
Сент. 8 — февр. 8 (1879)	Казань	Сезон рус. оперы п/у П.М.Медведева; капельм. У.И.Аврамек.

### 1879

Апр. 17 — 26	Новочеркасск	Спект. рус. оперы п/у А.С.Раппорта.
Июль	Смоленск	Спектакли итал. оперы п/у Э.Кабелли.
Июль 15 — сент. 8	Н.Новгород	Спект. рус. оперы п/у П.М.Медведева. Уч. певцы З.И. Эйбоженко, Е.П.Кадмина, Ф.К.Львов, С.В. Гилев и др.
Авг. 15	Б. ярмар. т-р Киев	Открытие сезона рус. оперы п/у И.Я.Сетова. Уч. певцы Е.П.Кадмина, А.Г.Меньшикова, Ю.Ф.Закржевский, Д.А.Усатов и др.
Авг. 26	Харьков	Открытие сезона рус. оперы п/у А.С.Раппорта. Уч. певцы А.П.Кругикова, М.П.Юневич, А.А.Ляров, К.А.Алелеков и др.
Окт. 5 — 29	Астрахань	Гастроль амер. балетной труппы п/у В.Вест.
Окт. 28	Екатеринбург	Открытие спектаклей рус. оперы п/у П.М.Медведева; капельм. У.И.Аврамек.

Янв.	Елизаветград	Спект. итал. оперы п/у И.Кротти; капельм. Э.Кабелли.
Февр.	Екатеринбург	Спект. рус. оперы п/у П.М.Медведева; реж. Станкевич.
Февр. 15	Николаев	Открытие спект. итал. оперы п/у И.Кротти.
Март	Киев	Открытие весеннего сезона рус. оперы п/у И.Я.Сетова. Уч. певцы Б.Б.Корсов, А.П.Кругликова, Ю.Ф.Закржевский, Е.П.Кадмина и др.
Май 1 — июнь 15	Казань	Спект. рус. оперы п/у П.М.Медведева; капельм. У.О.Авраамек.
Май 29 — июнь 29	Одесса	Спект. рус. оперы п/у И.Я.Сетова; капельм. И.К.Альтани.
Июнь 12 — июль 30	Астрахань	Гастроли амер. балета п/у В.Вест.
Июль 8 — 10	Самара	Конц. исп. певцами труппы п/у А.С.Раппорта опер <i>Жизнь за царя</i> , <i>Травиата</i> , <i>Жидовка</i> .
Июль 16 — авг. [28?]	П.Новгород	Спект. оперно-драм. труппы п/у П.М.Медведева. Уч. певцы Е.П.Кадмина, А.И.Барцал, О.Б.Байц, С.В.Гилев, И.В.Михин и др.
Авг. 17	Киев	Открытие сезона оперно-опереточной труппы п/у И.Я.Сетова; капельм. И.К.Альтани.
Сент. [20?] — (1881)	Харьков	Сезон рус. оперы п/у П.М.Медведева.
Окт. — февр.	Одесса	Сезон итал. оперы п/у Франкетти; капельм. Ронкали.

### Концертная жизнь

1871

Янв.	Харьков Коммерч. клуб	Концерты скрипача Ф.Лауба и пианиста Ю.И.Мельгунова.
Янв. 11	Саратов Двор. собр.	Концерт любителей п/у Г.О.Фригге, посв. 100-летию Бетховена. Исп. финал оратории "Христос на Масличной горе", "Kyrie" из "Missa Solemnis" и др.
Янв. 12	Харьков	Концерт скрипача В.В.Безекрекго.

Янв. 12	Николаев	Концерт цитриста Ф.М.Бауэра.
Янв. 17	Воронеж Двор. собр.	Концерт певицы А.А.Хвостовой и пианистки Л.П.Щетининой (будущей матери А.П.Скрябина).
Янв. 19, 21	Одесса Благор. собр.	Концерты скрипача В.В.Безекирского.
Февр. 14	Воронеж Двор. собр.	Концерт певцов Л.А.Турчаниновой и А.М.Додонова.
Февр. 14	Киев Гор. т-р	Концерт скрипача Г.Фримана.
Февр. 16	Киев Зал ки. А.М.Дондукова	Духовный концерт муж. хора Киевской рус. оперы.
Февр. 16	Киев Гор. т-р	Концерт певицы К.П.Красовской с уч. певицы А.М.Андроновой, скрипача Г.Фримана, композитора и пианиста Н.В.Лысенко и орк. п/у И.К.Альтана.
Февр. 18	Саратов Двор. собр.	Концерт арфиста А.Г.Цабеля.
Февр. 18	Киев Гор. т-р	Симф. концерт п/у Ф.Ф.Вальнера. Исп. соч. Бетховена и Мендельсона.
Февр. 21	Киев	2-е симф. собр. РМО.
Февр. 24	Киев Двор. собр.	Концерт скрипача М.Гаузера.
Февр. 25	Одесса Зал дома Карузо	Духовный концерт п/у М.Я.Воронина.
Февр. 26, март 9, 17	Киев Двор. собр.	Концерты скрипача А.Раншере.
Февр. 28, март 14	Одесса Бирж. зал	Благотворит. духовный концерт п/у А.Купины.
Март 4, 7	Саратов Двор. собр.	Концерты арфиста А.Г.Цабеля.
Март 6, 19	Киев Двор. собр.	Концерты пианиста и композитора Н.В.Лысенка с уч. хора и орк.
Март 10	Одесса Благор. собр.	Концерт общества любителей музыки с уч. хора учеников общества (110 чел.) п/у Д.М.Урбанека и орк. п/у Гене.
Март 11	Киев Гор. т-р	Процессуальный концерт артистов рус. оперы.
Март 17	Одесса	Концерт певицы К.А.Прохоровой-Маурелли с уч. пианиста Р.Фельдау и скрипача Г.Фримана.
Март 30	Воронеж Двор. собр.	Концерт итал. певцов Балядини и Альбини.
Апр. 6	Одесса Благор. собр.	Концерт хора п/у Ю.П.Голыцына.
Апр. 17	Одесса Б. т-р	Благотворит. концерт с уч. пианистки Ж.Штери и орк. п/у Гене.
Май 2	Воронеж Двор. собр.	Концерт певцов А.М.Андроновой и К.А.Ателекова.



Июнь 1 — июнь (1872)	Харьков	Цикл из 6-ти симф. концертов РМО п/у И.И.Слатина. Исп. соч. Глинки, Даргомыжского, Гайдна, Моцарта, Бетховена и др.
Июнь 18	Саратов Гор. т-р	Концерт скрипача Г.Венявского.
Авг.	Владикавказ	Концерт певца П.А.Радонежского.
Авг. 1	Саратов Сад Сэврэ	Концерт певицы К.А.Прохоровой-Маурелли.
Авг. 10 — 26	Саратов Сад Сэврэ	Концерты амер. певицы А.Роджерс.
Сент. 9, 20	Саратов	Концерт певицы Веллюбицкой — ученицы П.Вирардо.
Окт.	Тифлис	Концерт певицы А.И.Абаршиновой.
Окт. 30	Саратов	Концерт певицы А.С.Скрипичиной-Савельевой и пианистки Л.П.Скрябиной.
Нояб. 3, дек. 3, 5	Саратов Коммерч. клуб	Концерты скрипача Ф.Лауба с уч. пианиста Ю.Мельгунова.
Дек. 9	Воронеж Двор. собр.	Концерт хора архиепископских певчих.
Дек. 20	Саратов	Концерт пианистки Л.П.Скрябиной.
<b>1872</b>		
Янв.	Саратов, Киев	Концерты певцов М.А.Соловьевой-Андреевой и А.Н. Андреева.
Янв. 17 — 23	Тула	Концерты хора п/у Д.А.Агреева-Славянского.
Янв. 17 — 23	Тула	Концерты скрипача А.Конгского и пианистки В.Конгской.
Янв. 22	Киев	Концерт скрипача М.Гаузера при уч. артистов рус. оперы.
Янв. 25	Киев	Концерт певцов рус. оперы А.И.Барцала и др.
Янв. 29	Киев Гор. т-р	Концерт скрипача Г.Венявского.
Февр.	Воронеж Гор. т-р	"Русский" национальный концерт" хора п/у И.Е.Молчанова.
Февр. 2, 4	Саратов Двор. собр.	Концерты хора п/у Д.А. Агреева-Славянского.
Февр. 8	Воронеж Двор. собр.	Концерт певцов М.А.Соловьевой-Андреевой и А.Н.Андреева.
Февр. 8	Киев	Концерт скрипача А.Конгского и пианистки В.Конгской.
Март 7	Воронеж	Концерт певцов М.М.Петина, В.Е.Лавровой и А.С.Кондрашевой.
Март 11	Киев Двор. собр.	Концерт с уч. композитора и пианиста Н.В.Лысенко. Исп. Фантазия Бетховена для фп., хора и орк. и др.
Март 12	Харьков Коммерч. клуб	Концерт скрипача А.Конгского и пианистки В.Конгской.

Март 16, 20	Воронеж Двор. собр.	Концерт скрипача Г.Венянского.
Март 19, 21	Саратов Коммерч. собр.	Концерт певцов А.Г.Меньшиковой и А.С.Лаврова.
Март 22	Харьков	Концерт арфиста А.Г.Цабеля.
Март 26	Одесса Бирж. зал	Духовный концерт архиерейского хора.
Апр. 2	Одесса Б. т-р	Концерт певицы С.Н.Серебренниковой.
Апр. 7	Одесса Б. т-р	Концерт певцов М.А.Соколовой-Андреевой и А.Н.Андреева.
Апр. 7	Одесса Бирж. зал	Симф. концерт п/у Н.Тедеско.
Апр. 8	Киев	Духовный концерт хора РМО.
Апр. 9	Одесса	Духовный концерт архиерейского хора.
Апр. 19, 21	Харьков	Концерт певицы Е.А.Лавровской.
Апр. 20	Киев Гор. т-р	Концерт певца А.И.Барцала и пианиста Бюхнера.
Апр. 21, 23	Одесса Бирж. зал	"Музыкальная беседа" Ю.Н.Голицына с уч. певца А.И.Барцала и амер. исполнителя на корнет-а-пистоне Леви.
Май 17	Киев Зал мнн. вод	Концерт пианистки Лауры Керер — ученицы Ф.Листа.
Июль 25	Одесса Благор. собр.	Концерт скрипачки Е.Н.Вонсовской.
Сент. 23	Кронштадт Зал Морского собр.	Концерт певицы О.В.Кольцовой и А.А.Латышевой.
Окт. 1	П.Новгород Двор. собр.	Концерт виолончелиста К.Ю.Давыдова и солиста на корнет-а-пистоне В.В.Вурма.
Окт. 5	Одесса	Концерт хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Окт. 28	Кронштадт Зал Морского собр.	Концерт пианистки П.Е.Цейнер — ученицы Ф.Листа.
Дек. 13, 17, 25	Киев Зал Шато-де-Флёр	Концерт хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
1873		
Янв. 12 — март 21	Киев	Цикл из 6-ти симф. собраний РМО п/у И.К.Альгани с уч. певцов М.М.Милорадович, Ф.И.Стравинского и др. Иеп. соч. Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Бортиянского, Моцарта, Бетховена, Вагнера и др.
Янв. 20, 27	Саратов Коммерч. собр.	Концерт певцов С.П.Петровой и др.
Янв. 25	Киев Гор. т-р	Концерт певцов А.И.Барцала, А.А.Лярова и др.

Янв. 30	Воронеж Двор. собр.	Концерт скрипача А.Контского и пианистки В.Контской.
Янв. 30	Одесса Бирж. зал	Концерт пианистки Л.Керер.
Февр. 12	Саратов	Концерт А.Контского и В.Контской.
Март 4	Саратов Двор. собр.	Концерт певцов З.И.Эйбоженко и А.М.Додонова.
Март 4	Воронеж Двор. собр.	Концерт певицы Д.М.Леоновой с уч. О.В.Кольцовой.
Март 6, 9, 14	Казань Двор. собр., Гор. т-р	Концерты А.Контского и В.Контской.
Март 15	Одесса Мар. т-р	Концерт певца Ф.П.Комиссаржевского с уч. чтеца И.Ф.Горбунова.
Март 17	Одесса Бирж. зал	Концерт пианиста Р.Фельдау.
Апр. 3	Саратов Двор.собр.	1-й муз. вечер РМО.
Май	Казань Двор. собр.	Концерты хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Июнь. 13	Киев Бирж. зал	Концерт певицы А.Г.Меньшиковой и др.
Июнь. 20 — 24	Саратов Т-р Барыкина	Концерты хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Июль	Кронштадт Морское собр.	Концерты певицы А.Г.Меньшиковой.
Июль 12	Одесса Т-р на Канатной ул.	Концерт певицы Е.А.Лавровской.
Июль 22	Саратов	Загородное гуляние с уч. хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Июль. 26, 27	Николаев	Концерты учеников СПб. консерватории Н.Н.Кедрина и Д.Д.Климова, гастролировавших по городам юга России.
Авг.	Казань Двор. собр.	Концерт любителей для членов съезда естествоиспытателей, в числе которых был А.П.Бородин.
Окт. 17	Харьков	Открытие цикла квартет. собр. РМО с уч. Н.Г.Рубинштейна.
Окт. 27	Воронеж Двор. собр.	Концерт Н.Г.Рубинштейна с уч. орк. п/у Кондрашева.
Нояб.	Одесса Мар. т-р	Концерт Н.Г.Рубинштейна.
Нояб. 13	Киев Бирж. зал	Концерт Н.Г.Рубинштейна.
Дек. 14	Харьков	2-е симф. собр. РМО.
Дек. 27	П.Новгород	Экстренное благотворит. собр. РМО.
1874		
Янв. 15	Одесса Бирж. зал	Концерт А.Контского и В.Контской.
Янв. 19, 22	Одесса	Концерт пианиста И.Венявского.

Янв. 20	Кронштадт Морское собр.	Благотворит. концерт п/у А.М.Евгеньева. Уч. муж. и жен. хоры Бесплатной муз. школы, хор мальчиков 1-го учебного экипажа, хор портовых музыкантов. Исп. "Хорватский марш", "Сербская песня" и др.
Февр. 3, 8, 19	Киев Бирж. зал	Концерты пианиста И.Венянского.
Февр. 19	Одесса	Концерт любительского нем. хора и орк. п/у Миллера. Исп. "Странствия розы" для солистов, хора и орк. Шумана.
Февр. 21	Одесса Бирж. зал	Концерт В.Пахмана.
Февр. 24	Саратов	3-й концерт РМО.
Февр. 25	Тифлис	5-й муз. вечер Кавказского муз. общества.
Февр. 27	Воронеж Двор. собр.	Концерт певца П.А.Радонежского.
Март 7	Иркутск	Концерт хора п/у Д.А.Аргенева-Славянского.
Март 9	Одесса Мар. т-р	Концерт с уч. хора синагоги п/у Бергмейстера. Исп. оратория Мендельсона на текст 95-го псалма и др.
Март 14	Харьков	Экстренное собр. РМО.
Апр.	Иркутск	Концерт хора п/у Д.А.Аргенева-Славянского.
Апр. 7, 10	Киев Бирж. зал	Концерты пианиста Г. фон Бюлова.
Апр. 12	Тифлис	1-й публ. концерт хора п/у Х.И.Сванели.
Апр. 14	Киев	1-е симф. собр. РМО п/у И.К.Альгани. Исп. музыка Чайковского к пьесе Островского "Снегурочка" и др.
Апр. 19	Саратов	Благотворит. концерт архиерейского и семнарского хоров.
Май 1	Кронштадт Манеж	Концерт п/у П.А.Римского-Корсакова с уч. орк. и хора портовых музыкантов, хоров 3-го и 5-го флотских экипажей.
Июнь 19	Одесса Мар. т-р	Концерт певцов Ф.Ф.Соколова и Соколовой-Кутлер.
Июль 2, 9, сент. 10	Тифлис Летний т-р	Концерты А.А.Бичуриной.
Июль 15, 18, 22, 30	Пермь	Концерты Д.М.Леониной
Июль 25	Пермь	1-й концерт муз. кружка с уч. Д.М.Леониной.
Авг. 29	Саратов	Открытие цикла из 8-ми концертов РМО сезона 1874/75. Исп. соч. Глинки, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона и др.
Окт. 10, 15, нояб. 5, 19	Астрахань Благор. собр.	Концерты скрипача А.И.Комана.
Окт. 27	Кронштадт Манеж	Концерт п/у П.А.Римского-Корсакова с уч. музыкантов гвардейского экипажа, Морского учи-

		лица, хоров 3-го, 5-го и 8-го флотских экипажей и торгового хора.
Нояб., дек.	Кронштадт	Два квартет. вечера муз. кружка.
Нояб. 14	Н.Новгород	Открытие цикла из 10 симф. собраний РМО сезона 1874/75. Исп. соч. Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Рубинштейна, Балакревна, Римского-Корсакова, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шумана, Мендельсона и др.
Нояб. 24	Нерчинск	Открытие цикла концертов РМО п/у М.Л.Маурица сезона 1874/75. Исп. соч. Глинки, Россини, Зуппе и др.
Нояб. 28, дек. 14	Киев	Вок.-циструм. концерты артистов рус. оперы А.Г.Меньшиковой, Ф.И.Стравицкого и др. п/у И.К.Альгани.
Дек. 1, 8, 15	Н.Новгород	Цикл из 3-х квартет. собраний РМО (1-я серия).
Дек. 9	Кронштадт	2-й из 9-ти концертов цикла симф. собраний РМО п/у С.О.Таборова сезона 1874/75. Исп. соч. Глинки, Даргомыжского, Серова, Кюи, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера и др.
Дек. 16	Тифлис	1-й вечер муз. общества.

## 1875

Янв.	Казань Рус. соед. собр.	Концерт хора п/у Д.А. Агреева-Славянского.
Февр. — май	Иркутск	Концерты певицы Д.М.Леоновой.
Февр. 5	Харьков Двор. собр.	2-е симф. собрание РМО п/у И.И.Слагина.
Февр. 10	Астрахань	Благотворит. концерт певцов Ц.А.Райчевой и С.П.Эспе.
Февр. 11	Киев Бирж. зал	Концерт скрипачек Л. и М. Герман.
Февр. 13	Одесса	Концерт певицы А.П.Крутиковой.
Март 2, 13	Харьков Двор. собр.	3-е и 4-е квартет. собр. РМО.
Март 2	Воронеж Двор. собр.	Концерт пианистки Спидер — ученицы К.Таузига и певицы А.Шредер.
Март 6, 7	Саратов Коммерч. собр.	Концерты скрипача Л.С.Луэра и пианиста И.Винярекого.
Март 9	Воронеж Двор. собр.	Концерт певицы В.Е.Лавровой с уч. певца А.А.Агранова и чтеца К.З.Пузинского.
Март 9, 16, 23	Н.Новгород	Цикл из 3-х квартет. собр. РМО (2-я серия).

Март 12	Харьков Двор. собр.	Концерт скрипача Л.С.Ауэра и пианиста И.Веняевского.
Март 13	Саратов Коммерч. собр.	Концерт певицы В.Е.Лавровой.
Март 13	Кронштадт	Концерт певицы М.Д.Каменской с уч. муж. хора Сиб. оперы и пианиста В.В.Пухальского.
Март 18	Одесса. Мар. т-р	Концерт певицы А.Г.Мешляниковой.
Март 20	Астрахань	Концерт скрипача Г.В.Фрича.
Март 20	Харьков Двор. собр.	Прощальный концерт певца Д.А.Усатова с уч. хора любителей.
Март 30	Воронеж Двор. собр.	Концерт певицы А.М.Андроновой с уч. пианистки Н.А.Муромцевой.
Март 31	Кронштадт Морское собр.	Благотворит. духовный концерт РМО п/у В.Ф.Плющинского.
Апр. 2, 16, 25	Саратов	Концерты скрипачек Л. и М.Герман.
Апр. 3	Харьков Двор. собр.	Духовный концерт п/у В.А.Бирюкова.
Апр. 14	Киев	Муз. собрание РМО п/у И.К.Альтана с уч. певицы Е.А.Масенни, пианиста Бюхнера, орк. и хора. Исп. музыка Чайковского к пьесе Островского "Снегурочка" (премьера в Киеве).
Авг. 29	Саратов Приволжск. сад	Благотворит. концерт орк. РМО.
Окт. 13	Кронштадт	Открытие цикла из 6-ти муз. вечеров РМО сезона 1875/76. Исп. соч. Глинки, Даргомыжского, Кюи, Гайдна, Бетховена, Мендельсона, Шумана, Сен-Санса и др.
Окт. 21, 23	Киев Бирж. зал	Концерты певицы Д.Арто.
Окт. 25	Киев	Открытие цикла из 4-х (?) симф. собраний РМО п/у Л.К.Альбрехта (сезона 1875/76). Исп. соч. Глинки, Даргомыжского, Серова, Паганини, Кюи, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Вебера и др.
Нояб. 2	Перчикск	Открытие цикла концертов РМО сезона 1875/76. Исп. соч. Бетховена, Россини, Зупе и др.
Нояб. 17	Харьков Двор. собр.	Открытие цикла из 5-ти (?) муз. собраний РМО сезона 1875/76. Исп. соч. Мендельсона, Шумана и др.
Нояб. 20	Одесса	Концерт певицы Д.Арто.
Дек.	Ярославль	Благотворит. концерт с уч. архиерейского и студенческого хоров, орк. Нежинского полка и частного орк. Пельмана.
Дек. 5	Киев	Открытие цикла из 3-х квартет. собраний РМО сезона 1875/76.

Янв. 12, 15	Киев Бирж. зал	Концерт скрипача А.Контского, пюаншетки В.Контской и виолончелиста С.Контского.
Янв. 15	Оренбург	Муз. вечер любителей.
Февр. 5,6,8,10	Киев	Концерты певицы К.Патти.
Февр. 26	Киев Гор. т-р	Концерт скрипача В.В.Безекирского.
Февр. 26, 28	Астрахань	Концерты любителей.
Март	Киев	Концерт с уч. певцов М.М.Милорадович, Ф.И.Стравинского и др., орк. и хора рус. оперы. Исп. Реквием Верди.
Март	Таганрог	Концерты Л.С.Ауэра и С.И.Танеева.
Март	Вятка Благор. собр.	Концерт пианиста Н.Ю.Дмитриева с уч. хора архиерейских певчих.
Март 4	Саратов Коммерч. собр.	Концерт скрипача В.В.Безекирского.
Март 4, 9	Ростов-на-Дону	Концерты Л.С.Ауэра и С.И.Танеева.
Март 21, 25	Одесса Благор. собр.	Концерт хора п/у Д.А.Агреньева-Славянского.
Март 21	Воронеж Двор. собр.	Духовный концерт хора архиерейских певчих.
Март 22	Кронштадт Морское собр.	Духовный концерт хора РМО п/у А.И.Евгеньева.
Апр. 17	Харьков Двор. собр.	Концерт певицы А.Г.Картухиной-Авранек и виолончелиста У.О.Авранеска.
Апр. 18	Тифлис Зал муз. кружка	Концерт певца А.Н.Николаева.
Май 1	Астрахань Сад Гавеловской	Концерт орк. любителей.
Июль 18, 25	Пермь Благор. собр.	Концерты певцов итал. оперы.
Авг. 18	Вышний Волочек	Хоровою благотворит. концерт.
Сент. 11	Омск	Открытие концертного сезона РМО. Исп. соч. Глинки, Даргомыжского, Лядова, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера, Вагнера и др.
Окт. 18	Кронштадт Морское собр.	1-е муз. собрание РМО.
Окт. 23	Н.Новгород	Открытие цикла из 10-ти симф. собраний РМО сезона 1876/77. Исп. соч. Глинки, Даргомыжского, Рубинштейна, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта и др.
Окт. 24	Нерчинск	Открытие концертного сезона РМО. Исп. соч.

Гайдна, Моцарта, Бетховена, Обера, Оффенбаха и др.

Нояб. 23	Харьков Двор. собр.	Концерт РМО с уч. певицы Е.А.Лавровской.
Нояб. 23	Киев Бирж. зал	Концерт певицы О.А.Пусковой.
Нояб. 27	Пермь	Концерт муз. кружка.
Нояб. 27	Киев	Открытие цикла из 4-х (?) симф. собраний РМО п/у И.К.Альгани и Л.К.Альбрехта (сезона 1876/77). Исп. соч. Глики, Даргомыжского, Балакирева, Чайковского, Рубинштейна, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Мейербера и др.
Дек. 2	Кронштадт	I-й квартет. вечер РМО.
1877		
Янв. 28	Киев Бирж. зал	Концерт скрипача И.И.Котека.
Янв. 31	Кронштадт Морское собр.	Концерт скрипача Л.С.Ауэра и певицы В.И.Рааб.
Февр.	Вятка	Концерт любителей.
Февр. 12	Омск	Духовный концерт.
Февр. 13	Одесса	Концерт певицы Э.Абрас.
Февр. 13	Н.Новгород	Концерт РМО с уч. хора В.М.Рукавишникова.
Февр. 16, 22	Оренбург	Благотворит. концерт любителей с уч. хора п/у И.А.Боголюбова.
Февр. 21	Тобольск	Камерный концерт из соч. Моцарта, Гайдна и др.
Февр. 25	Кронштадт	Концерт п/у Н.А.Римского-Корсакова с уч. соединенного хора морского ведомства.
Март 9	Харьков	Концер певицы Д.М.Леоновой с уч. певицы О.В.Кольцовой.
Март 15	Н.Новгород	Экстренный благотворит. концерт РМО с уч. хора В.М.Рукавишникова.
Апр.	Казань	Концерт хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Апр. 24	Кронштадт Морское собр.	Концерт певцов М.Д.Каменской и И.П.Прянишникова.
Май 19	Воронеж Купеч. собр.	Концерт певца А.Ф.Винклера.
Июнь 17	Новочеркасск	Концерт певцов А.Г.Меньшиковой, А.С.Раппорта, В.Лаврова.
Окт. 16	Нерчинск	Открытие концертного сезона РМО.
Окт. 23	Кронштадт	Концерт с уч. скрипача Л.С.Ауэра.
Нояб. 14	Саратов Коммерч. собр.	Благотворит. концерт Н.Г.Рубинштейна.



Нояб. 14	Тобольск	Концерт любителей.
Нояб. 18	Киев	Открытие цикла из 2-х (?) симф. собраний РМО п/у А.Ф.Казбирюка. Исп. соч. Даргомыжского, Вебера, Шумана и др.
Нояб. 20, 21	Кронштадт	Концерты хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Дек. 1	Киев	Концерт п/у И.К.Алтани. Исп. Реквием Верди и др.
Дек. 22	Кронштадт	Благотворит. концерт соединенного хора морского ведомства п/у П.А.Римского-Корсакова.

## 1878

Янв. 27	Томск	Благотворит. концерт муз. общества.
Янв. 27	Кронштадт	Концерт певцов О.А.Пусковой, В.И.Гордеева и др.
Февр. 2	Киев Бирж. зал	Концерт хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Февр. 5	Тверь	Концерт любителей с уч. хора п/у В.И.Покровского.
Февр. 15	Харьков Двор. собр.	Концерт хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Февр. 16	Киев Бирж. зал	Концерт австр. орк. п/у Стюраля.
Февр. 21, 28	Одесса Бирж. зал	Концерт певицы О.А.Пусковой.
Март 15	Астрахань Благор. собр.	Концерт пианиста Б.Р.Доманевского.
Март 16	Кронштадт	Благотворит. концерт соединенного хора морского ведомства п/у П.А.Римского-Корсакова.
Май 1	Томск Евангелич. церковь	Духовный вокально-инструментальный концерт п/у Сирена.
Июнь 16	Саратов Коммерч. собр.	Концерт виолончелиста И.И.Зейферта.
Авг. 8, 10	Саратов Коммерч. собр.	Концерт певцов А.Г.Меньшиковой, А.И.Барцала, С.М.Лаврова и пианиста И.В.Прибика.
Авг. 31, сент. 4	Смоленск	Концерт пианиста П.А.Пабста.
Сент. 6	Тобольск	Открытие цикла из 16-ти концертов РМО сезона 1878. Исп. соч. Даргомыжского, Гурилева, Варламова, Шуберта, Дюбюка и др.
Окт. 15, 19, 22	Астрахань Летний т-р	Концерты певцов А.Маковской и Л.Вербжицкого.
Окт.	Крым	Концерты хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Окт. 23	Кронштадт Морское собр.	Концерт певицы Е.А.Силиной.
Нояб. 7	Тифлис Зал муз. кружка	Концерт цитриста Ф.М.Бауэра.

Нояб. 9, 10	Одесса Бирж. зал	Концерт скрипача А.Д.Бродского с уч. пианистки Н.Н.Калиновой.
Нояб. 9	Смоленск	2-й муз. вечер РМО.
Нояб. 21	Томск	Концерт любителей с уч. военного орк.
Нояб. 29	Киев	Концерт п/у И.К.Альтани. Исп. кантата "Дочь немого царя" Н.Гаде и др.
Дек. 6, 10	Саратов Двор. собр.	Концерт Д.М.Леоновой с уч. пианиста И.Винярского.
Дек. 10	Тверь	Концерт певицы Е.Э.Паприц (Линевой).
Дек. 18	Тифлис	1-й публичный концерт муз. школы.
Дек. 18	Кронштадт	Концерт скрипача Л.С.Ауэра.
Дек. 21	Н.Новгород	1-е симф. собрание РМО п/у В.Ю.Виллуана.

## 1879

Янв. 9	Киев	Симф. концерт п/у Бюхнера.
Янв. 17	Харьков	Концерт хора п/у Д.А.Агрелева-Славянского.
Февр.	Киев	Духовный концерт п/у Фрица.
Февр.	Киев	Концерт РМО п/у И.К.Альтани с уч. певцов рус. оперы.
Февр. 9, 11	Одесса	Концерт Д.Арго.
Февр. 19	Нерчинск Обществ. собр.	1-й симф. концерт РМО п/у М.Л.Маурица
Март	Киев	Авторский концерт Н.В.Лысенко.
Март 21, 22	Пенза	Благотворит. концерт любителей.
Март 22, 23	Кронштадт	Благотворит. концерты соединенного хора морского ведомства п/у Н.А.Римского-Корсакова.
Март 29	Одесса Бирж. зал	Концерт пианистки В.В.Тимановой.
Апр. 2	Елизаветград Двор. клуб	Концерт пианиста Р.Фельдау и певицы Э.Ираклиди.
Апр. 5	Саратов	Концерт певцов Д.А.Усатова и М.П.Терентьевой.
Апр. 14	Одесса	Концерт скрипача Г.Веняевского.
Апр. 17	Саратов	Концерт певца А.Н. (?) Николаева и пианиста Ю.Н.Мельгунова.
Апр. 21	Киев Бирж. зал	Концерт скрипача Г.Веняевского.
Апр. 23	Одесса	Концерт певицы Е.П.Кадминой и скрипача А.Д.Бродского.
Май 3	Киев Бирж. зал	Концерт певцов Д.Арго и М.Падиллы.
Июнь 7, 19	Астрахань Летний т-р	Концерты певицы Е.П.Красовской, скрипача Н.В.Дегтярева и др.
Авг. 2	Николаев	Концерт певицы А.Г.Меньшиковой с уч. певцов

		А.И.Барцала, С.М.Лаврова и пианиста И.В.Прибика.
Авг. 3, 5	Н.Новгород	Концерт австр. орк. п/у Стюраля.
Авг. 7	Николаев	Концерт Д.М.Леоновой и М.П.Мусоргского.
Сент. 22, 24	Ростов-на-Дону	Концерт Д.М.Леоновой и М.П.Мусоргского.
Сент. 27	Новочеркасск	Концерт М.П.Мусоргского и Д.М.Леоновой.
	Донская гостин.	
Окт. 3 — 5	Воронеж	Концерты Д.М.Леоновой и М.П.Мусоргского.
Окт. 17	Тобольск	Открытие цикла муз. собраний РМО.
Окт. 22 — 28	Саратов Двор. собр.	Концерты хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Нояб. 15	Владикавказ	Концерт певцов Д.Арто и М.Падицлы.
Нояб. 28	Саратов Коммерч. собр.	Концерт певицы А.Фострем и пианистки А.Гиппиус.
Дек.	Киев	Симф. концерт п/у И.К.Альтани.
Дек. 1	Саратов Двор. собр.	Симф. концерт с уч. театрального орк. и певцов общества "Лира".
Дек. 8	Новочеркасск	Концерт певцов Д.Арто и М.Падицлы.
Дек. 13, 19	Саратов	Концерт певицы Ю.Э.Рафаэль-Махвиц.
Дек. 13	Саратов Двор. собр.	Концерт пианиста Ю.Н.Мельгунова.
Дек. 16	Нерчинск	Концерт-спектакль РМО.
Дек. 22, 25	Саратов Коммерч. собр.	Концерты Д.Арто и М.Падицлы.
<b>1880</b>		
Янв.	Владикавказ	Концерты певч. капеллы п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Янв. 4	Елизаветград	Концерт П.В.Лысенко и певицы О.А.Лысенко.
Янв. 9, 13	Тверь	Концерты певицы А.Г.Меньшиковой.
Янв. 9	Киев	Открытие цикла из 2-х симф. собраний РМО п/у И.К.Альтани.
Янв. 15	Киев	Открытие цикла из 5-ти квартет. собраний РМО сезона 1880.
Февр. 5	Тверь	Муз. вечер общества "Ладо".
Февр. 7, 10	Саратов	Концерты певицы Е.Э.Паприц (Линевой).
Февр. 11	Одесса Бирж. зал	Концерт пианистки А.Н.Есиповой.
Февр. 11	Киев Бирж. зал	Концерт скрипача А.Д.Бродского с уч. певицы Е.П.Кадминой, пианиста В.В.Пухальского и виолончелиста Ф.А.Алоиса.
Март, апр.	Н.Новгород Коммерч. клуб	Концерты хора В.М.Рукавишников п/у Н.И.Сokolова.
Март 9	Н.Новгород	Концерт певцов М.П.Терентьевой и Д.А.Усатова.

Март 13	Саратов Гор. т-р	Симф. концерт с уч. орк. оперы и любителей. Исп. симф. Гайдна, рус. песни, записанные Ю.Н.Мельгуновым и др.
Март 17	Киев Бирж. зал	Концерт певицы Е.П.Кадминой.
Март 19	Киев	Концерт виолончелиста А.Ф.Алоиса.
Март 28, 31	Киев	Концерт п/у композитора Л.Д.Малашкина с уч. певцов А.П.Крутиковой, Б.Б.Корсова и др.
Март 28, 29	Кронштадт	Благотворит, концерт соединенного хора морского ведомства п/у Н.А.Римского-Корсакова.
Апр. 2, 3	Киев	Концерты А.Г.Рубинштейна.
Апр. 10	Нерчинск	Симф. концерт РМО.
Апр. 14	Одесса	Концерт певицы О.А.Пусковой.
Апр. 27, 30	Тверь	Концерты Д.М.Леоновой и М.П.Мусоргского.
Май 4	Н.Новгород Коммерч. клуб	Концерт хора В.М.Рукавишниковой п/у Н.И.Сokolова с уч. певицы Н.В.Булычевой.
Май 17	Киев Бирж. зал	Концерт певицы А. А. Бичуриной.
Май 19	Оренбург	Духовный концерт воспитанников духовного училища.
Июнь 15	Астрахань Сад Гавеловской	Благотворит. концерт с уч. певицы А.К.Видеман, скрипача Н.В.Дегтярева и др.
Июль 2	Житомир	Концерт польск. певицы Я.Завадской.
Авг. 10	Н.Новгород	Благотворит. духовный концерт хора п/у Городецкого. Исп. соч. Моцарта, Ведела, Ломакина и др.
Авг. 12	Житомир	Концерт пианистов Ю. Зарембовского и Я. Зарембовской.
Сент. 1	Нерчинск	Открытие концертного сезона РМО.
Сент. 14	Житомир	Концерт певцов А.Г.Меньшиковой, А.С.Раппорта и др.
Сент. 20	Киев	Концерт певца Ф.П.Комиссаржевского.
Сент. 29, окт. 7	Одесса Бирж. зал	Концерт пианистки М.В.Терминской.
Окт. 1	Астрахань	1-й муз. вечер общества любителей музыки и пения.
Окт. 1	Николаев	Концерт певцов А.Г.Меньшиковой, А.С.Раппорта и С.М.Лаврова.
Окт. 1	Тобольск	Открытие концертного сезона РМО.
Окт. 27	Харьков Двор. собр.	Концерт с уч. артистов рус. оперы и хора любителей п/у П.Н.Гордовского.
Окт. 29	Астрахань Благор. собр.	Муз. вечер с уч. орк. п/у Ендржеевского и хора п/у А.И.Альбанова.
Нояб.	Новгород	Муз. вечер общества муз. и драм. иск-ва с уч. орк. любителей п/у Матвеева.
Нояб. 7	Киев	Открытие цикла из 4-х (?) муз. вечеров РМО.

		Исп. соч. Рубинштейна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона и др.
Нояб. 7	Одесса Бирж. зал	Концерт пианистки М.В.Терминской.
Нояб. 19, 23	Киев Бирж. зал	Концерты пианистки В.В.Тимановой.
Нояб. 28	Одесса	Концерт пианистки В.В.Тимановой.
Дек. 2, 5	Воронеж Двор. собр.	Концерты певицы А.Фострем и пианистки А.Гиппиус.
Дек. 4	Тверь	Муз. вечер общества "Ладо".
Дек. 9, 10	Киев Зал Шато-де-Флёр	Концерты хора п/у Д.А.Агренева-Славянского.
Дек. 15	Харьков Двор. собр.	Концерт певицы А.Фострем и пианистки А.Гиппиус.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аббадо К. — 247  
 Аввакум, протоп. — 262  
 Аверкиев Д. В. — 98  
 Агренов-Славянский Д. А. — 13  
 Акименко Ф. С. — 19  
 Аксаков И. С. — 168  
 Александр II, импер. — 6  
 Александр III, импер. — 26, 99  
 Александров В. — см. Крылов В. А.  
 Алексеев А. Д. — 117  
 Альбрехт Е. К. — 23  
 Альбрехт К. К. — 24  
 Альшванг А. А. — 112  
 Алябьев А. А. — 23, 92, 97, 216  
 Амани Н. Н. — 19  
 Андреевич — см. Соловьев Е. А.  
 Антокольский М. М. — 213, 214, 219, 223  
 Антонович В. — 10  
 Аракишвили Д. И. — 94  
 Аренский А. С. — 20, 21, 24, 57, 87, 91, 97  
 Арнольд Ю. К. — 74, 75  
 Асафьев Б. В. — 11, 23, 77, 84, 91, 93, 95, 100,  
 103, 106, 125, 153, 179, 194, 197, 249, 254, 255,  
 258, 279, 281, 307, 342  
 Байрон Дж. — 130  
 Бакунин М. А. — 7  
 Балакирев М. А. — 11, 15, 16, 22, 25, 37, 54,  
 56, 77, 88, 92, 93, 113, 116, 119, 126—137,  
 139—150, 152—174, 176, 180—183, 205, 207,  
 215, 216, 218—220, 226—233, 245—248, 257,  
 277, 301, 303, 339, 356  
 Бамберг (семеитово) — 220  
 Бамберг М. — 208  
 Баренбойм Л. А. — 80, 84, 86, 92, 102, 110,  
 117, 125  
 Барсов Е. В. — 10  
 Баскин В. С. — 36, 37, 42, 45, 65  
 Бах И. С. — 33, 81, 85, 88, 109, 234  
 Бахметев Н. И. — 22  
 Бедный Д. — 333  
 Белинский В. Г. — 129, 210, 212  
 Беллини В. — 12, 26, 336  
 Белоха А. П. — 12  
 Беляев В. М. — 253, 254  
 Беляев М. П. — 19, 24, 27, 59  
 Бенфей Т. — 294  
 Бёрд Ч. — 81  
 Березовский М. С. — 22  
 Берлюоз Г. — 12, 17, 68, 85, 128, 130, 134, 155,  
 185, 224, 227, 233, 300, 303, 304  
 Бернард М. И. и Н. М. (изд. фирма) — 225  
 Бессель В. В. (изд. фирма) — 116, 265  
 Бессонов П. — 10  
 Бетховен Л. ван — 53, 65, 78, 81, 84—86, 88,  
 115, 128, 137, 156, 226, 296, 298, 299, 300  
 Бизе Ж. — 12, 62, 63, 93, 101  
 Бларамберг П. И. — 20  
 Блок А. А. — 278  
 Блуменфельд Ф. М. — 19  
 Боборыкин П. Д. — 98, 120, 245  
 Боденштедт Ф. — 125  
 Бок Г. ("Э. Боте, Г. Бок" — изд. фирма) —  
 14, 82  
 Бородин А. П. — 11, 13, 15—17, 23, 29, 33, 37,  
 51, 52, 54—56, 59, 67, 68, 75, 76, 86, 91—93,

- 113, 127, 128, 149, 172, 173, 175, 176, 182, 193,  
216, 221, 226, 234, 238, 248, 266—298,  
299—307, 309—314, 316—333, 335—351,  
353—360
- Бородина Е. С. — 299, 316, 317
- Бортнянский Д. С. — 13, 22, 74
- Боте Э. ("Боте Э. и Г. Бок" — изд.  
фирма) — 14, 82
- Брамс Й. — 12, 65, 66, 126, 314
- Брейткопф Х. Г. — 82
- Бродзинский — 201
- Брукнер А. — 12, 108
- Брюно А. — 196
- Булич С. К. — 119
- Бурго-Дюкудре Л. А. — 147
- Буренин В. П. — 188
- Буслав Ф. И. — 294, 348
- Бусслер Л. — 74
- Бюлов Г. фон — 86, 118
- Бюхнер Ф. — 335
- Вагнер Р. — 12, 14, 17, 31, 33, 35, 54, 60—62,  
65, 66, 68, 75, 78, 85, 103, 104, 113, 131, 132,  
176, 186, 233, 241, 251, 253, 354
- Ваккернагель К. Г. В. — 294
- Вальц К. — 335
- Ванлярский Ф. — 226
- Варламов А. Е. — 92, 97
- Васина-Гроссман В. А. — 122, 123, 125, 126,  
174, 200, 318
- Васнецов А. М. — 26
- Васнецов В. М. — 26
- Вебер К. М. фон — 255, 336
- Вейнгартнер Ф. — 307
- Вельяминов — 248
- Венявский Г. И. — 12
- Верди Дж. — 12, 26, 64, 65, 85, 113, 335
- Верещанин В. В. — 223, 266, 267, 311
- Вержбилович А. В. — 25
- Вереговский А. П. — 23, 26, 335, 336
- Веселовский А. П. — 294, 295, 309, 340
- Веселовский Ю. — 207
- Вестфаль Р. — 73
- Виардо-Гарсиа П. — 88, 223
- Виллуан А. И. — 79, 92
- Виллуан В. Ю. — 25
- Вильде Н. Н. — 207
- Висковатов П. А. (Висковатый) — 102
- Витвицкий С. — 201
- Витол Я. — 19
- Виханская А. М. — 165, 170
- Вогюэ Э. М. де — 14
- Вознесенский И. И. — 69, 76
- Воротников П. М. — 22
- Врубель М. А. — 26, 83
- Вульфсон А. — 282, 284
- Вьетан А. — 88
- Гаврушкевич И. И. — 290
- Гайди Й. — 64, 108, 312
- Ганеляк Э. — 31, 35, 86, 111, 113
- Гартман В. А. — 9, 223, 252, 263
- Гартман Л. — 86
- Гаршин В. М. — 23
- Гебель Ф. — 92
- Гедесон С. А. — 175, 340
- Гейбель Э. — 125
- Гейне Г. — 122, 125, 163, 179, 183, 184, 199,  
200, 235
- Гендель Г. Ф. — 33, 88, 108—111
- Гензельт А. Л. — 88, 154
- Гербель Н. — 345
- Гербер Ю. — 335
- Герке А. — 88
- Герцен А. И. — 6, 8, 83, 125, 129, 142, 210, 233
- Гёте И. В. — 77, 78, 109, 122, 123, 235, 291,  
293, 354
- Гильфердинг А. Ф. — 10
- Гиннпус Е. В. — 141, 143
- Глазунов А. К. — 13, 14, 18—21, 24, 57, 59, 91,  
97, 137, 176, 198, 204, 323, 342, 343, 353, 358,  
360
- Глинка М. И. — 11, 13, 21, 22, 24, 29—33, 35,  
40, 45, 57, 58, 61, 67, 68, 76, 79, 81, 84, 88, 91,  
96, 97, 111, 112, 124, 128, 129, 131, 134—137,  
149, 152, 155, 157, 163, 171, 175, 202, 204, 212.

- 224, 226, 227, 229, 238, 255, 296, 297, 300, 302, 303, 305, 307, 331, 345
- Глюк К. В. — 78
- Гнесин М. Ф. — 21
- Гоголь Н. В. — 50, 224, 245, 248, 270, 272
- Гозенпуд А. А. — 185
- Голенищев-Кутузов А. А. — 16, 212, 215, 220, 249, 263, 267, 271, 273
- Голиков И. И. — 262
- Голованов Н. С. — 308
- Головачевский С. — 207
- Головинский Г. Л. — 94, 122, 253, 312
- Гольденвейзер А. Б. — 118
- Гончаров И. А. — 6
- Горбунов И. Ф. — 223
- Гофман И. — 118
- Грамматин Н. Ф. — 345, 346
- Греков Н. П. — 234
- Грибович — 22
- Григ Э. — 66, 314
- Григорович Д. В. — 217, 218
- Григорьев Ап. А. — 98
- Гримм Я. — 294
- Гулак-Артемковский С. С. — 274
- Гумбольдт В. — 294
- Гуно Ш. — 26, 101, 255
- Гурилев А. Л. — 92, 97
- Гуцевич Ю. — 174
- Гюго В. — 46, 47, 179, 188, 189, 196, 199, 201, 224
- Давид Ф. — 93
- Давыдов Д. В. — 122
- Давыдов К. Ю. — 12, 25
- Дан Ф. — 125
- Данте А. — 122
- Даргомыжский А. С. — 13, 20, 22, 40, 41, 45, 67, 68, 76, 91, 101, 123, 165, 175, 176, 186, 194, 197, 199, 202, 204, 206, 208, 210, 212, 216, 224, 226, 233, 237—239, 248, 253, 302, 357
- Дворжак А. — 314
- Де-Ла-Рю М. — 345
- Дебюсси К. — 211, 236, 252, 265, 286
- Делиб Л. — 93, 101
- Дельвиг А. А. — 122
- Ден З. — 79
- Дианин А. П. — 288
- Дианин С. А. — 288, 291, 292, 338
- Диккенс Ч. — 8, 50
- Дмитриевская — 351
- Дмитриев А. Н. — 282, 288
- Добровейн И. А. — 308
- Добровенский Р. — 225
- Добролюбов Н. А. — 210, 212
- Доломанова Н. Н. — 177, 197
- Доммер А. — 69
- Донизетти Г. — 26
- Достоевский Ф. М. — 6—8, 23, 43, 210, 212, 214, 217, 218, 277, 288
- Драгоманов М. — 10
- Дурацдина Е. Е. — 234, 239, 268
- Дурян П. — 207
- Дюбюк А. И. — 128
- Дюма-отец А. — 179, 193
- Дюпарк А. — 14
- Дютш Г. О. — 161
- Дягилев С. П. — 211, 283
- Елена Павловна, вел. княг. — 229, 241
- Ершов И. В. — 110
- Есипова А. Н. — 12, 25
- Ефремова Л. П. — 246
- Желябужский И. А. — 262
- Жемчужников А. М. — 167, 222
- Жемчужников В. М. — 222, 277
- Житомирский Д. В. — 101
- Журбер (изд. фирма) — 82
- Жуковский В. А. — 78, 122, 346
- Заболоцкий Н. А. — 287, 359
- Загорский М. — 338
- Заремба П. И. — 228, 229, 241
- Зембрих М. — 24
- Земцовский И. И. — 258
- Зенф Б. — 109



- Зилоти А. И. — 36  
 Зимин С. И. — 101  
 Зинин Н. Н. — 290  
 Золотарев В. А. — 19  
 Зотов В. Р. — 93, 98
- Иван IV Васильевич (Грозный) — 100  
 Иванов М. М. — 36, 47, 48, 50, 51, 66  
 Игумнов К. Н. — 118  
 Иоаннисян И. — 207  
 Иоахим Й. — 88  
 Ипполитов-Иванов М. М. — 20, 192  
 Ирецкая Н. А. — 12  
 Исаакян А. — 207
- Кавелин К. Д. — 7, 217, 218  
 Кавос К. А. — 274, 335  
 Кадмина Е. П. — 12, 25, 26  
 Каленский Б. — 132, 145  
 Калидаса — 354  
 Калининков В. С. — 207  
 Калькбреннер Ф. — 88  
 Камознс Л. де — 354  
 Кандинский А. И. — 23  
 Караджич В. — 124  
 Карамзин Н. М. — 43  
 Каратыгин В. Г. — 245, 249, 264, 271  
 Карл-Александр, герцог Веймарский — 109  
 Кармалина Л. И. — 271, 284  
 Карриер (Карьер) М. — 294  
 Кастальский А. Д. — 11  
 Катков Н. М. — 37  
 Кашкин Н. Д. — 33, 34, 46, 51, 52, 86, 97, 153, 154  
 Квитка К. В. — 72  
 Кельдыш Ю. В. — 103, 190, 224, 238, 266, 305  
 Кельсиев В. И. — 142  
 Керзина М. С. — 178, 193  
 Киреевский П. В. — 331  
 Киркор Г. В. — 247  
 Княжнин Я. Б. — 78  
 Козловский О. А. — 274
- Кольцов А. В. — 122, 163, 167, 199, 237, 240, 245  
 Комиссаржевский Ф. П. — 25  
 Компанейский Н. И. — 240, 244  
 Контский А. — 128  
 Коптяев А. П. — 109  
 Корганов В. Д. — 93  
 Корганов Г. О. — 39  
 Корелли А. — 81  
 Коровин К. А. — 26, 103  
 Короленко В. Г. — 23  
 Корсов Б. Б. — 26, 99, 101, 123  
 Костомаров Н. И. — 217, 218, 222, 223  
 Крамской И. Н. — 8, 83  
 Крекшин П. — 262  
 Кремлев Ю. А. — 35, 155, 158, 160  
 Крестовский В. В. — 100  
 Кругликов С. Н. — 17, 33, 34, 38, 46, 52, 58, 183  
 Крунтяева Т. С. — 153  
 Крупский (свящ.) — 226  
 Крутикова А. П. — 12  
 Крыжановский И. И. — 19  
 Крылов В. А. (Александров В.) — 175, 180, 183, 199, 335, 339, 340  
 Крылов И. А. — 122—124  
 Кузьмина (Мартынова) С. С. — 356  
 Кульчинский В. Г. — 168  
 Куперен Ф. — 81  
 Куперник Л. А. — 39  
 Курбанов М. М. — 290  
 Курочкин В. С. — 235  
 Кюн А. — 174  
 Кюн Ц. А. — 12, 15, 16, 18, 20, 28, 30, 33, 34, 36—40, 42, 44—48, 50, 53—56, 58—61, 63, 65, 66, 68, 85, 91, 92, 94—96, 104, 112, 113, 122, 124, 125, 147, 150, 160, 162, 173—184, 186—188, 191—210, 215, 218, 220, 221, 226, 230—232, 235, 236, 248—250, 271, 277, 303, 340
- Ла Мара (Липсиге М.) — 86  
 Лавров П. Л. — 7, 8

- Лавровская Е. А. — 12, 25, 123  
 Лазари К. Н. де — 156  
 Лало Э. — 88  
 Ламанский В. И. — 217, 218  
 Ламартин А. де — 122  
 Ламм П. А. — 244, 254, 272, 273, 282, 333, 335, 349  
 Ламуре Ш. — 13  
 Ларош Г. А. — 12, 28, 30—33, 35, 37, 38, 40—44, 46—58, 60—66, 78, 85, 86, 90, 93, 104, 113, 174, 176, 191, 202, 255  
 Ласковский И. Ф. — 128  
 Лассо О. — 30  
 Лауб Ф. — 15  
 Лафатер И. К. — 226  
 Левашев Е. М. — 348  
 Левашев Н. — 230  
 Левашева О. Е. — 305  
 Левинский И. — 109  
 Левитский Н. — 345  
 Лекок Ш. — 27  
 Леонардо да Винчи — 291  
 Леонкавалло Р. — 194  
 Леонова Д. М. — 12, 25, 272, 277  
 Лермонтов М. Ю. — 98, 102, 122, 125, 146, 148, 149, 163—167, 169, 170, 199, 202, 207, 226, 235  
 Лесков Н. С. — 6, 23, 222  
 Лешетицкий Ф. О. (Теодор) — 25  
 Ливанова Т. Н. — 28  
 Лист Ф. — 11—14, 17, 31, 68, 78, 82, 83, 85, 86, 88—90, 95, 103, 108, 111, 120, 125, 126, 128, 131, 134, 148, 149, 154, 157, 176, 179, 208, 224, 233, 238, 263, 290, 300, 301, 303, 322  
 Листова Н. А. — 288  
 Литвинский О. — 338  
 Лихачев Д. С. — 219  
 Ллойд-Джонс Д. — 247, 261  
 Лобковский Н. — 230  
 Логинов В. А. — 233, 237  
 Логиновы — 230  
 Ломакин Г. Я. — 229  
 Ломоносов М. В. — 291  
 Лопатин Н. М. — 10, 70, 71  
 Лорис-Меликов М. — 99  
 Лотце И. — 294  
 Лукьянов И. (свящ.) — 262  
 Лысенко Н. В. — 10, 197  
 Львов А. Ф. — 22, 74  
 Львов Н. А. — 145  
 Лядов А. К. — 11, 13, 14, 19, 20, 24, 57, 176, 271  
 Лядов К. Н. — 229  
 Ляпунов С. М. — 21, 153, 160, 161, 170  
 Мазель Л. А. — 106, 260, 298  
 Майков А. Н. — 102, 163, 199, 204, 345, 346  
 Майнов В. — 356  
 Макаров С. О. — 206  
 Макаров Ф. — 122  
 Маккар Ф. — 14  
 Мамонтов С. И. — 26, 211  
 Мануэльян Л. — 207  
 Маркс А. Б. — 304  
 Маршнер Г. — 196  
 Масканын П. — 64, 194, 196  
 Массне Ж. — 101  
 Матвеев А. А. — 262  
 Медведев П. М. — 26  
 Медведев С. — 262  
 Медведева С. В. — 263  
 Мезенец А. — 69  
 Мей Л. А. — 100, 133, 168, 245, 339, 345, 346  
 Мейербер Дж. — 26, 61, 186, 187, 189, 255, 335, 336  
 Мекк Н. Ф. фон — 14, 99, 113  
 Мельгунов Ю. Н. — 10, 70, 71, 73  
 Мельников И. А. — 25  
 Менгден Г. — 224, 245  
 Менделеев Д. И. — 295  
 Мендельсон-Бартольди Ф. — 33, 58, 88, 107—110, 113, 126, 229, 312  
 Меньшикова А. Г. — 12  
 Мережковский Д. С. — 122  
 Мерзляков А. Ф. — 294, 347  
 Мериме П. — 63, 179, 194, 195

- Мерси Аржанто Л. де — 176, 208, 311  
 Мертен Э. — 335  
 Метнер Н. К. — 158, 204  
 Микеланджело Буонарроти — 291  
 Микешин М. О. — 213  
 Мильтон Дж. — 108  
 Минаев Д. — 345  
 Минкус Л. Ф. — 340  
 Минский (Виленкин Н. М.) — 122  
 Мирза Шафи (Вазех Мирза Шафи) — 125  
 Михайловский Н. К. — 7, 8, 44  
 Михневич В. О. — 69  
 Мицкевич А. — 199, 201, 204, 207  
 Млодецкий И. О. — 99  
 Мозенталь Г.-С. — 98  
 Молас А. Н. — 217, 221  
 Моношук С. — 174  
 Мопассан Г. де — 179, 194, 195  
 Мордовцев Д. Л. — 262  
 Моцарт В. А. — 30, 33, 34, 53, 61, 64, 78, 88, 312, 313  
 Мравина Е. К. — 25  
 Мук К. — 12  
 Мур Т. — 98  
 Мусин-Пушкин А. И. — 345, 348  
 Мусоргская И. Е. (А. Е.) — 225  
 Мусоргская Ю. И. — 225, 231, 237  
 Мусоргские — 214, 225  
 Мусоргский М. П. — 8, 9, 11, 15, 16, 20, 22, 29, 33, 36, 37, 42—46, 48, 54, 59, 67, 68, 76, 93—95, 97, 110, 116, 119, 122, 123, 127, 168, 172, 173, 175—178, 182, 187, 190, 193, 197, 206, 210—275, 277, 279—286, 288, 295, 303, 338, 340—342  
 Мусоргский П. А. — 215, 225  
 Мусоргский Ф. П. — 215, 225, 226, 231  
 Мюссе А. де — 199, 201  
 Мяковский Н. Я. — 204  
 Мясоедов Г. Г. — 175  
 Надсон С. Я. — 103, 122  
 Назаров А. Ф. — 178  
 Наполеон Луи Бонапарт — 170  
 Направник Э. Ф. — 20, 99, 176  
 Некрасов Н. А. — 6, 125, 199, 202, 205, 206, 210, 215, 216, 232, 239  
 Некрасова Г. — 238  
 Нефедьев Н. — 357  
 Никиш А. — 13  
 Николай II, импер. — 177  
 Никольский В. В. — 217, 218, 222, 223, 232, 240, 246, 262  
 Огарев Н. П. — 83, 216  
 Одоевский В. Ф. — 76  
 Озеров В. А. — 78, 98  
 Озюбишин И. И. — 27  
 Оленин А. А. — 101, 154  
 Оленина д'Альгейм М. А. — 211  
 Опочинина Н. П. — 219, 221, 233, 235, 253, 263, 266  
 Опочинин А. П. — 253  
 Орлов В. С. — 24  
 Орлова А. А. — 243  
 Орлова Е. М. — 22  
 Островский А. Н. — 6, 9, 23, 183, 239  
 Оффенбах Ж. — 27, 335  
 Павловская Э. К. — 25  
 Палестрина Дж. П. да — 30, 81  
 Палнцын А. А. — 345  
 Палоци-Хорват А. — 356  
 Пальчиков Н. Е. — 10, 70  
 Патканьян Р. — 207  
 Патти А. — 241  
 Пашнио П. И. — 219  
 Пекелис М. С. — 217, 222, 225  
 Перепелицын П. Д. — 69  
 Перов В. Г. — 83, 212, 214, 262  
 Перро Ш. — 179  
 Пёрселл Г. — 81  
 Портаэс Л. де — 201  
 Петерс К. Ф. (изд. фирма) — 82  
 Петр I, импер. — 219  
 Петров О. А. — 123, 219, 223, 271  
 Петрова А. Я. — 219, 223

- Петрушевич А. С. — 352  
 Писемский А. Ф. — 6, 8, 217  
 Платонова Ю. Ф. — 25  
 Плещеев А. А. — 183, 234  
 Победоносцев К. П. — 99  
 Полежаев А. И. — 199, 242  
 Поленов В. Д. — 26  
 Полонский Я. П. — 86, 102, 122  
 Поль М. С. — 177, 197  
 Помяловский Н. Г. — 217  
 Понкьелли А. — 196  
 Прач И. — 145  
 Преображенский А. В. — 21  
 Пржецславский П. — 356  
 Прокофьев С. С. — 105, 207, 211, 252, 317, 360  
 Прокунин В. П. — 10, 70, 71  
 Протопопов В. В. — 79, 97  
 Протопопова Е. С. — см. Бородина Е. С.  
 Прыжов И. Г. — 217  
 Прудом С. — 101  
 Прянишников И. П. — 12, 106  
 Пугачев Е. — 197  
 Пургольд (семейство) — 210, 220, 233, 253  
 Пургольд А. Н. — 221, 227, 248  
 Пургольд Н. Н. — см. Римская-Корсакова Н. Н.  
 Пучини Дж. — 194  
 Пушкин А. С. — 31, 40, 43, 78, 101, 120, 122, 163, 165, 166, 179, 180, 194, 199, 202—205, 207, 218, 235, 245, 272, 327  
 Равель М. — 194, 211, 236, 263  
 Раден Э. — 109  
 Разин С. Т. — 219  
 Размадзе А. С. — 75, 76, 120  
 Разумовский Д. В. — 69, 76, 283  
 Рамо Ж.-Ф. — 81  
 Рафаэль Санти — 35  
 Рахманинов С. В. — 18, 19, 21, 87, 91, 92, 118, 158, 161, 177, 194, 204, 205, 207, 360  
 Рахманова М. П. — 217, 219, 270  
 Рейс Э. — 146, 156  
 Ренш И. Е. — 7, 83, 213, 214, 223, 258, 277, 288  
 Решетников Ф. М. — 217  
 Рикорди Дж. (изд. фирма) — 82  
 Риман Г. — 217  
 Римская-Корсакова Н. Н. — 221, 227, 315  
 Римский-Корсаков А. Н. — 217, 218  
 Римский-Корсаков Н. А. — 10—20, 22, 23, 26, 29—31, 37, 42, 47, 48, 56, 57, 59, 62, 68, 73, 74, 76, 92, 93, 100, 104, 112, 113, 122, 127, 128, 132, 134, 137, 148, 149, 160, 161, 164, 172, 173, 175—177, 182, 185, 186, 190, 193, 204, 205, 210, 216, 221, 222, 227—229, 232, 233, 238, 246—249, 255, 261, 262, 271, 279, 280, 284, 285, 289, 290, 296, 300, 301, 303, 321, 331, 338, 340, 342, 343, 349, 353  
 Римский-Корсаков П. П. — 150  
 Риттих А. — 357  
 Ришпен Ж. — 176, 179, 193, 199, 201  
 Родеберг Ю. — 98  
 Ронет И. П. — 9  
 Россини Дж. — 335  
 Ростислав — см. Толстой Ф. М.  
 Рубенс П. П. — 108  
 Рубец А. И. — 10, 85  
 Рубинштейн А. Г. — 11—13, 20, 21, 25, 26, 32, 54, 57, 77—126, 129, 153, 220, 228, 229, 265  
 Рубинштейн Н. Г. — 13, 15, 24, 25, 77, 79, 86, 118, 119, 156  
 Рубинштейны — 92  
 Рудченко П. Я. — 10  
 Рябинин Т. Г. — 257  
 Савелова З. Ф. — 231  
 Савицкий Н. П. — 335  
 Саккетти Л. А. — 75, 76  
 Салтыков-Щедрин М. Е. — 6, 8, 221, 320  
 Сальвадор-Даннелль Ф. — 357  
 Сарду В. — 183  
 Сарез Ф. — 14  
 Сафонов В. И. — 24  
 Сахновский Ю. С. — 271  
 Свиридов Г. В. — 211

- Секретов В. К. — 10  
 Семевский М. И. — 80, 262  
 Сен-Санс К. — 12, 14, 85, 93  
 Сервантес Сааведра М. де — 116  
 Серов А. Н. — 13, 20, 39, 40, 67, 70—72, 76, 86, 91, 100, 113, 129, 175, 229, 230, 240—242, 335, 336  
 Серяков И. — 345  
 Силльский П. — 356  
 Скарлатти А. — 81  
 Скребков С. С. — 310  
 Скрябин А. Н. — 19, 158, 161  
 Славина М. А. — 25  
 Слонимский С. М. — 285  
 Сметана Б. — 314  
 Смоленский С. В. — 69, 76  
 Сокальский В. И. — 39, 197  
 Сокальский П. П. — 39, 71—73  
 Соколов Н. А. — 19  
 Соллертинский И. И. — 21, 23  
 Соллогуб В. А. — 93, 98  
 Соловцова Л. А. — 312  
 Соловьев Е. А. (Андреевич) — 7  
 Соловьев Н. Ф. — 36, 42, 50, 51, 56, 183  
 Соловьев С. М. — 218, 262, 294  
 Соловьев Ю. И. — 293  
 Софокл — 229  
 Сохор А. Н. — 288, 290, 305, 308, 310, 331  
 Спасская А. Л. — 85  
 Спина (изд. фирма) — 82  
 Способин И. В. — 310  
 Срезневский И. И. — 342  
 Стасов В. В. — 9, 13, 14, 16, 19, 22, 28—30, 33, 41, 44, 46, 52, 53, 55, 57, 67, 68, 76, 78, 86, 125, 127, 128, 130, 132, 137, 139, 142, 144, 146, 160, 171, 175, 176, 179, 182, 183, 188, 192, 193, 210, 212—214, 216, 217, 222, 223, 226, 229—231, 242, 247, 248, 253—255, 262—264, 266, 267, 271—273, 277, 279, 281, 282, 289, 290, 297, 303, 304, 307, 236, 336, 339—342, 345  
 Стасов Д. В. — 94, 175, 218  
 Стахович М. А. — 136  
 Стравинский И. Ф. — 100, 161, 284  
 Стравинский Ф. И. — 25, 101, 123, 360  
 Страхов П. П. — 43, 44  
 Стренетова П. А. — 8  
 Суриков В. И. — 7, 262, 288  
 Сю Э. — 8  
 Таиров (Корнблит) А. Я. — 333, 338  
 Тальберг Э. — 88  
 Танеев С. И. — 11, 14, 18—21, 23—25, 34, 57—59, 74, 77, 87, 91, 92, 96, 97, 100, 104, 111, 114, 115, 118, 124, 177, 219  
 Тартаков И. В. — 103, 123  
 Тарускин Р. — 234  
 Таузин К. — 86, 118  
 Теккерей У. — 50  
 Тиманова В. В. — 12  
 Тимофеев Г. Н. — 170  
 Тихонравов Н. С. — 262  
 Толстая С. А. — 8  
 Толстой А. К. — 122, 167, 199, 200, 205, 270, 319, 320, 328, 329, 337  
 Толстой Л. Н. — 6—8, 14, 50, 81, 83, 210, 212, 288  
 Толстой Ф. М. (Ростислав) — 33, 40, 241  
 Тома А. — 101  
 Третьяков П. М. — 19  
 Трифонов П. А. — 68  
 Троицкий И. — 262  
 Трутовский В. Ф. — 274  
 Туманна Н. В. — 115  
 Тургенев И. С. — 6, 14, 23, 83, 122, 124, 125, 210, 217, 218, 223  
 Турчанинов П. И. — 22, 74  
 Тьерсо Ж. — 196  
 Тэн И. — 81  
 Тюлин Ю. Н. — 261  
 Тютчев Ф. И. — 6, 125  
 Уланц И. Л. — 122  
 Улыбышев А. Д. — 128, 129, 313  
 Уманц Л. — 207  
 Успенский Г. И. — 6, 217  
 Успенский Н. И. — 217

- Фаминцын А. С. — 35—38, 42, 56, 60, 68, 73, 241  
 Фет А. А. (Шеншин) — 169, 202  
 Фигнер М. И. — 25  
 Фигнер Н. Н. — 25, 103, 123  
 Фиуровский Н. А. — 293  
 Филиппов И. — 262  
 Филиппов Т. И. — 10, 219, 277  
 Фильд (Филд) Дж. — 92, 225  
 Финдейзен Н. Ф. — 100  
 Фицтум фон Экстедт А. И. — 174  
 Флобер Г. — 224, 242  
 Фомин Е. И. — 69  
 Форе Г. — 14  
 Фортунатов Ю. А. — 349  
 Франк Ц. — 12, 14, 126, 314  
 Фредро М. — 103  
 Фрескобальди Дж. — 81  
 Фрид Э. Л. — 138, 151, 152, 235, 266, 280  
  
 Хертель (изд. фирма) — 82  
 Хомяков А. С. — 167, 169, 170  
 Хотинский М. С. — 246  
 Хохлов П. А. — 26, 103  
 Христианович А. Ф. — 357  
 Хубов Г. Н. — 229, 258, 266, 267  
 Худяков И. А. — 217  
 Хунфальви П. — 356  
  
 Цуккерман В. А. — 305  
  
 Чайковский М. И. — 107  
 Чайковский П. И. — 7, 9—15, 17—26, 29, 30, 32—35, 37, 39, 49—51, 53—55, 57, 59, 61—66, 73, 74, 76, 77, 83, 85, 87, 88, 90—93, 95—97, 99—107, 111—116, 119, 121, 122, 125, 130, 140, 149, 158, 172, 177, 182, 187, 193, 194, 200, 205, 207, 235, 236, 273, 288, 295, 303, 304, 328, 329  
 Чередниченко Т. В. — 347  
 Черепин Н. Н. — 19, 271  
  
 Чернов К. — 153  
 Чернышевский Н. Г. — 6, 8, 35, 129, 183, 210, 212, 213, 231  
 Чечотт В. А. — 39  
 Чечотт И. — 201  
 Чирикова Ю. И. — см. Мусоргская Ю. И.  
  
 Шалапин Ф. И. — 103, 124, 211, 283  
 Шахазиз С. — 207  
 Шаховской А. А. — 274  
 Шебалин В. Я. — 272, 275, 276, 349  
 Шевченко Т. Г. — 217, 218, 239  
 Шейн П. В. — 10  
 Шекспир У. — 35, 137, 139, 240  
 Шенье А. — 201  
 Шестакова Л. И. — 16, 155, 210, 213, 216, 220, 226, 233, 249, 253, 289  
 Ширинян Р. К. — 250, 258, 261, 277, 278  
 Ширков В. Ф. — 68  
 Шиф С. — 128  
 Шлифштейн С. И. — 217, 261, 280  
 Шопен Ф. — 68, 81, 85—88, 131, 153—155, 158, 171, 179, 208  
 Шостакович Д. Д. — 211, 221, 261, 267, 282, 285, 286  
 Шостаковский П. А. — 24  
 Шотт Б. (изд. фирма) — 132  
 Штраус И. — 241  
 Штраус Р. — 194  
 Шуберт Ф. — 81, 86, 88, 120, 226, 312, 317, 328  
 Шуман Р. — 12, 14, 65, 68, 85, 86, 88, 95, 119, 121, 124, 128, 131, 152, 154, 175, 179, 183, 185, 200, 207, 208, 224, 226, 233, 235, 296, 299, 300, 303, 317.  
  
 Щапов Аф. — 217  
 Щебальский П. К. — 262  
 Щепкина-Куперник Т. Л. — 39  
 Щербакова Т. А. — 261  
 Щербина Н. Ф. — 133, 141

Эйзрих К. К. — 128  
Эйхгорн А. Ф. — 357  
Эллерберг П. — 120  
Энди В. д' — 14  
Эристави Д. — 94  
Эрдмансдёрфер М. — 24  
Эрлинх Г. — 86  
Эскюдье Л. — 86

Юргенсон П. И. (изд. фирма) — 14, 22, 120,  
131

Юрий Всеволодович, князь Владимир-  
ский — 171

Язвицкий Н. Н. — 345

Якушин П. И. — 217, 218

Ястребцев В. В. — 476

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ (Л. З. Корабельникова).....	5
МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА И НАУКА (Ю. В. Келдыш).....	28
А. Г. РУВИНШТЕЙН (Л. З. Корабельникова).....	77
М. А. БАЛАКИРЕВ (Ю. В. Келдыш).....	127
Ц. А. КЮИ (Т. В. Корженяни).....	173
М. П. МУСОРГСКИЙ (М. Д. Сабина).....	210
А. П. БОРОДИН (Е. М. Левашев).....	286
Список сокращений.....	361
Нотные примеры.....	362
Использованная литература.....	402
Хронологическая таблица.....	413
Указатель имен.....	469



Лицензия на издательскую деятельность ЛР № 010153 от 03.01.92.

Монография  
ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

В десяти томах  
Том седьмой  
70—80-е годы XIX века  
Часть первая

Редактор *К. Кондачян*. Художник *С. Ланюков*.  
Худож. редактор *А. Головкина*. Техн. редакторы *С. Буданова, Н. Миронова*.  
Корректор *В. Голяховская*.

ИБ № 4309

Подписано в набор 17.04.91. Подписано в печать 08.09.94. Формат 60x90 1/16.  
Бумага офсетная. Гарнитура тиде. Печать офсетная. Объем печ. л. 30,0. Усл. п. л. 30,0.  
Усл. кр.-отт. 30,0. Тираж 5000 экз. Изд. № 14893. Заказ № 521.

Издательство „Музыка”, 103031, Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Комитета Российской Федерации по печати,  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.