



Т.А. ЗАЙЦЕВА

*Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0001-8971-7558*

О Балакиреве и его школе в «могучие 1860-е»: к 185-летию композитора

Цель данной статьи – показать связь творческих устремлений главы «Могучей кучки» и его питомцев с ведущими тенденциями русской культуры 1860-х годов. По-новому осветить эту важную тему позволила опора на круг чтения музыканта в совокупности с материалами его библиотеки, часть которых приведена впервые. Это помогло прояснить волновавшие Балакирева проблемы, размышления над которыми воплотились в его творчестве. В результате композитор первым из кучкистов ответил на насущные потребности времени, будь то историческая тематика или обращение к драматургии Шекспира. Его ключевые произведения тех лет – симфоническая картина «1000 лет» и музыка к трагедии «Король Лир», анализу которых уделено особое внимание. Проблематика картины, где композитор создал музыкальными средствами свой памятник русскому самосознанию, нашла продолжение и развитие в драматургии исторической оперы кучкистов. Его «Лир» открыл новый этап в музыкальной Шекспириане, составившей отдельное русло русской классики. Весом вклад балакиревцев в развитие восточной тематики. В качестве некой параллели отечественной научной арабистики рассматривается «арабистика» музыкальная, которая расцвела в творчестве кучкистов, сыгравших неопределимую роль в обновлении музыкального искусства России.

Ключевые слова: М.А. Балакирев, Новая русская школа, симфоническая картина «1000 лет» М.А. Балакирева, музыка к трагедии Шекспира «Король Лир» М.А. Балакирева, музыкальная «арабистика».

Для цитирования / For citation: Зайцева Т.А. О Балакиреве и его школе в «могучие 1860-е»: к 185-летию композитора // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 79–92 DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.079-092

TATYANA A. ZAITSEVA

*Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0001-8971-7558*

About Balakirev and His School in the "Mighty 1860s": on the Composer's 185th Anniversary

The purpose of this article is to show the connection of the creative aspirations of the head of the “Mighty Bunch” and his pets with the leading trends of Russian culture of the 1860s. The reliance on the musician’s reading circle in conjunction with the materials of his library, some of which are given

for the first time, allowed to illuminate this important topic in a new way. This helped to clarify the problems that worried Balakirev, reflections on which were postponed in his work. As a result, the composer was the first of the Kuchkists who had responded to the urgent needs of the time, whether it was a historical theme or an appeal to Shakespeare's dramaturgy. His key works of those years are the symphonic painting "1000 years" and the music for the tragedy "King Lear", the analysis of which is given special attention. The problematic of the painting, where the composer created his monument of Russian identity by musical means, found continuation and development in the dramaturgy of the historical opera of the Kuchkists. His "Lear" opened a new stage in the musical Shakespearean, which formed a separate channel of the "post-Linkin" classics. The contribution of Balakirev residents to the development of oriental themes is significant. As a kind of parallel to the Russian scientific Arabic studies, the musical "Arabistics" is considered, which flourished in the works of the Kuchkists, who played an invaluable role in the renewal of the musical art of Russia.

Keywords: M.A. Balakirev, The New Russian School, symphonic painting "1000 years" by M.A. Balakirev, music for Shakespeare's tragedy "King Lear" by M.A. Balakirev, musical "Arabistics".

Эпоха 1860-х – особая пора, которая привлекала и привлекает внимание писателей, поэтов, музыкантов, художников наряду с исследователями и мыслителями. То было время, когда шёл бурный процесс обновления всей политической и культурной жизни России. Наряду с литературой и живописью русская музыка завоёвывала новые темы и образы, жанры и формы, изъясняясь свежим интонационным и ладогармоническим языком. Средоточием этих исканий стала балакиревская школа, которой В.В. Стасов дал звонкое имя – «Могучая кучка», не потускневшее в своей значимости за более чем полтора века, прошедшие со дня её основания.

Словно следуя наставлениям В.Г. Белинского, Балакирев среди множества превосходных сюжетов стремился выбирать те, что выражали «дух времени», «его господствующие идеи» [3, с. 636]. Прежде всего, это сюжеты исторические, которые в 1860-е годы особенно увлекали россиян, искавших в уроках прошлого ответы на вопросы, выдвинутые современностью. Среди них – история Руси-России, которая

стала едва ли не ведущей темой в творчестве Балакирева и его учеников. При этом учитель рисует разные лики Отечества. Светлый мир русской жизни воссоздаёт продолжающая традиции глинкаинской «Камаринской» Увертюра на темы трёх русских песен. Она стала прототипом увертюры на народные темы, которые, как отметил Ц.А. Кюи, «были и у нас во множестве написаны в значительном числе. Все копировали у Балакирева созданную им новую форму, полную блеска и интереса» [11, с. 377]. В качестве стилизованного ориентира Кюи упоминает и балакиревскую поэму «Русь» (2-я редакция, 1890), первоначально названную симфонической картиной «1000 лет» (издана в 1869 году).

Принято считать, что толчком к её созданию в 1862–1864 годах послужила статья А.И. Герцена «Исполин просыпается», где молодого музыканта поразили образ поднимающейся волны народного возмущения. Однако очевиден и другой повод, разогревший творческую мысль Балакирева. Судя по названию картины, она была навеяна памятником «Тысячелетие России», воздвигнутым по проекту



М.О. Микешина в Новгороде к тысячелетию русского летоисчисления. А точнее – полемикой с официальной идеей памятника, ибо Балакирев оказался далек от показа русской истории через вереницу государственных деятелей, включая полководцев, литераторов и учёных. Герцен своей статьёй мог подтолкнуть композитора к размышлениям о русском пути, выделив судьбу народную в качестве определяющей и судьбу державы. Углубить эти позиции Балакиреву помогли историки Н.М. Карамзин, С.М. Соловьёв, В.И. Кельсиев наряду с литераторами В.Г. Белинским, Н.Г. Чернышевским и Н.А. Добролюбовым, которые видели в народе творца истории. К такому выводу подталкивали и события 1861 года, связанные с отменой крепостного права и возвращением народу долгожданной свободы. Их очевидцем стал Балакирев, отразивший в музыке свои впечатления как от чтения исторических и публицистических трудов, так и от действительности. В результате композитор создаёт музыкальными средствами *свой памятник русскому самосознанию*.

Балакирев открывает тему, позднее развитую выдающимся философом Н.А. Бердяевым в труде «Русская идея» (1946). Задумываясь о судьбе России, композитор задолго до учёного поставил эту тему в зависимость от национального характера. Обозревая исторический путь Отечества от времён язычества до современности, Балакирев сосредотачивается на трёх, судьбоносных, по его мнению, периодах, что отмечает в предисловии ко второму изданию поэмы. Разделённые веками эпохи предстают у композитора словно во вневременном кружении вокруг одних и тех же вопросов. Попутно заметим: Балакирев «поправил» Карамзина и последовавшего за ним Микешина, которые вели «Историю государства Российского» от 862 года; Балакирев же – с древних вре-

мён язычества. Борьба за вольность, увлечение старинным русским фольклором, идеализация вечевого строя Древней Руси – генеалогия этих вопросов восходит и к идеям декабризма, которые Балакирев мог впитать от наставника А.Д. Улыбышева.

Сконцентрировавшись на свободоловбии как сердцевине русского характера, Балакирев живописует его разные проявления: в эпоху язычества, Московского царства с его вольным Новгородом времён Ивана Грозного и у современного казачества. Три эпохи характеризуют три темы – три народные песни: «Не было ветру», «Подойду, подойду во Царьгород», «Катенька весёлая». И что важно: они показывают русский свободоловбивый характер не в статике, а в движении. При этом композитор «поправил» и В.И. Кельсиева, считавшего: «Казацкий порядок принял в себя и развил всё, что было лучшего в вечевом устройстве» [цит. по: 14, с. 25]. По мнению Балакирева, казачество сохранило лишь внешнюю связь с вечевым устройством, утратив его подлинный дух: «...Они сначала подкупают Вас в свою пользу своим quasi-республиканским, или, лучше, вечевым устройством, но приглядевшись, Вы увидите, что у них всюду господствует самый грубый произвол, проистекающий от них же, а не от правительства» [1, с. 189]. Вот почему композитор иначе обращается с третьей песней «Катенька весёлая», характеризующей современное казачество. Словно плясовой напев, разбежавшись, на полном ходу начинает ломаться, терять отдельные интонации, а потом исказиться благодаря «неуклюжим» *sforzando* на слабых долях такта. Отсюда ясно, почему композитор посчитал своё произведение инструментальной драмой, но – не трагедией. Заключительный мажорный аккорд звучит надеждой: ещё возможен иной разворот событий, если осознать причину греза-

щей опасности. И тогда не будет порушена судьба страны, как это чуть не случилось на примере перерождения третьей темы. А ещё балакиревская симфоническая картина исполнена мечты по Руси-России – той, которой она могла бы стать, но пока не стала. Композитор словно предупреждает: ход истории подошёл к опасной черте, от выбора дальнейшего пути зависит будущее России. Но есть, есть надежда на лучшую долю – о ней поёт пленительная четвёртая, балакиревская, тема [7, с. 77–94; 8, с. 183–185].

От программной балакиревской «Руси» тянутся нити к историческим хроникам «Борис Годунов» и «Хованщина» М.П. Мусоргского, сделавшего главным действующим лицом народ с его трагической судьбой. Отсюда и выбор композитором «смутных» периодов русской истории. Времена царствования Ивана Грозного оживают в «Псковитянке», «Боярыне Вере Шелогее», «Царской невесте» Н.А. Римского-Корсакова. Он же воспел разноликий языческий мир древней Руси в «Снегурочке» и «Младце».

Музыка на театре – особое пристрастие кучкистов. Прембулой к созданию оперных шедевров стало освоение музыки к драме. Тем более что обращение к произведениям мировой классики ещё и помогало постигать законы драматургии, открытые гениями. Глава кружка увлёкся «Королем Лиром» Шекспира, Мусоргский – «Царём Эдипом» Софокла, А.С. Гусаковский (Гусаковский) – сценами из «Фауста» Гёте.

С середины 1850-х годов в России наблюдается подъём интереса к Шекспиру. Балакирев действует в унисон с передовыми демократическими кругами, для которых английский драматург стал знаменем в борьбе за утверждение реалистического искусства. «Истина, высочайшая истина – вот отличительный характер его созданий <...> вот поэзия *реальная*, поэ-

зия жизни, поэзия действительности», – писал Белинский [2, с. 107–108]. И для Балакирева Шекспир превратился в одного из художественных «богов». Потому Стасов и предложил композитору написать Увертюру к готовившемуся спектаклю «Король Лир» в новом переводе А.В. Дружинина. Но Балакирева захватил другой замысел: создать музыку ко всей трагедии. Драматический спектакль менее оперного заражён статичной картинностью, условностью мизансценирования, отличаясь большей действенностью, почерпнутой из реалий жизни. Это развязывало Балакиреву руки в поисках нового синтеза драматического содержания и музыки. Путь указывали «Эгмонт» Бетховена и «Князь Холмский» Глинки.

Из рук Глинки Балакирев подхватывает и развивает традицию живописать «дальние страны», опираясь на их фольклор, культурные обычаи. Незаменимую помощь ему оказывает Стасов, который угощает друга «*настоящей* английской музыкой», прислав записи двух песен [1, с. 65]. Это крайне важно для композитора, который стремится, по его словам, «подчиниться Шекспиру» [1, с. 71]. «Английская *древнейшая* песнь, на музыку которой в Глостершире английские мужики» пели «какую-то балладу» [1, с. 64], как нельзя лучше пригодилась в антракте к четвёртому действию. Она не только конкретизирует введённое композитором заглавие «Пробуждение Лира в лагерной палатке Корделии при звуках народной английской песни», но и поясняет подтекст: теперь развенчанный, обездоленный король сам сравнялся с простым человеком из народа.

Желая возродить атмосферу шекспировского «Глобуса», Балакирев также вводит в антракт к третьему действию присланную Стасовым песню Шута. Но композитору ещё важнее добиться по-шекспировски яркого контраста в развитии действия, а за-



одно – придать песне современную, узнаваемую российским слушателем-зрителем окраску. С этой целью Балакирев сближает напев с русской плясовой песней. В средней же части «Шествия», оглядываясь на Глинку, он вписывает в рукопись: «Движение полонеза из “Жизни за царя”»¹.

А.Н. Серов, приветствовавший Увертюру к «Лире», ко всей балакиревской «музыке на театре» отнёсся критически. Расстроились его отношения с молодым композитором, переменился и тон рецензий критика. По мнению Серова, ощутимые в музыке Балакирева «русицизмы» «довольно дико разноречат с программой, когда она: „Король Лир“!» [17, с. 1633]. Между тем композитор, судя по ремаркам на автографах, ввёл в музыку «русский дух» сознательно. В его глазах герой трагедии не только пришёл из английской литературы, но был дан жизнью, её вечными для разных стран и эпох законами. Поэтому Балакирев находит параллели с Лиром в личностях и судьбах близких людей. «Королем Лиром» он величает Улыбышева, испытывавшего, подобно шекспировскому персонажу, сходные неурядицы в семье. «Большое родство с Лиром» композитор отмечает и у Стасова, а потому записывает на рукописи «Шествия»: «дикобразно, яко Бах»². Неудивительно, что Стасову балакиревский «Лир» и посвящён. Наконец, мысли Шекспира, вложенные в уста Лира, Балакирев прикладывает и к себе. Объясняя В.М. Жемчужникову своё нежелание «сходиться» с «придворными особами», композитор ссылается на великого драматурга: «У всякого нищего, говорит Шекспир, есть своя роскошь, свой комфорт, без коего он существовать не может, и, отняв у него это необходимое для его индивидуальности, Вы отнимете у него жизнь» [13, с. 96]³.

В поле зрения музыканта попадают и новации в области драматического театра тех лет, где значимую роль стал играть ре-

жиссёр, а также не возбранялась перестановка сцен. Коррекцию шекспировского текста и его сокращение допустил Дружинин. Подобные «вольности» позволил себе и Балакирев. В его прочтении жанра «музыки к драме» музыка из «непразднемого гостя» становится одним из важных действующих лиц. Она «предскажет» события, которые потом разворачиваются на театральных подмостках. При этом балакиревская свобода трактовки Шекспира шла от ощущения целого, от сути трагедии. Такой подход был крайне близок Балакиреву, у которого работа над крупным сочинением, как правило, начиналась с музыкально-драматургического сценария, шла от общего к частному. А то, что «Король Лир» создавался именно так, подтвердил сам композитор в письме к П.И. Чайковскому: «...У меня не рисовалось сначала никаких идей, и потом уже идеи стали приходить и укладываться в сочинённую мной рамку» [13, с. 137].

Причём своеобразие своей композиции музыкант почерпнул у Шекспира, открывавшего многие пьесы прологом, чтобы «пробудить воображенья власть» [21, с. 373]. Слово развивая его наставление, Балакирев вводит в пьесу не только увертюру, но и антракты-прологи к каждому акту. Во второй, окончательной, редакции (1906)⁴ он переименовывает их во вступления, снабжая словесными пояснениями. Вот пример: «Злые дочери Лира. Проклятие отца». В этих антрактах-вступлениях композитор сосредотачивает суть трагедии в виде неких музыкально-драматургических «узлов», которые вместе составляют целостное музыкальное прочтение «Лира». Кроме того, Балакирев, отчасти следуя указаниям драматурга или укрупняя какие-то сцены, вводит разнообразные музыкальные вставки по ходу спектакля – от сигналов труб до «Шествия» Лира, живописующего не только

празднество во дворце, но и образ короля. Он – в центре внимания Балакирева, воплотившего в звуках сгущающуюся трагедию Лира как бесконечно страдающего человека, которого превратности судьбы подвели к бездне отчаяния. Глубока оценка Стасова, назвавшего Увертюру «проникновенной поэмой», в центре которой «величавая фигура бедного старика Лира с великою любящею душою, не понятого и оттолкнутого» [18, с. 174].

Однако Балакирев далёк от пессимистических итогов: музыка к трагедии завершается апофеозом. Не потому, что творческое постижение Шекспира началось в пору, когда композитору был всего 21 год, и он не утратил свойственного молодости романтического взгляда на мир. Жизнеутверждающий финал Балакирев сохранил и во второй редакции, опубликованной незадолго до его кончины. Иными словами, таковой была выношенная художественная концепция Мастера. Серов счел её не соответствующей духу шекспировской трагедии. Спустя чуть ли не сто лет точку зрения Серова разделила Э.Л. Фрид [14, с. 129]. Однако они не заметили, что Балакирев, напротив, сумел разглядеть *дали* Шекспира. Торжествует правда, вечные законы жизни, и никому не дано безнаказанно их попирать. Гибнут злодеи, но гибнет и честная, любящая Корделия, и обездоленный Лир. Такова цена, которую главный герой заплатил за своё прозрение, обретя сквозь все беды лучшее в себе: любовь и сострадание к людям, умение радоваться простым человеческим чувствам. Вот что «дороже клада, почётнее короны королей» [22, Сонет № 91]. Торжествует Лир – человек, трудная судьба которого служит назиданием потомкам. Это подчёркивает музыка Балакирева, где после краткого эпизода: Лир над трупом Корделии и его смерть – звучит заключительный фрагмент *Allegro maestoso* с «укрупнённой» темой Лира, поданной в

ритмическом увеличении и мощном звучании оркестрового *tutti*.

«Шекспир не будет Шекспиром, если театр оставит победу за злодейством, если герой уйдёт со сцены... побеждённым и одиноким», – пишет замечательный историк театра Г.Н. Бояджиев [6, с. 123]. Но этого нет и в спектакле с балакиревской музыкой.

Создавая Лира, композитор, похоже, «предслышал» и свою нелёгкую судьбу, оказавшись после всех свершённых им с таким бескорыстием и отвагой могучих дел «непонятым и оттолкнутым» отдельными учениками, влиятельными современниками и потомками... Остался несломлен и Балакирев. Победа его духа – в многоликом творчестве, в том числе и в обращении к теме «Лира», в глубоком постижении шекспировской мысли. Прочитанная Балакиревым трагедия открыла новый этап в музыкальной Шекспириане, став первенцем у истоков отдельного русла русской классической музыки, которое вскоре пополнят произведения Чайковского, а позднее – Прокофьева, Шостаковича, Шебалина, Слонимского...

Параллельно с работой над «Лиром» Балакирев искал сюжет для оперы, а наряду с ним – тип *его* оперы. Боготворя Глинку, композитор не хотел его повторять. Трагедия – вот что влекло Балакирева. Неслучайно в чередё его оперных замыслов одной из первых оказалась шекспировская пьеса «Ромео и Джульетта». Однако Балакирев и сам не хотел повторяться, а потому, увлечшись «Лиром», отказался от «Ромео» и возобновил поиски⁵. Хотя не был забыт и во многом разработанный замысел, позднее передоверенный Чайковскому.

В поле зрения Балакирева находилась и современная драматургия: особо востребованными им оказались пьесы Л.А. Мея. Его «Псковитянку» композитор адресовал



Римскому-Корсакову, «Царскую невесту» – Бородину. Однако последний, написав несколько хоров, от предложенного сюжета отказался. Хоры же вошли в оперу «Князь Игорь», одним из источников либретто которого стало «Слово о полку Игореве», переложенное Меем былинным стихом.

Заинтересовала Балакирева и «Сервилия» Мея, о чём «проговаривается» библиоотека композитора. Так, в журнале «Музыкальный и театральный вестник» (1856, № 19. 13 мая) на 1-й странице в верхнем поле Балакирев оставил запись: «Отеч. Записки», и ниже: «1854 г. Май Сервилия 5 акт. Мей»⁶. Иными словами, и об этом сюжете из эпохи античности могла идти речь на собраниях кучкистов. Очевидно, что «Сервилию» в качестве либретто оперы Балакирев рекомендовал Кюи, но тот от предложения отказался. Неслучайно в письме Балакиреву от 17 июля 1856 года Кюи приводит краткое содержание другого либретто по повести Марлинского (псевдоним А.А. Бестужева), указывая в сноске: «Я очень рад, что мой изверг (речь идёт о герое по имени Мей. – Т. З.) – однофамилец с нелепым автором нелепой “Сервилии”. Это моя месть вам» [12, с. 34]. Иными словами, античная тематика, присутствовавшая в русской литературе тех лет в качестве периферийной, оказалась в поле зрения Балакирева и его учеников. Не осталась без внимания кучкистов и «Сервилия». Спустя годы к ней обратится Римский-Корсаков, когда античная тема уверенно войдёт в проблематику искусства рубежа веков. Сюжет его оперы по драме Мея составит некую петербургскую параллель античному сюжету «Орестеи» Тапеева – представителя московской школы. Кроме того, Римский-Корсаков не только переделает «Псковитянку», напишет музыку к этой драме, но воспользуется и другими сочинениями Мея, положив их в основу либретто опер «Боярыня Вера Ше-

лога» и «Царская невеста». Сотрудничать с Меем-либреттистом собирался и Балакирев, но из их альянса ничего не вышло: литератор только забирал «авансы», так и не представив каких-либо материалов для будущей оперы.

Повышенный интерес Балакирева к фольклору диктовало время второй половины XIX столетия, отмеченное бурным ростом национального самосознания по всей Европе. Композитор с его Новой русской школой словно оказался в эпицентре этих исканий, ибо устремления к новой образности нуждались в опоре на новый язык. В 1860 году, накануне отмены крепостного права, когда Россия бурлила в ожидании перемен, Балакирев вместе с поэтом Н.Ф. Щербиной отправился в путешествие по Волге. Композитора интересовал не городской фольклор, а древний, сохранённый в русской глухомани. Тревожное время определило и выбор им народных певцов – бурлаков: вот он, народ-герой, в котором таятся силы потайные! Доведённый до крайности, он способен поднять «закипающую волну» (А.И. Герцен) народного бунта, всё сметающую на своем пути! Со всей силой это обнажилось в финальной песне сборника «Эй, ухнем!», впервые записанной Балакиревым.

Выбор им прибрежных территорий Волги, вероятно, имел и другое значение: земли эти, не обследованные фольклористами, были более всего близки композитору – уроженцу Нижнего Новгорода. Песни волжских «рыбарей» он слышал с детства. Теперь Балакирев решил углубить свои знания фольклора, погрузившись в родную песенную стихию, и обогатить этой «живой водой» музыку нового стилевого направления. Вечно юная поэзия фольклора – таков, в глазах Балакирева, источник композиторского новаторства. В этих напевах он сумел разглядеть

творческий гений народа, создавшего за многовековую историю свою систему музыкального мышления, не схожую с западноевропейской. В её основе – монодия, отличающаяся самоценностью каждого тона. Данный принцип определяет склад обработок, выполненных Балакиревым, которому принадлежит «приоритет **открытия...** закономерностей русского народного мелоса не только в тематическом, но и в логическом плане – в плане его особой, монодийной ладоинтонационной природы» [5, с. 403]. Недаром о редкой глубине постижения им народно-песенного искусства Чайковский писал Л.Н. Толстому [15, с. 213].

Выпущенный композитором по итогам путешествия Сборник обработок русских народных песен (1866) стал неким рубежом в развитии отечественной культуры. Дело не только в том, что практически все мелодии из сборника были разобраны на цитаты, а ощущение монодийной природы народного мелоса позволило Балакиреву перевести на более высокую ступень искусство обработки напевов. Был сделан важный шаг к обновлению ладогармонического языка русской музыки.

В этом процессе важную роль сыграла не только поездка композитора по Волге. Внимание Балакирева привлекал *фольклор разных народов*. Музыкант помнил наказ Глинки, которому путешествия по Кавказу, Испании помогли открыть новые горизонты в творчестве. Балакирев и сам мечтал побывать сначала на Кавказе, потом – в Испании, Персии, Турции. Однако поездки эти не сбылись.

Возможность перенестись в чужие края вместе с героями любимых писателей музыканту дарила и русская литература, где со времён Пушкина утвердилась тема Кавказа. К ней сразу обращаются кучкисты, тогда ещё малочисленные. В 1857–1858 годах Кюи пишет оперу «Кавказский плен-

ник», в основу либретто которой легла одноимённая пушкинская поэма. Причём за созданием и музыки, и либретто наблюдал Балакирев, потому и сохранил рукописный вариант либретто В.А. Крылова в своей библиотеке, который удалось обнаружить⁷. Кавказ, поначалу воображаемый, завладел и самим главой кружка. Опираясь на стихи Лермонтова, композитор обогащает восточной тематикой свою камерно-вокальную лирику. Такова героическая Песня Селима (из поэмы «Исмаил-Бей», 1858), фантастичная Песня золотой рыбки (из поэмы «Мцыри», 1860). Причём композитор и рисует Кавказ таким, каким запечатлел его Лермонтов. Тем более Балакиреву хотелось увидеть «погибельный», по его определению, край воочию. «Погибельный» – скорее всего потому, что композитор заранее предвкушает эту волнующую встречу и страшится, боясь разочароваться в своих представлениях, окрашенных в лермонтовские тона. Но приехав на Кавказ, Балакирев поражён сходству воображаемых картин с реальностью, а потому, перепроверя себя, ещё раз перечитывает «всего» Лермонтова, о чём восторженно сообщает В.В. Стасову [1, с. 188]. Новая природа и новые люди захватили Балакирева целиком. Влюблённость в Кавказ позволила ему чутко проникнуть в фольклор народов этого края и как будто «из первых рук» донести его красоты до учеников, щедро распахивая перед ними новые области творчества. «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!.. – восклицал Римский-Корсаков. – Эти новые звуки для нас в то время являлись своего рода откровением, *мы все буквально переродились* (выделено мной – Т.З.)» [16, с. 111]. Благодаря Балакиреву темы и образы Вос-



тока, причём Востока реального, стали одними из ведущих в творчестве кучкистов. Подчеркнём: в многообразии избираемых ими сюжетов отчётливо прослеживаются две тенденции: *творческая мысль балакиревец то кружит в границах России, то устремляется далеко за её пределы.*

Для самого Балакирева восточная тема навсегда осталась связанной преимущественно с Кавказом. Первым произведением, написанным после поездок 1862–1863 годов и навеянными ими, оказалась «Грузинская песня» на пушкинские стихи «Не пой, красавица», тоже рождённые Кавказом. Однако Балакирев далек от подражания глинкинскому романсу на тот же текст. У Балакирева песня эта сродни оперной сцене: неслучайно первоначально она была написана для голоса в сопровождении оркестра. Композитор разворачивает здесь целую поэму, сгущая драматические краски – в духе Лермонтова.

Лермонтовские образы увлекли композитора настолько, что он собрался по мотивам произведений поэта написать симфонические произведения. Примечателен балакиревский выбор героев. В их число не вошёл Печорин, ибо, по мнению композитора, в роли героя его сменил тургеневский Базаров. Не привлёк лермонтовский «Демон», которого композитор «вышучивал» в беседах с К.Н. Черновым [25, с. 25]. Пламенный Мцыри, чья драматичная судьба привела к гибели, но не сломила его стремления к свободе – вот кто завладел воображением Балакирева. Однако замысел симфонии «Мцыри» (1861) остался неосуществлённым, вероятно потому, что со временем уже не вмещал мысли композитора о драматичности жизни. Средоточием их стала симфоническая поэма «Тамара» (1882), написанная по одноимённому стихотворению Лермонтова. Представленная в Париже, поэма эта вызвала вос-

хищение французских музыкантов, в том числе – К. Дебюсси.

Образы Кавказа, дарившие Балакиреву особую свободу творчества, подтолкнули его к созданию фантазии – пламенного «Исламея» (1869). Вместе с ним в мировую музыку вошёл новый тембральный образ «восточного» фортепиано, одновременно знаменовавший и высшую ступень трансцендентной виртуозности.

Кавказ опосредованно помог композитору и в решении другой капитальной задачи: в создании симфонии нового типа, получившей название эпической. Неудачи Глинки, не осуществившего мечту о симфонии, построенной не по немецким схемам, лишь подстёгивали настойчивость Балакирева, искавшего ключи к отечественной трактовке жанра. Не стал примером и А.Г. Рубинштейн с его сонатами и симфониями, хотя Балакирев-дирижёр включал его симфонию «Океан» в свои программы. Новый подход главе кружка подсказал фольклор, где на первом плане – постоянные вариационно-вариантные превращения мелодий. В симфонической музыке данный принцип преобразования тематического материала многократно усиливался благодаря свежему ладогармоническому языку, разнообразным тембровым краскам. Это позволяло рисовать в симфонии объёмную, стереофоническую картину мира, где органично переплетались русское и восточное начала, так органично живописавшие евразийский мир Руси-России с её завораживающим окраинным Кавказом. Балакирев словно воплотил в звуках высказанную много позже мысль Бердяева: «...В России сталкиваются и приходят во взаимодействие два потока мировой истории – Восток и Запад. Русский народ есть не чисто европейский и не чисто азиатский народ. Россия есть целая часть света, огромный Восток-Запад, она соединяет два мира. И всегда

в русской душе боролись два начала, восточное и западное» [4, с. 30]. В таком духе была задумана Балакиревым «Русская симфония». Потом её масштабный замысел трансформировался и перетёк в целый ряд его симфонических сочинений, включая Первую и Вторую симфонии, начатые и во многом сочинённые уже в 1860-е годы. Их фрагменты Балакирев неоднократно играл своим ученикам. В результате его незавершённые произведения *вливали* на создававшиеся кучкистами симфонические опусы.

На пути музыкального «евразийства» ярче всех балакиревские идеи развил Бородин. Недаром его Вторая, «Богатырская», симфония обрела такую популярность. «Можно, не побывав в России, получить представление о стране и народе, слушая эту музыку», – так отозвался о симфонии известный немецкий дирижёр Ф. Вейнгартнер [19, с. 601]. Неподражаемый Восток Бородина навеян, как и у Балакирева, жизнью Руси-России.

В музыке композитора оживают разные эпохи её истории. С современными событиями – присоединением Средней Азии к России в 1860–1870-х годах – связана симфоническая картина «В Средней Азии». Напротив, к «делам давно минувших дней» обращена опера «Князь Игорь», включающая Половецкие пляски с их искромётными ладогармоническими и тембровыми красками, разогретыми вихрем кипящих ритмов. Не сродни ли они фрагментам балакиревской «Жарптицы»? В исполнении учителя отрывки оперы, «преимущественно сочинённые на восточные темы» [16, с. 57], остались незабываемы.

Подчеркнём важное: в трактовке восточной тематики балакиревцы не замыкались в границах России, по-своему откликаясь на другие культурные тенденции тех лет. Так, в середине XIX века заявила

о себе русская научная арабистика, высоко оценённая учёными-арабистами всего мира. Эта сфера привлекла и отечественных литераторов. Арабистом был Н.Г. Чернышевский, арабский язык изучал в Казанском университете Л.Н. Толстой.

Кажется, с расцветом научной арабистики в России расцвела и «арабистика» музыкальная. Её основатель – великий Глинка с «Русланом», одним из номеров которого стал Арабский танец. Следующий шедевр – Персидские песни А.Г. Рубинштейна на слова Мирзы Шафи. Недаром ими восхищались кучкисты, продолжившие освоение «арабских земель», вдохновляясь сюжетами из литературы. Первым из кружка опять оказался Балакирев, запечатлевший арабскую Испанию в Увертюре на тему испанского марша, завещанную ему Глинкой.

Не обошлось без творческих пересечений главы Новой русской школы «с блестящим когда-то бароном Брамбеусом – арабистом Сенковским, которым зачитывалась вся Россия» [10, с. 213]. Похоже, зачитывался им и Балакирев, включивший сочинения О.И. Сенковского в своё собрание. Сказка Сенковского, к сюжету которой, «по мысли Балакирева и Мусоргского» [16, с. 74], обратился Римский-Корсаков, легла в основу программы Второй симфонии «Антар», позднее переименованной в сюиту. По мотивам сборника арабских сказок «Тысяча и одна ночь» Римский-Корсаков создал свою сказочную сюиту «Шехеразада». Пленителен Танец персидок в «Хованщине» Мусоргского, интонационно перекликающийся со страницами «Демона» А.Г. Рубинштейна.

Ещё одно важное обретение: после поездок на Кавказ в произведениях Балакирева и его учеников сложился ладогармонический язык послеглинкинской классики, включивший не только диатонику, но и пряную восточную хроматику. Была



сформирована сложнολадовая гармония, востребованная в музыке XX и XXI столетий. Она питала тот реальный Восток, который в музыке едва ли не каждого отечественного композитора засверкал своими неподражаемыми красками.

Однако не только фольклор служил опорой музыкантам Новой русской школы в их стилистических исканиях. Балакирев вновь первым из кучкистов обратился к сфере церковно-певческого искусства. Декларируемый атеизм не мешал ему бывать в храмах, чутко вдумываться и вслушиваться в древние обиходные напевы. К этому подталкивали и научные работы Стасова, В.Ф. Одоевского. Первым опытом в данной сфере стало песнопение «Со святыми упокой» (1859), вызванное внезапной смертью друга. Сочинённая Балакиревым тема в духе знаменного распева

должна была лечь в основу новаторского русского Реквиема (1861), оставшегося неоконченным. Тогда же возник и замысел Ми-бемоль мажорного фортепианного концерта, вторая часть которого тоже строилась на данной теме и стала «реквиемом» Балакирева по себе⁸. На рубеже 1860–1870-х годов Балакирев взялся за грандиозный проект обновления Обихода⁹. Пришла пора ему погрузиться в стиливую сокровищницу, доставшуюся от предков...

Всё это подводит к мысли: Балакирев на редкость отчётливо провидел будущее, ту жизнь, что необходима России, и всей своей многогранной деятельностью отважно шёл к новым свершениям. Вот почему в истории русской музыки он стал ключевой фигурой: недаром из 1860-х годов потянулась балакиревская слава.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Рукописный отдел Института Русской литературы и искусств (РО ИРЛИ), ф. 162 (М. А. Балакирев), оп. 1, ед. хр. 58. Л. 1.

² Рукописный отдел Института Русской литературы и искусств (РО ИРЛИ), ф. 162 (М. А. Балакирев), оп. 1, ед. хр. 58. Л. 2.

³ Композитор перефразирует слова Лира из II действия трагедии, сцена 4.

⁴ В первой редакции музыка к трагедии «Король Лир» издана не была. Первое исполнение состоялось 23 апреля 1864 года в концерте, посвященном 300-летию Шекспира.

⁵ Этот во многом разработанный замысел позднее был передоверен Чайковскому.

⁶ Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (далее ОР РНБ), ф. 41 (М. А. Балакирев), оп. 1, ед. хр. 1562 (Музыкальный и театральный вестник. 1856, 1 апреля, № 14 и 13 мая, № 19). Л. 12 (Цит. впервые).

⁷ ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1904. 90 л. (5 л. чист.).

⁸ Финал концерта по эскизам Балакирева дописал С.М. Ляпунов.

⁹ Подробнее об этом см.: [8, с. 159–258].

ЛИТЕРАТУРА

1. Балакирев М.А., Стасов В.В. Переписка. В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1970. 488 с.
2. Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя [On the Russian Story and the Stories of Mr. Gogol] // Полн. собр. соч. В 3 т. Т. 1. М.: ОГИЗ Гослитиздат, 1948. С. 100–148.
3. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. В 13 т. Т. V. Статьи и рецензии. М.: АН СССР, 1954. 863 с.
4. Бердяев Н.А. Русская идея. СПб.: Азбука-классика, 2008. 318 с.

5. Бершадская Т.С. Обработки М.А. Балакирева и звуковысотная система русской песни // М.А. Балакирев. Личность. Традиции. Современники / ред.-сост. Т.А. Зайцева. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2004. С. 96–104.
6. Бояджиев Г.Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. 2-е изд. М.: Просвещение, 1981. 336 с.
7. Зайцева Т.А. М.А. Балакирев: Истоки. СПб.: Сударыня, 2000. 436 с.
8. Зайцева Т.А. Историческая ретроспектива Руси и перспектива России в творчестве М.А. Балакирева // Тысячелетие почитания святого равноапостольного князя Владимира: коллективное исследование / сост. и отв. ред. Н.С. Серегина. СПб.: Петрополис, 2016. С. 181–186.
9. Зайцева Т.А. Сокровища России: Духовная музыка М.А. Балакирева. М.: Музыка, 2013. 384 с.
10. Крачковский И.Ю. Над арабскими рукописями: Листки воспоминаний о книгах и людях. 4-е изд. М.: Наука, 1965. 232 с.
11. Кюи Ц.А. Избр. статьи / сост. И.Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1952. 690 с.
12. Кюи Ц.А. Избр. письма / сост. И.Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1955. 754 с.
13. М.А. Балакирев. Воспоминания и письма / ред. кол. Ю.А. Кремлев, А.С. Ляпунова, Э.Л. Фрид (отв. ред.). Л.: Музгиз. 1962. 479 с.
14. М.А. Балакирев. Исследования и статьи / ред. кол. Ю.А. Кремлев, А.С. Ляпунова, Э.Л. Фрид (отв. ред.). Л.: Музгиз, 1961. 446 с.
15. М.А. Балакирев. Летопись жизни и творчества / сост. А.С. Ляпунова, Э.Э. Язовицкая; ред. кол.: А.С. Ляпунова, Ю.А. Кремлев, Э.Л. Фрид (отв. ред.). Л.: Музыка, 1967. 599 с.
16. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. М.: Музыка, 1982. 440 с.
17. Серов А.Н. Критические статьи. В 4 т. Т. IV: 1864–1871 гг. СПб.: Тип. деп. уделов., 1895. С. 1569–2181.
18. Стасов В.В. Статьи о музыке. В 5 вып. Вып. 3: 1880–1886. [Б. м.]: [Б. и.], 1977. 354 с.
19. Финдейзен Н.Ф. Феликс Вейнгартнер, как симфонист // РМГ. 1898. № 5–6. С. 601.
20. Чернов К.Н. Милий Алексеевич Балакирев (По воспоминаниям и письмам) // Музыкальная летопись. Статьи и материалы / под ред. А.Н. Римского-Корсакова. Сб. 3-й. Л.; М.: Мысль, 1925. С. 5–74.
21. Шекспир У. Полн. собр. соч. В 8 т. Т. 4. М.: Искусство, 1959. 652 с.
22. Шекспир В. Сонеты / пер. С.Я. Маршака. СПб.: Скорина, 1992. [Без указ. с.].

Об авторе:

Зайцева Татьяна Андреевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано, Санкт-Петербургская государственная консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова (190068, Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0001-8971-7558**, vonhase@mail.ru

REFERENCES

1. Balakirev M.A., Stasov V.V. *Perepiska. V 2 tomakh. Tom 1* [Correspondence. In 2 volumes. Volume 1]. Moscow: Muzyka, 1970. 488 p.
2. Belinskiy V.G. O russkoy povesti i povestyakh g. Gogolya [On the Russian Story and the Stories of Mr. Gogol]. *Polnoe sobranie sochineniy. V 3 tomakh. Tom 1* [Complete Works. In 3 volumes. Volume 1]. Moscow: OGIZ Goslitizdat, 1948. pp. 100–148.



3. Belinskiy V.G. *Polnoe sobranie sochineniy. V 13 tomakh. Tom V. Stat'i i retsenzii* [Full Collection Op. In 13 Volumes. Volume V. Articles and Reviews]. Moscow: AN USSR, 1954. 863 p.
4. Berdyaev N.A. *Russkaya ideya* [Russian Idea]. St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2008. 318 p.
5. Bershadszkaya T.S. Obrabotki M.A. Balakireva i zvukovysotnaya sistema russkoy pesni [Arranged by M.A. Balakirev and the pitch system of the Russian song]. M.A. Balakirev. *Lichnost'. Traditsii. Sovremenniki* [M.A. Balakirev. Personality. Traditions. Contemporaries]. Editor-compiler T.A. Zaitsev. St. Petersburg: Kompozitor – Sankt-Peterburg, 2004, pp. 96–104.
6. Boyadzhiev G.N. *Ot Sofokla do Brekhta za sorok teatral'nykh vecherov* [From Sophocles to Brecht in Forty Theatrical Evenings]. 2nd edition. Moscow: Prosveshchenie, 1981. 336 p.
7. Zaytseva T.A. *M.A. Balakirev: Istoki* [M.A. Balakirev: Origins]. St. Petersburg: Sudarynya, 2000. 436 p.
8. Zaytseva T.A. Istoricheskaya retrospektiva Rusi i perspektiva Rossii v tvorchestve M.A. Balakireva [Historical Retrospective of Russia and the Perspective of Russia in the Works of M.A. Balakireva]. *Tysyacheletie pochitaniya svyatogo ravnoapostol'nogo knyazya Vladimira: kollektivnoe issledovanie* [Millennium of Veneration of the Holy Equal-to-the-Apostles Prince Vladimir: Collective Research]. Compilation and editor-in-chief N.S. Seregin. St. Petersburg: Petropolis, 2016, pp. 181–186.
9. Zaytseva T.A. Sokrovishcha Rossii: Dukhovnaya muzyka M.A. Balakireva [Treasures of Russia: Sacred Music by M.A. Balakireva]. Moscow: Muzyka, 2013. 384 p.
10. Krachkovskiy I.Yu. *Nad arabskimi rukopisyami: Listki vospominaniy o knigakh i lyudyakh* [Above Arabic Manuscripts: Leaves of Memories of Books and People]. 4th edition. Moscow: Nauka, 1965. 232 p.
11. Kyui Ts.A. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Compiled by I.L. Gusin. Leningrad: Muzgiz, 1952, pp. 376–378.
12. Kyui Ts.A. *Izbrannye pis'ma* [Selected letters]. Compiled by I.L. Gusin. Leningrad: Muzgiz, 1955. 754 p.
13. *M.A. Balakirev. Vospominaniya i pis'ma* [M.A. Balakirev. Memories and Letters]. Editorial Board: Yu.A. Kremlev, A.S. Lyapunova, E.L. Freed (executive editor). Leningrad: Muzgiz. 1962. 479 p.
14. *M.A. Balakirev. Issledovaniya i stat'i* [M.A. Balakirev. Research and Articles]. Editorial Board: Yu.A. Kremlev, A.S. Lyapunova, E.L. Freed (executive editor). Leningrad: Muzgiz, 1961. 446 p.
15. *M.A. Balakirev. Letopis' zhizni i tvorchestva* [M.A. Balakirev. Chronicle of Life and Creativity]. Compiled by A.S. Lyapunov, E.E. Yazovitskaya; editorial board: A.S. Lyapunova, Yu.A. Kremlin, E.L. Freed (executive editor). Leningrad: Muzyka, 1967. 599 p.
16. Rimskiy-Korsakov N.A. *Letopis' moey muzykal'noy zhizni* [Chronicle of My Musical Life]. 9th edition. Moscow: Muzyka, 1982. 440 p.
17. Serov A.N. *Kriticheskie stat'i. V 4 tomakh. Tom IV: 1864–1871 goda* [Critical Articles. In 4 Volumes. Volume IV: 1864–1871]. St. Petersburg: Tip. dep. udelov., 1895, pp. 1569–2181.
18. Stasov V.V. *Stat'i o muzyke. V 5 vypuskakh. Vypusk 3: 1880–1886* [Articles About Music. In 5 Issues. Issue 3: 1880–1886]. [Without a place]: [Bez izdatel'stva], 1977. 354 p.
19. Findeyzen N.F. Feliks Veyngartner, kak simfonist [Felix Weingartner as a Symphonist]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1898. No. 5–6, pp. 601.
20. Chernov K.N. Miliy Alekseevich Balakirev (Po vospominaniyam i pis'mam) [Miliy Alekseevich Balakirev (From Memoirs And Letters)]. *Muzykal'naya letopis'. Stat'i i materialy*

[Musical Chronicle. Articles and Materials]. Edited by A.N. Rimsky-Korsakov. Collection of the 3rd. Leningrad; Moscow: Mysl', 1925, pp. 5–74.

21. Shekspir U. *Polnoe sobranie sochineniy. V 8 tomakh. Tom 4* [Complete Works. In 8 volumes. Volume 4]. Moscow: Iskusstvo, 1959. 652 p.

22. Shekspir V. Sonety [Sonnets]. Translation by S.Ya. Marshak. St. Petersburg: Skorina, 1992. [Bez ukazaniya stranits].

About the author:

Tatyana A. Zaitseva, DrSci (Arts), Professor at the General Piano Course and Teaching Methods Department, St.Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (190068, St.Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0001-8971-7558**, vonhase@mail.ru

