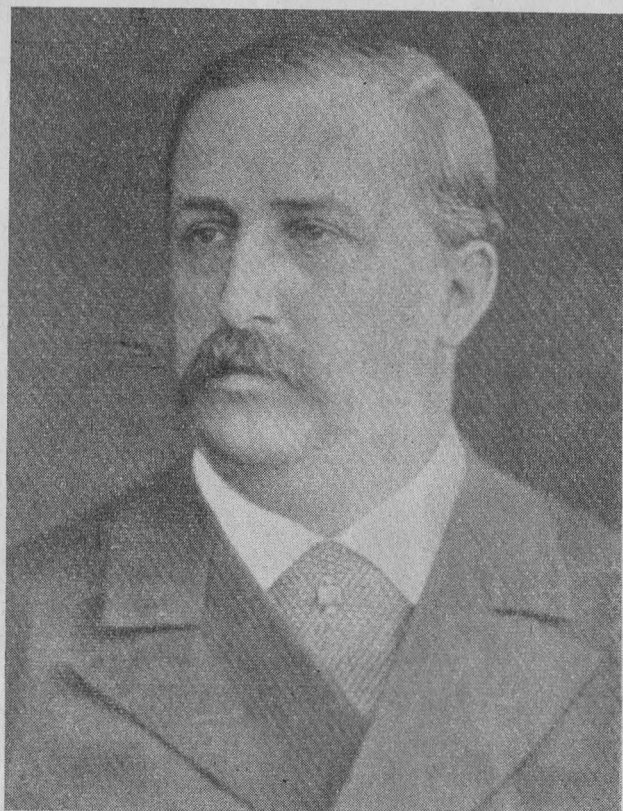


Г. ГОЛОВИНСКИЙ

КАМЕРНЫЕ
АНСАМБЛИ
А. БОРОДИНА



Г. ГОЛОВИНСКИЙ

КАМЕРНЫЕ
АНСАМБЛИ
БОРОДИНА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1972

**ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР**

Предисловие

В бытующем, широко распространенном представлении Бородин — эпик, монументалист, создатель русского «музыкального богатырства», и такой образ оттесняет — иногда невольно — на второй план иного Бородина — тонкого и самобытнейшего лирика, наиболее полно раскрывшегося в камерных инструментальных сочинениях. А между тем лирические образы композитора составляют одну из вершин русской музыкальной классики, и то неповторимо-индивидуальное, что мы характеризуем словом «бородинское», проявилось в камерных сочинениях отнюдь не с меньшей силой, чем в симфониях или опере. Поэтому автор предпринял исследование стиля композитора преимущественно на материале камерного инструментального творчества, и прежде всего его наиболее значительной и художественно-ценной части — камерных ансамблей¹.

План работы таков: во введении прослеживается связь камерной музыки Бородина с эпохой, с различными явлениями жизни и искусства того времени; первая глава посвящена ранним произведениям и проблеме формирования стиля; во второй главе анализируются зрелые камерные сочинения; третья глава, обобщающая, подводит итоги наблюдений над стилем; в кратком заключении камерные ансамбли Бородина рассматриваются в свете некоторых общих тенденций развития камерной музыки.

Одна из особенностей композиции работы обусловлена хронологическим рубежом, резко разграничивающим исследуемый музыкальный материал. Изнач творческий путь с камерных произведений, Бородин именно в них совершенствует свое мастерство, ищет и во многом находит свою индивидуальную манеру. Но формирующийся в недрах камерной музыки стиль, идеи, образы и выразительные средства, требующие порою иных, более масштабных жанров, находят в дальнейшем полное и совершенное выражение отнюдь не в камерных инструментальных сочинениях, а в симфонии и опере, за которые берется Бородин, вступив в

¹ В разнообразной литературе о Бородине выделяются две капитальные работы, где наиболее широко охватываются вопросы стиля: неопубликованная диссертация К. Дмитриевской «Очерки о музыкальном стиле Бородина» и монография А. Сохора «Александр Порфирьевич Бородин». Оба автора уделяли равное внимание всем основным жанрам, в которых творил композитор.

пору творческой зрелости. И лишь после перерыва примерно в полтора десятка лет композитор вновь обращается к камерному инструментализму. Сказанным объясняется известная автономность первой главы — по существу это очерк, посвященный самостоятельной проблеме, и естественным его продолжением (в силу особенностей биографии композитора) был бы раздел, содержащий анализ уже некамерных жанров. Поэтому у первой главы больше точек соприкосновения с третьей, чем с непосредственно следующей за ней второй главой.

В третьей главе рассматриваются общестилистические вопросы, и, хотя приоритет отдается тем из них, которые особенно важны для камерного творчества, материалом для исследования служили все произведения Бородина.

Автор выражает глубокую признательность своему научному руководителю по аспирантуре Московской консерватории — В. А. Цуккерману, коллегам по Институту истории искусств — Д. В. Житомирскому, Ю. В. Келдышу, В. Д. Конен, О. Е. Левашовой, Н. А. Листой, М. Е. Тарakanову и [Н. В. Туманиной], а также В. П. Бобровскому, О. В. Соколову и М. И. Ройтерштейну за высказанные всеми ими ценные советы и пожелания.

Москва, июнь 1969 г.

Введение

ЭПОХА. ИСКУССТВО. ХУДОЖНИК

Русское искусство второй половины XIX века испытывало сильнейшее воздействие совершавшихся в жизни общества перемен, связанных с отменой крепостного права и начавшимся процессом капиталистического развития России.

Эти социальные явления не только представляли перед художником в качестве объекта воспроизведения, определяя в какой-то мере тематику русского искусства, — они оказывали самое широкое, многообразное, хотя далеко не всегда прямое воздействие на творчество, начиная от самой его направленности, от круга поднятых им проблем и вплоть до отбора жанров и выразительных приемов. В сложных, многогранных связях общественной жизни с искусством второй половины XIX века, — а исследование этих связей представляет важнейшую проблему искусствознания, — мы хотим выделить одну сторону, имеющую особое значение для рассматриваемого нами периода и близко касающуюся интересующей нас темы.

Перемены, захватившие буквально все сферы русской общественной жизни, поставили перед каждым мыслящим человеком жгучие вопросы: что происходит с народом, в каком направлении изменяется его жизнь? Большинству современников ясна была лишь негативная, разрушительная сторона происходящего: земельный голод, нищета, разорение, экономические неурядицы, расстройство привычных отношений между людьми. То же, что шло на смену «старому порядку», было «совершенно незнакомо, чуждо, непонятно самой широкой массе населения» (1; XX, 101)¹, а потому оценивалось отрицательно. Только марксисты сумели диалектически подойти к протекавшему в России процессу, и, наряду со многими отрицательными чертами, увидеть в нем и положительное,

¹ Первая цифра, отделенная точкой с запятой, означает порядковый номер в указателе цитированной литературы. Римской цифрой обозначен том, а последней, арабской цифрой — страница издания.

необходимое для дальнейшего исторического развития страны. Одну такую положительную черту — и весьма важную, на наш взгляд, для искусства — выделил В. И. Ленин в своей книге «Экономическое содержание народничества». Говоря о разрушении старинных форм труда и связанных с ними условий жизни, порождавших отсталость и тупость, В. И. Ленин подчеркивал, что этот экономический процесс отразился в социальной области «общим подъемом чувства личности». И далее: «...именно пореформенная Россия принесла этот подъем чувства личности, чувства собственного достоинства» (2; I, 433. Разрядка моя. — Г. Г.).

К тому же выводу — но отталкиваясь от иного материала — приходит и Г. В. Плеханов. Рассматривая творчество популярных тогда писателей-народников, он особо выделяет произведения Каронина, потому «что в них отразился важнейший из наших современных общественных процессов: разложение старых деревенских порядков, исчезновение крестьянской непосредственности, выход народа из детского периода его развития, появление у него новых чувств, новых взглядов на вещи и новых умственных потребностей». Плеханов видит одну из сторон этого процесса в появившейся возможности «развития личности с ее особыми вкусами, наклонностями и стремлениями»; потребность же в «ограждении своего человеческого достоинства», заботу о своем «ликe», о независимости «своей нравственной личности» (63; 280, 317) Плеханов считает знаменем нового времени.

Подъем чувства личности — эта черта эпохи, свойственная отнюдь не одной деревне, а обществу в целом, чрезвычайно активно влияла на искусство, приковывая внимание одних художников к условиям, в которые была поставлена человеческая личность в России, заставляя других глубже, пристальнее изучать психологию, особенности души, ума, характера человека своего времени. Не это ли обусловило глубину и диалектичность психологического реализма, те новые черты, которые он обретает в русском искусстве второй половины XIX века?

Естественно, что в различные периоды, через которые прошло наше общество после 1861 года, под влиянием тех или иных исторических событий, социальных процессов, в русском искусстве то преобладает освещение положительных моментов, прогрессивных явлений, то начинает доминировать отображение реакционных, темных, разрушающих сил. В течение 70—80-х годов — а этот период для нас особенно интересен, ибо на него приходится наиболее ценное из созданного Бородиным в камерно-инструментальных жанрах — искусство все шире и настойчивее фиксирует отрицательные стороны русской жизни.

Пороки и язвы действительности, неизлечимые болезни общественного строя, все более обнаруживающиеся по мере капиталистического развития России, и их разрушающее воздействие на мораль, на душу человека; страдания и горе не только от нищеты,

голода, но и от ужасающего бесправия, от унижения человеческого достоинства, начавшего просыпаться в сердцах миллионов людей — все это властно приковывает к себе внимание выдающихся русских художников, в первую очередь, художников слова — Щедрина, Достоевского, Льва Толстого.

Вспомним ли мы картины Репина — изображение косности, темноты, самодовольной тупости в «Крестном ходе в Курской губернии», или «Ивана Грозного», воспринимавшегося в годы массовых казней как пламенный протест против необузданности деспотизма, против пролития безвинной крови; возьмем ли мы, наконец, «Орлеанскую деву» и «Мазепу» Чайковского, песни и романсы позднего Мусоргского, особенно цикл «Без солнца», удачно названный «дневником человека 70-х годов» (17; 200), а также трагические «Песни и пляски смерти», — мы убеждаемся в том, что русское искусство с огромной силой запечатлело уродливые, темные, безотрадные стороны русской действительности, преобладавшие в то время. Великие русские художники, по-разному обобщая конкретные факты действительности, с большой чуткостью отобразили общее ощущение своей эпохи, как эпохи трудной, трагической, мрачной.

И все же, ограничившись только вышесказанным (при всей его бесспорности), мы составим себе одностороннее, а следовательно, обедненное, неполное представление и об эпохе, и об искусстве этой эпохи. Ведь духовная жизнь общества всегда сложна и многогранна, она подвергается воздействию самых различных факторов, порой и не лежащих на виду, «на поверхности», а потому и искусство, отражая жизнь во всех ее проявлениях, воплощает не только главные, господствующие черты своего времени (их, разумеется, — в первую очередь), но и подспудные, скрытые тенденции и стремления, нередко ускользающие из поля зрения социологов и публицистов.

Так и в рассматриваемый нами период (это особенно важно для «темных» 80-х годов¹), — в русском обществе, притом в достаточно широких слоях его, заметно подспудное, но сильное стремление сохранить светлую надежду на будущее страны — вопреки мертвящей полицейско-бюрократической реакции, проникавшей во все поры общественной жизни; заметна потребность сохранить веру в саму природу человека, видеть человеческое в человеке — вопреки тому зверски-хищному и мещански-пошлому, что всемерно культивировалось расцветавшими буржуазными порядками; наконец, желание видеть хорошее, здоровое, цельное и в окружающем людей мире. Показательно высказывание такого чуткого к требованиям времени художника, как Крамской. В письме к В. Черткову от 27 октября 1884 года он говорит, что народ жаж-

¹ Вспомним замечательные слова, которыми Горький характеризует 80-е гг. в «Заметках о мещанстве»: «Тяжелые серые тучи реакции плыли над страной, гасли яркие звезды надежд, уныние и тоска давили юность, окровавленные руки темной силы снова быстро плели сети рабства» (27; 392).

дет «героических рассказов», ибо людям нужны доказательства «реального существования честности, прямоты характеров и борцов за торжество правды» (41; II, 150).

Короленко записывает в своем дневнике в 1888 году: «В периоды пессимизма, разложения характеров и отчаяния эти отрицательные стимулы *невольно* врываются в искусство, отражаются в нем. Но в этом ли отражении цель? Нет, — тем более нужно бодрости, веры, призыва...» (40; 425).

И русское искусство — в этом его великая заслуга — смогло не только выразить глубокое сострадание к человеку, великую боль за него, но и показать реальное существование добра, правды, света, радости и в те трудные годы.

Художники и писатели создают целую галерею образов молодежи, раскрывая ее светлую одухотворенность, верность идеалам, ее внутреннее горение. Напомним хотя бы репинских революционеров, «Курсистку», «Студента» Ярошенко, некрасовского Гришу Добросклонова (из поэмы «Кому на Руси жить хорошо»), ссыльную девушку из рассказа Короленко «Чудная».

В произведениях Лескова 70—80-х годов появляется тип народного правдолюбца («праведника», по выражению писателя) — цельная и сильная натура, наделенная чистой, а нередко артистической душой и стихийно тянущаяся к справедливости. Лесков подмечал в своих героях стойкие черты национального характера; по меткому выражению Горького, «он как бы поставил целью себе ободрить, воодушевить Русь, измученную рабством...» (27; 88). А рядом, в живописи, вслед за Перовым Крамской, Васнецов и другие художники пишут портреты крестьян, показывая в их лицах спокойную силу, ум и энергию, ибо все это видели в своих современниках русские художники.

В те же годы происходит подлинный расцвет русского пейзажа, обретающего не свойственную ему прежде глубину эмоционального воздействия. И проникнутые уверенным спокойствием, ощущением полноты сил, обилия, расцвета, полотна Шишкина, и романтически-приподнятые «звонкие» картины Васильева говорили о счастье, которое дает человеку общение с природой. Здесь же можно вспомнить пейзажные моменты «Майской ночи» и «Снегурочки» Римского-Корсакова, посвященные природе романсы Чайковского (например, «То было раннею весной», «Благословляю вас, леса»). Русская музыка — в операх Римского-Корсакова и Чайковского, в романсах¹, — воспевает красоту человеческих чувств, и особенно чувства любви как возвышающего и облагораживающего человека (сравним хотя бы столь разные образы, как Настасья-кума в «Ча-

¹ В. Васина-Гроссман пишет, что во многих романсах Чайковского, созданных в «последнегигиенический» период, очень ярко выражено чувство полноты жизненных сил. «Навстречу жизни, счастью» — такова основная художественная идея романсов «Серенада Дон-Жуана», «То было раннею весной», «О, если б ты могла», «Благословляю вас, леса», «День ли царит» (17; 281).

родейке» Чайковского и Мизгирь в «Снегурочке», — одинаково испытывающие преобразующее воздействие большого чувства).

Далеко не все из упомянутых нами явлений русского искусства 70—80-х годов являются непосредственным отражением данного исторического момента. Разумеется, и тема общения с природой, и, тем более, тема любви не новы в искусстве, и было бы упрощением выводить русский пейзаж или лирику в русской музыке только из конкретных социально-исторических условий того времени. Причины возникновения этих художественных явлений сложны и многообразны.

Но не случайно ведь отображение природы или воплощение чувства любви не просто «существует» в это время — в этих областях русское искусство впервые достигает столь значительных художественных высот. Происходит, например, подлинное художественное «открытие» своеобразия и красоты природы Средней России, изумительно обогащается цветовая палитра, и природа оказывается в состоянии «откликаться» на различнейшие человеческие настроения. Любовь (женская любовь в операх Чайковского) понимается как могучая нравственная сила, русская музыка обретает в отображении любви неслыханную глубину и эмоциональную насыщенность. Объяснить все это только одной одаренностью живших в то время художников было бы, на наш взгляд, неверно. Конечно, здесь и какие-то отдаленные, порою очень сложные связи с веяниями времени, в частности с тем пристальным вниманием к человеческой личности и всему, что ее окружает, которое характеризует эпоху.

Бесспорно одно: и пейзаж, и лирика возвышенных чувств влияют в ту общую струю русского искусства, ту его светлую полосу, которая отвечала охарактеризованным уже общественным запросам, глубокой внутренней потребности человека¹.

В то же время вся эта линия в русском искусстве не могла не оказывать воздействие на людей той эпохи и являлась определенным фактором духовной жизни России 70—80-х годов.

И конечно, не случайно в этот период — параллельно с упоминавшимися тенденциями в самом творчестве — разными художниками высказывается мысль о том, что обществу остро необходимо окрыляющее, возвышающее искусство, и в этом смысле нужен и пейзаж, и античная скульптура, ибо «вечные» темы актуальны для современного человека. Восторгаясь крымским небом и воздухом, Васильев замечает в письме к Крамскому (1872): «Если написать картину, состоящую из одного голубого воздуха и гор, без единого облачка, и передать это так, как оно в природе, то я уверен, преступный замысел человека, смотрящего на

¹ В одном из писем художник Васильев говорит о пейзажистах, что это «люди, ищущие гармонии, чистоты, святости; они невольно становятся поклонниками природы, не находя ничего такого полного в человеке...» (16; 123).

Здесь ясно выражен взгляд на природу как на источник удовлетворения определенных эстетических идеалов, а не только как на интересную натуру.

эту картину, полную благодати и бесконечного торжества и чистоты природы, будет отложен и покажется во всей своей безобразной наготы» (16; 100).

Глеб Успенский в своем знаменитом очерке «Выпрямила», показывая, как воздействует статуя Венеры Милосской на забитого, маленького человека, писал, что творцу скульптуры хотелось «вековечно и нерушимо запечатлеть в сердцах и умах огромную красоту человеческого существа, ознакомить человека... с ощущением счастья быть человеком, показать всем нам и обрадовать нас видимой для всех нас возможностью быть прекрасными...» (88; 253—254) ¹.

Какое же место занимает камерное инструментальное творчество Бородина в богатой достижениями, многокрасочной и сложной картине русского искусства? О чем говорит композитор своим современникам? Какие идеалы он утверждает? Наконец, существуют ли в то время художественные явления, с которыми произведения Бородина перекликаются кругом образов и эмоциональным строем?

Прежде всего, подчеркнем полную правомерность взгляда на камерные произведения с высоты искусства целой эпохи (не одной лишь музыки), — хотя речь идет, если иметь в виду зрелого Бородина, всего только о двух струнных квартетах, фортепианной «Маленькой сюите» и камерных «мелочах» (отдельные части коллективных квартетов и пьесы для фортепиано). Ведь к произведениям искусства неприменима количественная мерка и достоинства их — не в размерах, не в протяженности во времени или пространстве. А по художественной ценности квартеты Бородина представляют собой одну из вершин не только русской, но мировой камерной музыки.

В камерных инструментальных произведениях Бородина во главе с A-dur'ным и D-dur'ным квартетами почти целиком господствует лирика. Жанрово-бытовое и характерное занимает в них мало места, а философски-рассудительное вовсе отсутствует. Если в инструментальной симфонической музыке Бородин обращается к героическим сторонам народного характера, воплощает массовое, всеобщее, то в инструментальной камерной музыке композитора интересует главным образом личное — внутренний мир человека в его многообразных проявлениях и связях с окружающим. Иначе говоря, композитор опирается на корен-

¹ А вот что пишет о Венере Милосской в те же годы Крамской (письмо к Репину от 15 ноября 1873 г.): «...впечатление этой статуи лежит у меня так глубоко, так покойно, так успокоительно светит через все томительные и безотрадные наслоения моей жизни, что всякий раз, как образ ее встанет передо мною, я начинаю опять юношески верить в счастливый исход судьбы человеческого» (41; I, 205).

ные свойства, на самую жанровую природу симфонии и квартета, перекликаясь тем самым с венскими классиками.

А теперь — до характеристики лирики Бородина — следовало бы взглянуть на камерное творчество композитора с музыкально-исторической точки зрения — как на этап развития камерной музыки в России. По отношению к Бородину такой взгляд особенно оправдан ввиду упомянутых уже в предисловии особенностей его творческой биографии — композитор дважды обращался к камерному инструментализму: в молодости, вплоть до начала 60-х годов (до встречи с Балакиревым и его кружком), а затем, после пятнадцатилетнего перерыва, в последний период творчества, охватывающий примерно десятилетие.

Ранние камерные сочинения были для композитора той художественной сферой, в которой он — будущий автор не только квартетов, но и симфоний, и оперы — рос и мужал, находил свой собственный путь в искусстве. По времени же создания эти сочинения приходятся на «предклассический» (если так можно выразиться) период русской камерной музыки, период поисков и опытов в различных жанрах и формах, период активного усвоения и переработки национальных и зарубежных традиций. А потому в произведениях молодого Бородина за картиной индивидуального развития художника просматривается и общая картина развития русской камерной музыки.

Переход от ранних камерных произведений к зрелым симфониям и опере объясняется и дальнейшим художественным развитием композитора, и общими идейно-художественными устремлениями кучкистов к героике, эпосу, жанровости, их заботой о широте воздействия искусства (подробнее об этом — в заключении первой главы).

Думается, однако, что возвращение Бородина через много лет к камерному жанру было не случайным именно во второй половине 70-х годов, и причина здесь — не только в творческой эволюции данного художника¹.

В одном из писем (от 19 января 1877 года) Бородин отмечал: «...ветер повеял неожиданно поветрием на камерную музыку. Корсаков написал, кроме прежнего квартета, квинтет для фор-

¹ Кстати, нам кажется весьма спорным распространенное мнение о том, что в творчестве Бородина последних лет наблюдается сужение диапазона, отказ от монументальности и переход к камерной манере письма и т. д. Ведь именно в эти годы у композитора возникает замысел монументального пролога «Князя Игоря», и он сочиняет его (частью из имевшихся уже материалов), в эти годы он импровизирует увертюру к опере, наконец работает над Третьей симфонией, Andante и финал которой (оставшиеся незаписанными) поражали слушателей размахом и мощью (см. воспоминания М. В. Доброславиной и А. П. Дианина—29; 153—154). Безусловно, камерная музыка отнимает теперь значительную часть творческой энергии, интерес к ней весьма устойчив. Но это значит лишь, на наш взгляд, что творчество Бородина становится многограннее, что наряду с героико-эпической стороной теперь полностью раскрывается другая — лирическая сторона его огромного дарования.

тепиано с духовыми и струнный секстет; Кюи затеял было квартет, но, кажется, бросил; я почти окончил струнный секстет» (здесь описка: имеется в виду Первый струнный квартет A-dur, — 14; II, 123).

Немного позже, в 1881 году, Бородин пишет С. И. Танееву: «Теперь должно быть поветрие на струнные квартеты: представьте, что и я тоже написал второй струнный квартет» (14; III, 194). В 70-е годы создаются квартеты Чайковского, и Асафьев говорит о переходе композитора во второй половине 70-х годов, после вершины симфонического творчества — Четвертой симфонии, — «к более замкнутому камерному симфонизму (Серенада для струнного квартета 1880; трио памяти Н. Г. Рубинштейна, 1881)» (8; 175)¹. Если мы примем во внимание и то обстоятельство, что Римский-Корсаков создает значительную часть своих камерных ансамблей во вторую половину 70-х годов (начиная с 1874 года), то приходим к выводу, что влечение к камерной музыке было в это время всеобщим.

Одной из причин — важной, хоть и не непосредственной — явились общекультурные процессы, происходившие в пореформенной России, связанные с ростом городов и городского населения, с ростом грамотности, с усиленной тягой к знаниям и культуре, с резким количественным увеличением интеллигенции. В музыкальной области эти процессы проявляются в непрерывно растущем интересе достаточно широких кругов общества к серьезной музыке, что и послужило основой для значительного развития публичной концертной жизни. В частности, камерная музыка переходит от домашнего исполнения в кружках, салонах (характерного для первой половины века) на открытую концертную эстраду.

С этим связаны новые явления, которые приходятся именно на 70—80-е годы. Регулярно проводятся «квартетные собрания» РМО и его отделений в разных городах. Окончательно складываются постоянные и, следовательно, хорошо сыгравшиеся исполнительские коллективы: возникший ранее Петербургский квартет (Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов, позже — Вержбилович), Русский квартет (Панов, Леонов, Егоров, Кузнецов), квартет московского отделения РМО (Лауб, Гржимали, Гербер, Фитценгаген, позже — Гржимали, Гильф, Бабушка — затем Салин, Фитценгаген) и другие. Возникают общества, поощрявшие развитие камерного творчества и исполнительства, как, например, С.-Петербургское общество квартетной музыки (1872), известное под более поздним названием С.-Петербургского общества камерной музыки (1878)². Да и РМО в 1876 году объявило кон-

¹ По-видимому, у Асафьева описка — Серенада написана для полного струнного оркестра, т. е. квинтета.

² Общество устраивало «постоянные» и «экстренные» собрания, с 1877 г. проводило конкурсы, и не только на сочинение музыки. Так, например, газета

курс сочинений для камерных составов. И, самое главное, формируется устойчивая аудитория, дававшая возможность систематически проводить камерные концерты¹.

Поразительно, как быстро растет популярность камерной музыки, какие перемены происходят едва ли не в течение одного десятилетия.

Еще в рецензии начала 70-х годов Кюи констатировал в отношении Петербурга: «Из всех родов музыки, большинство публики менее всего знакомо с камерной. Опера посещается весьма охотно, так же охотно слушаются солисты виртуозы; публика начинает входить во вкус симфонических концертов и знакомиться с оркестральными и хоральными произведениями; но камерная музыка для массы пока еще не существует» (47).

В эти же годы Чайковский в своих музыкальных статьях пишет о малой доле «сочувствия московской публики к квартетным сеансам», о немногочисленности слушателей камерных концертов. И даже в 1875 году он с грустью замечает: «Камерная музыка плохо и туго прививается в Москве... у нас, как и везде, [она] исполняется по преимуществу в небольших залах. Однако ж можно было бы предположить, что такой многолюдный город, как Москва, был бы в состоянии доставить контингент слушателей, достаточный для наполнения малой залы Благородного собрания во время квартетных сеансов. Между тем... публика наша по-прежнему продолжает бояться так называемой серьезной музыки...» (87; 72, 275).

Но уже в 1878 году музыкальный критик О. Левенсон, вспоминая о том времени, «когда малая Георгиевская зала Дворянского собрания, в которой обыкновенно даются квартетные утра Музыкального Общества, бывала полупустой» (57; 3), отмечает благотворные перемены в смысле интереса московской публики к камерной музыке. С. Кругликов писал в корреспонденции из Москвы в 1885 году: «Русское Музыкальное Общество» со своими не менее 13 симфоническими и 9 квартетными собраниями посещается прекрасно» (43; 13). А Кюи в том же году утверждал, что «в отношении развития вкуса к камерной музыке Петербург в настоящее время представляет самое отрадное явление» (50; 51).

Мы не ошибемся, если скажем, что камерная инструментальная музыка становится теперь важной составной частью музыкально-общественной жизни, и это серьезно стимулирует композиторов к созданию камерных произведений.

«Санкт-Петербургские ведомости» извещала 11 сентября 1881 г. о конкурсе работ на тему «Историческое развитие камерной музыки и ее значение для музыкантов».

¹ Обширный фактический материал, связанный с развитием камерной музыки в России в рассматриваемый период, собран и проанализирован в книге Л. Раабена «Инструментальный ансамбль в русской музыке» (69; ч. II, гл. I).

В то же время благодаря самой своей специфике камерная музыка — в сравнении с симфонической — открывала новые и притом большие возможности для отображения внутреннего мира человека, что было типично для рассматриваемой эпохи, открывала пути для углубления в область личного, субъективного, интимного.

Действительно, такой, например, камерный состав, как струнный квартет с присущей ему самостоятельностью партий инструментов, индивидуализацией голосов, неизбежно влечет за собой несколько иную — по сравнению с симфонией — сферу содержания. Квартету не очень свойственно отображение народно-массового, монументального, коллективного — всего того, что требует мощной звучности и скорее объединения голосов, чем дифференциации. Инструменты квартета однородны по тембру — отсюда меньшая роль тембровых и регистровых красок, меньше возможностей для изобразительности, картинности, а также программности; зато этим инструментам органически свойственна певучесть — отсюда их близость человеческому пению. Какое-то значение имеют и меньшие размеры аудитории, и меньшая физическая отдаленность исполнителей от публики, — это создает определенную психологическую настройку слушателей («камерная» обстановка, располагающая к задушевной беседе, — в противоположность «симфоническим» просторам, влекущим к ораторской трибуне). А такая слушательская «настройка», в свою очередь, инстинктивно ощущается композиторами.

И наконец, еще одно, крайне важное обстоятельство. Нельзя забывать того, что 60—80-е годы были порой высокой художественной зрелости русского искусства в целом. Исследователи изобразительного искусства отмечают, что живопись передвижников была не просто продолжением реализма 60-х годов, — «искусство переходит к более углубленному и разностороннему показу жизни» (89; 184). В отличие от предшественников (Федотова, например), во многих картинах Мясоедова, Савицкого, Максимова, Корзухина, Прянишникова, не говоря уже о Репине, «в центре внимания стоит не происшествие, а длительное состояние; если же это происшествие, то происходит нечто не исключительное, не единичное, а повседневное, типическое, повторяющееся» (3; 76). Идеолог и вдохновитель передвижничества Крамской очень четко формулировал требование, осуществлявшееся в лучших полотнах его времени: «...без идеи нет искусства, но в то же время, и еще более того, без живописи живой и разительной нет картин, а есть благие намерения, и только» (41; II, 139).

И русская музыка, добившаяся в первую половину века замечательных успехов в области оперной и картинно-программной симфонической музыки, осваивает теперь «чистые» инструментальные жанры симфонии, квартета, жанры, требовавшие широких обобщений. Целостный взгляд на мир, выраженный в симфонически-обобщенных формах, характеризует музыку рассматриваемого периода. Не случайно в это время подлинных вершин достигает русская классическая симфония.

Все сказанное обусловило блестящий расцвет камерного творчества в России 70—80-х годов, принесший квартеты Бородина,

квартеты и трио Чайковского, а далее — камерные ансамбли Глазунова и Танеева. Современникам казалось порою, что они присутствуют при рождении отечественной камерной музыки. Ларош писал в середине 70-х годов: «русская камерная музыка — явление совершенно новое, явление чуть не вчерашнего дня...» (54; 134—135)¹.

Разумеется, камерная музыка имела в России давнюю историю. Корни ее уходят в бытовое домашнее музицирование, у ее истоков — ансамбли Алябьева, Глинки, Ласковского, далее она развивается в творчестве А. Рубинштейна, Афанасьева (с его знаменитым в свое время квартетом «Волга») и других. Без накопленного опыта был бы невозможен и новый, более высокий этап. Но сочетание национальной характерности с высоким профессионализмом, доступности с глубиной и меткостью обобщений, с идейной значительностью — иначе говоря, классический уровень был достигнут именно в это время.

Попытаемся теперь охарактеризовать содержание инструментальной лирики Бородина. Излюбленные образы композитора воплощают ясное, ничем не омраченное душевное состояние, теплота и одухотворенность сочетаются в них с гармонической уравновешенностью. Не столь уж редок у Бородина страстный порыв, эмоциональная напряженность, но это волнение порождено радостью, а не тревогой или недобрыми мыслями. Если попытаться определить главное в лирике Бородина, то мы не подберем лучшего слова, чем красота — в его прямом и полном значении. Красота человеческих чувств, счастье и радость бытия, общения с людьми и природой находят в камерном творчестве композитора совершенное воплощение.

Восприятие природы — без внешней изобразительности — нередко включается в сам образный строй бородинской музыки; быть может, отсюда — особая объективность ее тона. И если в симфониях зачастую присутствует ощущение могучих просторов Родины², то в камерных произведениях отразились другие стороны русской природы — ее ласковость и мягкость, ее скромное обаяние.

В обширной области русского пейзажа можно выделить течение, связанное именно с таким восприятием природы. В известной картине Саврасова «Грачи прилетели» и особенно в лирических пейзажах Поленова («Московский дворик», «Бабушкин сад», «Лето» и других) природа предстает перед нами как нечто близкое, родное человеку и гармонически сливающееся с его светлыми чувствами. Многие страницы камерных произведений Бородина прямо перекликаются с картинами Поленова своим

¹ В другой статье Ларош, сетуя на бедность русской фортепианной литературы, отмечал, что «камерная едва начинается» (55; II ч. 2, 10).

² Подробнее об этом — в нашей статье «А. П. Бородин. Черты стиля, приметы времени» (24).

эмоциональным строем (но не конкретной тематикой, разумеется!).

Есть у Бородина, на наш взгляд, и точки соприкосновения с лирикой русских поэтов 60—80-х годов, более всего с Алексеем Толстым и Фетом. Это часто выражаемое состояние душевного подъема, прилива сил, «мажорный» тон, который сам Алексей Толстой считал характерным для своей поэзии, и ему же свойственная непосредственность эмоционального высказывания. Это чувство восторга, которое вызывает у человека природа — вечный источник красоты; в частности, открытие того особого очарования, которое несет в себе ночная природа, и отсюда — обилие «ноктюрновых» образов у Фета.

Но в целом лирика Бородина коренным образом отличается от образного строя и названных поэтических явлений, и от течений лирической русской инструментальной музыки, развившихся позднее. Прежде всего, лирика Бородина, благодаря обилию жанровых ассоциаций, интонационных связей с бытом, песенности мелодики, крепко «стоит на земле». В ней нет романтического томления и неудовлетворенности окружающим, часто встречающихся у Алексея Толстого, нет стремления уйти от невзрачной, тусклой жизни в прекрасное искусство, свойственного Фету. Счастье, которое воспевают композитор — «здешнее», реально существующее на земле счастье, а не та хрупкая, недостижимо далекая мечта, воплощение которой в светлых лирических образах встретится позже, в частности у Скрыбина.

В то же время гармоничность и уравновешенность у Бородина не есть следствие холодности чувств, умеренной «эмоциональной температуры»; чем порой грешили произведения членов беляевского кружка. Музыка композитора одухотворена, приподнята, насыщена большим, сильным чувством. Быть может, поэтому при длительном выражении одного состояния, — когда композитор обходится без бурного развития, без частых эмоциональных смен, — слушательский интерес не ослабевает до самого конца.

Подводя итоги, можно сказать, что лирика Бородина своей направленностью, главным, наиболее существенным в ней решительно отличается от лирики великого современника Бородина — Чайковского. Оба композитора, в чем-то перекликаясь, все же видели и воплощали преимущественно разное в окружающем мире, и в этом их различии в какой-то мере отражены две струи русского искусства, о чем шла речь в начале введения. В камерном творчестве Бородина мы не найдем того острого драматизма, той жгучей и протестующей силы в выражении человеческих страданий, которые захватывают нас в произведениях Чайковского (хотя и драматизм и даже трагическое не закрыты для Бородина — вспомним *Andante* Первого квартета). Зато инструментальная лирика Бородина покоряет прежде всего солнечной озаренностью, полнотой светлых чувств, воплощенных с изуми-

тельной пластичностью и гармоническим совершенством — и здесь композитор не знает себе равных среди современников¹.

Размышляя об истоках бородинской лирики, мы должны вспомнить и о личности ее автора, ибо, на наш взгляд, камерное инструментальное творчество воссоздает своего рода музыкальный автопортрет Бородина.

Речь идет не только о субъективных душевных свойствах композитора. Имеются в виду и особенности его жизненной позиции, дававшие художнику — в отличие от многих его современников — могучую нравственную опору: во-первых, абсолютная убежденность в нужности, общественной полезности своего дела — науки, воспитания молодежи; во-вторых, постоянное общение с передовым студенчеством — честным, исполненным сил и радостных надежд. Социально-биографические факторы «подкрепляют» индивидуальные склонности художника и все это в совокупности определяет его светлое, созидающее и синтезирующее, а не скептически анализирующее мировосприятие (в третьей главе мы коснемся этого подробнее).

Разумеется, личность любого художника отражается в его творениях, особенно в лирике. Но в свете рассматриваемой проблемы содержания бородинского творчества и места, которое оно занимает в русском искусстве, это общее положение приобретает в данном случае особый смысл. Ведь сам Бородин — ученый, общественный деятель, художник — в высшей степени замечательная и чрезвычайно типичная личность для России тех лет. А если мы примем во внимание и высокую степень обобщенности в отображении явлений действительности, свойственную бородинскому творческому методу, то придем к выводу, что в лирике Бородина отразились некоторые важные черты эпохи, ее идеалы, душевный строй лучших из ее героев.

Многогранно значение камерного инструментального творчества Бородина. Оно вводит в русскую музыку новый мир образов, мыслей и чувств, расширяя сферу содержания музыкального искусства.

В то же время камерная лирика Бородина, раскрывая прекрасное и в самом человеке, и в окружающем его мире, активно участвовала в борьбе за утверждение и расцвет человеческой личности. В борьбе, которую объективно вело русское искусство в целом, во всех видах и жанрах, камерное творчество композитора занимает свое, пусть не очень обширное место, и роль его в этой борьбе — незаменима.

¹ Проведенная параллель, разумеется, никак не означает исключительного внимания Чайковского только к человеческому горю, страданиям и — в равной мере — отсутствия у него светлых, жизнеутверждающих образов. Речь идет о ведущей тенденции творчества.

Глава первая

РАННЕЕ КАМЕРНОЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО БОРОДИНА. ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ СТИЛЯ

У крупного художника начальный период творчества всегда представляет значительный интерес. Пусть ранние произведения зачастую и уступают по художественным достоинствам произведениям зрелого периода, но зато они в своей совокупности раскрывают тот путь, которым шел художник к вершинам искусства. Они показывают, как складывалась творческая индивидуальность, как формировалось то неповторимое, «свое», что отличает подлинный талант.

Если все сказанное справедливо по отношению к любому художнику, то Бородин в этом смысле занимает особое положение. Изучение его ранних произведений дает ответ на вопросы, в свое время немало удивлявшие биографов и критиков.

Каким образом первое же произведение, представленное Бородиным на суд публики — его Первая симфония, — оказалось настолько значительным и самобытным, что сразу поставило его в один ряд с крупнейшими русскими и мировыми композиторами?

Что обусловило столь яркий национальный характер этой симфонии и были ли русские черты в музыке столь неожиданными, как об этом писал Стасов в биографии Бородина, аттестуя его — со слов самого композитора — «ярм мендельсонистом» (79; 347).

Откуда у Бородина, не проходившего никакого систематического курса в музыкальном учебном заведении, свободное владение композиторской техникой, в частности блестящее контрапунктическое мастерство?

Еще в бытность свою в 1861—1862 годах в Италии Бородин изумлял местных музыкантов умением экспромтом набросать фугу. «Поразительную композиторскую технику (разработка и развитие фраз, их перестановка из одного голоса в другой и т. д.)» отмечал Ц. Кюи в связи с первым исполнением Первого

квартета Бородин (45; 283). А через тридцать лет критик В. Вальтер писал: «В своей квартетной музыке Бородин обнаруживает не только оригинальный, яркий в своем непосредственном творчестве талант, но и мастерскую технику, удивительную для профессора химии, никогда не учившегося контрапункту у учителя» (15; 272).

До знакомства с Балакиревым и его кружком (1862) Бородин хоть и «считал себя только дилетантом и не придавал значения своим упражнениям в сочинении» (79; 346), но все же сочинял в течение, примерно, полутора десятков лет, и сочинял довольно много. Не говоря о четырех ранних романах, только в число изданных камерных инструментальных произведений входят: полька для фортепиано, переработка сонаты Гайдна для квартета, струнное трио на тему песни «Чем тебя я огорчила», неоконченные струнное и фортепианное трио, струнные квинтет и секстет, тарантелла для фортепиано в четыре руки, фортепианный квинтет¹.

Но перечисленными тринадцатью сочинениями отнюдь не ограничиваются опыты молодого Бородина в композиции. Рукописный архив композитора (сосредоточенный в основном в Ленинграде, в Библиотеке им. Салтыкова-Щедрина и в Институте театра, музыки и кинематографии) хранит большое количество законченных опусов, набросков, эскизов — как оригинальных сочинений, так и переложений, сделанных для любительского музицирования. Из наиболее значительных рукописей отметим скерцо E-dur для фортепиано в четыре руки, начальный фрагмент сонаты для виолончели и фортепиано, наброски финала струнного секстета; по мере надобности, мы будем привлекать и иные рукописные материалы.

Вспомним, однако, что в годы, о которых идет речь, Бородин одновременно овладевает научной специальностью, интенсивно работает как исследователь, — и мы должны будем признать, что перед нами весьма усердный «дилетант» (если воспользоваться выражением Стасова).

Проблема формирования стиля композитора даже не ставилась в дореволюционное время, так как обширное музыкальное наследие молодого Бородина было почти вне поля зрения музыкантов. До 1917 года юношеские камерные произведения Бородина не издавались, а исполнялись (да и то несколько раз)

¹ Приведем данные об их изданиях: полька *Hélène d-moll*. М., Музгиз, 1946; квартет для флейты, гобоя (или скрипки), альта и виолончели. М., Музгиз, 1949; трио на тему русской песни «Чем тебя я огорчила». М., Музгиз, 1946 (Полное собрание сочинений, т. V, вып. 4); неоконченное струнное трио. М., Музгиз, 1949; неоконченное фортепианное трио. М., Музгиз, 1950; струнный квинтет фа минор. Л., Музгиз, 1960; секстет для двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей. М., Музгиз, 1946 (Полное собрание сочинений, т. V, вып. 3); тарантелла для фортепиано в четыре руки. Л., Музгиз, 1938; квинтет. М., «Искусство», 1938 (Полное собрание сочинений, т. V, вып. 5). В дальнейшем, в случаях ссылок на нотный текст, в скобках указаны цифры партитуры этих изданий.

лишь трио на тему «Чем тебя я огорчила», фортепианный квинтет и фортепианная тарантелла. Только в наши дни благодаря разысканиям П. А. Ламма, Б. В. Доброхотова, Г. В. Киркора, А. Н. Сохора были опубликованы упомянутые выше сочинения. Ранний период творчества великого композитора все чаще привлекает к себе внимание исследователей¹.

Ранние произведения Бородина теснейшим образом связаны с той областью русской музыкальной культуры прошлого века, которая обычно называется бытовой музыкой. Эта музыка, неотделимая в условиях дореформенной России от домашнего исполнения, получила широчайшее распространение. Исследователи отмечают, что при сравнительно слабо развитой публичной концертной жизни в городах России «домашнее музицирование удовлетворяло естественную потребность в музыке, всегда существовавшую в широких кругах русского общества» (90; I, 294). «В рамках домашнего музицирования, отнюдь не ограничивавшегося дворянскими и поместными музыкальными вечерами, а все шире охватывавшего различные круги (в особенности круги разночинной интеллигенции), формировались и музыканты-профессионалы, и слушатели, любящие и понимающие музыку. Здесь создавалась среда, способствовавшая развитию русской музыкальной практики...» (Разрядка моя. — Г. Г., 21; II, 158)².

Инструментальная музыка (скрипка, виолончель, фортепиано, арфа, гитара, флейта и т. д.), в частности разнообразнейшие камерные ансамбли, пользуются в это время в быту такой же популярностью, как и вокальная музыка.

Разве не показателен факт переложения (и издания) известным любителем-виолончелистом Н. Б. Голицыным отдельных частей бетховенских фортепианных сонат для квартета с целью их популяризации (21; II, 230)? Вряд ли предпринимались бы подобные опыты, если бы квартетная форма музицирования не была столь привычной и распространенной в России первой половины прошлого века.

Громадный размах бытового домашнего музицирования вызвал большую потребность в камерных произведениях, которые можно было бы исполнять силами любителей-ансамблистов. Для камерных ансамблей переключивались известные оперные мелодии, инструментальные фрагменты, увертюры; охотно игрались и камерные пьесы зарубежных классиков, постепенно распространявшиеся все шире и шире. Но основное место в репертуаре занимали вариации-обработки русских песен — жанр, поль-

¹ В содержательных предисловиях П. Ламма к публикациям ранних произведений Бородина, пожалуй, впервые в нашей литературе поставлена проблема формирования мастерства композитора и отмечена роль ранних произведений (предисловие к фортепианному квинтету датировано 1938 г.).

² Подробнее об этом — Л. Раабен «Инструментальный ансамбль в русской музыке» (69; гл. II).

зовавшийся особой любовью. Огромное количество таких произведений создавалось еще в XVIII веке и композиторами, и крупными исполнителями, и просто музыкантами-любителями для практических нужд своего музыкального кружка, своего ансамбля. Об этом свидетельствуют, в частности, многочисленные рукописные нотные сборники, о которых упоминают исследователи.

Русский камерный ансамбль первой половины XIX века является собой сложную картину. В нем идет процесс формирования национального стиля, освоения крупной формы, развитых циклических жанров (квартет, трио, соната и другие). Отнюдь не прямым и ровным был путь к национальной камерной классике, легко проследить, как переплетаются и взаимодействуют самые различные музыкальные «пласты». Среди важнейших тенденций отметим непосредственное использование фольклора, преломление музыки городского быта, ассимиляцию зарубежного опыта.

Очень часто композитор опирается на конкретный жанр народной песни, — подлинной, либо сочиненной в народном духе, — и вариационный способ ее развития¹. Здесь зарождались национально-характерные приемы варьирования, впоследствии приобретшие особое значение для русской классики, здесь народная песня, сохраняя свой фольклорно-бытовой облик, становится объектом композиторского творчества. Однако при всей широте распространения, — а «фольклорной» линии отдали дань большинство авторов камерной музыки, — метод, о котором идет речь, не мог сам по себе привести к вершинам камерного инструментализма, хотя в области симфонической увертюры (Глинка) он принес блестящие результаты. Господствовавший в то время способ варьирования ставил вариации в тесную зависимость от избранной темы — народной мелодии, то есть влек за собой известную заданность, предопределенность музыкального образа, ограниченность круга художественных задач. Тем самым сковывалось проявление индивидуального лирико-психологического начала, — видимо, неотъемлемого свойства камерной музыки. Добавим к тому же ограниченные возможности контрастных сопоставлений, интенсивного развития, развернутой цикличности, а, следовательно, и серьезные препятствия для многогранного отображения действительности в одном произведении.

Другой питательной средой являлась музыка быта — распространенные танцы², и особенно песня-романс. Городская романс-

¹ Вариационный путь, не являясь единственным, безусловно преобладал в тот период.

² Чрезвычайно интересны в этом отношении первые камерно-инструментальные опыты Глинки — септет и струнный квартет D-dur (впоследствии безжалостно осужденные самим автором). Преобладает весьма мало самостоятельная музыка, явно навеянная сочинениями венских классиков, но вдруг, мимоходом, возникают эпизоды совсем иного происхождения — то быстрый, гибкий вальс (главная тема финала квартета), то задорная, кокетливая полька (побочная тема финала септета), кстати, напоминающая детскую польку Бородина.

совая лирика нередко определяет облик медленной части цикла, — например, в квартетах Ф. Тица (где встречается даже название «романс»), или в G-dur'ном квартете Алябьева, где композитор использует собственную песню «Соловей». В иных случаях романсовость проникает в сонатное allegro. Так, в некоторых лучших камерных ансамблях предклассической эпохи складывается перспективный для дальнейшего тип лирической главной партии — умеренно подвижной, выдержанной непременно в миноре, напевно-элегической, изобилующей чувствительными интонациями, — назовем здесь первые части a-moll'ного трио Алябьева, альтовой сонаты и «Патетического трио» Глинки.

Наконец, в высоких образцах зарубежного камерного инструментализма (венские классики, затем Шуберт и Мендельсон, позже Шуман, популярные в России середины века) русские авторы видели успешный опыт использования камерных жанров для широкого и целостного отображения мира в обобщенных образах. Освоение достижений западноевропейской музыки — чему, кстати, исследователи уделяли недостаточно внимания — представляется нам немаловажным фактором, в частности для понимания бординского пути к мастерству.

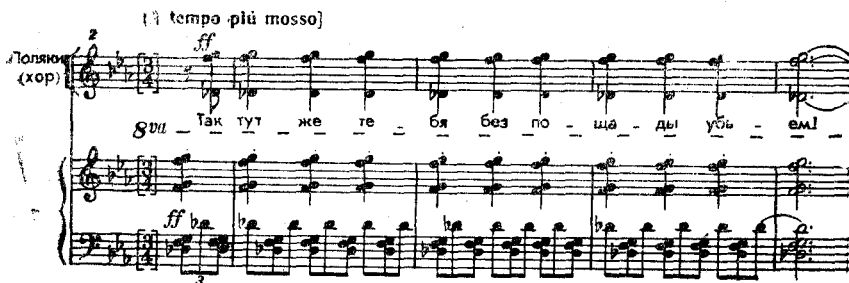
Дело в том, что наряду с прямым подражанием, сочинением в манере Гайдна, Моцарта, а также включением общеупотребительных интонаций (на чем останавливались третьестепенные авторы), у творчески активных натур самобытность музыкального мышления нередко пробивается и сквозь «чужое» звуковое одеяние, в рамках классических или романтических композиционных схем. Индивидуальное проявляется на первых порах в самостоятельной трактовке частных моментов — скажем, в приемах завершения музыкальной мысли или целой формы, либо в новых нюансах, которые вносятся в общераспространенный, стандартный тип образа, — причем новое, свое уживается с заимствованным. А затем, по мере того как сами художественные замыслы становятся все более оригинальными, все более тесно связанными с проблемами реальной действительности, — все более неповторимыми становятся и средства выражения.

Поясним нашу мысль конкретным примером — опять заимствованным из Глинки. Его «Патетическое трио», при бесспорных художественных достоинствах, представляет собой интересный сплав разнообразных воздействий, которые прослеживаются с полной очевидностью. Первая часть и интонационно связанный с ней финал, а также трио скерцо — во многом русского романсового «происхождения»; местами дело доходит до прямых реминисценций (так, дополнение к главной теме первой части звучит как цитата из инструментального вступления к романсу «Не искушай»). В третьей части, Largo, господствует пылкая обаятельная кантилена в итальянском духе, своего рода инструментальная транскрипция колоратурной арии. Стремительное, полетное скерцо (вторая часть) с его смелой игрой акцентов в первой теме и резкими тональными переходами во второй, выдержано в русле новой, романтической музыки (кое в чем оно близко шумановским образам, что свидетельствует, разумеется, не о влиянии Шумана на Глинку, а о параллельности путей развития искусства). Элемент внезапности — существенное свойство второй темы — получает концентрированное выра-

жение в коде. Здесь после упорно повторяемой тоники в фортепианных басах происходит неожиданный полутоновый сдвиг во II низкую ступень, которому духовые инструменты отвечают резкой секундой:



Образующийся кварто-секундовый аккорд с выдвинутой на передний план секундой и тритоном в крайних голосах (неполный терцквартаккорд) создает в данных условиях — он взят так, что не требует немедленного разрешения, — эффект мимолетной мрачной тени, чего-то грозно-призывного. А через несколько лет Глинка включает этот, казалось бы, случайно найденный и малозаметный прием в палитру своего большого искусства — речь идет о сцене Сусанина с поляками из третьего действия оперы:



Для воплощения зловещей угрозы композитор усиливает выразительность, выделяя диссонирующий аккорд, подчеркивая его фонизм многократным настойчивым повторением, но заимствуется прием из «Патетического трио»¹.

У Глинки этот прием перенимает — быть может, бессознательно — Бородин, используя его в качестве одного из важных средств в сцене затмения в «Игоре» («ужас в сердцах испуганных людей»):



¹ Цитированные в примерах 1 и 2 фрагменты, сближенные нами, приведены также в книге В. О. Беркова «Гармония Глинки» (12; 37—38, 144), но в разных местах и по различным поводам. Автор устанавливает связь примера 2 с приемами Бородина, однако без ссылок на конкретные образцы.

а затем, как напоминание о затмении, — в арии Игоря:



Прием становится, таким образом, органичным для русской музыки. Но истоки его — отнюдь не в бытовых жанрах и, тем более, не в крестьянской песне, а скорее всего в западноевропейской оперной музыке, откуда Глинка, творчески переосмысливая, почерпнул немало.

Вот одна из возможных параллелей: драматическая кульминация «Сомнамбулы» Бедлини (окончание второго акта — с главной героини снимается тяжкое обвинение):



Очевидна связь приведенного глинкаинского фрагмента с подобными оперными приемами; в то же время совершенно ясна смелость и острота новаторского музыкального мышления Глинки.

Нам представляется весьма существенной и эта линия, по которой шло формирование могучего арсенала средств подлинно профессионального искусства: не в непосредственной связи с фольклорными элементами, а в процессе активного изучения великих зарубежных образцов, в процессе глубокой переработки всего услышанного и понятого.

Таким образом, становление русской национальной классики шло через синтез различных истоков, различных тенденций, причем их причудливое переплетение можно наблюдать не только в творчестве каждого значительного автора, но и — как мы убедимся на примере Бородина — в пределах одного произведения.

Камерное творчество Бородина вырастает на почве бытового музицирования, ибо так складывалась чрезвычайно типичная для эпохи «музыкальная биография» композитора. Суммируем некоторые факты.

Знакомство с детства с различными инструментами (флейта, фортепиано, затем виолончель, возможно гобой).

Уменьше играть на них, приобретенное не в школе, в систематических занятиях, а во многом самоучкой.

Активнейшее участие в домашнем музицировании, во всевозможных музыкальных кружках Петербурга (у Гаврушкевича, братьев Васильевых и т. д.), при этом не пассивное участие, слушание, а стремление самому «поиграть трио или квартет где бы то ни было и с кем бы то ни было» (79; 335).

Увлечение игрой в четыре руки на фортепиано¹, усиленное посещение симфонических концертов² и оперных спектаклей.

Отсюда прекрасное знание зарубежной музыкальной литературы, — и камерной, и симфонической (венские классики, Мендельсон и Шуберт, позже, после знакомства в 1861 году с Е. С. Протопоповой, — Шуман и Шопен³). Отсюда и «западные» музыкальные вкусы Бородина в этот период, о чем свидетельствуют не только высказывания Стасова, самого Бородина, но и ранние произведения композитора.

Но те же ранние произведения весьма красноречиво свидетельствуют — хоть Бородин никогда об этом не говорил — о теснейшей связи с городской бытовой музыкой: танцем, романсом и «русской песней» (сочиненной композиторами в подражание лирической крестьянской песне).

У молодого Бородина постепенно складываются определенные представления о русском стиле в музыке. Огромная роль здесь принадлежит все возрастающему воздействию глинкинского творчества, знатоком которого Бородин становится во всяком случае к концу раннего периода⁴.

Ну, и конечно же, на протяжении раннего периода формируется творческая индивидуальность композитора, зарождаются некоторые из тех образов, средств и приемов, которыми впоследствии Бородин обогатил отечественное музыкальное искусство.

¹ «Мы оба... — вспоминает друг детства Бородин М. Р. Шиглев, — переиграли в четыре руки и знали чуть не наизусть все симфонии Бетховена и Гайдна, но в особенности заигрывались Мендельсоном» (79; 332).

² Обширный репертуар «университетских концертов», которые посещал Бородин — от Гайдна и до Мендельсона, Шумана, Глинки — отмечает в своей монографии А. Сохор (77; 73—76).

³ Рассказывая о своей второй встрече с Мусоргским осенью 1859 г., Бородин пишет: «Я был еще ярым мендельсоном, в то время как Шумана не знал почти вовсе» (79; 338).

⁴ С какой радостью, например, сообщает Бородин матери во время путешествия за границу в 1859 году о случайном попутчике, некоем Боршове, знающем наизусть оперы Глинки «от доски до доски» и с «нашим» направлением в музыке». И далее: «мы с Боршовым отправились играть в четыре руки увертюру из «Жизни за царя» наизусть» (14; I, 30—31, 34).

В известном письме к Кармалиной, Бородин, сравнивая собственный путь развития с корсаковским, пишет: «...Корсаков развивался обратно, нежели, например, я. Он начал с Глинки, Листа, Берлиоза... Я начал со стариков, и только под конец перешел к новым» (14; II, 89).

Ясно, что Бородин причислял Глинку к «новым» авторам и обратился к нему не сразу.



А. П. Бородин
(с портрета Денъера) 1848

Таким образом, творчество молодого Бородина представляет особый интерес — не только для уяснения его собственного пути к зрелости, но и в свете затронутой общей проблемы развития русской камерной музыки. В произведениях, сочиненных Бородиным за пятнадцать-двадцать лет (40—50-е — начало 60-х годов) сжато отражаются процессы, протекавшие в русском камерном ансамбле на протяжении добрых трех четвертей века.

Познакомимся теперь с камерными инструментальными произведениями, созданными до Первой симфонии, придерживаясь, по возможности, хронологии.

Самое раннее из известных нам произведений композитора — фортепианная **полька d-moll** (1843), написанная Бородиным в возрасте десяти лет. Через некоторое время композитор вновь вернулся к своему произведению и дал его в четырехручном изложении. В этом варианте (единственно известном) полька представляет собой бойкую пьесу с типичным ладовым контрастом: минорной капризно-порывистой основной теме противопоставлена

мажорная размашистая вторая тема и мажорное же трио, грациозное и простодушное, напоминающее поначалу белорусский танец «Бульба».

К многочисленным переложениям Бородина, выполненным им в самом начале творческого пути относится **квартет D-dur** для флейты, гобоя (или скрипки), альты и виолончели¹. Из двухчастной фортепианной сонаты Гайдна оп. 93 D-dur (№ 37 в издании Музгиза 1946 года) Бородин сделал первую часть и финал, а из сонаты Гайдна оп. 14 № 4 A-dur (она же оп. 18 № 2 или № 35 в упомянутом издании) он позаимствовал миньятюрное Adagio типа интермеццо, транспонировав его и превратив во вторую часть квартета².

Избранная музыка была во многом удобной для ансамблевой аранжировки: прозрачное, не перегруженное изложение, с значительными «зонами» почти одинаковой подвижности всех голосов. Однако моменты — притом обширные, особенно в Adagio — типично клавирного двухголосия (мелодия и простейшая гармоническая фигурация в сопровождении) требовали для своего успешного «перевода» в квартетную фактуру и опыта, и знакомства с возможностями камерного ансамбля. Судя по переложению, композитор уже обладает некоторым опытом.

Общая тенденция тех небольших изменений, той «ретуши», которую вносит Бородин, направлена — помимо чисто транскрипторских целей — на смягчение некоторой прямолинейности рисунка, она ведет к большей гибкости, пластичности мелодической линии. Видимо, именно такие свойства музыкальной ткани с самого начала привлекали молодого музыканта! Сравним, например, соответствующие фрагменты Adagio:



¹ Квартет, изданный Музгизом в 1949 г. (редакция Б. В. Доброхотова и Г. В. Киркора), ошибочно назван оригинальным произведением Бородина. В свое время мы сообщали об этом в журнале «Советская музыка» (26).

² Источник второй части установлен А. Н. Сохором (77; 360). Происхождение третьей части, менуэта, пока неизвестно.

66 [Adagio]

Fl. (V-nol I)
Ob. (V-nol II)
V-la
V-c.

Отметим, кроме того, стремление к прочному завершению формы целого и ее разделов с помощью ритмического «расшатывания» заключительной тонической октавы перед последним утверждением (финал) — энергия такого необычного каданса уже предвещает нечто в будущем:

7 [Presto] Гайдн

pp

[Allegro con brio] Бородин

cresc
f

Создавая свое переложение, Бородин явно преследовал скромную, чисто практическую цель — домашнее музицирование, возможно, и с собственным участием. Об этом свидетельствуют и черновой, небрежный характер нотной записи, даже с невыправленными параллелизмами, и не совсем обычный исполнительский состав квартета (вспомним, что на трех из участвующих инструментов — флейте, гобое и виолончели — Бородин играл сам).

Весьма показателен автограф переложения, о котором идет речь¹. На нотных листах, рядом с карандашной записью квартета, содержатся самые различные наброски (вписанные чернилами) — и мы можем наглядно представить себе круг интересов начинающего композитора в конце 40-х — начале 50-х годов. Здесь — следы еще одного ансамблевого переложения: отрывок виолончельной партии из увертюры к «Дон-Жуану» Моцарта²;

¹ Он находится в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии — рукописный отдел, фонд Бородина, ед. хр. 30. В дальнейшем ИТМК, Ф. Б.

² В том же архиве (ед. хр. 35) имеется обложка этого переложения, на которой написано: «Ouverture de «Don Juan» arr. pour Flûte, Violon. Violoncelle et Piano. 1848. Ноябрь».

эскиз канона в октаву, в мелодии которого поначалу слышится что-то русское:



Рядом — еще одна партия, судя по тесситуре — флейтовая. Как нам удалось установить, это — переложение каватины Джульетты из второго акта оперы Беллини «Ромео и Джульетта» («Капулетти и Монтекки»), популярной тогда в России. Транспонируя мелодию вверх, Бородин изменяет лишь детали рисунка:



Переложение, возможно, предназначалось для собственного исполнения.

На следующей странице — мелодия в D-dur'e, по-видимому, также флейтовая (по мнению А. Н. Сохора, это отрывок юношеского концерта для флейты, — произведения, сочиненного, по свидетельству Шиглева, в 1847 году, но до нас не дошедшего)¹. И, наконец, начатая, но не доведенная до конца E-dur'ная фортепианная пьеса, слегка напоминающая переложение вокального дуэта.

Таким образом, даже эта одна рукопись (разумеется, не единственная у Бородина) свидетельствует о широте интересов и увлечений. Многочисленные «пробы пера» в различных жанрах служили хорошей подготовкой для перехода к более самостоятельному творчеству.

В середине 50-х годов Бородин создает ряд камерных вокальных и инструментальных произведений. Среди них романсы «Красавица-рыбачка», «Разлюбила красна девица», «Слушайте, подруженьки, песенку мою» (все они — с типичным для того времени сопровождением виолончели и фортепиано) и **струнное**

¹ Фрагмент партии опубликован в монографии о Бородине (77; 359).

трио на тему русской песни «Чем тебя я огорчила» g-moll (1855)¹.

Трио для двух скрипок и виолончели — одночастный вариационный цикл. В основу его положена типичная городская лирическая песня — слегка сентиментальная и наивная по характеру; уравновешенность и размеренность, эмоциональная «приглаженность» сочетаются в ней с некоторой чувствительностью. К. Вильбоа, автор одной из публикаций, относит «Чем тебя я огорчила» не к народным песням, а к романсам, сочиненным «в характере народном разными сочинителями» (18). Стихотворный текст песни заимствован у Сумарокова².

Песня близка, особенно начальной фразой, известной украинской песне «Ой, не світи, місяченьку»; «украинизмы» встречаются и в других ранних произведениях Бородина. Факты эти объясняются тем, что еще на протяжении XVIII века украинская народная песня широко проникает в русский быт: ее включают в песенные сборники, приспосабливают к ней иные, русские тексты, причем зачастую стилистическое различие между русским и украинским стирается (19; 18). Украинская песенность служила своеобразным источником мягкого, певучего лиризма, именно потому ее влияние на интонационную сферу городской музыки было столь интенсивным.

О большой популярности песни «Чем тебя я огорчила» свидетельствуют ее публикации в сборниках Прача, Кашина, Вильбоа, Варламова. Известный немецкий виолончелист Б. Ромберг, приезжавший в Россию в начале прошлого века и знакомившийся с русской музыкой, выбрал — в числе немногих — именно данную песню для собственных вариаций на народные темы³.

Песня, как обычно, бытовала в разных вариантах. Впрочем, разночтения между записями невелики: неизменна общая протяженность (14 тактов) и структура (лишь Ромберг прибавляет к двухчастной форме краткую репризу), гармонический план и основные интонации. Но мелодический рисунок одних записей более схематичен и аккуратен (Прач, Кашин, Вильбоа), других — чуть более распет (Варламов, Ромберг). Показательно, что Бородин избирает именно второй тип, используя и скачок на октаву, как в записи Ромберга, и предшествующий ему мелодический размах, как у Варламова, да и сам старается колорировать напев (последние такты). Результатом является неко-

¹ Датировка — по предисловию П. А. Ламма в Полном собрании сочинений (52).

² Различие лишь в первой строке текста: у Сумарокова — «Чем тебя я оскорбила» (39; 176).

³ Deux airs russes. Variée pour le Violoncelle principal avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Basse, 2 Bassons, Triangle, Tambour ou du Piano-forte par Bernard Romberg. op. 14. (Рукописный экземпляр клавира — в библиотеке МГК). В вариациях Ромберга заметно некоторое знакомство с русской музыкой, хотя, разумеется, они далеки от сохранения стиля народной песни.

торая свобода, вольность дыхания — конечно, в рамках данного стиля:

10 Andante Кашин

Чем те-бя я о-гор-чи-ла. Ты ска-
жи, лю-без-ный мой? И ли-тем, что
по-лю-би-ла, По-те-ря-ла свой по-кой?

Протяжно Варламов

Чем те-бя я о-гор-чи-ла. Ты ска-жи, лю-без-ный мой?
И ли-тем, что по-лю-би-ла, По-те-ря-ла свой по-кой?

Andante Ромберг Тема

V.-с.

[Andantino] Бородин Тема

V-no

p *rallent.* *cresc.*

Для Бородина 50-х годов, ревностного ансамблиста в домашних музыкальных кружках, равно характерен и выбор именно такой песни в качестве темы¹, и выбор популярной в то время

¹ В. А. Цуккерман пишет, что в конце XVIII — первой половине XIX века вариации создаются преимущественно на песни городского типа, среди которых преобладают минорные, с повышением VII ступени (85, 139—140).

формы — вариаций на народную тему. Ведь по мнению исследователей, вариации на темы народных песен были «основной музыкальной формой, в которой выкристаллизовываются характерные стилистические черты русского инструментализма» (38; I, 283).

Трио состоит из темы и шести вариаций (последняя построена очень свободно, по существу — это большая развивающая часть). Многократное чередование минорных вариаций с мажорными создает контраст элегичности, мягкой печали с приветливостью, веселой беззаботностью.

Во многом Бородин следует уже сложившимся в русской музыке традициям, которые он, видимо, прочно усвоил в результате собственной практики музицирования. Таков, например, композиционный прием предварения цикла неторопливым вступлением, основанным на интонациях темы¹, иногда с элементами импровизационности, скажем, в виде небольших соло (прием, излюбленный и в романсах).

Таковы минорные вариации трио: сохраняя в основном заданное темой настроение, все они строятся по уже испытанному, привычному плану — мелодия переносится в басовый голос или же растворяется в ровной гармонической фигурации, разливающейся в широком диапазоне, развитая и подвижная мелодическая фигурация, переходящая из голоса в голос, контрапунктически сочетается с отрывками неизменной мелодии².

Однако отметим, что среди произведений, проложивших дорогу Бородину, была и глинканская «Камаринская». В трио молодой автор обнаруживает знакомство с глинканским творением и стремление — быть может, еще неосознанное, интуитивное — следовать если не принципам, то приемам своего великого предшественника (например, в сохранении неизменной мелодии в первой и четвертой вариациях, в выведении нового — сжатого и обобщенного — мелодического варианта темы во второй вариации). Впрочем, и тема, и минорные вариации весьма слабо индивидуализированы, в них композитор, по существу, повторяет и

¹ См., например, «Попурри на Квартет, составленный из русских национальных песен для двух скрипок, альты и виолончели, соч. Н. Л-ва [возможно, Н. А. Львова], 1831 года» (опубликовано в книге И. Ямпольского «Русское скрипичное искусство» (91); Алябьев, вариации на тему русской песни «Во саду ли, в огороде» для струнного трио; Глинка, фортепианные вариации на романс «Соловей», на шотландскую тему и т. д. Такие вступления — принадлежность вариаций XIX века, в XVIII веке они почти не встречаются.

Мы сознательно приводим наряду с вариациями на темы народных песен вариации на темы романсов профессиональных авторов, ибо принципы варьирования одни и те же.

² Перечисленные приемы варьирования встречаются в названных выше произведениях, список которых может быть увеличен во много раз. Богатый материал для наблюдений содержится в «Хрестоматии по истории фортепианной музыки в России» Л. Баренбойма и В. Музалевского (Музгиз, М.—Л., 1949) и в сборнике «Русская старинная фортепианная музыка», составленном А. Дроздовым и Г. Трофимовой (Музгиз, М., 1946).

многократно слышанную «эмоциональную ситуацию», и запечатленные в памяти средства ее создания.

Совсем иное дело — мажорные вариации, они свежее, интереснее, очевидно, смена лада активно стимулировала композиторскую фантазию, да и вообще мажор, начиная с первых опытов, был более пригоден Бородину для оригинального творчества, чем минор. В мажорных вариациях гораздо рельефнее выступает близость Глинке и, что особенно важно, пожалуй, впервые пробивается нечто своеобразно-бородинское. Это прежде всего добродушный юмор, более ощущающийся в третьей вариации, и тот намеченный в пятой вариации характер неторопливого и немного тяжеловесного то ли притоптывания, то ли раскачиваяния, который встретится в некоторых зрелых образах Бородина:

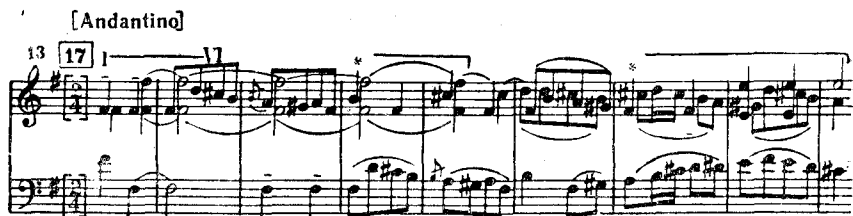


Начало третьей вариации вызывает параллель с «Русланом»: размашистая, но не лишенная изящества мелодия в верхнем голосе аккордового склада, дезальтерация субдоминанты на органном пункте, любимая Глинкой, — все это напоминает грациозно-танцевальные темы волшебных дев Наины¹:



¹ См. также один из эпизодов танцев третьего действия: G-dur, grazioso, 2/4 (цифра 27).

Последнюю вариацию Бородин превращает в настоящее поле полифонических, ладовых экспериментов, и в результате возникает своеобразный минорный вариант темы. Мелодия формально принадлежит дорийскому минору, но общий контекст и сопровождение заставляет воспринимать ее в натуральном миноре тональности, лежащей квинтой выше (в примере 13 не h-moll, а fis-moll, в примере 14 не e-moll, а h-moll). Поэтому мелодия и оказывается как бы «передвинутой» на иную ступень лада: она направляется не от V ступени к III ступени, как это было до сих пор, а от I к VI:



Интересно, что Бородин, вводя такой ладовый поворот темы, в первый раз словно смущается его непривычностью и дает ответное проведение в обычном мелодическом миноре (сравним третий такт, партию виолончели, с пятым тактом, партией второй скрипки):



Лишь во второй раз (пример 13) оба проведения утверждают найденное оригинальное решение.

Так впервые у Бородина возникает «ладоступеневое варьирование» — прием, которому он отдаст щедрую дань в зрелом творчестве и о котором у нас еще будет речь¹.

Общая трехголосная ткань обнаруживает известную близость многоголосию крестьянской песни. Длительно выдерживаемая октава в верхнем голосе, на фоне которой разворачивается неторопливое течение музыки, замыкающие унисоны и октавы, к ко-

¹ Вариации Бородина выгодно отличаются от упомянутых вариаций Ромберга на ту же тему, в частности интересными ладовыми поисками. У Ромберга же царит удручающее ладотональное однообразие.

торым сходятся голоса, — все это свидетельствует о новом источнике, впервые оказывающем воздействие на Бородина.

Поэтому не удивительно, что сплошь и рядом мы встречаем здесь «предвосхищения» будущего, и близкого — протяжно-песенной темы, открывающей первую часть фортепианного квинтета (сравним первые такты примера 14 с началом примера 62), и далекого — Хора поселян из «Игоря» (ср. с примером 13). В самом деле, протянутая тоническая октава в натуральном *fis-moll'e*, сменяемая затем доминантой (*e*) параллельного мажора, и общий контур интонаций, и сами интонации (отмеченные в примере 13 знаком * сравним с Хором поселян, такты 5—6 и 12) — вместе создают пусть еще бледный, но все же прообраз гениального хора.

В целом же последняя вариация, сохраняя лирическую певучесть темы, постепенно все дальше отходит от мягкой простодушной элегичности в сторону строгого спокойствия, даже с оттенком величавости. И в этом, а не только в частных приемах, видна близость крестьянской песне.

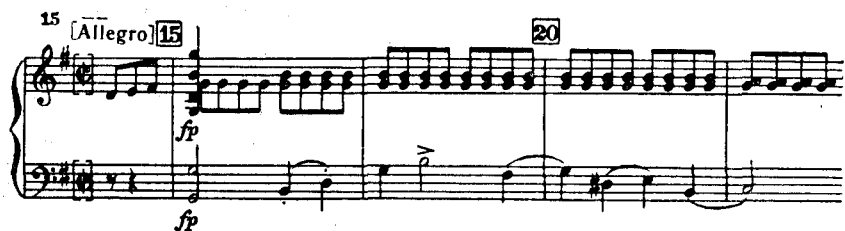
В трио не все в равной мере удалось композитору. Последняя вариация, при том бесспорно интересном, что в ней содержится, все же нарушает пропорциональность целого (огромная по размерам слитная и безрепризная часть возникает после целого ряда одинаково небольших вариаций и перед таким же небольшим заключением); имитационная полифония, активно внедряемая в жанр вариаций, весьма однообразна по приемам (все имитации — в октаву) и т. д.

Трио — интересный эпизод в музыкальной биографии Бородина, ярче других произведений этих лет показывающий теснейшую связь раннего творчества композитора с взрастившей его музыкальной средой — бытовым городским фольклором (показательно посвящение трио одному из братьев Васильевых, в доме которых молодой Бородин музицировал в 50-е годы). Но в трио видны и первые, пока еще скромные попытки отойти от «исходных рубежей», причем в очень важном для будущего направлении — к высотам искусства Глинки, к крестьянской протяжной песне.

В тот же период Бородин активно осваивает зарубежный опыт, и не только с помощью переложений. Об этом свидетельствует **неоконченное трио для двух скрипок и виолончели G-dur**.

Первая часть (сонатное *allegro*) во многом выдержана в традициях классической музыки конца XVIII — начала XIX века.

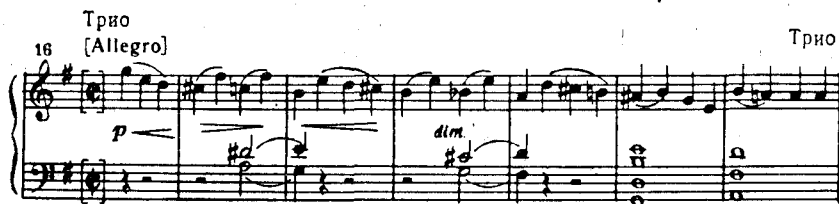
Прежде всего, это типичный для венских классиков контраст образов: активная, полная бодрой энергии главная партия и спокойная, размеренно подвижная, певучая побочная партия. В классическом духе выдержана главная тема, в которой поступательную трезвучность (почти тождественную первому элементу главной темы *c-moll'*ной сонаты Моцарта) неизменно уравнивает нисходящее движение:



и родственная главной заключительная тема, и приемы разработки, напоминающие Allegro Семнадцатой сонаты Бетховена, и многие каденционные обороты.

Однако даже и в этом «чужом» материале можно увидеть кое-что характерное впоследствии для композитора. Таково, например, окончание разработки. Казалось бы, для того чтобы подготовить возвращение решительной, громкой главной темы, здесь необходимо нарастание. Однако к концу разработки энергия как бы иссякает, происходит длительное (аналогичное окончанию экспозиции) угасание звучности, замирающей в конце концов на долгой фермате *piano*. Создается глубокая цезура, после которой — как после пробуждения — краткий подъем ведет к репризе. Подобная тенденция превращения разработки в законченный и отделенный от дальнейшего раздел формы весьма характерна, как мы убедимся, для Бородина.


И уже нечто «бородинское» слышится в побочной партии, особенно в ее второй теме (такты 73—98). Свободно льющаяся широкая и гибкая мелодия, хореические интонации, опирающиеся на верхний звук и как бы отталкивающиеся от него, плавные хроматизмы и «глинские» гармонические обороты с минорной субдоминантой в мажоре — все это создает привлекательный пластичный лирический образ, несущий определенный отпечаток творческой индивидуальности автора. К концу усиливается характер мягкого, утешительного прощания, «ухода», на первый план выступают исполненные теплоты ниспадающие интонации — впоследствии они станут неотъемлемой частью зрелых лирических тем:



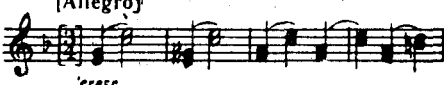
Второй квартет



Заключительная тема.



[Allegro]

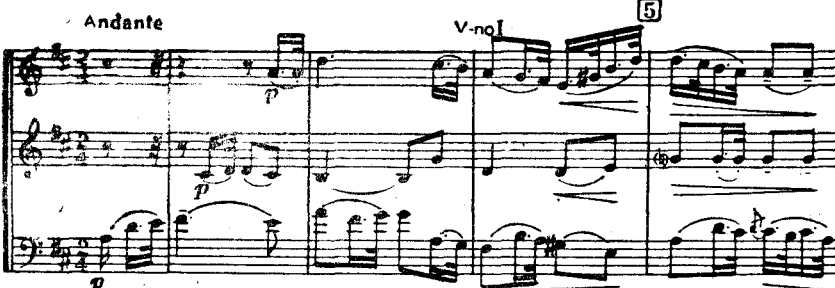


Побочная тема II ч.

Вторая часть (Andante) выделяется протяженностью своей певучей, типично «струнной» лирической мелодики. Оstinатный пунктирный ритм пронизывает всю часть и вносит в музыку — в условиях медленного движения и мелодической плавности — сдерживающее начало (как в медленных частях старинных сонат).

В музыке Andante, в пределах единого господствующего настроения, ощущаются разные эмоциональные оттенки, связанные с различием «интонационных слагаемых», составляющих язык молодого Бородина. Неторопливо-спокойная и не лишенная значительности главная тема — более классична, однако это тема и более нейтральная, общеевропейская по стилю (она отдаленно напоминает «Грезы» Шумана, если перевести полифоническую ткань в одноголосие):

Andante



Во второй теме — слегка приподнятом, сочном дуэте скрипки и виолончели — явственно слышатся отзвуки итальянской оперной кантилены (несколько напоминающей по типу первую каватину графа из «Севильского цирюльника» или каватину герцога из второго акта «Лукреции Борджиа» Доницетти):

18 [Andante]



А в разработке, вслед за неожиданно промелькнувшими очень выразительными, «говорящими» интонациями (жалоба, просьба) возникает типично романтический образ, заставляющий вспомнить Шуберта или Мендельсона: бурная, стремительно нарастающая эмоциональная вспышка, столь же быстро угаасающая, — краткий, но сильный порыв чувства (такты 93—101).

Музыкальная ткань второй части отличается равномерным распределением мелодики между всеми инструментами трио. Вообще же разработанность, детализация фактуры, заметная и в первой части, здесь достигает высокого уровня. Бородин постепенно овладевает этим важным, необходимым моментом в искусстве камерного письма.

Композитор, по-видимому, оставил трио незавершенным. Кроме опубликованных *Allegro* и *Andante*, сохранился начальный фрагмент третьей части «*Scherzo*» (как обозначено в рукописи)¹.

В скерцо очевидно стремление создать динамичный образ, в котором господствовала бы непрерывная ритмическая пульсация, подчиняющая себе все голоса. Художественный уровень еще невысок. Но Бородин продолжит разработку того же типа образа в фортепианном скерцо *E-dur*, а через много лет создаст поистине замечательные образцы в Первой симфонии и Первом квартете.

Струнное трио в целом еще мало самостоятельно, в нем Бородин во многом находится под влиянием классической западноевропейской музыки. Но и обращаясь к прошлому, композитор ищет то, что ближе его музыкальной натуре, его творческому «я».

Пожалуй, больше творческих находок, «предвосхищений» зрелого стиля в трио для фортепиано, скрипки и виолончели *D-dur*².

Трио не закончено автором и содержит *Allegro*, романс и интермеццо.

Первая часть (*Allegro con brio*) включает в себе в крупном плане два контрастирующих начала: песенное и танцевальное. Но композитор не воплощает одно из них в главной партии, другое — в побочной партии. В данном произведении и в главной, и

¹ ИТМК, ф. Б, ед. хр. 24.

² Время создания целого ряда ранних произведений определить весьма затруднительно, а суждения по данному вопросу крайне разноречивы. Редакторы партитуры Б. В. Добросхотов и Г. В. Киркор относят оба трио, струнное и фортепианное, предположительно к началу 60-х гг.; С. А. Дианин считает, что струнное трио создано между 1852 и 1856 гг., а фортепианное — гейдельбергский период, т. е. в 1860—1861 гг. Так же обстоит дело и со струнным квинтетом *f-moll*. В предисловии к партитуре (от Института театра, музыки и кинематографии) указана — со ссылкой на Дианина — вторая половина 50-х гг., сам Дианин в своей книге говорит о 1853—1854 гг., а А. Зорина предполагает лето—осень 1861 г.

Так как авторских указаний нет, мы можем лишь сравнивать уровень мастерства, степень формирования индивидуальности. На наш взгляд, струнное трио безусловно предшествовало фортепианному трио и струнному квинкету, и созданы они были на протяжении второй половины 50-х — рубежа 60-х гг.



А. П. Бородин. 1860 г.

в побочной партиях господствует широкая распевность, кан-
тилена; в главной партии — внушительно-спокойная, «глубинная»,
с оттенком значительности, в побочной — более романтическая,
приподнятая. Особенно удачна побочная тема, привлекающая
своей душевной «открытостью», свободой излияния чувств, —
здесь Бородин находится в сфере типичных раннеромантических
интонаций и опирается на излюбленную манеру изложения: ши-
рокая мелодия, «плывущая» на волнах гармонической фигурации:



Что же касается танцевальности, то она двояко воплощена в связующей партии: и в массивном, грузно-танцевальном образе (первая тема), и в более легком, оживленно-подвижном (вторая тема); заключительная партия также проникнута изящным, грациозно-танцевальным движением.

Подобное строение многотемной экспозиции дает композитору возможность дважды сопоставить песенность и танцевальность в их различных преломлениях. В то же время в такой экспозиции намечаются две образные арки: главная партия — побочная партия, связующая партия — заключительная партия, и это придает форме особую слаженность. Таким образом, в оригинальности приемов композиции заключен своеобразный авторский замысел.

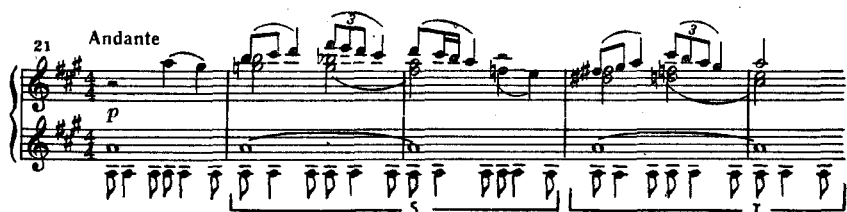
Индивидуальными чертами в той или иной мере отмечены темы *Allegro*, в первую очередь — тема заключительной партии. Она построена на легких, грациозных «всплесках» в первом четырехтакте, которым отвечает изящно-игривая мелодия второго четырехтакта:

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 20, is marked 'pizz.' and 'Vno. V.c.' with a 'pp' dynamic. It features a four-measure phrase divided into two two-measure groups, labeled 'S' and 'T' at the bottom. The second system, starting at measure 24, is marked 'arco' and 'p'. It also features a four-measure phrase divided into two two-measure groups, labeled 'S' and 'T' at the bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Обаяние темы — в особенностях ее камерной инструментовки; так, в первой половине изюминка заключена в чередовании звонкой звучности фортепиано с «бесплотным», воздушным *pizzicato*, отбивающим сильную долю каждой фигуры. С другой стороны, прозрачная в целом первая половина темы удачно противопоставлена с помощью тембра и фактуры более сочной второй половине (с ее сплошной мелодической линией, аккордовым изложением фортепиано и *arco* у струнных вместо *pizzicato*).

В основе гармонии темы, во многом предвосхищающей зрелый стиль, лежит плагальное сопоставление тональностей S—T на тоническом органном пункте, расширенное введением побочных функций и к субдоминанте и к тонике. Характерно здесь употребление в побочных, «расширяющих» аккордах минорных субдоминант, с образующимся при этом в одном из голосов хроматическим нисхождением по ступеням: VII \flat —VI—VI \flat —V. Важен и лад — гармонический мажор, он нередко служит композитору для выражения тонких эмоциональных оттенков и содержит предпосылки ориентализма.

Впоследствии Бородин в полной мере реализует эти предпосылки, используя аналогичный гармонический оборот в ряде тем «Князя Игоря», в частности во вступительной теме «Половецких плясок»:



Тема эта, естественно, более развернута мелодически и гармонически, более совершенна, но базируется на том же принципе. Отметим использование двух побочных аккордов, а также сопоставление с тоникой не только тональности IV, но и VI низкой ступени, что находится за пределами цитированного в примере 21 отрывка. Общая схема восьмитакта:

S — D — S : DD — D VII — T

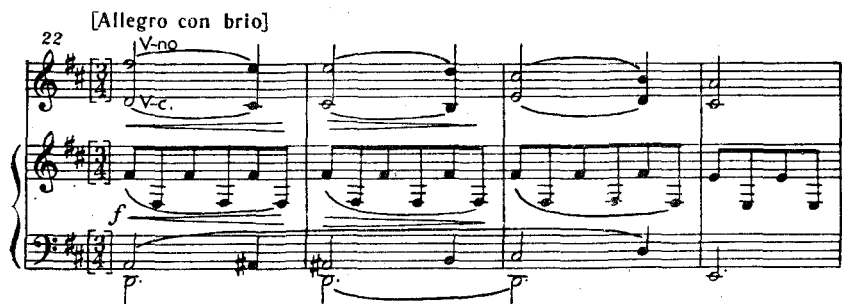
S — D — S $\text{VI}\flat$: DD — D VII — T

Развитой хроматизм и большая плавность голосоведения в сочетании с неизменным звуком баса создают в таких темах впечатление своеобразных «переливов», словно освещаются разные грани драгоценного камня; благодаря выдержанному басу кажется, что аккорд не столько изменился, сколько «заиграл» иным светом. Бородин использует выразительные возможности подобных гармонических оборотов для создания образов, полных мягкости и неги, грации и тонкого изящества.

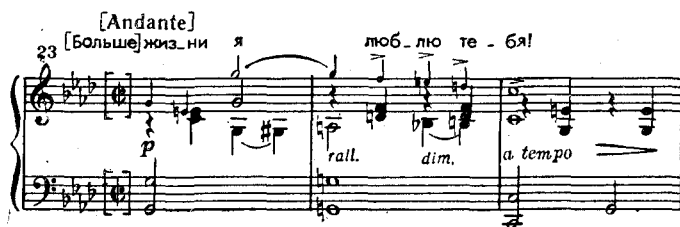
В данной теме все эти качества сочетаются еще с подвижностью, гибкостью и легким оттенком лукавства. Это уже явный прообраз женских восточных тем композитора.

Интересна — в несколько другом отношении — тема главной партии. К плавно нисходящему (после кульминации) движению величаво развернувшейся мелодии струнных присоединяется но-

вый голос, также плавно поднимающийся ей навстречу, из «глубин» фортепианной фактуры:



Это — любимый впоследствии Бородиным прием встречного контрапункта, способствующий впечатлению особой наполненности, сочности. Он применен, например, в каватине Владимира Игоревича (пример 23), в заключительном дуэте Ярославны и Игоря (пример 24):

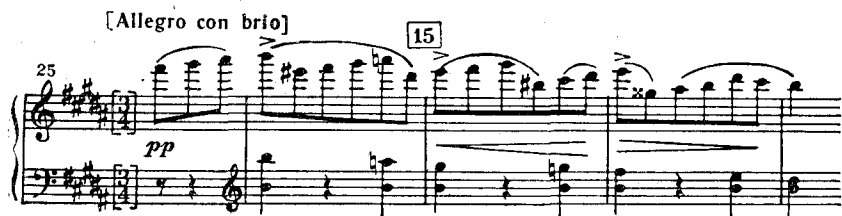


Подобного рода контрапункты — не случайная деталь фактуры, Бородин придает им порою даже тематическое значение. Так, из контрапункта в каватине Владимира впоследствии вырастает тема дуэта Кончаковны и Владимира, а в фортепианном трио приведенное выше окончание главной темы с контрапунктом включено в развитие побочной темы в разработке.

Однако не все темы первой части одинаково удачны. Так, например, бледна и маловыразительна вторая, танцевальная тема связующей партии. Здесь композитор словно не в силах отойти от бесконечно однообразных повторений неизменного гармонического оборота D₂—T₆.

В разработке главная и побочная темы получают существенное развитие, они меняют свой лад — звучат в миноре, более взволнованно и омраченно. Но к концу разработки атмосфера проясняется, и заканчивается она светло, мажорно, да, кстати говоря, и весьма устойчиво (полный каданс и дополнение).

Исполнено очарования дополняющее построение — в нем легкая скерцозность, прозрачность и какая-то особая, неуловимая мимолетность. Хочется сравнить его с прощальным взглядом, который скользит, ни на чем особо не задерживаясь, в то время как мысли отъезжающего путника — уже где-то далеко-далеко... Примечательно в этом дополнении сочетание оригинального, свежего с «общеупотребительным», традиционным, что вообще типично для Бородина тех лет. В основу дополнения легла заключительная тема (см. пример 20), но метрическая «перекрестность»¹ и звонкий высокий регистр фортепиано усиливают теперь черты шутиливой беззаботности:



А завершается тема весьма заурядным, стандартным автентическим кадансом:



¹ Перекрестность — структурное нарушение установившегося метра, например двудольное строение мотивов, вторгшееся в трехдольный размер.

Недостатком разработки является ее излишняя растянутость, рыхлость. Бородин чересчур «добросовестно» развивает буквально каждую из тем экспозиции, словно боясь упустить что-либо.

Реприза необычна резким тональным сдвигом внутри вступительной темы, который дает энергичный стимул развитию и приводит к субдоминантовому проведению главной партии. И все же этот удачный прием не спасает репризу в целом, а тем более экспозицию, где такого приема нет, от некоторой вялости тонального движения. Дело в том, что вторая контрастирующая тональность (доминанта для экспозиции и субдоминанта для репризы) достигается уже в конце главной партии, а затем все последующее — пространная связующая партия и побочная с заключительной — не выходят за пределы одной и той же тональности.

Вторая часть трио — романс — посвящена светлой лирике. Она во многом навеяна зарубежными образцами: связи с русским романсом почти не ощущаются, хотя их можно было бы ожидать, судя по названию.

Первый образ *Andante* — главная тема сонатной без разработки формы (фортепиано соло) — носит характер спокойно-лирической инструментальной песни без слов. Плавная и певучая мелодия в «грудном» среднем регистре звучит на фоне аккордового, «гитарного» аккомпанемента, не нарушающего внутреннего спокойствия и уравновешенности темы:



Второй образ отличается несколько большей приподнятостью и эмоциональной активностью.

Если в главной теме ощущается прямое воздействие Мендельсона — его мажорных «Песен без слов» и близкого к ним *Andante* из d-moll'ного фортепианного трио, то побочная тема связана с общеромантическими стилевыми истоками. От медленной созерцательно-мажорной инструментальной лирики романтиков (ноктюрны, романсы, медленные части циклов и т. д.) идут характерные моменты «замирания», «томления», любования звучностью:

23 V-no V.c. pp

24 rallent.

25 pp

26 p espress a tempo

Типична задержка мелодического движения — оно как бы уступает «сцену» сопровождающей фигурации и дает возможность «насладиться» гармонией. Замена в *rallentando* натуральной субдоминанты на гармоническую (минорную) сообщает музыке несколько томный и чувствительный оттенок.

Но не отсюда ли, из усвоенных в молодости и творчески переработанных в зрелые годы приемов романтического искусства, вырастают некоторые оригинальнейшие средства воплощения тонких лирических нюансов. Мы имеем в виду моменты особой проникновенности, связанные с яркой сменой гармонии и краткой приостановкой движения, названные нами «лирическим замедлением» (вторая часть главной темы Первого квартета, побочная тема скерцо Второго квартета). Впрочем, речь об этом еще впереди.

В то же время вторая часть темы, с ее размашистыми декламационно-театральными интонациями, органически вплетенными в певучую мелодию, несколько напоминает оперную кантилену:

29 V-no con V.c. p cantabile

30 (схема гармонической фигурации)

31 p

32 p

33 p

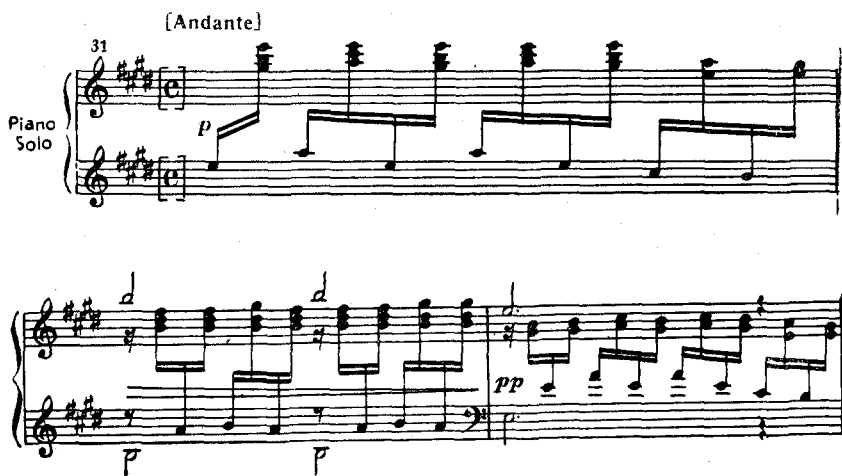
34 p

35 p

Вспомним, например, начало темы любви Эрнани и Эльвиры из оперы Верди:



Господствующую в Andante лирическую атмосферу нарушает краткий эпизод скерцозно-плясового характера и явно русский по колориту (небольшое заключение экспозиции и аналогичное в репризе). Игру на народных щипковых инструментах напоминает (особенно вначале) плагальное чередование трезвучий в аккордовых «переборах», с неизменным звуком верхнего голоса:



Такие народно-танцевальные «блестки» в качестве дополняющих, завершающих построений не редкость у раннего Бородина — они подобны мимолетной озорной усмешке, мелькнувшей в серьезном разговоре.

Возвращаясь к названию «романс», которое композитор дал второй части в целом, нужно подчеркнуть, что оно верно определяет жанр этого Andante. Дело в том, что инструментальный «романс», как и инструментальную «песню», «арию», «серенаду» и т. д. можно отнести к одному жанру — лирической инструментальной пьесе «вокального» типа.

Как известно, под влиянием городской демократической песенно-романсовой лирики примерно с 30—40-х годов XIX века появляются разнообразные пьесы, в которых на первый план выступает певучая, сочная мелодия (некоторые пьесы этого жанра так и называются — «мелодиями»), и в мелодии этой компози-

тор стремится воспроизвести средствами инструментализма человеческий голос, теплоту и задушевность человеческого пения¹.

Характеризуемый жанр отличается достаточно конкретными музыкальными признаками (которые объясняются его вокально-романсовым происхождением). В мелодике значительно возрастает роль *legato*, возрастает пластичность мелодической линии, яркость подъемов и ниспадения здесь органически увязывается с плавностью переходов от звука к звуку. Появляются закономерности, связанные с дыханием — например, естественная расчлененность на фразы с ясными цезурами (чтобы «взять дыхания»), вокальная протяженность, протянутость звука (*à la* фермата), иногда совпадающая с кульминацией на высоком звуке, кое-где выразительные короткие фразы наподобие «возгласов», «обращений» и т. д.

Нередко композитор выдерживает мелодию в одном и том же регистре на протяжении всей пьесы, как бы сохраняя нормальную тесситуру избранного «певческого голоса»; когда же нужно добиться большей звучности мелодии, она дублируется в октаву (на фортепиано, например, при помощи левой руки особым приемом: каждая рука исполняет и мелодию и аккомпанемент). Часты типично вокальные прелюдирующие вступления, а также отыгрыши-ритурнели, когда «голос» молчит.

Лирическое излияние чувств — основа содержания в произведениях данного жанра. Для каждой отдельной пьесы характерна одноплановость содержания; наличие же контрастирующих образов — не типично.

К этому жанру в значительной мере примыкает возникший ранее ноктюрн, колыбельная песня (инструментальная), в меньшей мере — гондольера, баркарола, — из-за присутствия моментов изобразительности.

Соприкасаясь — благодаря примату мелодии — с повествовательными жанрами (сказкой, новеллеттой, балладой, легендой) инструментальные пьесы «вокального» типа отличаются от них большей непосредственностью выражения чувства, меньшим удельным весом декламационности и повествовательности в мелодике, отсутствием драматизма и конфликтности.

До сих пор речь шла об отдельных самостоятельных произведениях, обычно небольших масштабов. Однако «вокальный» жанр, о котором идет речь, довольно рано появляется и внутри сонатно-симфонического цикла, сначала — в темах разных частей², а затем, позже — как жанр, в котором пишутся целые части (медленные) цикла. Попадая в сонатно-симфонический

¹ Прообразом таких пьес, возможно, послужили (в частности, у нас в России) различные инструментальные переложения вокальных произведений, распространявшиеся вначале в рукописных сборниках.

² Сошлемся на такой известный образец, как главная тема а-молл'ного квартета Шуберта (1824).

цикл, этот жанр сохраняет, в основном, все отмеченные нами признаки, характерные для отдельных пьес. Таков же и романс из фортепианного трио. Из анализа видно, что обе темы его выдержаны в «вокальном» духе и контраст между ними неглубок.

Значение рассматриваемого жанра в музыкальном искусстве XIX века в том, что, во-первых, через него шло активное внедрение в инструментальную музыку бытовых «общительных» песенно-романсовых интонаций данной эпохи, а это способствовало приближению инструментализма к массовому слушателю.

Во-вторых, жанр «инструментальной песни-романса» содействовал демократизации сонатно-симфонического цикла, приближал цикл — не отнимая возможностей подлинно симфонических обобщений — к музыке быта (аналогично введению в цикл танца — менуэта в XVIII веке, вальса в XIX веке). Кроме того, возрастала конкретность содержания отдельной темы или части симфонии, сюиты, квартета и т. д., так же как и при использовании других бытующих жанров (например, похоронного марша в симфонии и сонате XIX века).

И наконец, данный жанр стимулировал развитие широкой и подлинно напевной инструментальной мелодики; в частности, в фортепианной литературе такая мелодика непосредственно связывалась с задачей «пения на инструменте», которую ставили перед собой передовые пианисты века.

Широко культивировавшийся немецкими романтиками первой половины XIX века (особенно Мендельсоном и Шуманом), а также Шопеном, жанр лирической «инструментальной песни-романса» достиг высокого художественного уровня в России — как в виде самостоятельных произведений, так и в рамках сонатно-симфонического цикла. Стремление к песенности находит в этом жанре свое выражение. Развитие жанра в нашей стране идет от таких произведений, как ноктюрны Глинки (и его предшественника Филда), Колыбельная для фортепиано В. Одоевского, фортепианные миниатюры Д. Кашина (1773—1844) и И. Ласковского (1799—1855) — к достижениям камерного творчества А. Рубинштейна и, далее, к лирическим шедеврам Бородина и Чайковского¹.

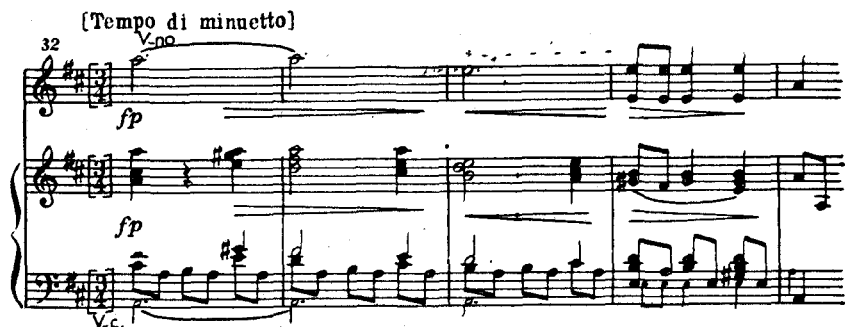
Бородин начинает овладевать «вокальным» жанром и связанным с ним искусством мелодического развития еще в своих ранних камерно-инструментальных произведениях. Отдельные темы струнного квинтета и секстета (о них речь впереди), романс из фортепианного трио — таковы первые опыты на том пути, который приведет композитора впоследствии к ноктюрну из его Второго

¹ Мы перечисляем лишь наиболее «показательных» для данного жанра композиторов. Вообще же, он получил широкое распространение во всей русской музыке (можно напомнить *Andante* из Первой симфонии Балакирева (пример 187) и другие образцы).

квартета. Разница художественных уровней романса и ноктюрна — естественна, и пока эта разница еще значительна. Музыка романса, пожалуй, излишне спокойна, ей явно не хватает тонкости и глубины, значительности эмоций. Этот недостаток, свойственный некоторым лирическим образам и частям ранних произведений Бородина, будет им изжит в творчестве зрелых лет.

Третья часть — интермеццо (*Tempo di minuetto. Più lento. Tempo I.D.C.*) — противопоставляет оживленную танцевальность крайних разделов спокойной, слегка медлительной певучести трио.

«Весомость», значительность общего, коллективного танца сочетается в основной теме интермеццо с закругленностью, плавностью движений. Вторая тема — своего рода «образное дополнение» первой — небольшой рефрен, завершающий каждую часть простой трехчастной формы (с чертами сонатности). Рефрен-дополнение, сохраняя прежнюю подвижность, вносит оттенок шутливо-добродушного веселья¹:



В рефрене предвосхищаются черты двух крайне далеких друг от друга образов, которые создаст в будущем композитор. Мягкость, плавность линий, непринужденность и свобода движения вызывают в памяти отыгрыш-припев из Плача Ярославны (особенно близок Плачу минорный вариант из середины интермеццо). Но есть в этой теме и другое: черточки лукаво-добродушного юмора, что-то от скоморошьей насмешки — из песни гудочников четвертого акта «Игоря» с ее воплощенной в музыке веселой суетой.

Отметим некоторые характерные приемы: органнй пункт, словно топчущийся на месте, и неизменный повторяемый верхний

¹ Вторую тему можно рассматривать и как транспонирующее дополнение, и как зародыш побочной темы. Но она настолько смыкается по характеру с главной, что даже «перенимает» ее настроение (в середине, идущей в параллельном ладу, и вторая тема звучит в миноре, с оттенком мягкой, ласковой грусти). Таким образом, свойственное композитору стремление вводить своеобразные «припевы», дополняющие основной образ, здесь осуществляется совсем по-«бородински».

звук (сначала тоника, затем доминанта), а между ними — движение параллельных (в терцию) средних голосов, образующих с крайними то озорно звучащую секунду, то кварто-секундовые созвучия. Особенно интересен такт 26 (отмечен в примере 32 знаком*), где кварто-секундовое созвучие образуется путем излюбленного Бородиным совмещения основного тона доминанты в верхнем голосе с неполным секундаккордом II ступени. Присущее подобным аккордам сочетание простоты и оригинальности, быть может, и влекло к ним композитора.

Кстати, наложения созвучий противоположных функций, еще шире используемые в основной теме, приводят — на короткий момент — к совершенно необычному аккорду: трезвучие II ступени сочетается с доминантовой октавой, образуя целые «гроздья» секунд (в репризе аналогичный аккорд повторяется в другой тональности, — следовательно, это не описка или случайное совпадение):



Средняя часть трио отличается от крайних разделов интермеццо более замедленным движением и песенным характером. Композитор использует и контрастирующую интермеццо звучность: тема трио дается в певучем звучании одних струнных (без фортепиано), причем мелодию сопровождает непрерывно повторяющийся «волыночный» гудящий бас (органный пункт).

Мелодия темы выделяется широтой и размахом; свободу дыхания создает ее метроритмическое строение (движение равными длительностями в размере $\frac{3}{2}$) и отсутствие повторности, прямого сходства интонаций внутри предложения. Один из оборотов мелодии отчасти уже предвосхищает (особенно ритмически) начало побочной темы первой части Богатырской симфонии: дробление относительно сильной доли в духе вокального распева на фоне ровного ритмического движения в трехдольном размере, а также сочетание ритмически яркого момента (отмечен буквой а) со следующим за ним интервально ярким (отмечен буквой б):

34 Трио

V-no.

p dolce e legato

V-c.

p dolce e legato

Однако к концу восьмитакта музыка заметно меркнет, ее своеобразие угасает — и это не случайно. Свободе и раскованности, вольности движения здесь противоречит форма периода повторного строения с «квадратными» предложениями и стандартной заключительной канденцией со всеми ее атрибутами (S — K₄ — D₇ — T), в угоду которым даже снимается органный пункт, — казалось бы, органический элемент темы. Как долг путь, который еще предстоит пройти Бородину и в этом отношении, — путь до плавно, естественно «переливающихся» построений упомянутой темы Богатырской симфонии!

В заключение отметим разнообразное использование возможностей занятых в трио инструментов, свойства которых хорошо знал автор. Как выразителен, например, благородный, страстно-певучий тембр верхнего регистра виолончели в побочной теме первой части! А звонко ниспадающие пассажи фортепиано, словно несущие на своем гребне мелодию — в аккомпанементе той же темы! А сопоставление двух тем романса (вторая часть), осуществленное средствами инструментовки! Количество подобных примеров велико, они показывают, что композитор вполне владеет этой стороной мастерства.

Из двух дошедших до нас больших, развернутых квинтетов, принадлежащих молодому Бородину, **струнный квинтет f-moll** (с двумя виолончелями) был создан бесспорно раньше фортепианного (1862) — его общие художественные достоинства не столь высоки, самобытность мышления проявляется менее ярко. В квинтете композитор, пожалуй, впервые столь явно, после трио на тему «Чем тебя я огорчила», опирается на традиции русской бытовой музыки; они сочетаются с воздействием Глинки и некими «общеромантическими» веяниями, а в чем-то с отблеском итальян-

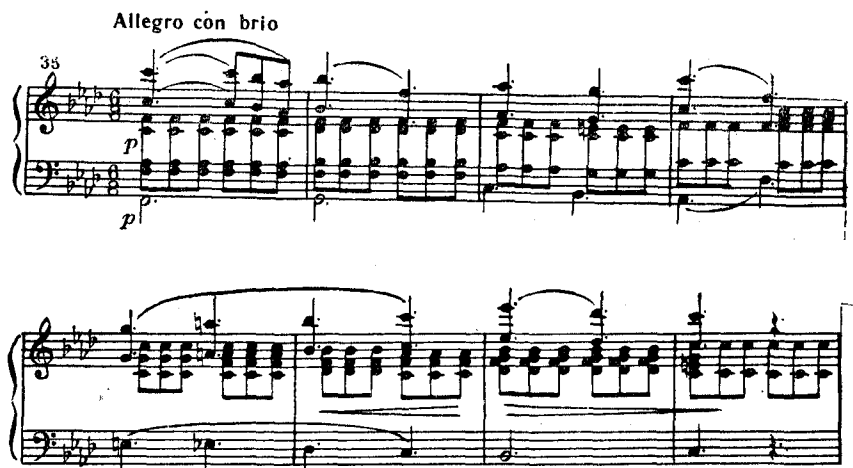
ской кантилены. Но и собственно «бородинское» пробивается, как мы увидим, и в большом, и в малом.

Впервые сталкиваясь у раннего Бородина с почти полностью законченным четырехчастным циклом, мы можем судить о том, какова была в этот период его концепция сонатно-симфонического целого, в последовательности каких образов и типизированных движений (частей) раскрывался общий художественный замысел.

В основе произведения лежит контраст романтической взволнованности, сумрачности, порою с оттенком мелодраматической патетики, — и спокойной уверенности, светлого состояния духа, то обыденного, то приподнято-окрыленного. Композитор неизменно противопоставляет минорным темам мажорные, извлекая максимум из элементарной ладовой противоположности.

В первой части (*Allegro con brio*) общий замысел естественно воплощается в контрасте главной и побочно-заключительной партии. Несмотря на различие характера, оба образа связаны с развитой, протяженной кантиленой. А поэтому скерцозная связующая партия, основанная на быстром мелькании-кружении, вносит еще один вид контраста: связанная мелодическая линия сопоставляется с повторяющимися краткими мотивами, эмоциональная динамика — с динамикой «внешнего» ритмического оживления, песенное начало — с игровым.

Главная тема — гибкая мелодия беспокойно-печального характера с вкрапленными в нее интонациями жалоб, упреков, подхлестываемая непрерывным «биением» аккордов сопровождения.



Она воплощает образ, достаточно типичный для эпохи. Это — «лирика душевных огорчений» (если так можно выразиться),

получившая отражение не только в камерной вокальной музыке, в многочисленных романсах о разлуке, о любовной тоске, одиночестве, ушедшей молодости и т. д., но и запечатленная в подвижной инструментальной мелодии.

Мы встречаем мелодии такого характера в ряде ансамблей Алябьева, Ласковского¹, Глинки (у последнего сюда можно отнести в какой-то мере и оркестровый «Вальс-фантазию»), а также в инструментальных произведениях Мендельсона, отчасти Шуберта и других авторов. Эмоциональный диапазон «лирики душевных огорчений» колеблется между мягкой, жалобной элегичностью и известным драматизмом. Отличаясь искренностью и непосредственностью, лирика эта способна скорее трогать, чем захватывать и потрясать.

Характерное порождение эпохи романтизма с его мотивами неудовлетворенности и сердечной тоски, «лирика душевных огорчений» получила особое, национальное преломление в русской музыкальной культуре. Ей отдали дань едва ли не все композиторы первой половины прошлого века. Но именно Бородин, даже в молодости, не говоря уже о зрелых сочинениях, был далек от этой эмоциональной сферы: в ранних сочинениях композитора (кроме, пожалуй, двух романсов и, отчасти, трио на тему «Чем тебя я огорчила») господствуют объективно-спокойные, уверенно-ясные тона. Тем более интересно отметить образ, о котором идет речь, — он свидетельствует о переплетающихся воздействиях русской и зарубежной музыки².

¹ Такова, например, мелодия, открывающая третью часть квартета № 3:

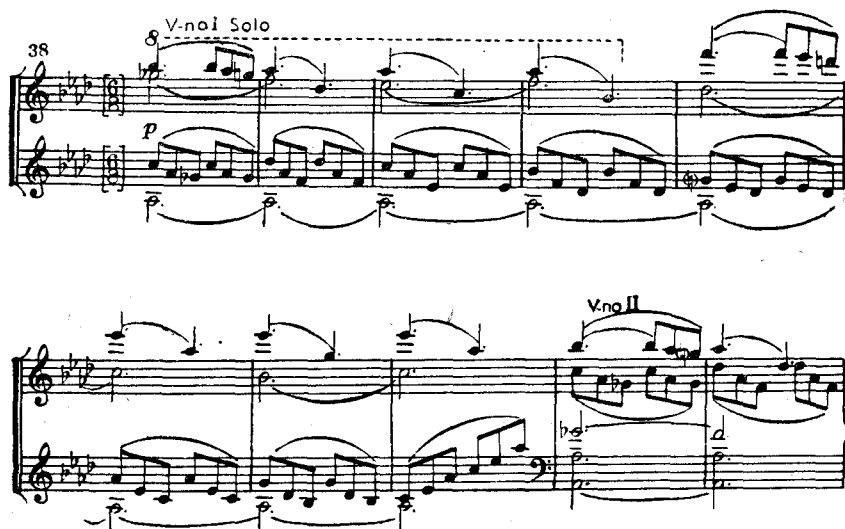


² Кроме общего характера, укажем на некоторые интонационные детали. Таковы типичные для русского романса задержания в миноре: перед терцией субдоминанты (см. такт 7 примера 35), перед квинтой доминанты — здесь возникает распространенная подчеркнуто чувствительная мелодическая концовка:



Отметим также квинту лада в качестве вершины-источника и опорного звука мелодии (см. пример 35), что вообще характерно для русской музыки.

Второй основной образ сонатного allegro гораздо более привычен для молодого Бородина — это светлая и певучая мажорная кантилена. Вслед за более сдержанным, мужественным началом (пример 39) наступает момент эмоциональной приподнятости, расцвета чувства, а далее развитие ведет к лирическому смягчению и умиротворенности. И, по мере того как побочная партия постепенно перерастает в заключительную, в музыке все явственнее проступает индивидуальное, бородинское¹:

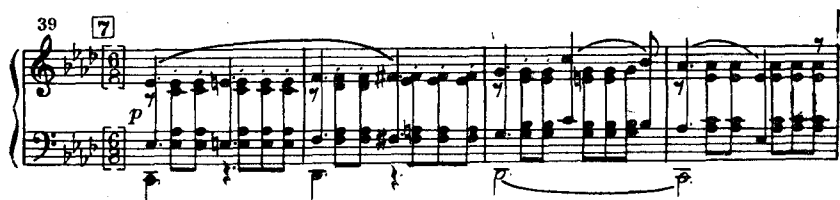


Подобные широкие, неторопливо льющиеся, лирические интонации встречались и в первой части G-dur'ного струнного трио (примеры 16 и 104a). Здесь Бородин сочетает их с длительным тоническим органным пунктом, плагальностью общего гармонического плана (4 такта субдоминанты, 4 такта — тоники) и, главное, с приемом передачи небольшой певучей фразы сверху вниз от инструмента к инструменту. Эта мерная повторность и тонально-регистровая «переключка» S—T—едва ли не главные средства (ими будет широко пользоваться композитор впоследствии) в создании мягкого, ласково-успокаивающего «прощального» настроения.

В то же время тема Бородина переключается с главной партией Allegro d-moll'ного квартета Шуберта — и отдельными интонационными моментами, и триольной аккордовой пульсацией сопровождения (хотя шубертовская тема несравненно ярче и драматичнее), — с главной темой Allegro d-moll'ного фортепианного трио Мендельсона — характером и типом трехдольного мелодического движения.

¹ В процесс развития вовлекаются интонации главной темы, особенно исходная (ее легко распознать в начале примера 38), но, попадая в иную, мажорную «ладовую атмосферу», она меняет характер.

Впрочем, в теме, открывающей побочную партию, тоже кое-что, особенно в начале, предвещает зрелого Бородина:



И общий благородно-мужественный тон, и насыщенный «грудной» тембр, и напряженное мелодическое устремление вверх — все это вызывает в памяти F-dur'ный дуэт Кончаковны и Владимира, побочную тему первой части Первого квартета. Но, отмечая сходство, надо сказать и о различии: теме квинтета еще недостает широты дыхания (полный кадансовый оборот «разрезает» ее на четырехтактные фразы), отсутствует высокое мастерство развития.

В теме квинтета (совершенно аналогично дуэту) мелодия хроматически поднимается от квинты лада до вводного тона, а затем, минуя разрешение в основной тон, перебрасывается в терцию. Этот мелодический ход очень облагораживает, однако в том случае, если его последний звук гармонизуется тонкой и мы воспринимаем его именно как терцию лада. Так и происходит в теме дуэта:



Но гармонизация скачка из VII ступени в III ступень с помощью доминантовой гармонии (см. такт 3 примера 39) создает довольно банальное задержание, «тянет» мелодическую линию вниз и уже не дает проявиться потенциальной выразительности интонации.

В разработке используются все темы, что обычно для композитора, однако побочно-заключительная свернута до начального восьмитакта — это краткий момент затишья. Зато активно-моторное, скерцозное начало, представленное связующей темой, выдвигается здесь на первый план. Причем — и это характерно для молодого Бородина — тема, не очень яркая в композиции, именно в ходе развития приобретает индивидуальный облик.

Задорно и звонко звучат в высоком регистре короткие трехзвучные амфибрахические мотивы, в то время как сочетания голосов образуют характерные кварто-секундовые аккорды:



Невольно вспоминаются образы стремительно-полетных скерцо Первой симфонии, Первого квартета.

А рядом, из второго, гаммообразного элемента связующей темы, вырастает нечто совсем иное. Неуклонное восхождение мелодических линий создает большой динамический подъем, а в момент кульминации энергия движения как бы сплавляет — подобно катящейся лавине — все голоса в единый громкий звуковой поток, охватывающий весь диапазон:



Описанное нами — пока еще не полновесный образ, а скорее эмбрион его, но бесспорно перекликающийся со зрелым стилем.

И все же разработка в целом, несмотря на столь интересные отдельные моменты, страдает тональным однообразием. Музыка не выходит за пределы параллельных *f-moll* — *As-dur*, уже достаточно широко использованных в экспозиции.

Реприза не вносит, кроме обычных тональных перемещений, чего-либо существенно нового. Лишь в побочно-заключительную партию вводится кульминационный эпизод разработки, подчеркивающий — по контрасту — лирическую умиротворенность окончания.

Во второй части (*Andante ma non troppo*) Бородин вновь, как в трио «Чем тебя я огорчила», обращается к жанру вариаций на русскую тему. И вновь традиции жанра берут молодого автора в плен.

Тема, на этот раз сочиненная самим композитором в духе городской песни, спокойной и мягкой по характеру, не отличается особой самобытностью:

43 Andante ma non troppo
V. I Solo

Наоборот, в ней, быть может, слишком много общераспространенного, типичного для музыки той поры. В широком обиходе была параллельная ладовая переменность общей структуры и, в особенности, печальный, плавно-закругленный оборот, соединяющий поступенно-нисходящим движением квинту лада (сильная доля, отмечена знаком *) с тоникой, — композитор завершает им приведенную первую часть темы. Мы встретим такой оборот, например, среди песен сборника Прача, у молодого Глинки в *Andante* «Симфонии-увертюры», в романсе Варламова «Ах, ты время, времячко» и, наконец, у самого Бородина, в детской польке.

Причем, даже в приеме повторения этой мелодической каденции композитор следует традиции¹:

Прач

«Дорогая ты моя матушка»

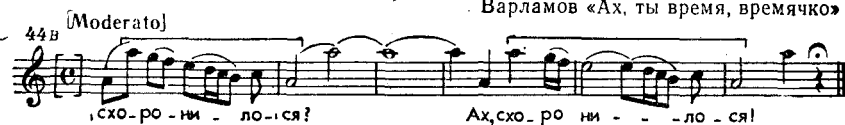
«Высоко сокол летает»



Глинка



Варламов «Ах, ты время, времячко»



Бородин



¹ Мелодические обороты такого типа, перенесенные в мажор, близки началу русской темы из симфонической картины «В Средней Азии». Н. Бачинская (11; 142—143) связывает упомянутую тему с началом минорной лирической песни «Ах! и не одна-то в поле дороженька» из сборника Лопатина — Прокунина, отмечая, однако, отсутствие в публикациях мажорных вариантов напевов. Распространение цитированного оборота в русской музыке первой половины XIX века и использование его молодым Бородиным подсказывает более вероятный, с нашей точки зрения, источник зрелой темы, — не столько одна конкретная песня, сколько общее представление о национальной характерности оборота, опирающееся — быть может, неосознанно — на оставшийся в памяти «музыкальный след» опытов юности.

Варьирование здесь представляло задачу трудную и неблагодарную, ввиду бесцветности темы, ее рыхлости¹; в частности, неоднократная смена мажора минором уже в самой теме затрудняла использование ладового контраста в чередовании вариаций (вспомним, насколько действенным было это средство в трио «Чем тебя я огорчила»). И Бородин идет по пути наименьшего сопротивления: вариации вполне традиционно строятся на обычных приемах фигурации и не отходят от темы. Видимо, почувствовав неудовлетворенность написанным, автор оставил цикл незаконченным (не дописана третья вариация).

Третья часть (Menuetto. Trio. Menuetto D. C.) — на наш взгляд, лучшая в квинтете — возвращает к основной проблеме произведения — противопоставлению двух эмоциональных сфер, причем к ладовому контрасту присоединяется здесь и жанровый.

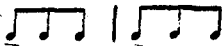
В музыке крайних разделов черты мягко закругленного танца сочетаются с беспокойно-лирической мелодией, несущей в себе непосредственную живость речи, в то время как в трио перед нами — типичная «инструментальная песня», радостно-светлая и открытая.

Тема менуэта четко периодична по структуре (с ограничивающей каждую фразу неизменной «притоптывающей» фигуркой в басу), и это подчеркивает ее танцевальную природу. Но ровная мелодическая линия, текущая с чисто инструментальной непрерывностью, сплетена из повторяющихся шестизвучных мотивов, в которых слышны речевые интонации уговоров, убеждений, просьб:



¹ Мы присоединились здесь к соображению, высказанному А. Зориной (34).

Здесь важно метрическое строение: сильная доля делит мотив пополам, однако акценты в каждой из частей мотива приходится

не на одинаковые доли, скажем:  . Суть

дела — в различной расстановке акцентов, и именно их неравномерность создает метрическую фигуру уговаривающей, убеж-

дающей речи:



Однако существенную роль играет и мелодическая линия. Она более размашиста в затактовой части, а, главное, захватывает мелодическую вершину мотива, с которой плавно ниспадает к основной сильной доле. И в этом, на наш взгляд, воплощаются высотные особенности речевых интонаций уговоров, убеждений, просьб и т. д. В целом же возникает сочетание мягкой округлости с живой, «говорящей» интонационностью, несущей множество оттенков, что и привлекает в первой части менуэта.

Трио — яркий образец лирического «вокального» жанра в инструментальной музыке, к которому охотно обращался Бородин в ранних произведениях. С помощью инструментовки создаются два звуковых плана: на переднем — гибкая и изящная кантилена солирующего альты, а где-то «в глубине», в тени — прозрачный «гитарный» фон (аккорды *pizzicato* скрипок и фигурация виолончели):



Беспечно-светлое и привольное настроение, царящее в трио, не препятствует возникающим порою моментам эмоционального

подъема, увлеченности, горячности. В целом же, и в общем характере образа, и в отдельных интонационных деталях — заметно воздействие итальянской музыки, итальянской мелодики. Таковы, например, задорные, игривые концовки фраз, связанные с синкопой (вспоминается «Pimpinella» Чайковского, мелодия которой, как известно, была им записана во Флоренции). Таков и характерный для итальянского *bel canto* прием связывания звуков посредством особого «напоминания»-форшлага, повторяющего предыдущий тон: он создает впечатление мимолетного «вздоха» (см. в примере 46 такты 6 и 7, отмеченные звездочками)¹. Таков и тональный переход из мажора на терцию вверх в минор (цифры 10—11 партитуры); он способствует — при соответствующей мелодии — эмоциональному «разогреванию» музыки².

А наряду с этим — явное влияние Глинки. В заключительной части темы фактура обогащается хроматическим контрапунктом в виде длительно — по такту — выдержанных звуков (см. партию альты в примере 47). Этот прием вызывает в памяти «Вальс-фантазию», а гармоническая последовательность, связанная с хроматически-нисходящим по ступеням средним голосом (VII_b — VI — VI_b — V), — романс «Финский залив» и коду Персидского хора (различие лишь в структуре предпоследнего аккорда):



¹ Типичность этого приема (и ряда других) для итальянской мелодики показана В. А. Цуккерманом в статье «Заметки о музыкальном языке Шопена» (84; 101).

² См., например, каватину Севера из «Нормы» или квартет из второго акта «Сомнамбулы» Беллини. По-видимому, позднее этот тональный переход вошел в арсенал излюбленных средств так называемой «неаполитанской песни» («Гребни скорей» Лабриола, «Песня моряка» Бартельми и т. д.).

Финал (*Prestissimo*) близок первой части и образным контрастом, и композицией, и даже интонационно. Однако господствующий здесь дух взбудораженности, активности изменяет образы, и потому финал представляется своего рода «динамической репризой» первого *Allegro* (без тематического возврата). Образное соотношение первой и четвертой частей в этом смысле напоминает «Патетическое трио» Глинки.

Главная тема — стремительно-настойчивая и возбужденная, даже с некоторым оттенком мелодраматизма, — еще более, чем тема первой части, необычна для раннего Бородина; так же, впрочем, как прямолинейная поспешность ее рисунка, мало свойственная мелодике композитора:



Музыка скорее перекликается с некоторыми драматически-взволнованными образами Шуберта и Мендельсона, демонстрируя увлечение молодого композитора немецким романтизмом¹.

Контрастирующая мажорная побочная тема тоже подвижна, устремленна, но хореически нисходящие секундовые интонации смягчают ее характер, вносят элемент душевного лиризма.

Важную роль в композиции финала играет связующая тема танцевального характера, вторая часть которой напоминает русскую плясовую (см. пример 91б). Связующая тема — наиболее подвижная из тем финала, воплощающая бойкую деловитость, черту, видимо, важную для общего замысла — выполняет в экспозиции роль своеобразного рефрена². Такой рефрен повторяется и после главной партии, и после побочной, и после заключительной, создавая известную рондообразность строения. А тем самым прокладывается путь в будущее, к многочисленным «рефренным» композициям зрелого Бородина, о чем речь еще впереди.

Обширная разработка (мы не будем давать ее подробного анализа) построена на последовательном развитии всех тем экспозиции, преобразенных прежде всего ладово. Путь от главной темы в мажоре до побочной темы в подчеркнутом миноре, от энергии и напористости к тихому, печально-настороженному ожиданию — и есть главный смысл, главный итог разработки.

¹ Укажем, к примеру, на главную тему финала с-moll'ного фортепианного трио Мендельсона.

² Многократные повторения связующей темы в финале и связь ее с «русскими плясовыми песнями типа «Камаринской» отмечает А. Зорина (34; 455—456).

Господствующий в разработке метод контрапунктического соединения тем (главной со связующей, главной с побочной, — см. цифру 32) приводит к сближению контрастировавших образов: от побочной темы берется ее мягкий лиризм, от главной — затененность колорита и беспокойный характер.

Намеченную в разработке тенденцию продолжает и реприза, где перенос связующей, побочной и заключительной партии в основной f-moll и упорное утверждение минорной тоники ведет к полному господству сумрака и печали. Лишь в самом конце, перед кодой, на фоне общего угасания звучности и динамического спада, вновь — точно небо светлеет перед рассветом — возникает мажор, пока еще робко, неуверенно, как бы случайно. Длительное тихое ожидание (мерно пульсирующий звук альтов) ведет к коде. Кода — как об этом свидетельствует перемена ключевых знаков — должна была быть мажорной, но она не дописана Бородиным. Каков был бы ее характер? Трудно сказать с полной уверенностью: быть может, это было бы светлое, умиротворенное *Andante*, сочетающее элементы разных тем — как в конце первой части Первой симфонии. Во всяком случае, то мажорное проведение главной темы *fortissimo*, которым заканчивается партитура в ленинградском издании¹ (оно аналогично началу экспозиции и репризы, но в одноименной тональности), представляется лишь одним из возможных вариантов коды.

Музыка финала вновь — уже в который раз! — являет яркий пример «глинкианства» в гармоническом мышлении молодого автора. В то же время в финале есть моменты, в которых с замечательной рельефностью пробивается индивидуально-своеобразное, бородинское. Таков эпизод разработки (от цифры 29 до цифры 31)², — переход от первого раздела, где развивается главная тема, ко второму, посвященному побочной теме. Медленно, поступенно сползающий бас, а затем и средние голоса нагнетают своего рода подспудную энергию, воздействующую на неизменный верхний голос, как бы выталкивая его вверх и вынуждая к редким восходящим «шагам»:



¹ Финал дописан О. А. Евлаховым.

² В предисловии к партитуре квинтета А. Сохор справедливо пишет, что в данном фрагменте «намечаются отдельные черты стиля зрелого Бородина — творца «Князя Игоря» (78; 2).



Возникающий образ неторопливо-тяжеловесного, внушительно-го нарастания, с явными чертами эпичности, как будто и не очень нужен был для непосредственной подготовки побочной темы (динамический подъем, достигнув вершины, уступает место ровной пульсации *piano*, на фоне которой также *piano* выступает тема). По-видимому, строя промежуточную часть формы на одном ритме главной темы, без ее мелодической линии, Бородин в многоголосном движении находит оригинальные приемы нарастания и, увлекаясь, разворачивает подлинный предыкт (ведь развитие идет от устойчивого *piano* к неустойчивому *forte*), причем предыкт такой динамической силы, которая вовсе не требовалась в данном контексте.

Зато в зрелый период эти приемы находят широкое применение всюду, где движение замедленно, порою малозаметно, но в то же время исполнено внутренней силы, — скажем, в экспозиции *Allegro* Второй симфонии (здесь завершающий унисон нисходящими по тонам «шагами» превращается в терцию новой тональности). Другой пример — «богатырский» эпизод «Спящей княжны», где воплощается неудержимо-могучий подъем:

50 [Andantino] Più animato

Слух прошел, что в лес дремучий бо-га-тырь при-дет мо-гу-чий,

p cresc poco a poco

Наконец, те же приемы в конкретной сценической ситуации, в «Игоре», воплощают психологические состояния: мрачное, тяже-

лое раздумье Игоря (пример 51a), его зарождающееся возмущение собственным бессилием (пример 51б сравним с последними четырьмя тактами примера 49). И леденящее душу ощущение неумолимо надвигающейся катастрофы — в сцене затмения (см. пример 3).



Итак, каков общий художественный замысел произведения? Контраст двух противоположных состояний, противоположных ладов, взятых в широком, эмоциональном их значении, ложится в основу первого Allegro, получает особое жанровое выражение в третьей части цикла (лиризованный танец и более объективная «инструментальная песня») и выступает в столкновении действительных образов финала квинтета. Хотя ход «событий» здесь ведет к постепенному утверждению взволнованной минорности, но последний раздел должен был, по-видимому, повернуть развитие и принести в качестве итога просветление, мажорность — в широком смысле этого понятия.

И сам замысел, и выбор конкретных типов частей для его осуществления не отличаются особой оригинальностью. Во многом Бородин следует Шуберту (назовем, к примеру, квартет d-moll с его Andante в виде вариаций на тему собственной песни и психологически глубоким, сумрачно танцевальным скерцо), Мендельсону (квартет e-moll op. 44 № 2, финал которого построен на драматизированном и сжатом варианте главной темы первой части); многое заставляет вспомнить Глинку, например уже упо-

минавшееся «Патетическое трио», а кое-что восходит к традициям русской инструментальной музыки первой половины века. В этом последнем плане отметим попытку — пока еще неудачную — построить часть цикла, исходя из определенного жанра народной песни (инструментальные вариации на русскую тему, получившие, как упоминалось, широчайшее распространение в качестве самостоятельной формы, почти не использовались в виде медленной части цикла).

Сочетание разнородных воздействий неоднократно отмечалось нами и в отдельных образах, средствах, приемах. Но именно здесь больше достижений, ярче выступает индивидуальное, самобытное, — оно не столько в «общем проекте» (если прибегнуть к аналогии с архитектурой), сколько в «материале» и «способах строительства». В качестве примера вспомним разработку финала: стремление сблизить контрастировавшие образы путем объединения каких-то отдельных свойств свидетельствует о формирующихся у Бородина своих принципах трактовки *allegro*.

Квинтет *f-moll* — важный этап на пути овладения композиторским мастерством. Бородин обнаруживает контрапунктическую технику в умелом соединении разных тем (разработка финала), но искусство тонального развития (разработка первой части), тематическое мастерство (*Andante*) — далеки от совершенства. Сам жанр струнного квинтета с его пятью однородными партиями и «соперничающими» первой скрипкой и первой виолончелью выдвигал особые трудности, и молодой автор справился с ними не до конца¹. В целом квинтет звучит хорошо, а в ряде моментов композитор проявляет незаурядное чутье к индивидуальной краске инструмента. Однако некоторое злоупотребление приемом октавного удвоения мелодии в верхнем регистре приводит в отдельных местах к нарушению звукового равновесия и — как результат — к обедненному, «тощему» звучанию мелодии (цифры 11 и соответственно 45 в первой части, 5 — во второй части и другие).

Время пребывания за границей (1859—1862) было для Бородина временем интенсивных музыкальных занятий — и камерного музицирования, и сочинения. Новые музыкальные впечатления — обильны: симфонические концерты и оперные спектакли, в частности знакомство с рядом неизвестных композитору опер Вагнера; приобщение — благодаря пианистке Е. С. Протопоповой — к фортепианному творчеству Шопена и Шумана, причем последний стал одним из любимейших авторов Бородина. Однако сферой приложения творческих сил композитора по-прежнему

¹ В. Стасов приводит слова Бородина, так отвечавшего на совет И. Гаврушкина написать квинтет с двумя виолончелями: «Это очень трудно, потому что здесь две примы, и я не в состоянии написать виолончельную партию, чтоб она была красива и в натуре инструмента» (79; 336).


остается лишь камерная инструментальная музыка, в основном — ансамбли.

В Гейдельберге, где Бородин жил с осени 1859 года по осень 1861 года (с перерывами), он сочинил виолончельную сонату, струнный секстет и фортепианное скерцо E-dur¹.

В сонате для виолончели и фортепиано h-moll композитор отталкивается от темы баховской фуги из скрипичной сольной со-
наты № 1 g-moll:



Бородин начинает с дословного воспроизведения темы, но в дальнейшем, сохраняя ее энергично-подвижный характер, отнюдь не стремится писать «под Баха». Пора переложений, столь увлекавших прежде композитора, отошла в прошлое. Наиболее существенным для Бородина в чужом материале оказывается ритм, причем из развернутого баховского мотива, отличавшегося особой активностью (семь затактовых восьмушек устремлены к восьмой на сильной доле), вычленяется скромная ритмическая

формула , которая буквально пронизывает всю ткань, мелодически оформляясь в нечто весьма далекое от первоисточника. Так, в завершающем построении возникают интонации возгласов-призывов, порою напоминающие светлый колокольный перезвон:



К сожалению, рукопись довольно скоро обрывается и судить о дальнейшем — затруднительно².

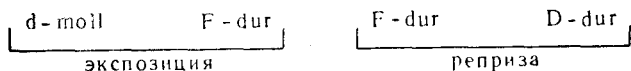
¹ Хронология произведений, написанных за рубежом, облегчается авторской датировкой ряда рукописей, указаниями В. Стасова. Однако то, что мы в нашей работе разбираем их после фортепианного трио и струнного квинтета, отнюдь не означает полной уверенности в соответственном порядке возникновения. Не исключено, что и трио, и квинтет были созданы в начале зарубежного периода, а, скажем, струнный секстет им предшествовал.

² ИТМК, ф. Б., ед. хр. 36. Полный текст сонаты (исполнялся в начале 50-х гг. и даже получил отклики в прессе) не подтвержден автографами, как отмечает А. Н. Сохор.

Струнный секстет d-moll (D-dur?), по-видимому, не был закончен автором, как об этом можно судить по второй части и сохранившимся наброскам третьей.

Наиболее привлекательной чертой первой части секстета (*Allegro*) является, пожалуй, стройность и уравновешенность композиции.

Бородин добивается этого, используя сонатную схему без разработки с тематическим обрамлением каждого раздела (заключительная партия — мажорный вариант начала главной темы), причем тональный план этого обрамления — симметричен и несколько напоминает старосонатную форму:

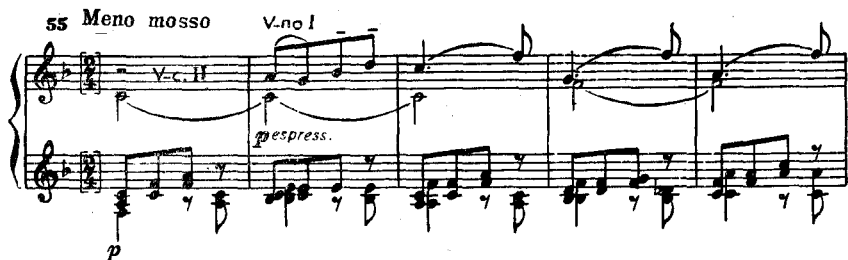


В открывающей *Allegro* главной теме — быстрой, с танцевальным оттенком — выделяются легкие фигурки шестнадцатых, словно кружащиеся в веселом хороводе:



Ритмический рисунок темы играет важную роль во всем *Allegro*.

Певучая побочная тема — эмоционально-приподнятая, сочная — вновь, как это уже бывало, использует манеру изложения, присущую жанру «инструментальной песни-романса». Перед нами как будто радостно-оживленная канцона или серенада: яркая кантилена скрипки и скромный «гитарный» аккомпанемент (аккорды *pizzicato* и отчетливые ходы баса, «отбивающие» сильную долю). Вспоминается трио из менуэта струнного квинтета (пример 46):

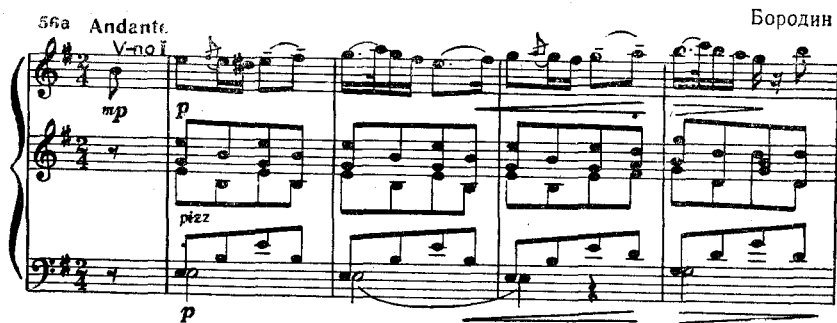


Еще более близкая аналогия — выдержанный в духе любовной серенады ранний романс Бородина «Красавица-рыбачка» (его, кстати, пели на гейдельбергских музыкальных вечерах, активным участником которых был Бородин как раз в период создания секстета, — см. 29; 50).

Грациозное кружение, обрамляющее экспозицию и репризу, вызывает ассоциации с легким воздушным танцем, и это не случайный для молодого Бородина образ. Стремительным и легким движением проникнуто E-dur'ное фортепианное скерцо, о котором речь пойдет дальше, а заключительный вариант главной темы — более томно-утонченный — предвосхищает возникшую через год-два фортепианную тарантеллу.

Вторая часть (Andante) производит впечатление незавершенной из-за не совсем обычного, «убывающего» к концу строения. Ее первый раздел — тема-период с двумя вариациями и дополнением, далее следует небольшая развивающая середина и уже совсем маленькое, неразвитое окончание, с «намеком» на тематическую репризу (но в тональности h-moll при начале в e-moll). Тональная разомкнутость и резкая диспропорциональность разделов формы (41 такт, 21 такт, 14 тактов), чуждая музыкальному мышлению Бородина даже в молодые годы, позволяют предположить, что Andante было недоработано композитором.

Наивно-простодушный и чуть грустноватый лиризм темы в сочетании с ясно выраженными плясовыми чертами напоминает некоторые минорные инструментальные миниатюры Шуберта (типа его f-moll'ного «Музыкального момента») и Мендельсона (канцонетта из Первого квартета op. 12 — пример 566). В то же время бесспорна связь с определенным жанром народной музыки — умеренно-подвижной городской песней танцевального склада (вроде «Белолица, круглолица» из сборника Прача № 116) и близкими ей украинскими песнями («Була собі Маруся, полюбила Петруся») ¹:



¹ По воспоминаниям А. П. Керн, Глинка играл в Петербурге фортепианные импровизации на тему именно этой песни, что свидетельствует о ее популярности в России (35).

566 Allegretto



567 Andantino

«Белоллица круглолица». Прач



Украинская песня «Була собі Маруся»

568 Жаршівливо



Близость к музыке городского быта — не только в мелодических интонациях, структуре «пары периодичностей», но и в предельно простом изложении, в котором еще что-то сохранилось от любительского музицирования.

Этот образец — типичное явление для русской музыки первой половины века — лишний раз убеждает в том, что бесхитростная «лирика быта» служила важным источником, питавшим камерно-инструментальную музыку на первых этапах ее развития, и происходило это в разных странах (вспомним широко известное C-dur'ное Andante cantabile из квартета Гайдна F-dur op. 3 № 5).

Национальный колорит, не слишком ярко выраженный в первоначальном изложении темы, несколько усиливается в дальнейшем. Все явственнее проступают интонации бытового романса и городской песни.

Совсем иная сфера русской музыки представлена в развитом восьмитаптном дополнении к первому разделу Andante. Дополнение выдержано в характере народного танца; плясовая мелодия

и неожиданно «обрушивающиеся» октавные педали вызывают в памяти «Камаринскую», а трезвучные аккорды и «щипковая» звучность (*pizzicato*) ассоциируются с балалаечными наигрышами (см. пример 91в).

Вспомним романс из фортепианного трио. Под конец неторопливого, обстоятельного изложения спокойной лирической темы вдруг веет юмором народной пляски, народной инструментальной музыки, — видимо, тяга к контрастам, создаваемым с помощью конкретного жанра народного творчества, постепенно становится все устойчивее.

Разрозненные наброски третьей части, по-видимому, финала секстета, хранятся в ленинградских архивах. Достаточно известен начальный фрагмент — изложение темы, — о нем упоминает С. Дианин (29; 358), его частично привел в статье «Из творческой лаборатории А. П. Бородина» А. Дмитриев (31)¹. Нами обнаружен большой фрагмент продолжения, в котором развивается основная тема².

Можно составить некоторое представление о характере музыки — предполагался стремительный, радостно-оживленный, веселый финал, пронизанный непрерывно «отбивающим» остинным ритмом (то на переднем плане, то в качестве фона).

В теме интересен задорный вступительный «разгон»: цепочка наслаивающихся квартовых раскачиваний, которые вливаются — на вершине — в мелодию основного ядра³:



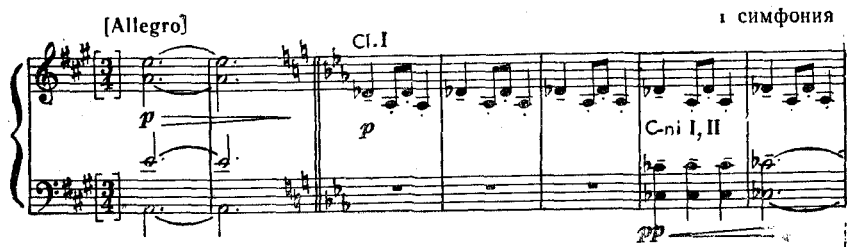
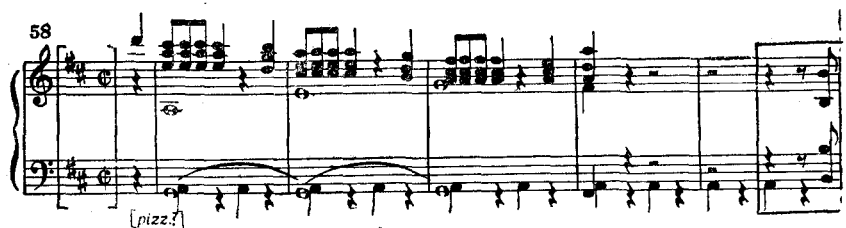
¹ Фрагмент хранится в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина (архив Финдейзена, ф. 816, оп. 3, ед. хр. 2350). Дмитриев ошибочно называет его началом струнного секстета: судя по темпу (*Presto*), характеру темы и способу развития, вряд ли это первая часть цикла.

² ИТМК, ф. Б, ед. хр. 34. Запись весьма эскизна, отсутствуют ключи, ключевые знаки и т. д. Однако по случайным знакам легко устанавливается господствующая тональность — тот же D-dur, что и в первом отрывке, а характер ритмического изложения (преобладание четвертей и половинных нот) свидетельствует о быстром темпе — первый отрывок обозначен, как сказано выше, «*Presto*».

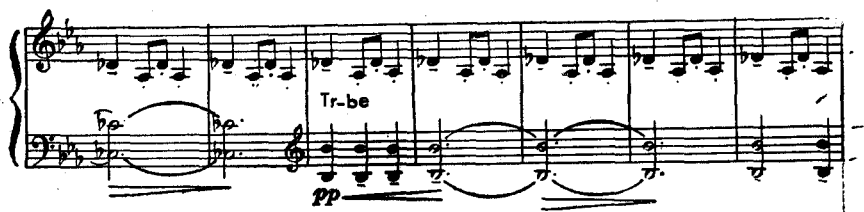
³ Звуки *g*, *a* первой октавы, *d* второй октавы (в тактах 4—6 средняя строчка) — случайно возникший голос (первая виолончель), не имеющий связи с предыдущим.

Вспоминается начало «галицкой» картины «Князя Игоря» и Andante Первой симфонии (особенно предыкт к репризе), кстати, также написанное в D-dur'e.

В продолжающей части по-бородински звучат гранящие форму тональные переходы: на мерно пульсирующий доминантовый органнй пункт — бас одного из разделов — накладывается «чуждая» ему октава, возникает яркое, приковывающее внимание столкновение двух тонов в секундовом отношении (*a—h* в тактах 5—6 примера 58). Разрешение секунды переводит музыку уже в новую тональность и начинается следующий раздел формы, для которого «вторгшаяся» октава, в свою очередь, оказывается доминантовым органнм пунктом. Мы как бы присутствуем при зарождении индивидуального приема модуляции путем переистолкования оstinатного элемента фактуры, — приема, с изумительной свежестью использованного в разработке Первой симфонии¹. Дистанция еще велика, но Бородин уже на пути к цели:



¹ Неизменную квартовую фигуру кларнетов вначале мы слышим (в контексте предыдущего изложения) в A-dur'e как чередование III—VII ступеней. Но большая секунда, а затем терция к верхнему звуку (валторны, потом трубы) разрушают диезную тональную настройку, «поворачивая» ту же фигуру в бемольную сферу (при Ges-dur—V и II ступени, при As-dur—IV и I ступени). Дальнейшее закрепляет As-dur.



В. Стасов в биографии Бородина пишет, что сочиненный в Германии секстет «был совершенно в мендельсоновском стиле, и своему другу, М. Р. Шиглеву, он [Бородин] писал тогда же, что сочинил его так единственно для того, «чтоб угодить немцам» (79; 342).

В эту характеристику следует внести некоторые поправки. В секстете, действительно, заметны влияния западноевропейской инструментальной музыки, в частности Мендельсона, Шуберта. Но порою не менее явственно ощущается, что музыку эту писал русский автор первой половины XIX века, а в отдельных моментах (более всего в финале) — даже «будущий» Бородин.

Скерцо для фортепиано в четыре руки E-dur (*Molto vivo*; авторская пометка в конце рукописи «Гейдельберг, август, 1861 г.»)¹ так же, как и созданная несколько позже четырехручная тарантелла, возникли, видимо, в результате увлечения именно этой формой музицирования на фортепиано, о чем сам Бородин пишет в письме домой. Знакомство с Е. С. Протопоповой в мае того же 1861 года могло послужить дополнительным стимулом к созданию подобных сочинений.

По жанру и общей формальной схеме (сложная трехчастная с трио) скерцо можно поставить в один ряд с интермеццо из фортепианного трио, менуэтом из струнного квинтета, однако привычное соотношение образов «повернуто» здесь несколько по-иному. В основе лежит не контраст танцевальности и песенности, а противопоставление стремительной моторики, легкой игры (крайние разделы) — оживленному инструментальному наигрышу в народном духе, образу, несущему в себе черты «русской пасторали» (трио).

Своеобразие тематизма заключается в его постепенном «сгущении», концентрации; более интересная музыка звучит отнюдь не в начале, — по мере изложения первого раздела простой трехчастной формы появляются острота, веселое бурление, столь свойственные жанру скерцо.

Тональные соотношения начальной и основной части темы вносят в трехчастную форму явные сонатные черты:

¹ Рукопись — в Государственной публичной библиотеке (архив Финдейзена, ф. 816, оп. 3, ед. хр. 2352).

начальная часть	основная часть	развитие начальных интонаций	начальная часть	основная часть
E - dur	H - dur		E - dur	E - dur
первая часть		середина	реприза	

Но здесь как бы еще не вполне откристаллизовалась главная партия, роль которой выполняет краткая и менее яркая начальная часть темы.

Перед нами не просто формальный эксперимент. Оригинальная композиционная структура намечает путь к монотематической сонатности, в которой побочная тема буквально вырастает «из недр» главной темы. Впоследствии такая сонатность (в крайних разделах трехчастной формы) станет типичной для бородинских скерцо.

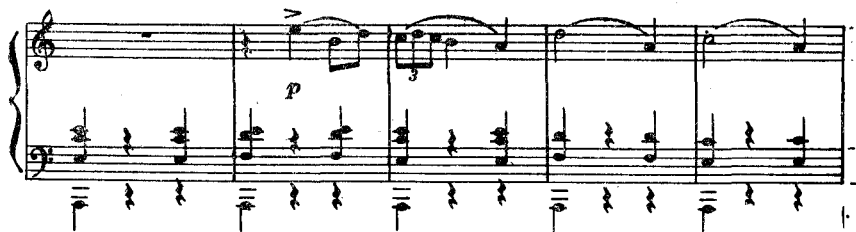
Правда, музыке первого и третьего разделов скерцо еще недостает национальной характерности. Зато в трио русский колорит выражен весьма рельефно.

Простодушно-меланхолическая и в то же время подвижная мелодия «à la гобой» напоминает пастушеский наигрыш. Характерные для русской песни плагальные интонации, соединяющие IV ступень с I ступенью¹, подкрепляются последовательно выдержанной диатоникой в гармонии. Здесь же мимолетный индивидуальный штрих: в неизменной фигуре аккомпанемента, показанной до вступления мелодии, обычная субдоминанта осложнена «застывшим» от предыдущего звуком V ступени (3 и 5 такты примера 59), — в результате возникает острое созвучие из секунд и септим (больших!), вносящее в музыку шутливую нотку:



¹ Значение этих интонаций для русской музыки убедительно показывает В. Н. Трамбицкий в интересной статье «Плагальность и родственные ей связи в русской песенной гармонии» (80).

Приведенные автором народно-песенные примеры свидетельствуют также о достаточной распространенности мелодического оборота III ступень — I ступень, сопутствующего, как и в данной мелодии (пример 59), «плагальным квартам».



Вообще, замысел трио обещал многое: в богатом оттенками образе намечалась и настороженность, и лирическая нотка, и скерцозность. К сожалению, Бородин не сумел в дальнейшем тематическом развитии — оно страдает известной однотонностью — удержаться на уровне столь интересного начала.

Осенью 1861 года Бородин переезжает в Италию, где, живя в Пизе, создает два последних произведения раннего периода — фортепианную тарантеллу и фортепианный квинтет.

Тарантелла для фортепиано в четыре руки D-dur (Allegro molto vivo) написана в первой половине 1862 года.

Живой, динамичный пульс пронизывает две четко очерченные темы, различные не столько по характеру, по эмоциональному строю, сколько по манере изложения и национальной окраске.

Первая тема сонатной формы отличается типично «тарантелльной» извивающейся, скользящей, словно несущейся в вихре танца мелодией инструментального типа.

Некоторыми чертами этот образ напоминает Пляску половецких девушек из «Игоря», хотя Пляска значительно выше по художественным достоинствам, в ней больше тонкости и красоты, а главное, гораздо более ясно выражен восточный национальный характер — в тарантелле ориентальность дана лишь намеком.

Вторая, побочная тема, наоборот, звучит вполне «по-русски». Национальные черты ощутимы прежде всего в мелодии, разветвляющейся на фоне легкого, стремительного движения аккомпанеента. Общий склад и бодрый, живой характер поначалу напоминают плясовые и отчасти хороводные песни. В то же время во второй, минорной половине темы легко улавливаются интонации лирической городской песни и романса.

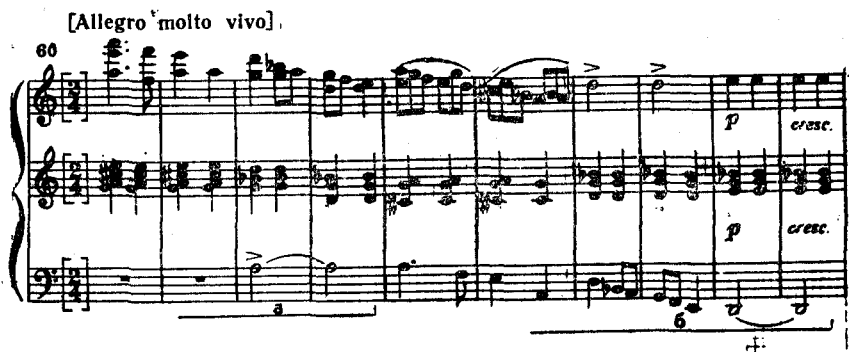
Непрерывный, стремительный пульс экспозиции переходит и в разработку, где темы приобретают новое качество: активность, энергию. Начальная мелодическая фраза побочной темы помещается ниже своего аккомпанеента, ярко выделяясь, подобно сигналу, призыву, на фоне ровно бегущих в верхнем регистре пассажей. Благодаря отдаленности главного голоса от сопровождающего на две-три октавы и их мелодико-ритмическому различию, звучание в разных регистрах фортепиано производит впечатление

чатление разных тембров, словно мелодия исполняется на одном инструменте, а аккомпанемент на другом. Так, постепенно возникающая в сознании композитора «оркестровость» мышления начинает проявляться уже в рамках фортепианного письма (отмеченные моменты разработки похожи на фортепианное переключение оркестровых звучаний).

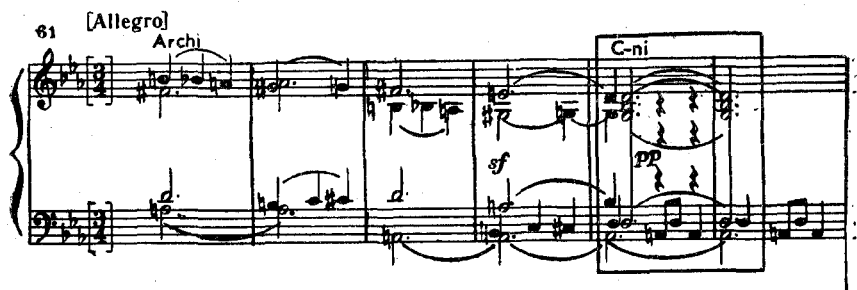
В фортепианном квинтете, непосредственно следующем по времени создания за гарантеллой, совершенно аналогичные приемы — в разработке финала (цифры 16, 17 и т. д.), причем мелодия и сопровождение поручены там уже разным инструментам.

Другое средство усиления активности было использовано еще в заключительной партии (а далее в разработке и коде): триольные фигуры кружения сливаются в один прокатывающийся сверху донизу по всему диапазону фортепиано гаммообразный пассаж, который служит завершению музыкальной мысли. Для динамизации Бородин вводит еще и прорезающий звучность восходящий акцентированный голос, наподобие тромбонов или труб в общем *tutti* (снова оркестральность!). Прием, который можно было бы определить как заключительный низвергающийся «звуковой поток», войдет впоследствии и в зрелый стиль Бородина (Первая симфония — конец первой части, «Князь Игорь» — конец увертюры, аналогичный окончанию третьего действия).

Разработка в целом несколько затянута, расплывчата, композитору явно недостает изобретательности в тональном развитии — все вращается, в основном, вокруг *a-moll'* и *C-dur'*. Вялость тонального движения отчасти, правда, искупается рядом интересных гармонических находок. Среди них — по-новому гармонизованная побочная тема, с оригинальной последовательностью аккордов доминанты, разрешающихся в созвучия минорной субдоминанты (наложение трезвучия субдоминанты на доминантовый бас — показано скобкой и буквой *a* в примере 60, субдоминантовый квартсекстаккорд, затем секундаккорд II ступени — вторая скобка и буква *b* в том же примере). Субдоминантовые аккорды выполняют здесь роль особого местного «устоя»:



Излюбленные гармонии зрелого Бородина — диссонансы, тяготение которых не получает в данном контексте исхода («автономная неустойчивость» по терминологии В. А. Цуккермана), в конечном счете выросли из оборотов, подобных приведенному. Невольно вспоминается один из гармонически ярких моментов созданного через несколько лет *Allegro* Первой симфонии (окончание первой темы побочной партии):



В тарантелле видна, быть может, не до конца осознанная, но, пожалуй, первая в творчестве Бородина попытка сопоставления восточного и русского¹. И если считать тарантеллу началом пути, то в конце его лежит симфоническая картина «В Средней Азии»².

Фортепианный квинтет с-moll завершает ранний период творчества Бородина — и не только хронологически (он закончен 17 июля 1862 года — как раз перед возвращением в Россию и встречей с «балакиревцами»). В квинтете закреплено многое из найденного композитором в прежних произведениях, но квинтет выше их в художественном отношении.

Н. Я. Мясковский после исполнения в 1912 г. в Петербурге некоторых ранних бородинских произведений со сдержанной похвалой отозвался только о квинтете, сурово осудив трио «Чем тебя я огорчила» и тарантеллу. Он писал: «Интерес представил лишь квинтет, в котором явно чувствуется перо автора «Игоря» (особенно в финале); много в нем балласту, безвкусию, но много и свежести, неподдельной веселости, юмора и значительная доза непосредственности» (62; II, 47).

Три части квинтета образуют не вполне обычную последовательность движений: *Andante* — *Allegro non troppo* — *Allegro moderato*. Такая последовательность связана с оригинальной общей идейно-художественной концепцией произведения; она станет для нас ясна в процессе ознакомления с музыкой квинтета.

¹ «Стремление к сопоставлению и контрапунктическому плетению мелодического материала разной национальной окрашенности» отмечает С. Л. Гинзбург в предисловии к изданию тарантеллы (22; 3).

² Характерно, что и в «Средней Азии» сопоставляемые темы в ходе развития сближаются и звучат в контрапунктическом сочетании.



Фортепианный квинтет.
Автограф

Первая часть отличается спокойной певучестью и неторопливым течением музыки, в более активных моментах приобретающей некоторый оттенок торжественности. Andante не заключает в себе контрастирующих образов: обе его темы дополняют друг друга и построены на интонационно родственном материале.

В главной партии Бородин создает объективно-лирический образ — наиболее русский из всего, что было им написано до сих пор. Плавное поступенное движение диатонической мелодии с интонациями опевания, ее натуральный минорный лад, свобода и непринужденность мелодического «дыхания» (смена размера $\frac{3}{4}$ — $\frac{2}{4}$), и, главное, сдержанность, но не скованность, а, наоборот,



широта характера, — все это сближает тему, особенно ее начало, с народной протяжной песней (см. пример 62).

Вслушаемся в начало мелодии темы. Легко обнаружить родство мотивов первого и второго тактов: второй такт представляется свободным вариантом, в котором начальный мотив как бы перенесен в доминанту (с отсутствующим первым звуком) и варьирован ритм, — дробление, падающее в первом мотиве на третью четверть. Третий такт — также вариант, причем гораздо более близкий, второго такта: та же попевка, в мелодическом движении которой ощущается свойственное русской песне тяготение от тоники к доминанте (а не от доминанты к тонике), здесь дана в сжатом виде. Подобное вариантное плетение интонаций внутри темы — характернейшая черта мелодического развития в народной песне, откуда ее переняла и русская классическая музыка.

Интересны, далее, и склад, и структура темы. В начальном четырехтакте, где излагается, по существу, первый «куплет» темы, основная мелодия звучит лишь в сопровождении выдержанных звуков тоники, затем доминанты. Долгие протянутые звуки, словно устремленные куда-то вдаль, очень напоминают характерные выдержанные голоса-педали в русской многоголосной песне; они уже предвещают гениальный Хор поселян из «Игоря». Манеру народного пения (одновременное исполнение песни мужчинами и женщинами) воспроизводят и октавные удвоения — и мелодии, и выдержанных голосов.

Во втором «куплете» (от цифры 1 до цифры 3) остается неизменной основная мелодия, с которой сохраняют интонационную связь остальные голоса. Таким образом, второй «куплет» в целом — это своеобразная вариация первого. По принципу «куплета»-вариации строится и следующий за цифрой 3 четырехтакт и т. д. Вариационно-куплетная форма, которую привлек композитор, и сам метод варьирования путем введения новых вариантов-подголосков к неизменяемой основной мелодии — ведут свое происхождение в конечном счете от народного творчества. Но Бородин здесь следует путем, уже проложенным Глинкой, — вариации на *soprano ostinato* используются для развития лирической темы в народном духе.

Наряду с чертами крестьянской песни, в главной теме, особенно в «куплетах», следующих за начальным, обнаруживаются также стилевые черты городской песенно-романсовой культуры. Они ощущаются и в проскальзывающих кое-где типично романсовых интонациях¹, и в гармоническом миноре, сменяющем

¹ В примере 62 одна из них отмечена знаком *. Популярность этой интонации, о чем пишет Ю. В. Келдыш (38; I, 179—180), доказывается диапазоном ее распространения: от «русской песни» XVIII века «Стонет сизый голубочек» Дубянского и до «Сусанина» (тема трио «Ах, не мне, бедному», квартет «Не розан в саду»).

натуральный, и в аккордовом складе, вытесняющем подголосочный. Все это несколько нарушает стилевое единство темы, хотя достоинства ее неоспоримы.

Интересен и нов прием, которым пользуется Бородин после первоначального изложения и развития темы для дальнейшего построения главной партии (цифра 4). Здесь сразу увеличивается звучность, тема словно наливается изнутри силой. Интенсивное обрастание мелодии новыми голосами сообщает теме — вместе с усилением громкости — иное качество звучания, — так, в народном хоре первоначальное пение нескольких человек энергично подхватывает общая масса участников. Впечатление «подхвата песни хором» усиливается эффектом вступления фортепиано с его плотной звучностью (непосредственно перед этим — прозрачное звучание одних струнных), а также энергичным взлетом мелодии вверх на нону в фортепианной партии после предшествующего унисона струнных¹:

63 [окончание предыдущего проведения] 4

V-ni II

V-c.

p

mf

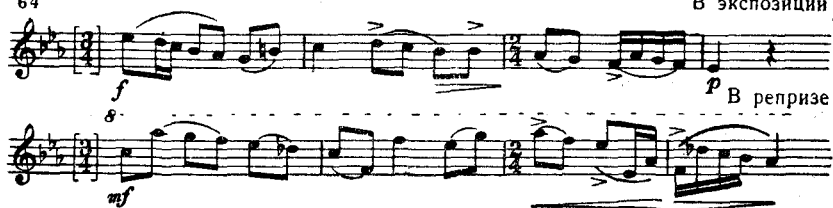
cresc.

f

В репризе главной партии с помощью описанного «хорового» усиления композитор дает кульминацию всего Andante.

Однако Бородин не жертвует подголосочностью фактуры во имя массивности изложения. Уже второе «хоровое» проведение темы образуется сплетением ряда мелодических линий, причем первая скрипка исполняет новый вариант-подголосок — и в экспозиции, и в репризе (сравним с основной мелодией в примере 62):

¹ Аналогичная размашистая интонация производит сходное впечатление и в песне Варламова «Оседлаю коня» («хоровой» прием в сольной песне также служит динамизации) и в побочной партии увертюры к «Царской невесте».



Явление, названное нами «хоровой подхват», было отмечено Л. А. Соловцовой при разборе трио из второй части квинтета¹. Нам кажется не менее уместным говорить о приеме «хорового подхвата» и в отношении обеих тем первой части, и в отношении главной темы второй части.

Использование этого приема в побочной партии дает немало-важные результаты. Побочная тема особенными достоинствами поначалу не отличается: она в меру светла, певуча, ровна, несколько замедленна в сравнении с главной. Но ее изложение в пределах побочной партии делится на две части, отличающиеся друг от друга даже по характеру.

Первая часть (у фортепиано), где мелодия звучит в сопровождении элементарно-простой трезвучной фигурации, носит спокойный, даже какой-то равнодушно-спокойный характер. Тема в этой части не очень ярка (особенно ее начало с избитым гармоническим ходом $T_6-D_4^3-T$); К. Дмитриевская отмечает также «мендельсоновскую» фактуру и общий европеизированный облик темы. Но характеристика эта наиболее приложима к первым восьми тактам побочной партии.

Во второй же ее части, где применен описанный выше прием «хорового подхвата», гораздо больше жизни, энергии, внутреннего движения. Важные изменения происходят не только в фактуре и инструментовке, но прежде всего в мелодии и гармонии темы. Благодаря бескаденционному гармоническому развитию четырехтактные фразы сплавляются в единую протяженную линию. Сплочению способствует и свобода от строгой метрики: мотивы тактов 2 и 3 двудольны, а далее — трехдольны (см. пунктирные скобки примера 65). В ходе развития используется мажорная диатоника со своеобразной, отнюдь не шаблонной последовательностью побочных ступеней: $VI-D_6-SII_2-DVII_6-III$ (отмечена квадратом в том же примере). Более близкой народной музыки стала мелодия; в ней получают дальнейшее развитие содержавшиеся и в первой части терцовые интонации, типичные для русской народной

¹ «Одногласный запев как будто подхватывается хоровым припевом. Здесь Бородин непосредственно переносит в инструментальную музыку один из приемов русского народного многоголосия. По такому же принципу построена и главная тема финала» (75; 27—28).

песни¹. Мелодия теперь еще яснее обнаруживает интонационное родство с главной темой (альт и виолончель, опущенные в примере, дублируют фортепианные басы октавой выше):

65

V_{но} I

V_{но} II

f

Итак, прием изложения, подсказанный композитору манерой народного пения, влечет за собой приближение и самой темы к народной музыке. Выпадает из стиля лишь окончание, каденция, гармонический мажор которой более уместен в первой части побочной партии, но здесь гораздо менее вяжется с диатоникой темы.

Итак, оценивая прием «хорового подхвата», мы вправе говорить о национально-характерной форме изложения музыкальной мысли.

Из всего многообразия существующих в русской народной песне типов вступлений хора, прием, описанный в первой части квинтета, можно попытаться определить, как «подхват-варьирование» (а не, скажем, «подхват-продолжение», где хор излагает мысль, начатую запевалями). Здесь — и в подголосках-вариантах, которыми обрастает основная мелодия (вспомним пример 64), и в самом принципе целостного повторения мысли с изменением фактуры, — продолжается та линия «куплетного» варьирования, которая отмечалась нами в начале *Andante*. Так в приеме «хорового подхвата» проявляется более общая черта — вариационность, вообще присущая творческому методу композитора и с большой полнотой обнаружившаяся в фортепианном квинтете.

Эта общая черта повлияла и на композицию *Andante*. Ввиду господства вариационного принципа все «события» совершаются в пределах экспозиции и репризы, и потому Бородин обходится в сонатной форме без разработки.

¹ Можно напомнить и «Камаринскую», и следующие песни из сборника Римско-Корсакова (71): №№ 9, 17, 21, 24, 73, 87 и т. д. В. А. Цуккерман предложил называть интонации такого типа «терцовыми ступеньками» (85; 82—83), показав их распространенность в русской песне.

Кода производит двойственное впечатление. Очень хорош просветленный мажорный вариант главной темы, а также ее новый минорный облик, с фригийским оттенком, возникающим из-за того, что мелодия начинается с квинты лада, а не с основного тона, как было до сих пор (сравним пример 67 с примером 62). Строгая простота мелодии, скупость сопровождения, где выдержанные октавы образуют с мелодией характерные двузвучия, параллельная переменность ладового развития (C-dur — a-moll) — во всем этом еще ярче, чем в первоначальном изложении, выступают народно-национальные черты, музыка становится ближе протяжной крестьянской песне и, вместе с тем, — ее гениальному бородинскому воплощению в Хоре поселян¹. Однако завершается кода неожиданно громкой и столь же неожиданно резко выпадающей из стиля стереотипной каденцией в гармоническом a-moll'e со всеми ее неизменными атрибутами: K₆, D₇ и т. д. (кстати, намечавшийся фригийский e-moll разрушается прямолинейным поворотом в основную тональность). Отмечавшееся уже смешение стилевых черт крестьянской и городской культуры, не образующее органического синтеза, здесь особенно заметно:

[Andante]

67

Arcis

f ff

Piano

p f ff

¹ См., к примеру, окончание второго и третьего куплета хора:

66 [Moderato]

Хор

по - на - бе - гал, по - на - бе - гал.

делах главной партии этот прием еще более явно восходит к фольклорным истокам — народной инструментальной музыке; так, веселый наигрыш солистов дружно подхватывается всем ансамблем. Строение «хорового», вернее «ансамблевого подхвата-tutti», достаточно своеобразно: основная мелодия звучит только у одного инструмента — второй скрипки; первая скрипка и виолончель ведут типично плясовой подголосок (более сжатый, но не лишенный самостоятельности вариант мелодии), партия фортепиано образует гармоническую основу и, вместе с альтом, подчеркивает ритм. Большая динамизация, резкое усиление звучности не лишает при этом партию каждого ансамблиста самостоятельности, интереса:



Прообразы подобных народно-танцевальных tutti можно видеть, например, в подлинной крестьянской «Камаринской» (запись Е. Линевой, первый выпуск), а также у Глинки (пятая вариация tutti, fortissimo). И для названных примеров tutti характерна сжатость подголосков — в них отброшены все узоры основного напева, сохранен лишь мелодический контур и подчеркивается ритм¹.

Побочная тема также плясового характера, но еще более веселая, игривая, живая, — не только «пляска солиста» после «общей», но и «женская» после «мужской».

Показательно, что в изложении побочной темы Бородин уже не использует прием «хорового подхвата», — ее индивидуальный, «сольный» характер не располагает к этому:

¹ См., например, у Глинки партии кларнетов и первого фагота.

Allegro non troppo



Обаятельный образ, который создает Бородин, чем-то напоминает по духу безоблачно-светлый образ Людмилы — той Людмилы, чью красоту, девичье изящество и очаровательное кокетство с такой любовью рисует Глинка в каватине первого акта.

Задор теме сообщает уже начальный высокий звук (вершина-источник), подчеркнутый скачком на октаву¹. Мелодия, с которой выступает первая скрипка, построена на приеме «отталкивания» вниз от доминанты лада и на постоянном возвращении к ней (скрытый органнй пункт), что весьма характерно для русских народных песен, в частности плясовых. Эти повторяющиеся под-

¹ Сходное начало — в Камаринской в записи Линеовой, а также в Allegro из «Увертюры-симфонии» на две русские темы Глинки:



Очевидная близость приведенных мелодий (примеры 70 и 71) лишний раз подчеркивает связь бородинской темы с народной песней.

скоки-возвраты тоже подстегивают мелодию, динамизируют ее. Остроту, длительно выдержанную неустойчивость дает теме доминантовый органый пункт, а симметричные аккорды синкопирующих струнных *pizzicato* (T—D₇, D₇—T) напоминают звучание народных щипковых инструментов.

Целиком на подражании синкопированной аккордовой игре народных инструментов построено очаровательное заключение, своего рода шуточный плясовой отыгрыш. Оттенок лукавства вносит коротенькая интонация первой скрипки: она как бы терпеливо поджидает свой момент, неожиданно «проскальзывая» между «тренькающими» аккордами.

В побочную тему искусно вплетено противосложение к основной мелодии — в этой роли выступает мелодия первой темы скерцо (окончание примера 70). Впоследствии Бородин не раз будет пользоваться мелодией главной темы в качестве контрапункта к побочной; вспомним, например, скерцо Второго квартета (пример 152).

Несколько необычная реприза главной партии (цифра 6) содержит признаки развивающей части формы: тональную неустойчивость (основная «тональная пара» a-moll — C-dur появляется не сразу), стреттные проведения темы, вычленение краткого мотива и его секвенцирование. Возникают и новые танцевальные мелодии — то в характере русской плясовой (партия фортепиано, пример 72), то неожиданно почти цитатно напоминающие шубертовское «В путь» (партия виолончели, пример 73):

The image shows a musical score for measures 72 and 73. Measure 72 is marked 'Allegro non troppo' and features Piano (p), V-c. (Violoncello), and V-ni I, II (Violins I and II) parts. Measure 73 features the V-c. part. Dynamics include p, cresc., and f.

Такой формальный эксперимент ведет к видоизменению основного образа, обогащению его новыми штрихами, нюансами («хоровой подхват» в репризе отсутствует). Отталкиваясь от сонатной схемы без разработки, Бородин ищет — именно в скерцо! — тип композиции, который сочетал бы лаконизм, двухтемность с возможностью развития.

В репризе побочной темы очень интересно небольшое варьирование мелодии — подслушанная композитором у народа манера ритмического дробления: в тактах 2 и 3 вместо



давая чему и характер мелодического отталкивания — о чем говорилось ранее — становится более острым¹.

В трио национальные истоки ощущаются столь же сильно, но музыка гораздо менее оригинальна и носит некий «общерусский» характер.

Сдержанно-спокойный первый шеститакт с его интонациями опевания, унисонным изложением, типичной (без модуляции) переменностью лада связан с крестьянской лирической песенностью. Вторая же, аккордовая половина темы чем дальше, тем больше приближается к стилю городской «русской песни», обнаруживая явные черты профессиональной музыки:

74 **Trio** 14

Piano Solo

¹ То же и в сборнике Балакирева. См. аккомпанемент второго проведения мелодии в № 26, «Под яблонью зеленою», — интересный опыт инструментального воплощения плясовой песни (10; 75—76).

В теме ощущается и влияние украинской песенности: начальная фраза мелодии напоминает песню «Дівка в сінях стояла»:



Каденция, завершающая тему (отмечена квадратом в примере 74), кое в чем уже предвещает характерную для Новой русской школы гармонию, образованную мелодическим движением голосов. После того как гармоническое развитие достигло заключительной доминанты, композитор не сразу переводит ее в тонику: движущиеся параллельными секстами мелодические голоса создают тонкую нюансировку одной и той же доминантовой функции. Примечательно здесь появление неполных, ненормативных созвучий, вызванных к жизни логикой мелодического движения.

Аналогичные обороты встречаются, например, у Римского-Корсакова в рассказе Шелogi о путешествии по лесу (эпизод в h-moll) из «Веры Шелogi», в хороводной песне из «Садко», а особенно в колыбельной Волховы:



Протяженность темы и спокойствие ее течения, видимо, подсказали Бородину метод развития — темброво-тональное «целостное» варьирование. Но результат вряд ли можно считать удачным. Повторения многочисленны: в каждой тональности тема проводится сначала у фортепиано, затем у струнных, кроме того, в роли неизменного дополнения ко всем проведениям опять-таки выступает первая половина темы. А тональные краски не очень яркие, лишь однажды использован терцовый сдвиг G-dur — E-dur. В результате возникает ощущение затянутости и вялости.

Третья часть квинтета (Allegro moderato) — финал — несколько необычен, особенно своим началом. Здесь отсутствует типичная «финальная» оживленная подвижность, ясные танцевальные жанровые связи. Можно предполагать намерение Бородина уже в этот период создавать национальные эпические музыкальные образы. Во всяком случае, несомненна попытка дать финал, завершающий произведение не столько образами массового танца, живого и моторного, сколько широтой, неспешностью музыки и величавой мощью.

Открывающая финал тема вовсе не медлительна, но не подвижность (умеренная, впрочем) выступает в ней на первый план, а лирическая распевность, задушевность и теплота (см. пример 101). Национальный характер ее бесспорен, чему немало способствуют определенные черты, позаимствованные из народной музыки. Уже вступительная фраза-«заставка» построена на типичной народно-песенной интонации диатонического опевания квинты (без подчеркивания неаккордового звука). На том же приеме опевания основано и дальнейшее развитие мелодии, во многом предвосхищающей оркестровое вступление ариозо Ярославны из второй картины первого действия (см. пример 132).

Ладовое своеобразие русской песенности, сказавшееся в мелодии темы, повлекло за собой выдержанную плагальность в гармонии — музыкальная мысль развивается лишь в сторону субдоминанты и, как это часто бывает, на неизменном басу — тоническом органном пункте¹.

Влияние народной песни ощутимо в прозрачной фортепианной фактуре, с «осмысленными», «живыми» голосами, дающими не только полнзвучие; в теме ощутимы и какие-то черты подголосочного склада, — так, теноровый голос кажется своеобразным сжатым вариантом мелодии. Задумчиво и как-то особенно по-русски звучит заключительное слияние всех голосов в унисон.

Однако при всех своих достоинствах и начальном положении не первая тема определяет облик финала.

В тематическом отношении финал многоэлементен, темы его различны и по характеру, и по жанровым истокам. Уже в пределах развитой, большой главной партии чуть печальная певучесть первой темы сочетается с величавой, уверенной торжественностью и, кое-где, с блестками легкой игры-шутки. Связующая тема (цифры 4—6) выдержана в романсовом духе и отличается чувствительностью, особенно заметной в окончании². Побочная заключительная часть экспозиции более «финальна» по характеру (оживленная пульсация триолей), но не очень ярка, деловито-спокойна. Наконец, сплавливает экспозицию небольшой изящно-скерцозный отыгрыш, прокатывающийся через весь звуковой диапазон (верный для Бородина признак функции дополнения, завершения и т. д.); в виде своеобразного рефрена отыгрыш повторяется и после начальной, и после заключительной темы, подчиняясь им тонально.

¹ В своем формирующемся гармоническом мышлении молодой Бородин, как уже отмечалось, нередко выступает прямым «наследником» Глинки. Пример, о котором идет речь, напоминает такие глинкинские образцы минорной плагальности, как каватина Гориславы.

² В романсах подобного рода лирическая минорная мелодия часто завершается каденцией, где чуть-чуть мелодраматически звучащее (в данных условиях) задерживание к квинте доминанты предшествует окончательному спуску к тонике. Мы уже писали о подобной мелодической концовке в связи с первой частью струнного квинтета (см. пример 37).

Многотемность финала укрепляет его завершающую роль в цикле. Но в финале есть центральный по значению образ, музыкальный характер, наиболее важный в данной части произведения. Это широкий, могучий подъем, торжественный и решительный, образ уверенной в себе силы. Впервые он выступает в экспозиции, его воплощению служит вторая тема главной партии.

Энергичная, приподнятая по духу тема выдержана в аккордовом складе, причем активным движением проникнута не только мелодия, но и другие голоса, особенно нижний. В мощном *tutti* впервые с начала части одновременно участвуют все инструменты квинтета:



В мелодии особенно выделяется дважды использованная решительная интонация: в окончаниях фраз вместо плавного, по инерции замыкающего спуска на секунду — взлет на септиму (отмечен пунктиром).

Национальная характерность этой интонации не вызывает сомнений. Приведем два примера, заимствованных из книги С. Протопопова «Элементы строения музыкальной речи» (68; 37—38), — первый из сборника Лопатина и Прокунина, второй из сборника Лиевой:



Образ, созданный здесь Бородиным, во многом прямо предвосхищает один из важнейших образов *Allegro* Первой симфонии, — он воплощен там в героико-торжественной *B-dur'*ной промежуточной (связующей) теме (буквы В и Д в партитуре).

Глубоко народны истоки таких бородинских образов — они лежат в древнеславянских героических песнях славления, в торжественных кантах (где, как тонко подметил Асафьев, неизменно присутствующая поступь шествия не превращается, одна-

ко, в военный «профессиональный» марш — 7; 286¹⁾); наконец, в хоровых молодецких песнях, короче — в тех музыкальных жанрах, где запечатлелась народная энергия и сила.

Господствующее значение данного образа в финале не подлежит сомнению, ибо и главная кульминация разработки (цифры 27—30), и монументальная кода строятся на дальнейшем развитии приведенной темы. Многие здесь уже предвещают богатырские образы зрелых произведений Бородина. Массивная полнотвучность фактуры, мощный предыктовый подъем по диатонической гамме, гармонизованной параллельными неполными и трезвучиями, — вызывает в памяти вступление к хору «Слава» из Пролога «Игоря». Степенную, торжественную музыку упомянутого вступления напоминает не только аккордовый подъем, но и предшествующее ему у струнных подобие «распевов» в вокальной музыке (слиговые попарно восьмушки в трехдольном размере — точно два звука, приходящиеся на один слог в пении):



Для создания уверенного, сильного и мужественного образа Бородин использует каденцию, весьма часто встречающуюся у Глинки (в особенности, в «Руслане и Людмиле»), там, где окончанию какого-либо эпизода необходимо придать характер торжественности. Наиболее важно в каденции сочетание двух аккордов доминанты: первый аккорд дается с задержанием к терции и в таком расположении, что задержание звучит рядом с квинтой, образуя секунду, во втором аккорде задержание разрешается. Данный гармонический оборот чаще служит для гармонизации восхождения мелодии со II ступени на V с последующим разрешением в тонику:

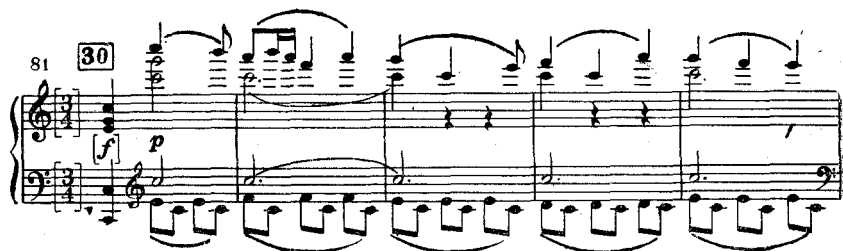


¹ К такому типу канта Асафьев относит и глинкинское «Славься». Можно указать также на тему «Ярослав-город», в которой В. А. Цуккерман предполагает влияние торжественных кантов (85; 141).

Первый аккорд отличается кварто-квинтовым строением (не потому ли он привлёк Бородина) и совмещает диссонантную напряжённость с отсутствием острого тяготения к разрешению, ибо в нём отсутствует вводный тон. Это придаёт ему фониически характер благородной статичности, твердости, неизменности, что соответствует моментам торжественного характера, где он и употребляется Глинкой¹. Вслед за Глинкой охарактеризованную каденцию в близкой «эмоциональной ситуации» использует Бородин, подчеркнуто многократно повторяя ее в коде финала (а до квинтета — еще в коде тарантеллы).

С образом, предвосхищающим будущего бородинского героя-богатыря, в разработке и коде финала непосредственно сопоставляется другой образ — воплощение беззаботной и беспечальной игры, озорного веселья. Музыка такого рода будет также весьма типична для произведений зрелого периода — например, финала Богатырской симфонии, скоморошских сцен из «Игоря».

Композитор находит для разработки ладовые, регистровые, гармонические средства, которыми будет пользоваться и в дальнейшем. Первая тема главной партии переносится в мажор (пример 81), она целиком, с аккомпанементом, звучит в светлом высоком регистре (первая—третья октавы фортепиано), и это преобразует ее, сообщает радостную звонкость и легкость. Вспомним начало сцены у Владимира Галицкого из «Игоря» (первая картина первого действия), начало финала Богатырской симфонии, — и там в обрисовке образа весьма важную роль играет веселая, подвижная, «раскатистая» музыка в верхнем регистре. Интересны также гармонические приемы: преобразованная главная тема финала заканчивается теперь каденционным оборотом с характерными «бородинскими» кварто-секундовыми звучаниями и наложением функций (субдоминанта и доминанта на тоническом басу). Особая фигурация в басу (мерное раскачивание по квартам) придает этому каденционному обороту большое сходство с веселым колокольным звоном гудочников из финала «Игоря» — тот же характер беспечности и какого-то шутивого «притоптывания»:



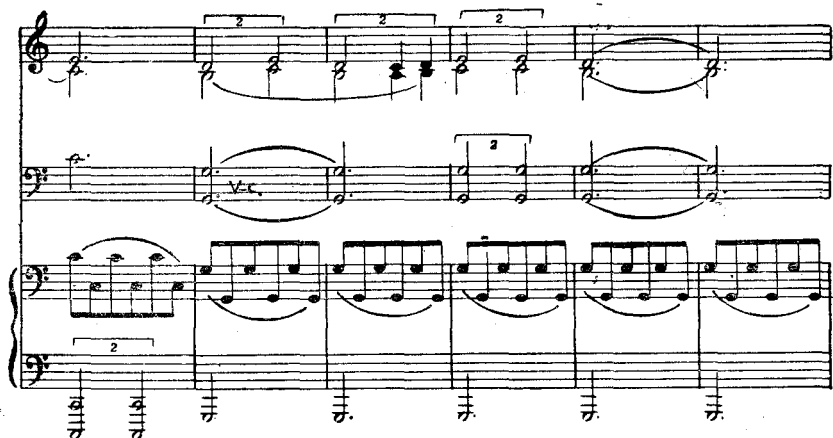
¹ См. в «Руслане»: окончание D-dur'ной песни Баяна (слова «радуга взойдет»), баллада Финна (слова «путь на полночь пробивая»), рондо Фарлафа (Piu mosso, слова «уйдет далеко от нас», цифра 27). См. также «Рыцарский романс» (Virtus antiqua) — фортепианное вступление и заключение. Вообще же, квартовые аккорды, не содержащие в своей основе несовершенных консонансов, лишены мягкости, а при соответствующих фактурных и динамических условиях могут производить впечатление нерушимой твердости, «каменности».



Разумеется, сравнение обнажает не только сходство, но и различие: раннему образу еще недостает подлинного размаха, блеска, темперамента. Скажем больше — сама идея сопоставления величавой торжественности, мощи и озорного веселья, разудалой игры будет в дальнейшем по-новому понята Бородиным и развита до монументальной концепции Второй симфонии. Пока же это лишь скромная заявка на будущее.

Оба сопоставляемых образа выступают в разработке и коде в трансформированном по сравнению с экспозицией виде. Кроме упомянутых средств изменения темы Бородин использует — впервые столь уверенно в ранний период — еще мелодическое доразвитие, «продление» ранее изложенной мысли; впоследствии это станет одной из сильных сторон бородинского творческого метода. Энергичная, весомая аккордовая вторая тема главной партии — ее можно было бы назвать темой-tutti — получает шеститактовое продолжение (четвертый такт после цифры 29), которое еще на одну ступеньку поднимает уровень динамизации, в частности, путем завоевания наивысшей мелодической кульминации.

Существенные изменения вносит продолжение первой темы главной партии — назовем ее темой-solo. После уже описанного скерцозно-светлого, «высокого» ее проведения (пример 81) музыка постепенно утяжеляется, сдвигается в более низкий регистр, и проведение темы у альты замыкается широкой, медлительно льющейся фразой скрипок:



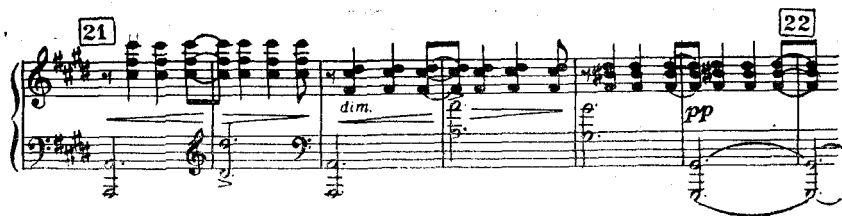
В результате легкая, веселая, игровая тема-solo все более сближается с вышеупомянутой темой-tutti, и процесс этот переходит из окончания разработки в коду, где приведенный вариант звучит в общем хоре всех инструментов, мощно и торжественно.

Сближение ранее контрастировавших образов есть главный итог развития, достигаемый прежде всего с помощью мелодического «допевания», «доразвивания» уже готового, законченного целого. При этом резкое расширение длительностей (половинные ноты с точкой после четвертных) несколько напоминает знаменитые бородинские эпические приемы увеличения, гиперболизации темы — правда, пока ритмическое увеличение затрагивает лишь новое окончание темы.

Обширная разработка финала — мы до сих пор касались только ее кульминационной зоны — содержит немало характерного для композитора. Таковы, например, неожиданные мощные аккордовые «перебивы», удивительно напоминающие оркестровые tutti (формирующаяся «оркестральность» мышления, отмеченная в тангелле, подтверждается пометками в рукописи квинтета, которые свидетельствуют о намерении Бородина сделать инструментовку для симфонического оркестра, — 53; 6).

Оригинален момент перехода от одного крупного раздела разработки к другому: здесь царит настороженность, тишина, музыка как бы застывает, на фоне своеобразного мерцания — цепочки синкопированных аккордов в верхнем регистре — раздаются тихие, но подчеркнутые возгласы-октавы:





Этот исполненный таинственности эпизод многое предвещает в будущем. В самом деле, в зрелых сочинениях Бородина встречаются моменты, где господствует причудливая неопределенность, зыбкость, особо связная, внутренне сцепленная текучесть, — мы имеем в виду знаменитые эпизоды в Первой симфонии, обычно называемые «клеваниями», но не только их.

Обратим внимание на то обстоятельство, что ни внешнее проявление динамики (резко акцентированный, словно прорезающий весь звуковой диапазон голос), ни тем более оттенок юмора (присущий, впрочем, только скерцо Первой симфонии) не есть главное в таких эпизодах. Основное, на наш взгляд, заключено в тех, казалось бы малозаметных, но непрерывных и радикальных изменениях, которые происходят где-то «в недрах» аккордового слоя; интенсивная внутренняя «работа» лишь частично (и не всегда) выражается в размашистом движении, в то время как ее решающая часть словно сокрыта от глаз.

Характер музыки различен — она может быть более или менее окрашена в фантастические тона («сдвиг» в конце медленного вступления Первой симфонии, «клевания» в разработке скерцо), может воплощать и стихийно-динамическое начало («клевания» в разработке финала), дорисовывая при этом определенную сценическую ситуацию (финал первого акта «Игоря», начало сцены с набатом, ассоциируемой с разгорающимся пламенем). Но неизменно важнейшим выразительным средством, определяющим охарактеризованное выше «подспудное движение», служит активное модулирование через далекие, во всяком случае неродственные тональности. При этом тональные переходы совершаются абсолютно плавно, без толчков, с максимальным сохранением общих тонов, и в результате отдаленное, несхожее, чуждое оказывается органически связанным.

Бородин, вообще, предпочитает самые смелые аккордовые и тональные соединения осуществлять с помощью общих тонов. Но композитор блестяще умеет там, где целью являются тональные «переливы» (как в данном случае), выдвигать на первый план объединяющие, связующие моменты; в других же случаях акцентировать различие, несходство, чуждость, оставляя связующие моменты в тени (пример этого рода — «разрозненные» секундакорды в «сцене затмения» из «Игоря», несвязность которых подчеркнута неразрешающимся голосоведением, в то время как общий тон — звук *d* — упрятан в басовое тремоло).

С помощью тонально-гармонических средств Бородину — и в этом его новаторство — удается передать характер определенных

объективных процессов, отличающихся ровностью, неконфликтностью и протекающих в окружающем мире, но не в душе человека (не случайно среди примеров отсутствуют лирические образы; с некоторыми оговорками можно к ним прибавить лишь ноктюрн из «Маленькой сюиты», где лирика тесно переплетена с пейзажностью)¹. Быть может, как упоминалось, это разгорающееся пламя, быть может, разливающиеся воды или заволакивающие небо тучи, — вообще, конкретизация здесь затруднительна, да и вряд ли необходима...

Вернемся, однако, к финалу квинтета. В фрагменте, приведенном в примере 83, уже присутствует мерцающе-зыбкая, плавная смена аккордов (пока без далеких модуляций), а фактура расслаивается, но не только по «этажам»-регистрам (что обычно), — из общей массы выделяется голос, «действующий» в разных регистрах, в том числе и в «занятом» остальными голосами, но противопоставленный им с помощью ритма и тембра. Элементы фактуры дифференцируются, таким образом, по характеру движения: с одной стороны — размашистое, но редкое, с другой, наоборот, — плавное, «мелкое», но частое; в остальном же они образуют единство — входят в одну гармонию, имеют общую «звуковую территорию» и т. д. Такая дифференциация — ценная находка молодого Бородин², способствующая созданию многоплановой музыкальной ткани. В зрелых произведениях композитор пользуется этим приемом многократно: в начале разработки финала Первой симфонии (буква Д), в разработке первой части Богатырской, в ряде моментов ее скерцо, для характеристики Кончака (первое Allegro арии) и Кончаковны (трио третьего акта). В сочетании с описанным выше интенсивным тональным движением и определенной тембровой краской (резкость звучания при краткой «атаке» звука), рассмотренный вид фактуры составляет сущность «клеваний».

Яркие отдельные моменты, к сожалению, кратки и не составляют всей разработки. Ее крупный раздел, в котором главная и побочная темы противопоставлены тонально — f-moll — E-dur (с цифры 15 по 20), затем повторяется почти буквально, лишь транспонируясь в cis-moll — C-dur (с цифры 22 по 26), что создает ощущение затянутости, ослабляет интерес.

Подведем некоторые итоги. Трехчастный цикл строится так,

¹ В какой-то мере Бородин мог опереться на достижения шумановского искусства. Вспомним, например, окончание разработки финала В-dur'ной, «Весенней» симфонии (от такта 149 до репризы): у гобоев с кларнетами в верхнем регистре — призывы-возгласы, «голоса природы», а в нижнем регистре — таинственный шелест тремоло струнных, то нарастающий, то затихающий и как бы служащий «покровом», под которым совершается непрерывное внутреннее движение (модулирующая секвенция через цепочку доминантсептаккордов). Но Бородин идет дальше Шумана и в смелости тональных сопоставлений, и в оригинальности фактурной дифференциации (о чем дальше).

² Уже в фортепианной тарантелле (см. стр. 78) намечается подобный вид дифференцированной фактуры.

что в каждой его части воплощается один из жанров русской народной музыки, а через него — одна из черт национального характера. Первая часть воплощает спокойное лирическое раздумье, во второй части господствует плясовое веселье и юмор¹, в третьей — преобладают образы мужественно-сильные, моменты «торжественного прославления». Отсюда, кстати, и необычное чередование темпов-движений и некоторые особенности строения прежде всего первых двух частей: отсутствие резко контрастирующих образов внутри каждой композиции, стремление преодолеть грань между *Andante* и *Allegro* (кода первой части в тональности второй части) для более непосредственного их противопоставления.

Расположение образов-частей именно в такой последовательности создает постепенный переход от лирики и танца к более активным жизненным проявлениям, превращает действительность в подлинный итог предшествующего развития (вспомним моменты «хоровых подхватов» в первой части — своей энергией и активностью они уже в какой-то мере предвещают финал). Все это существенно дорисовывает общую идейно-художественную концепцию произведения.

Частично Бородин мог опереться на давнюю традицию русской музыки, соединявшую лирическую и плясовую песни (так называемая «сдвоенная песня»)², и, разумеется, на «Камаринскую» Глинки, в которой эта традиция была претворена в крупных формах инструментальной профессиональной музыки, и на ее основе создано высокое обобщение (конкретные связи с глинкинским произведением отмечались в ходе анализа).

Но Бородин выходит за рамки данной традиции: сопоставление «лирического состояния с юмором и своего рода художественным «затейничеством» (Асафьев о «Камаринской» — 6; 246) завершается попыткой обратиться к эпическому началу, воплотить народную силу. И здесь композитор опирается на творческое наследие Глинки в широком смысле, в первую очередь на «Сусанина» и особенно «Руслана» (вспомним, что анализ обнаруживал даже сходство некоторых деталей, вроде «каденции торжественного окончания»). Поэтому характеристика — «квинтет à la Глинка» — видимо, бытовавшая среди близких композитору людей (ее приводит Стасов в биографии Бородина), вполне обоснованна.

¹ Имеются в виду крайние разделы скерцо, ибо при всем национальном своеобразии музыки Бородин твердо придерживается традиционной общеевропейской конструкции жанра — средний раздел представляет собой замедленно-певучее трио. В образном отношении трио продолжает линию первой части.

² Соединение контрастных народно-песенных жанров, возникнув и широко распространившись в вокальной музыке (Кашин, Варламов, Гурилев и многие другие), очень скоро становится достоянием и русского инструментализма. Здесь оно приобретает вид двойных вариаций. Видимо, этой традиции следовал упоминавшийся немецкий виолончелист Б. Ромберг, избирая для каждого из своих вариационных циклов (ор. 14 и ор. 20) медленную и быструю песни.

Таким образом, в оригинальной концепции трехчастного сонато-симфонического цикла соотношение первых двух частей могло быть подсказано традициями, тогда как для финала потребовалась их более смелая и свободная переработка. И не случайно финал квинтета содержит столько ярких прозрений в будущее!

Фортепианный квинтет — важный, пожалуй, решающий этап на пути созревания Бородина как русского композитора. Зарубежные воздействия здесь значительно скромнее, чем в предшествующих сочинениях. Зато многое и в образах, и в средствах музыкальной выразительности — интонационно-ритмических, гармонических¹, фактурных, тембровых, — и в приемах развития идет непосредственно от народного творчества, а также от глинкинского преломления фольклора. Квинтет в этом смысле обобщает тенденции, намечавшиеся в других ранних произведениях, что наглядно видно, скажем, на примере вариационности.

Вначале, под влиянием традиций русской инструментально-бытовой музыки, вариационность дает плоды в «чистом виде», определяя форму произведения или части (трио «Чем тебя я огорчила», *Andante* струнного квинтета). А затем, под влиянием Глинки и народной музыки, композитор превращает вариационность во все более тонкий метод развития, сочетающийся с сонатными принципами композиции («хоровой захват» в первых двух частях фортепианного квинтета) и даже — в виде вариантности — используемый для внутритематического развития (главная тема первой части).

Квинтет, однако, нельзя отнести к произведениям зрелого стиля — процесс формирования творческой индивидуальности еще не завершился. Сфера национальной музыки, влияние которой (то большее, то меньшее) постоянно испытывал композитор, здесь становится главным источником. Но далеко не всюду в квинтете эти влияния пропущены сквозь авторское «я». А потому в ряде моментов общераспространенное, повсеместное — хоть и русское в большинстве своем — преобладает над неповторимосвоеобразным, бородинским.

А. Сохор в монографии о Бородине с полным основанием утверждает, что «к моменту возвращения на родину в нем [то есть Бородине], как показывает фортепианный квинтет, уже созрела идея национальной музыки» (77; 110, разрядка автора. — Г. Г.). Однако, с не меньшим, на наш взгляд, осно-

¹ Так, в основе ряда тем второй и третьей частей лежит следующий гармонический оборот:



Природа этого плагального оборота — подголосочно-полифоническая: голос и втора движутся в терцию, бас остается на месте. Народное происхождение оборота — несомненно. Его охотно использовал Глинка, например в окончании рондо Антонида из первого акта «Сусанина».

ванием можно утверждать, что идея эта не нашла еще вполне и до конца индивидуальные формы выражения.

Общая же тенденция, задачи, которые ставил перед собой молодой автор (отображение народной жизни, постижение черт национального характера через народную песню, свободное, без этнографизма, использование фольклора, развитие заветов Глинки), поразительно совпадают с некоторыми важными принципами складывающейся тогда Новой русской школы¹. Не случайно Балакирев, познакомившись с Бородиным осенью 1862 года, сразу признал в нем «своего» по направлению и заявил молодому ученому, что «настоящее его дело — композиторство» (79; 346). Трудно представить себе, чтобы в балакиревский кружок был принят — на равных началах — человек, не показавший ничего из сочиненной им музыки, а если это так, то показан был, конечно же, фортепианный квинтет, видимо, и послуживший основанием для столь ответственного балакиревского суждения.

В обзоре инструментального творчества молодого Бородина уже наметились, хотя бы в общей форме, ответы на поставленные в начале главы вопросы. Вспоминая молодые годы, Бородин писал Гарушкевичу, что музыкальные вечера были для него «серьезной и хорошей школой, как всегда бывает серьезная камерная музыка» (14; IV, 192); можно с полным правом добавить, что такой же хорошей школой, по существу настоящим «музыкальным университетом», были для композитора его ранние камерные сочинения.

Материал, разобранный нами, дает возможность, обобщая итоги отдельных анализов, конкретно представить себе процесс формирования художника, понять его путь к зрелости. Попытаемся это сделать, заранее признавая, что дать здесь исчерпывающую картину вряд ли возможно.

К моменту встречи с будущими кучкистами композитор накопил изрядный творческий багаж, который и позволил ему в столь короткий срок превратиться в зрелого, оригинального мастера². Из чего же состоял этот «багаж»?

Среди череды прошедших перед нами образов немало таких, которые никогда в дальнейшем у Бородина не встретятся, — они дань традиции, дань разнородным влияниям, которые испытывал молодой автор. Но есть среди них ценные ростки будущего: постепенно формируясь и нигде не достигая художественного уровня

¹ Сходную мысль высказал С. Дианин (29; 60, 169).

² Бородин вернулся в Россию осенью (в ноябре — по Стасову, в сентябре — по Дианину), а уже в конце декабря он играл жене «почти целиком первое Allegro своей симфонии Es-dur!» (79; 348). Пусть здесь преувеличение, как полагает Сохор, но ведь в любом фрагменте этого Allegro ошутима рука самобытного художника.

зрелых произведений, эти образы — первоначальные эскизы той «портретной галереи», на которой зиждется стиль Бородина. Вспомним мужественно-крепкий, энергичный образ, связанный нередко с моментами нарастания, подъема, — с течением времени он становится все более внушительным и мощным: связующая партия первой части фортепианного трио, разработки первой части и финала струнного квинтета, тема-tutti главной партии финала фортепианного квинтета, а в особенности ее развитие в разработке и коде (примеры 42, 49, 77, 79). Вспомним иной образ — он несет в себе что-то от веселой, задорной игры, в нем и добродушный юмор, и доля лукавства, — в конце концов он непосредственно сопоставляется с упомянутым уверенно-сильным, энергичным образом: мажорные вариации трио «Чем тебя я огорчила», вторая тема интермеццо фортепианного трио, набросок финала секстета, заключение экспозиции второй части фортепианного квинтета, и в финале этого квинтета — уже упомянутые разработка и кода (примеры 11, 12, 32, 57, 81). Назовем также изящно-танцевальный, гибкий «женственный» образ, порою приобретающий несколько ориентальный оттенок: заключительная тема первой части фортепианного трио, главная и заключительные темы первой части секстета, главная тема тарантеллы (примеры 20, 54); образ светлой, элегически-задумчивой «русской пасторали»: трио E-dur'ного фортепианного скерцо, тема-solo главной партии финала фортепианного квинтета (примеры 59, 101).

Наш перечень отнюдь не исчерпывающ: менее оформлено, но все же намечено скерцозное стремительно-полетное трехдольное кружение — в предполагаемой третьей части (скерцо) струнного трио, в развитии связующей темы из первой части струнного квинтета, в начальной теме фортепианного скерцо E-dur (пример 41); зарождается и строгий, печально-сдержанный распев, приближающийся к протяжной песне: шестая вариация трио «Чем тебя я огорчила», главная тема первой части фортепианного квинтета, особенно ее проведение в коде (примеры 13, 62, 67), а также некоторые другие образы.

Весьма характерно для рассматриваемого нами этапа становления стиля то обстоятельство, что образы, о которых идет речь, не всегда возникают на экспозиционной стадии изложения, воплощаются в ведущих темах. Нередко Бородин «находит» образно-самобытное в промежуточных и завершающих разделах формы — дополнениях, связующих и заключительных партиях (причем иной раз стимулом становится чисто композиционная задача — мы еще коснемся этого в дальнейшем); с другой стороны, бородински-характерное порою всплывает, усиливаясь в ходе развития уже изложенных тем.

Быть может, приступая к сочинению, Бородин чаще оттачивался от традиционных типов-образов, поскольку свои, индивидуальные еще не всегда откристаллизовались. Поэтому «опор-

ные камни» произведения и оказывались порою менее оригинальными. Однако, в ходе активного творческого процесса, композитор, уже не нуждаясь в заботе о «точках опоры», действовал смелее и добивался более ценных результатов.

Параллельно формированию круга образов протекает процесс накопления индивидуального «интонационного фонда». Среди нейтрального, безликого и общеупотребительного интонационного материала возникают отдельные мелодико-ритмические попевки и целые фразы, которые войдут затем в мелодику зрелого Бородина, гармонические обороты и модуляционные приемы, которые впоследствии станут типичными для его способа выражения, фактурные приемы, к которым он будет часто и охотно прибегать. Конкретизируем все сказанное выше на нескольких примерах.

Один из наиболее национально ярких «персонажей» бородинской «портретной галереи» — это образ, в котором народное молодечество, размах, удаль обнаруживают себя в озорной игретанце. Имеется в виду не стремительная пляска, безудержная и всепоглощающая, а именно игра — подвижная, но не слишком, чтобы дать место и острому слову, и шуточно-насмешливой песенке, и дружной припляске.

Такие образы встречаются в «Игоре», в некоторых сценах первого и четвертого актов, связанных со скоморохами¹, — они приобретают там оттенок разудалой бесшабашности, — а также в финале Богатырской симфонии.

Среди прочих выразительных средств композитор в этих образах использует короткие хороводно-плясовые мотивы в умеренно-быстром движении. И в мелодии, и особенно в сопровождении непременно присутствуют элементы остигатности, и вместе

¹ Нам представляется, что в стихии скоморошества, которая с таким блеском воплощена в опере, Бородин отобразил многое, и не одно только дурное. Смех и озорство, хмельное веселье и плясы — все это могло быть и наверняка было и при дворе Игоря, а не только Галицкого, все это являлось для Бородина неотъемлемой стороной облика древней (да и не только древней) Руси; конечно, не такой важной, как благородство помыслов и дум, величая строгость, цельность, беззаветная самоотверженность, — но все же существенно необходимой.

Иначе трудно объяснить поразительное сходство этих образов с некоторыми моментами финала Богатырской. Сравним например, кульминацию разработки, синтезирующую мотивы главной и побочной тем (восьмой такт после буквы Н) с припевом «Княжой песни», где Скула комически долдонит свое короткое словечко, заканчивая каждую фразу Ерощки (в симфонии — остигатная трехзвучная фигурка басов). Сравним также плясового характера мелодию, открывающую коду (буква М, факт, затем гобой) с песней гудочников из четвертого акта. Наконец там, где скоморохи не совершают никаких предосудительных действий, Бородин музыкально трактует их в качестве корифеев народного хора. Вспомним самый конец оперы: Скула и Ерощка скликают народ, раздается колокольный звон — веселый, светлый и чуть-чуть потешный, «не всерьез» — он обрисовывает и тех, кто звонит, и в то же время органически вписывается в общую звуковую картину торжества и ликования. А далее, в заключительном хоре, скоморохи выступают уже прямыми запевалами.

с органичным пунктом устанавливается неизменная ритмическая фигура, иногда обретающая вид оживленного наигрыша («тренькающего» или «дудящего»), а в других случаях напоминающая тяжеловесно-неуклюжее притоптывание. Так как и мелодия часто «привязана» к одной точке, то в целом создается эффект замкнутого — хоть и активного, упорно повторяющегося — движения на одном месте. Отсюда — тот юмористический оттенок, который то в большей, то в меньшей мере отличает все упомянутые образы.

На протяжении раннего периода Бородин постепенно «подбирается» к охарактеризованному выше типу образа. Быть может, самая первая, в виде намека, попытка — пятая вариация трио «Чем тебя я огорчила» (пример 11) с ощущающейся в ней ноткой добродушной усмешки, с неторопливым колыханием, оживляющим начальный органичный пункт, и свежестью секундовых созвучий. В других произведениях композитор открывает возможности использования интонаций русской пляски как средства скерцозно-юмористического (примеры 31, 91 в). Это пока еще не развитые темы, а лишь дополняющие построения, и «изюминка» — во внезапности их появления среди более нейтрального материала, спокойно-благочинного изложения. Наконец, во второй теме интермеццо фортепианного трио и особенно в мажорном варианте темы из фортепианного квинтета (примеры 32, 81) совершенно явно ощутим характер игры, веселой и не без лукавства, чему немало способствует звонкий тембр фортепиано в верхнем регистре и неизменное раскачивание баса, ритмически самостоятельное, независимое от остальных голосов — то ли переборы струн, то ли светлый перезвон. Разумеется, даже наиболее развитый из ранних образов намного уступает по яркости зрелым, и об этом уже шла речь. Многое, многое еще найдет Бородин — неизмеримо более острые мелодии с интереснейшей «игрой» ритмов, акцентов, стоп, более дифференцированную фактуру с подлинной полиритмией сочетающихся линий, энергичные тонально-гармонические краски. И тем не менее, совершенно бесспорна преемственность, развитие в зрелом творчестве того, что было найдено композитором прежде.

Другой пример — из области мелодико-композиционной. В первых своих инструментальных произведениях молодой Бородин часто для завершения мысли использует средства отнюдь не индивидуальные, а общеупотребительные. Суть их в том, что после заключительной мелодической вершины — звука верхней тоники — мелодия поступенно и почти прямолинейно спускается к нижней, конечной тонике (иногда перед окончанием рисунок образует некий «завиток», в результате чего последняя тоника повторяется). Гармонизацию этой мелодической каденции чаще всего открывает аккорд двойной доминанты (изредка субдоминанты) в качестве начального яркого момента (иногда он совпадает с мелодической вершиной), а далее происходит каденцион-

ное движение к заключительной тонике, нередко через побочные доминанты (особенно доминанты ко второй ступени) при плавном, «переливающимся» голосоведении. В целом возникает эффект достаточно длительной разрядки напряжения, постепенного угасания последней эмоциональной вспышки, а также некоторого ладотонального обобщения — все звуки данной тональности поочередно «прощаются» со слушателем:

Струнное трио. II ч.

85 [Andante]

V-no I

V-no II

V-c

50

p

p

120 [Allegro con brio]

Фортепианное трио. I ч.

V-no

V-c

dim. poco a poco

dim. poco a poco

25

G.P.

G.P.

Фортепианное трио. II ч.

Andante

V-no
V-c

cresc.

аккордовая
схема
гармонич.
фигурации

(далее
Д, и Т)

Сходный прием встречается в мажорных лирических темах романтиков, особенно часто у Мендельсона и у Шумана:

Мендельсон. Песня без слов № 19 ор. 53.
№ 1. вариант окончания первого периода

88 'Andante con moto

f

Песня без слов № 41 ор. 85, № 5

[Allegretto]

f

dim

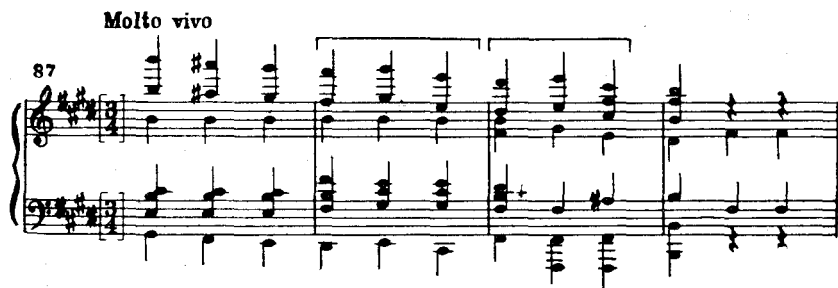
Шуман Альбом для юношества ор. 68, № 12. «Май, милый май»

Не скоро

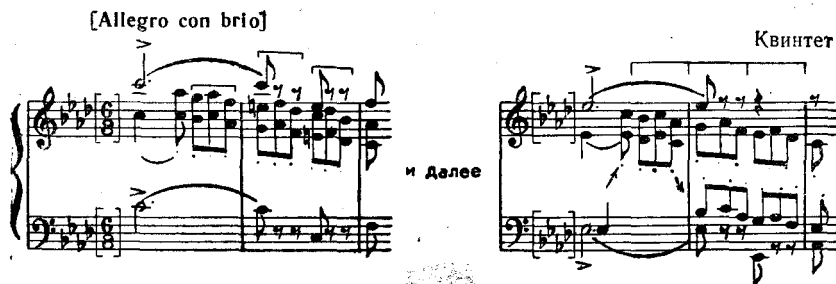
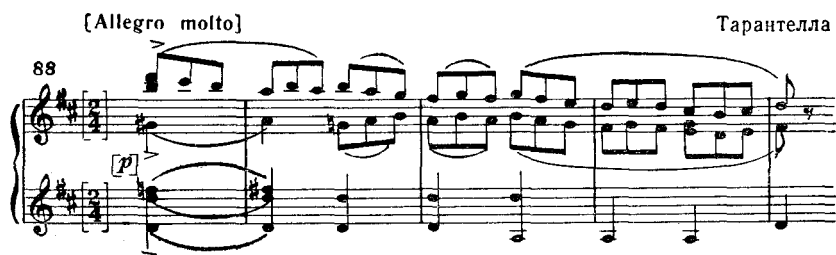
[p]

f

Однако растущая самостоятельность мышления заставляет Бородина в других произведениях искать для, казалось бы, аналогичных завершающих построений новые выразительные средства. Так, первый период Е-дур'ного фортепианного скерцо заканчивается следующей фразой:

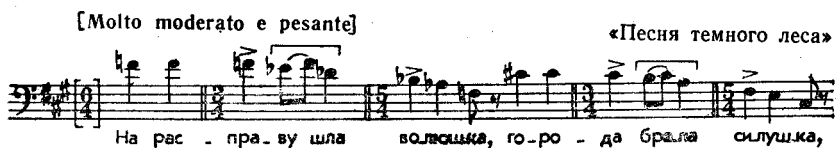



В главной теме фортепианной тарантеллы и в связующей теме первой части струнного квинтета при структуре типа «вопрос — ответ», вторые, замыкающие фразы аналогичны вышеприведенной:



Бородин, как и прежде, использует нисходящее движение в октавном диапазоне, гармонизуемое в виде заключительного оборота. Но теперь композитор почти совсем избегает хроматических гармоний — господствует диатоника; в фактуре он отходит от традиционной аккордовости с частыми сменами гармоний — один из голосов (нижний или средний) движется параллельно верхне-

му, остальные — малоподвижны. Самое же существенное новшество — в мелодии: благодаря извилистой, узорной линии исчезает прямолинейность мелодического нисхождения, совсем не свойственная впоследствии мелодике Бородина, в то же время зарождаются типичные секундово-терцовые распевные, «оплетающие» трехзвучные интонации (отмечены скобкой в примерах 87—90). Эти интонации будут широко использованы в первых же зрелых произведениях: они способствуют особой округлости мелодических очертаний не только в лирике, как, например, в романсах «Морская царевна», «Отравой полны», но даже при выражении силы, энергии — в «Песне темного леса»:



Разумеется, пока эти интонации еще как бы растворены в непрерывном ритмическом движении (фигура 

присутствующая в зрелых образцах, способствует в ряде случаев национальной характерности), да и сами мелодии еще ближе к моторности, чем к кантилене. Но важно, что они возникают, причем возникают не случайно, а в процессе поисков оригинальных приемов завершения музыкальной мысли. Показательно, что в музыке, созданной через несколько лет после упомянутых фортепианных скерцо и танталлы, интересующие нас интонации используются в той же функции, — следуя друг за другом непрерывной цепочкой, они образуют нисходящую линию, мелодический «откат» и эмоциональный спад после вершины¹:

¹ Типичность для зрелого Бородина подобных послекульминационных спадов мелодии впервые отмечена в диссертации К. Дмитриевской (30; третий очерк).



Яркое композиционное своеобразие отличает стиль Бородина, пожалуй, не в меньшей мере, чем своеобразие мелодико-ритмическое, гармоническое, фактурное и т. д. Обычно видят в этом одно из проявлений свойственной Бородину эпичности, но такое объяснение, при всей его справедливости, не является, на наш взгляд, универсальным. В творческом методе композитора вообще велика роль конструктивного, архитектурного начала, и обнаруживается оно в жанрах и образах, весьма далеких от эпоса. Именно поэтому в произведениях раннего периода — причем гораздо раньше, чем в музыке Бородина появляются даже намеки на эпичность (о ней можно говорить лишь в связи с фортепианным квинтетом) — возникают типично бородинские композиционные приемы, впоследствии используемые и в эпических симфониях, и в лирических квартетах.

Стремление к постепенности развертывания материала и основательной подготовке центрального тематического момента (не в медленном вступлении, а в пределах установившегося главного темпа) сказывается и в более крупном — в виде сжатого, как бы предварительного наброска темы, затем излагаемой полностью (так, например, построено начало первой части струнного трио G-dur), и в более мелком — в виде краткого «ввода», где из отдельных интонаций «собирается» основная попевка (начало предполагаемого финала секстета, пример 57).

В дальнейшем — Andante и особенно Allegro Первой симфонии, финал Второй симфонии.

Периодическое возвращение к знакомому, уже изложенному, установленному, выступает как рефренность самого различного толка. Она проявляется в «рифменном» сходстве окончаний (трио фортепианного скерцо E-dur¹) и в «припевах»-дополнениях, образно примыкающих к основной теме (интермеццо из фортепианного трио), но порою приобретает вид самостоятельного рефрена внутри сонатной экспозиции, образно контрастирующего и с главной, и с побочной темой (финал струнного квинтета, финал фортепианного квинтета). Возникающая при этом рондо-

¹ Замыкающие фразы каждого раздела трехчастной формы (в том числе и середины!) одинаковы и отличаются от предыдущего изложения введением новой, каденционной гармонии (гармоническая доминанта минора).

образность несет не только образную, но и конструктивную функцию — она прочно скрепляет композицию.

Иной композиционный принцип мы наблюдаем в первых частях фортепианного трио и струнного квинтета, в финале этого квинтета. Сонатная экспозиция базируется на контрасте песенности основных тем (главной, побочной) с танцевальностью и моторикой тем «дополнительных» (связующей, иногда заключительной). Часто к этому присоединяется еще и структурный контраст: целостность и протяженность кантилены сопоставляется с дробностью, повторностью кратких мотивов — возникает своеобразная «игра пропорций».

А в конце раннего периода оба композиционных принципа смыкаются: в финале фортепианного квинтета рондообразность создается подвижно-игровым рефреном, который основан на перемещении однотактного мотива, и в этом смысле контрастирует остальным темам. Отсюда — прямой путь к оригинальнейшей композиции первой части A-dur'ного квартета.

Строя музыкальную форму, Бородин всегда стремится — при отсутствии особых, специальных задач — к четкости, определенности граней и максимальной ясности функций каждого раздела. Отсюда в зрелом периоде — целый комплекс приемов, «разъясняющих» форму, некоторые из них мы наблюдаем и в ранних произведениях.

Так, например, Бородин очень любит использовать октавы и унисоны в качестве своеобразных знаков препинания: скажем, в роли добавочной «точки» (на тонике) или «точки с запятой» (на доминанте), следующей за последним каденционным аккордом, — в трио «Чем тебя я огорчила» в конце вариаций, в *Andante* из секстета после изложения темы, в трио скерцо фортепианного квинтета в конце каждого проведения темы и т. д. В других случаях октава или унисон выступает в разделительной роли: с помощью пульсации в характерном ритме она одновременно и замыкает предыдущее и готовит последующее (вспомним Первую симфонию)¹, — окончание экспозиции в первой части секстета и тарантелле, переход к побочной партии в первой части струнного квинтета и т. д.

В итоговой третьей главе мы коснемся и иных приемов «разъяснения» формы, также созревающих в ранний период.

И наконец, в заключение раздела, посвященного композиции, коснемся зарождающейся особой трактовки момента перехода от

¹ Здесь пульсирующий звук (I, III или V ступени) часто готовит начало предстоящей мелодии и гармонически переностолковывается с позиций новой тональности (характерен терцовый сдвиг). Так в музыке Бородина трансформируется типичная для сонатного *allegro* венских классиков «метрическая модуляция» (модуляция с помощью метра), встречающаяся обычно перед побочной партией: упорно повторяемая на сильной доле доминанта (нередко доминантовая октава) принимается после цезуры уже за тонику (тоническую приму) новой тональности.

разработки к репризе. С такой трактовкой связан и оригинальный тип предыкта, и превращение разработки в замкнутый раздел формы, и особые качества репризы: все это будет иметь важное значение для бородинской концепции лирического сонатного allegro.

В ранних произведениях Бородин много экспериментирует: так, в первой части фортепианного трио затихание звучности и многократное кадансирование (примеры 25 и 26) подчеркивают устойчивость окончания разработки, — она, вопреки обычному, завершается тоникой (правда, побочной, не основной тональности). В финале струнного квинтета венчающее разработку импровизационное *Adagio* заканчивается заключительным кадансом уже в основной тональности, а в финале фортепианного квинтета аналогичный каданс обретает вид своеобразного «угасающего» предыкта. Такой предыкт обусловлен дальнейшим: он ведет в «тихую» репризу, не требующую для своей подготовки динамического нарастания.

Через много лет композитор блестяще использует собственный опыт в первой части *A-dur*'ного квартета!

До сих пор у нас шла речь о тех многообразных ростках будущего, которые возникают в ранний период и создают основу для стремительного созревания индивидуальности позднее — в результате общения с балакиревцами. Но проблема формирования Бородина-художника не исчерпывается рассмотрением отдельных компонентов стиля — вслед за вопросом что встают не менее важные и интересные вопросы откуда и как, к каким источникам обращался автор, как перерабатывал воспринятое, какие черты сложились сразу, а какие запаздывали в своем развитии и т. д. Мы неоднократно касались этих вопросов в обзоре произведений, теперь подведем некоторые итоги.

Если вспомнить все, что было известно молодому Бородину в мире музыки — а знал он достаточно много, — то окажется, что далеко не все сферы этого мира близки его собственному творчеству. Ни моцартовская грустная нежность и психологическая проникновенность, ни бетховенские грозные бури и драматическая напряженность, ни душевное смятение, страстная неудовлетворенность и порыв, протестующий пафос романтической музыки не сказываются сколько-нибудь заметно в ранних произведениях. Наоборот, Бородин тяготеет в общем — за редким исключением — к ясности и спокойной уравновешенности, для него гораздо более характерна широкая гамма светлых, радостных эмоций. Именно поэтому в творчестве венских классиков ему ближе всего жизнеутверждающая активность, бодрость духа, а у романтиков — сочетание простоты и естественности («милое и привычное», как сказал однажды Шуман о «Песнях без слов» Мендельсона) с приподнятостью и одухотворенностью, иногда с

задумчивой мечтательностью. В уютной «домашности» некоторых образов и настроений скрещиваются воздействия русской городской музыкальной культуры с мендельсоновскими веяниями. Не проходит Бородин и мимо той эмоциональной щедрости, душевной открытости, которой была богата итальянская оперная музыка его времени (вспомним, кроме оригинальных мелодий, юношеские переложения — пример 9). И еще одна черта — изначальное стремление к объективности выражения — находит поддержку в глинкавском искусстве и в постепенно познаваемой крестьянской песне.

В свете рассматриваемой проблемы большой интерес представляет картина становления бородинской лирической мелодики. Композитор как бы пробует, «примеряет» различные типы лирической кантилены: здесь и простодушная, песенно-танцевальная «шубертовская» — *Andante* секстета (пример 56), и спокойная, плавная, «мендельсоновская», типа мажорных «песен без слов» — *Andante* фортепианного трио (пример 27), и общеромантическая, связанная с радостным воодушевлением и окрыленностью — побочная тема *Allegro* фортепианного трио (пример 19) или со сладостным томлением — вторая тема *Andante* фортепианного трио (пример 28), а иногда выдержанная в жанре безмятежной и грациозной серенады — побочная тема *Allegro* секстета (пример 55). Мы встречаемся также с образцом гибкой, привольно раскинувшейся кантилены итальянского типа — трио из скерцо струнного квинтета (пример 46) — и, наконец, с мягкой слегка элегичной инструментальной мелодией, в которой воплотилась русская городская песенность, — трио «Чем тебя я огорчила», *Andante* струнного квинтета, трио из скерцо фортепианного квинтета (примеры 10, 43, 74).

Таким образом, мы вновь убеждаемся в том, что тонус и содержание выражаемых эмоций являются для молодого композитора решающим критерием при следовании определенным традициям — горе, страдание и пафос, повышенная экспрессия остаются в общем-то вне его творческих интересов¹. Здесь сказываются, разумеется, не прямо, а опосредствованно, некоторые важные черты натуры будущего художника, черты бородинской личности — приветливость, общительность и добродушие, граничащее с благодушием, известная созерцательность².

И хотя эти же черты будут оказывать свое воздействие в дальнейшем, в какой-то мере определяя главное в бородинской лирике, различие между ранним и зрелым — огромно. Не говоря уже о

¹ Едва ли единственное исключение — драматически возбужденная главная тема финала струнного квинтета (пример 48).

² Об этих чертах характера Бородина очень полно и убедительно говорится в монографии А. Сохора (77; 17—20). К. Дмитриевская (30; второй очерк) справедливо связывает нежную и чувствительную сторону натуры молодого Бородина с его тяготением к Мендельсону и к «Сусанину» и «сусанинскому» в Глинке.

том, что расширяется сфера содержания (вспомним, к примеру, в *Andante* квартете *Andante* или главную партию финала), даже сходные, казалось бы, эмоции неизмеримо углубляются, иным становится само качество переживания, приобретаая и силу, и тончайшие оттенки. Потребуется еще какой-то период сложного внутреннего развития, включающего и развитие иных сторон натуры художника, чтобы Бородин раскрылся полностью как лирик — нашел свой, только ему видимый лирический мир, свои, неповторимые средства выражения.

А пока лирические темы в подавляющем большинстве милы, складны, но мало самобытны, а потому и не очень ярки по художественным достоинствам. Самое же ценное, бородинское, появляется где-то на боковых линиях, на «периферии» творчества; в иных случаях композитор как бы не замечает, вернее, не придает значения собственным лирическим находкам. Так, создав очаровательную задумчиво-печальную тему-*solo* финала фортепианного квинтета (пример 101), — она кое в чем предвещает грустное ариозо Ярославны, — Бородин далее трактует ее отнюдь не в лирическом плане, наоборот, она превращается в скерцозную, а затем приобретает черты торжественной величавости (примеры 81, 82). Другой случай — завершающие моменты формы (примеры 16, 38); они связаны с образом мягкого, ласкового «прощания», ухода, и именно здесь возникает то особое состояние умиротворенности и успокоения, мечтательности с легкой ноткой светлой грусти («догорающий тихий день», «неторопливое созерцание после напряженной деятельности»), которое так характерно для бородинской лирики.

Подытожим теперь наши наблюдения по поводу национальных истоков стиля, — что, быть может, особенно важно в отношении автора, многократно декларировавшего свое увлечение в молодости зарубежной музыкой. Прежде всего должна быть указана русская городская музыкальная культура — ее влияние отмечалось многократно и по различным поводам. Бородин начинает свой путь с популярного городского танца — польки, заимствует распространенную песню «Чем тебя я огорчила» и форму вариаций на национальную тему (трио, вторая часть струнного квинтета), сочиняет собственную мелодию в духе «русской песни» (трио скерцо фортепианного квинтета), широко использует отдельные интонации и попевки городского фольклора (*Andante* секстета, побочная тема тарантеллы и др.). Русская пляска — и здесь мы соприкасаемся и с городским, и с крестьянским, ибо народные танцы равно распространены были в городе и в деревне, — проникает в бородинские сочинения сначала в виде кратких дополнений к лирическим темам (*Andante* фортепианного трио, *Andante* секстета), а затем в виде самостоятельной темы типа «Камаринской» (скерцо фортепианного квинтета). И наконец, крестьянская протяжная песня — наиболее трудно постигаемая, но и наиболее перспективная именно для Боро-

дина область народного творчества — оказывает сперва отдаленное, а затем усиливающееся воздействие (последняя вариация трио «Чем тебя я огорчила», первая часть фортепианного квинтета).

Упомянутые сочинения свидетельствуют о прочных связях бородинского творчества с фольклором в течение всего раннего периода. Но можно обильно черпать из сокровищницы народной музыки и не создать чего-либо художественно значительного, — такими фактами богата история и прошлого, и нынешнего века. В начале главы, говоря об интенсивном освоении зарубежного опыта, мы отмечали появление эпигонски подражательных произведений, однако немногим большим для отечественного автора заслуга была в эпигонском следовании Глинке, Алябьеву, Варламову или некоему «общерусскому» стилю, густо замешанному на фольклорных элементах, не лишенному чувствительности, но гладкому и скучному, как голая стена. Бородин отдал дань не только «мендельсонизму», но и этому стилю — вспомним хотя бы *Andante* струнного квинтета, — однако лишь активная творческая переработка всего воспринятого вела композитора к самостоятельности.

Важная особенность художественного развития композитора заключалась в том, что он формируется как русский автор раньше, чем окончательно складывается его творческая индивидуальность, — хотя процессы эти протекают в тесной взаимосвязи.

Нам думается, что неправ А. Сохор, утверждая: «чем больше выявлялось в нем национальное, тем сильнее выступало и индивидуальное — такова диалектика формирования художника» (77; 364). Через несколько страниц этот тезис несколько варьирован: в произведениях молодого Бородина сказывается «его принадлежность к глинканской школе, а тем самым и его индивидуальность», и в качестве одного из примеров так характеризуется струнный квинтет: «Новое, свое, русское... [имеется в виду упомянутое *Andante*] иногда просто соседствует с общеклассическим или общеромантическим» (77; 379). Действительно, перед нами русское, но не ставшее еще ни новым, ни своим.

Впрочем, отметим, что А. Сохор не твердо стоит на своей позиции и еще через несколько страниц приближается к нашей точке зрения, когда пишет: «В ряде случаев русское начинает превращаться уже в индивидуально бородинское, такое, каким оно станет в зрелом творчестве композитора...» (стр. 381).

В подтверждение нашей мысли сошлемся хотя бы на фортепианный квинтет, завершающий ранний период: трудно усомниться в глубокой национальной почвенности этого произведения — начиная от общей концепции и кончая интонационными деталями; но неповторимо-бородинское выступает отнюдь не столь ярко, да и обнаруживается не всюду.

Широко известно, что Бородин отбирал определенные народно-песенные интонации и по-своему использовал их, — истина эта настолько очевидна, что приводится обычно без доказательств. Но попытаемся показать конкретно, как это происходит у молодого Бородина, и перед нами раскроется интересная картина,

кстати, имеющая прямое отношение к рассматриваемой проблеме общего и индивидуального.

Один из путей отбора схематически можно себе представить примерно так: где-то, среди «инородного» интонационного материала, мелькнет национально-характерный мелодический оборот; ему еще не придается тематического значения, и появился он в продолжающей части формы как будто случайно¹. Но слух композитора, видимо, сохраняет этот оборот в памяти, а все новые звуковые впечатления, идущие от окружающей среды, «подтверждают» его народно-песенную природу. И вот композитор вновь и вновь обращается к тем же интонациям, обособляя их структурно, выдвигая на передний план, короче, формирует из отдельных интонаций «полновесную», самостоятельную тему.

Для примера сказанному сравним один из заключительных пассажей экспозиции первой части виолончельной сонаты, замыкающую часть связующей партии финала струнного квинтета, дополнение к основной теме *Andante* секстета и, наконец, главную тему скерцо фортепианного квинтета:

Виолончельная соната



Струнный квинтет



Секстет

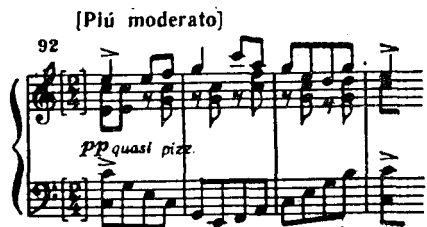


¹ Разумеется, здесь не идет речь о тех случаях, когда композитор намеренно заимствует народную мелодию — целиком или в виде значительных фрагментов.



В первом случае, после предшествующих цитированному отрывку тривиальных секвенций, следует обычная кадансовая последовательность T—S—D—T, растворенная в фигурации. Но (не-нароком или сознательно?) композитор располагает фигурацию так, что ее мелодическая линия содержит и квартовое ниспадение с вершины-источника, и характерную «терцовую ступеньку» ($h—g$), а мотив подчеркнуто ямбичен, — и в результате сквозь фигурацию проступают отдаленные контуры народного танца.

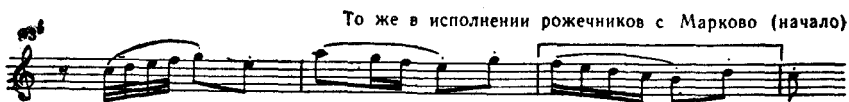
В последующих двух фрагментах — тот же мелодический рисунок и та же функция заключения, но осуществляет эту функцию уже не пассаж, а все более оформленное, закругленное построение. Постепенно укрупняются мотивы (увеличивается число «терцовых ступенек»), и, благодаря соответствующей фактуре, инструментовке (*pizzicato* в секстете), аналогичные интонации гораздо полнее обнаруживают свою жанровую — народно-плясовую — природу. Образцом Бородину мог послужить инструментальный «балалаечный» наигрыш, сопровождающий мелодию хора гребцов в первом действии «Сусанина» (музыка, которую композитор знал досконально):



Итак, образ намечен, но для того, чтобы родилась тема, которая сможет лечь в основу композиции, весь имеющийся комплекс необходимо обогатить еще характерным ритмом. И в скерцо квинтета (пример 91 г) возникает именно такая тема — уже не завершающая, а начальная, причем типичные черты народного танца как бы концентрируются здесь в одноголосной мелодии (первое проведение — в миноре, пример 68, а затем, с контрапунктом, — в параллельном мажоре; для наглядности сопоставления мы цитировали второе проведение).

Мы попытались воссоздать процесс постепенной кристаллизации темы, которую можно назвать бородинским вариантом Камаринской и близких ей плясовых мелодий.

Отметим, что черты, отличающие бородинскую тему от напева, использованного Глинкой, отнюдь не чужды народной музыке. Так, например, «заход» мелодии в VI ступень свойствен ряду народных вариантов Камаринской и родственных ей песен (см. 85; 107, 110). А мелодико-ритмический рисунок, связанный с дроблением сильной доли, встречается в инструментальных народных наигрышах (см. 85; 98, 109):



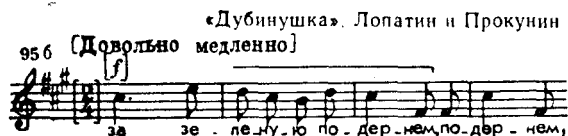
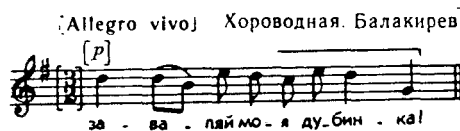
Удача композитора бесспорна, но суть ее — лишь в приближении к некоему высокому эталону, созданному народным гением.

Гораздо более сложным был процесс подчинения народнопесенных интонаций оригинальному авторскому замыслу, свободному от непосредственного следования фольклорным образцам.

Обратимся к иной жанровой сфере — романсово-лирической. Общеизвестна важная роль квинтового тона лада в русской народной песне и — шире — в русской мелодике. Развивая и уточняя это наблюдение, Б. В. Асафьев и Л. А. Мазель показали, в частности, чрезвычайную распространенность опевания квинты прилегающей к ней секстой лада. Одна из конкретных интонационных форм, в которых обнаруживает себя это явление, содержит — преимущественно в условиях минора — дальнейшее «падение» мелодии от квинты к основному тону лада и, соответственно, от более сильной к слабой доле такта (хореический тип интонаций, способствующий впечатлению «ослабления усилий», раскачивания, вздоха и т. д.). Возникающий мелодический оборот бесспорно обладает национальной характерностью:



Выразительные возможности рассматриваемого мелодического оборота многообразно реализуются в крестьянской народной песне — это и широкий жест («Как по морю»), и задорное приплясывание (пример 95а), и энергичное трудовое движение-размах (пример 95 б), и горестный вздох (пример 95 в).



Русская же романсовая лирика первой половины XIX века, в связи с преобладающей в ней склонностью к элегичности и чувствительности, особенно охотно использует именно последнюю, грустно-«минорную возможность» (мы относим сюда и оперный фрагмент, приведенный в примере 98 — это по определению Асафьева, «песня-романс, порожденный русским городом»):

Алябьев. «Кабак»

98a Allegro

Выпьем что ли, Ва-ня, с хо-ло-да да с го-ря,
схема гармонизации: I - T - D - S

Даргомыжский. «Тучки»

Andantino

От га-дай-мо-я род-на-я,
T

Allegro

Веч-но хо-лодны-е,
S - T₆ - VI

Протяжная. Прач

98b Andante

Пом-нишь ли ме-ня, мой свет,
T

Показателен в этом плане романс Антонида «Не о том скорблю, подруженьки», где, как писал Асафьев, «звучат народно-песенные интонации... но уже качественно иные, чем в крестьянской песне: это песенность «сдвинувшегося быта», озвученная развивающейся городской культурой...» (6; 257). Здесь типично все: и обнаженная хорейность мелодического хода с V в I ступень (пропуск возможного промежуточного звука, терции лада) — она заостряет характер жалобы, горького сетования; и плагальная гармонизация последования VI (IV)—V ступени, подчеркивающая национальную природу мелодического оборота, о котором идет речь¹. Достаточно сравнить «Романс» с глинкин-

¹ В. Трамбицкий (80) аргументированно доказал, что мелодический оборот VI ступень — V ступень, гармонизованный с помощью S—T, есть одно из проявлений народной плагальности.

И действительно, аналогичный мелодический оборот в условиях автентической гармонизации не обладает национальной определенностью:

Шуберт. Форелленквнтет. I ч.

[Allegro-vivace]

97

схема гармонизации: D - D₉ - T₄₆ - D₇

(Продолжение сноски см. на стр. 121).

ской же юношеской «Русской песней», послужившей для него основой, чтобы убедиться в том, что интонация «хореической квинты» активно способствует концентрации выражаемого чувства:

98 Adagio non tanto Романс Антонины

Не о том скорбля, о гру-женьки
схема гармонизации: S — T

Русская песня

Не о - сен - ний частый дождик брызжет, брызжет сквозь ту - ман
II₇ - I - S₆ - P₆

Молодой Бородин заимствует описанный мелодико-гармонический оборот из городской романсовой лирики, обращается к нему многократно, однако композитор далеко не сразу становится полным «хозяином» таящейся в нем выразительности.

В детской полке это едва ли не случайный момент, возникший в ходе развития и не оказывающий существенного влияния на общий характер музыки. В юношеской песне «Что ты рано, зоренька», напротив, интересующим нас оборотом начинается новый, быстрый раздел, и роль его в контексте важна. Но он выступает в качестве одной из распространеннейших, привычных для слуха «интонационных формул» того стиля «русской песни», в котором написано все произведение, и трудно обнаружить отличие в его трактовке от множества аналогичных песен и романсов (скажем, Алябьева или Даргомыжского — пример 96 а).

[Andante con moto ma non troppo] Бетховен. 13 квартет III ч

p VII₅₆ - I₆

Полька» Hélène. ». Трио

99 *8va*

Музыкальный фрагмент в три системы. Первая система — фортепиано (p), вторая — фортиссимо (f), третья — фортиссимо (f). В начале первой системы есть пометка *8va* с линией, идущей по верхнему регистру. Динамики *f* и *p* обозначены под нотами.

«Что ты рано, зоренька»

[Allegro]

Музыкальный фрагмент в три системы. Первая система — фортиссимо (f), вторая — фортиссимо (f), третья — фортиссимо (f). В начале первой системы есть пометка [Allegro]. Под первой системой напечатаны русские слова: За - ка - ти - лось сол - ны - шко за зе - ле - ну дуб - ра - ву;.

В следующем примере, вновь инструментальном, Бородин ставит рассматриваемый оборот уже на службу собственному замыслу — созданию темы, проникнутой тревожной возбужденностью:

Струнный квинтет. Финал. Г. п.

100 [Prestissimo]

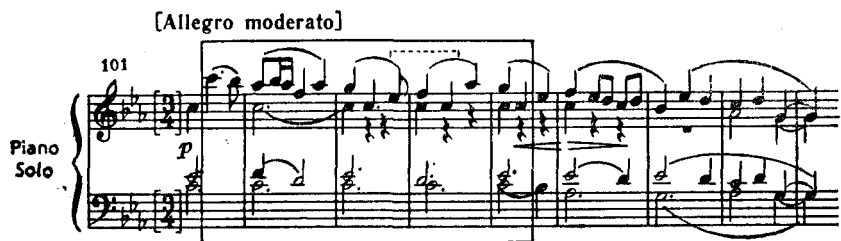
Музыкальный фрагмент в три системы. Первая система — фортиссимо (f), вторая — фортиссимо (f), третья — фортиссимо (f). В начале первой системы есть пометка [Prestissimo]. Динамики *f* обозначены под нотами.

Сгущаются минорные краски и максимально обостряется выразительность¹, но нагрузка, видимо, оказывается чрезмерной, —

¹ «Хорешеческая квинта» предваряется мелодическим взлетом по минорному квартсекстаккорду, активизируется тонально-гармоническое движение — отметим, в частности, напряжение полутонового восходящего хода баса и связанного с ним тритона крайних голосов (*g-des*), возникающее при последовании $slI_7 - T_6$.

в результате возникает некоторый привкус мелодраматизма. Совсем по-иному использован оборот с «хорейческой квинтой» в спокойной лирической мелодии из второй части фортепианного квинтета (см. цифру 15 в примере 74). В условиях преобладающего мажора он оказывается мимолетным интонационным штрихом, который подкрепляет народно-песенные связи темы, вносит элемент мягкости и сердечной общительности.

Наиболее ценных — в пределах раннего периода — художественных результатов композитор достигает в главной теме финала того же квинтета:



Здесь интересующий нас оборот повторен и составляет своего рода сердцевину темы. Но сопутствующая ему некоторая чувствительность, порою даже сентиментальность, умеряется с помощью ряда приемов, оказывающих эмоционально-тормозящее воздействие: тонический органнй пункт смягчает, «скрадывает» гармонические смены, трехдольный размер способствует округлости, а главное, ниспадающей квинте противостоят широкие восходящие мелодические «шаги». Кроме того, квинта лада и прилегающая к ней секста не звучат на вершине мелодии — ею является верхняя тоника, сразу отвлекающая на себя основное внимание (прием, к которому Бородин подбирался еще в начале творческого пути — пример 99).

В итоге рассматриваемый оборот вносит свой «вклад» в общую выразительность — от него нотка легкой элегичности, некая грустно-задумчивая дымка, даже что-то уговаривающее; но все это отнюдь не вытесняет иные качества темы: ни ее динамичности и собранности, ни ощущения простора, привольного размаха.

Так постепенно растет умение претворять народно-песенные интонации в обобщенной инструментальной теме, создавать на основе этих интонаций емкий и многогранный образ. И фортепианный квинтет стоит уже где-то на грани совершенного мастерства, которое приходит, однако, лишь в зрелый период.

В последующих сочинениях Бородин демонстрирует полную свободу обращения с материалом. Ограничимся одним примером. Через несколько лет после квинтета Бородин, сочиняя арио-

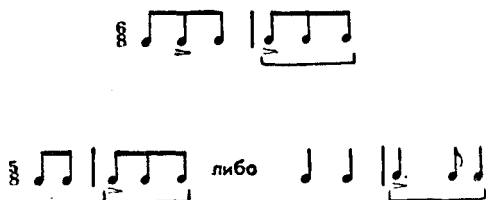
зо Ярославны, вновь обращается к знакомым интонациям¹ (см. пример 132).

Казалось бы, пути уже проторены, однако, в связи с иным художественным замыслом, композитор извлекает из тех же интонаций новые выразительные нюансы. Оркестровое начало ариозо (оно повторяется затем в вокальной партии) по своему содержанию — еще не открытое эмоциональное излияние, а лишь подготовка к нему, это неторопливо текущие «мысли вслух», и прежние мелодические обороты, сохраняя общую элегическую окрасенность, приобретают полувопросительный характер².

Продолжим наше исследование проблемы национального у Бородина, ибо при всей важности народно-песенных интонаций, мелодических оборотов, не только они формируют стиль великого художника. Национально-характерное проникает в музыку Бородина и через интонации и ритмы народной речи — вспомним менуэт из струнного квинтета (пример 45). В его инструментальной мелодии воплотилось не вообще речевое, но именно русская, мягко-певучая речь, впоследствии так ярко сказавшаяся в пятидольности хора девушек из «Игоря» («Ты помилуй нас») и в скерцо D-dur (Третья симфония).

В. А. Цуккерману (85; 419) принадлежит принципиально важная мысль о расширении источников воздействия на мелодику русских классиков — воздействия идут не только от мелодии народной песни, но и непосредственно от народного стиха, от свойственного ему ритма.

Сказанное имеет прямое отношение к Бородину. Так, шестизвучные мотивы менуэта, о котором идет речь, родственны распространеннейшей в русской музыке пятизвучной формуле благодаря одинаковому строению их важнейшей второй половины (после тактовой черты):



А. Н. Должанский, исследуя музыку Чайковского, справедливо связывает трехсложное дактилическое строение этой фигуры с ритмом характерных для народной поэзии уменьшительных и ласкательных слов, вроде «матушка», «ба-

¹ И в ариозо Ярославны, и в финале квинтета вслед за оборотом с хореической квинтой звучит еще одна типичная народно-песенная интонация, соединяющая IV ступень с I ступенью — «плагальная кварта», по выражению В. Трамбицкого (в примере 101 отмечена пунктиром).

² Здесь важно изменившееся метроритмическое соотношение между звуками интервала: нижний, метрически слабый, оказывается более долгим, — возникает синкопа, меняющая смысл интонации.

тюшка», «дяденька», «миленький» и т. д. Но, на наш взгляд, Бородин столь же рано, как и Чайковский, опирался в своей инструментальной музыке «на эту специфически нежную, мягко-распевную особенность русской (преимущественно крестьянской) речи» (32; 35—36).

Национальное проявляется и в некоторых особенностях ладо-гармонического мышления, свидетельствующих о том, что композитор начинает постигать эту сторону народной музыки. Такова параллельная переменность ладовой основы ряда тем (трио фортепианного скерцо E-dur, скерцо из фортепианного квинтета и тема-tutti из его же финала) или развитые диатонические обороты с обильным использованием аккордов натуральных побочных ступеней (пример 65).

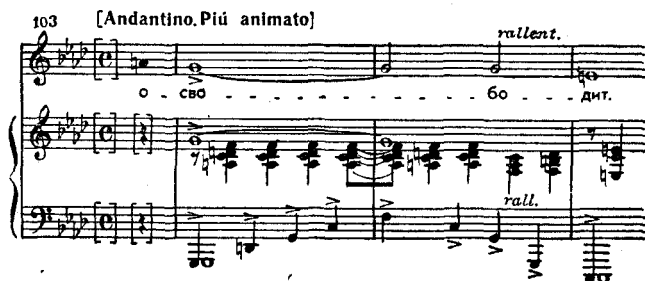
Таковы специфические ненормативные созвучия, возникающие из излюбленного в ранний период мелодического движения средних голосов в терцию или сексту на фоне удерживаемых крайних голосов, где повторяется либо тоническая октава, сменяемая квинтой (примеры 32, 54), либо доминантовая октава (примеры 11, 67). Здесь зарождаются характерные бородинские кварто-секундовые аккорды — в виде созвучий, рожденных линейным движением голосов, которое как бы приостанавливается, задерживается на мгновение (пример 59). Отсюда (пример 79) вырастут и знаменитые «игоревские» параллелизмы. Мелодическое происхождение отмеченных гармонических явлений и самый тип созвучий свидетельствуют об опосредствованных связях с народным многоголосием.

Другой путь возникновения ненормативных аккордов у Бородина — не мелодический, а сугубо гармонический: созвучия разных функций или их элементы совмещаются, накладываются друг на друга в виде звуковых пятен, «внезапно», без подготовки голосоведением — как в примере 33.

В зрелых сочинениях первый, линейный путь может быть иллюстрирован заключительной каденцией первой части Второго квартета:



Второй путь — примером из «Спящей княжны»:



Но откуда же Бородин, живя в молодости лишь в Петербурге и за границей, мог узнать крестьянскую протяжную песню, а тем более, ее многоголосный склад?

Известную роль, разумеется, сыграла музыкальная среда — ведь крестьянская песня непосредственно звучала и в городе, хоть и в сильно преобразленном виде. С крестьянской песней Бородина знакомила, видимо, еще за границей Е. С. Протопопова¹, а позже он попал в общество «кучкистов», людей, страстно увлекавшихся народной, прежде всего крестьянской песней².

И все же это были только косвенные источники, — чтобы постичь протяжную многоголосную песню так, как ее знал Бородин, нужна была его гениальная интуиция! (Кстати, интуицией во многом можно объяснить и столь глубокое проникновение — по-видимому, лишь по записям — в самую сущность музыки ряда народов Кавказа и Средней Азии.)

Впрочем, существовал еще один источник, притом важнейший и открытый Бородину в молодые годы, — творчество Глинки. Уже многократно отмечались связи с глинкинским преломлением конкретных жанров народной музыки и, прежде всего, инструментальной пляски и протяжной песни. Безусловно, Бородину многое открылось в народном творчестве через произведения его великого предшественника. Но они явились для молодого автора не только источником «фольклорной информации». Атмосфера глинкинской музыки — атмосфера большого и глубоко национального искусства, когда национальное проявляется в самом взгляде на мир, в образах, далеких от фольклора, в средствах и приемах блестящего мастера, — активно содействовала формированию Бородина — русского композитора. Вообще же тема «Глинка — Бородин» настолько многогранна, что могла бы стать предметом самостоятельного исследования.

В интересующем нас аспекте этой темы подчеркнем одно: находясь под явным и все возрастающим влиянием Глинки, Бородин отнюдь не ограничивается близостью к известным образцам или заимствованием отдельных приемов и деталей, — хотя отмечалось и такое. Он творчески перерабатывает глинкинское наследие и именно в этой переработке проявляется его художническая индивидуальность. Подтвердим сказанное примерами.

Одна из вариаций трио «Чем тебя я огорчила» обнаруживает близость G-dur'ной женской теме Интродукции «Сусанина». Сходство не только в хороводно-плясовом оттенке, ясности колорита, округлости линий, но и в тональном плане (G-dur —

¹ А. Н. Сохор впервые обратил внимание на эту сторону музыкальной эрудиции жены Бородина.

² Увлечения эти питались, в частности, непосредственными впечатлениями Балакирева, вынесенными из поездки на Волгу в 1860 г.; он сумел — в силу своей исключительной музыкальной одаренности — щедро поделиться впечатлениями с друзьями.

a-moll — G-dur), и даже в конкретном модуляционном приеме (задержка в верхнем голосе доминантового звука минора с последующим плавным ниспаданием). Разумеется, Бородин дает лишь эскиз образа, художественно несопоставимый с глинкинским. Но вот проходит семь лет, и Бородин в побочной теме скерцо фортепианного квинтета (пример 70) использует все вышеописанные элементы, — хотя и не ограничивается ими. Созданный образ жизнерадостной активностью и светлой «улыбчивостью» еще более близок Глинке. Родство обеих тем подчеркивается и одинаковой внутренней структурой с незначительной разницей в масштабах:

	G - dur		a - moll	G - dur
	a	a	b	a
Глинка:	4т.	3т.	3т.	3т.
Бородин:	4т.	4т.	4т.	4т.

В то же время у Бородина получилась вполне оригинальная тема со своими индивидуальными оттенками настроения.

Другие примеры — из области гармонии. Случаев, когда Бородин следует излюбленным глинкинским гармоническим приемам, достаточно много. Чаще всего они связаны с использованием минорной субдоминанты гармонического мажора либо с гармонизацией поступенного нисхождения VII \flat —VI—VI \flat —V в басу или одном из средних голосов¹.

Так, Бородин при движении к доминанте чередует натуральную и гармоническую субдоминанту: сравним, например, фрагмент первой части струнного трио G-dur с репликой хора из каватины Людмилы (слова «Нежность, подруги, нам красит свет»):

[Allegro]

104a

Бородин

[Allegro moderato]

Глинка

¹ Типичность явлений, о которых идет речь, для музыки Глинки показана в книге В. О. Беркова «Гармония Глинки» (12; гл. III, § 1, гл. IV, § 2).

В другом случае минорная краска субдоминанты подчеркивает мажорность тоники, и образующийся плагальный оборот придает особую значительность восхождению мелодии от первой к третьей ступени (вспомним вступление к «Рыцарскому романсу» Глинки):

Бородин. Фортепианное трио.
1040 [Tempo di minuetto]

бас ф-но

Глинка. «Иван Сусанин»
[Allegro vivo]

Гармонизуя хроматически понижающийся ход в среднем голосе и на тоническом органном пункте, композитор вводит характерную последовательность, где толчок к движению дает начальная доминанта к субдоминанте: D→S—S—DVII—T (пример 47). Не менее характерна в данной последовательности дезальтерация субдоминанты (D→S—DDVII—SII—T), использованная, например, в финале струнного квинтета. Несмотря на общую подвижность, гармония сообщает фрагменту, о котором идет речь, величавую и в то же время мягкую окраску; возникает удивительное сходство с речитативом Финна из финала третьего действия «Рулана»¹:

Бородин
105 [118] Prestissimo

Глинка
[Moderato maestoso]

И вы молитвенной неге вы со кий подвиг свой за быть!

¹ О речитативе Финна, «запечатленном... при всей своей мощи и величии, тем характером кротости, коим проникнута вся партия доброго волшебника», — метко сказал Ларош в своей знаменитой статье о Глинке (55; I, 145).

Подчеркнем, что гармонические обороты в приведенных примерах — их количество могло бы быть несравненно большим — звучат у Бородина так же, как они могли бы звучать и у Глинки, и у других авторов глинкинской эпохи.

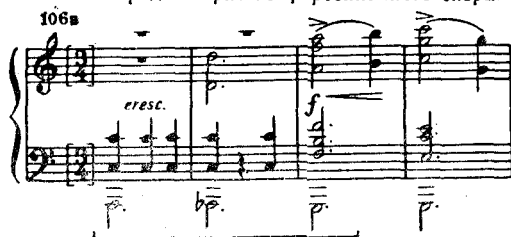
Но вот, скажем, заключительная тема Allegro фортепианного трио (пример 20). В основе ее как будто та же гармоническая последовательность, связанная с хроматическим движением по ступеням VII_b — VI — VI_b — V в среднем голосе. Но образ вполне индивидуален: фактура и инструментовка создают особое изящество, воздушность и сплавляют стереотипные четырехтакты в единый восьмитакт, а новые гармонические нюансы (SII→S) способствуют утонченности. Глинкинское же — скорее в общей пластичности и гармонической уравновешенности.

Или же — другой случай. Бородин заимствует у Глинки оригинальный аккорд — неполный терцквартаккорд, построенный на VI низкой ступени — для вполне определенной выразительной цели: энергичной, резкой смены ладовой окраски:

Глинка «Руслан и Людмила»
Хор и Ратмир
106a [Allegro agitato]

Бородин Фортепианное трио Интермеццо
106b [Tempo di minuetto]

Бородин. Трио из фортепианного скерцо



Бородин. Фортепианный квинтет. Финал



Мы уже встречались с подобными аккордами и у Глинки, и у Бородина. Сравнение примеров 1—4 с примерами 106 выявляет интересную картину: одно и то же, казалось бы, средство дает различные выразительные эффекты.

В последних примерах рассматриваемый аккорд является переходным, посредствующим, создаваемое им напряжение кратковременно и получает немедленную разрядку, а потому внимание особенно на нем не фиксируется.

В примерах 1—4 этот аккорд является целью движения, он выделяется ритмически (повторение или остановка), динамикой и темброрегистровым путем, приковывая к себе внимание. На первый план в нем выдвигается фонизм, само качество звучания. И, кстати, новаторство Бородина заключается в еще более значительном, чем у Глинки, обособлении аккорда (особенно в примере 3), в дальнейшем ослаблении его функциональных связей. Самостоятельность диссонирующего аккорда (ему часто сопутствует целотонность)—типичное явление для кучкистской гармонии, названное В. А. Цуккерманом «автономной неустойчивостью».

Неполнота, трехзвучность подобных аккордов носит, так сказать, принципиальный характер. «Расшифровка» же, мысленное восполнение «недостающего» четвертого тона — а тем самым и точное определение аккорда — далеко не всегда удается. В самом деле, что перед нами в примерах 106 — альтерированная двойная доминанта или II ступень гармонического мажора? Какой звук в аккорде «отсутствует» — *as* или *a* (пример 106a), *g* или *gis* (пример 106b)? Категорический ответ, по-видимому, невозможен, а потому ограничимся тем, что отнесем аккорд к субдоминантовой группе.

Обратимся, однако, к гармонической последовательности, в которой данный аккорд способствует рельефной ладовой перемене. Возникающий вслед за минорным созвучием (тоника минора либо VI ступень мажора) тритон в крайних голосах создает неопределенность ладовой окраски и значительное напряжение — не случайно здесь динамическое нарастание, — а разрешается в аккорд, который должен утверждать мажорность. Наиболее подходит для этой цели квартсекстааккорд мажорной

тоники, что хорошо чувствовал Глинка (пример 106a), но далеко не сразу осознал молодой Бородин (пример 106г).

В зрелый же период Бородин открывает для себя новые выразительные возможности такой гармонической последовательности и выводит из нее важнейшую часть мелодии главной темы Богатырской симфонии¹:



Бородинское, таким образом, проявляется в самостоятельном развитии гликинских традиций.

Итак, многообразными путями шел сложный процесс переработки различных влияний — и зарубежных, и отечественных. В ходе этого процесса постепенно формируются характерные образы и композиционные приемы, а используемые интонации и ритмы, гармонические и фактурные средства все более умело подчиняются собственным замыслам. Творческая индивидуальность сказывается прежде всего в конкретных темах, фразах и иных формах «звучащей материи».

Предвосхищения зрелого стиля иногда доходят до тонально-звуковых совпадений: D-dur и насаивающиеся кварты в эскизе финала секстета (пример 57) — и в Andante Первой симфонии; разрешение доминанты в минорную субдоминанту на фортепианном басу *a* в разработке тарантеллы (пример 60) и в Allegro Первой симфонии (пример 61); переход из *h-moll* в D-dur с помощью оборота *h—b—a* в Интермеццо из фортепианного трио (пример 106б) и в главной теме Богатырской симфонии (пример 107). Видимо, для Бородина имела особое значение вполне определенная тонально-гармоническая окраска и с ней связывались те или иные звуковые образы уже в момент своего зарождения, причем связь эта прочно — хотя, быть может, и бессознательно — сохранялась в памяти на протяжении ряда лет.

Самобытность мышления заметна также в концепциях отдельных частей и целых произведений, в трактовке сложившихся жанровых типов и т. д. Правда, в этом направлении молодой Бородин успел значительно меньше, и можно говорить лишь о самых первоначальных наметках будущего.

¹ Значение данной гармонической последовательности для всей Богатырской симфонии и роль в ней тонического квартсекстаккорда прослежена в нашей статье «Бородин. Черты стиля, приметы времени» (24; 87—88).

Попытка — пока еще скромная — сопоставления восточного и русского отмечалась в тарантелле. В разработке первой части струнного квинтета вблизи друг от друга — возможно и случайно — оказываются скерцозная игра, веселое кружение (пример 41) и энергичное, всепоглощающее нарастание (пример 42). Но те же образы уже вполне намеренно сопоставляются в разработке финала фортепианного квинтета (примеры 79 и 81), откуда, как мы писали, намечается путь — хоть и весьма далекий — к концепции Богатырской симфонии.

Бородин пытается использовать определенный жанр народного творчества — пляску — как средство внесения контраста в форму (заключение экспозиции в *Andante* фортепианного трио, дополнение к теме *Andante* секстета, примеры 31 и 91в). Другой народный жанр — неторопливо-спокойная городская песня — ложится в основу части цикла (*Andante* струнного квинтета, пример 43). А затем, в фортепианном квинтете, на различных жанрах, на контрасте между ними строится уже целая многочастная композиция.

Интересны и поиски в жанре скерцо. Наряду с подготовкой звуковых красок, аккордики, ритма, постепенно складывается сам тип композиции, построенный на контрасте стремительного и непрерывного динамичного «тока» и более замедленного национально-характерного наигрыша с чертами жанровой сцены (в средней части). При этом, подвергая сонатную форму различным экспериментам (интермеццо из фортепианного трио, *E-dur'*ное фортепианное скерцо, скерцо из фортепианного квинтета), композитор приходит в крайних разделах к такому виду сонатности, в котором второй образ непосредственно вытекает из первого и служит его обогащению, — что впоследствии станет органической чертой бородинской трактовки скерцо.

Таким образом, успехи молодого Бородина были велики, а достижения разносторонни, но — и это надо подчеркнуть особо — отнюдь не равноценны во всех сферах. Кое-что, как мы только что видели, находилось на стадии зарождения, а что-то и вовсе отсутствовало.

Так, например, наименьшие удачи сопутствуют Бородину в решении проблемы развития. Речь идет не об отдельных приемах, с помощью которых изменяется та или иная тема, — здесь встречаются интересные находки. Имеется в виду целостный процесс обновления, внесения новых красок и оттенков, когда содержательность буквально каждого момента — она обеспечивает неослабевающий слушательский интерес — идет рука об руку с соразмерностью всех частей «музыкального организма». Вялость тонального развития, однотонность, повторы, пассивное перемещение больших фрагментов из тональности в тональность и, как результат, — впечатление длиннот, растянутости, — таковы типичные недостатки многих ранних произведений, особенно заметные в разработках.

Причина, видимо, и в качестве, художественном уровне самого тематизма, ибо повторения и тональные перемещения не столь уж редки в зрелых произведениях Бородина. А в более общем плане здесь отрицательную роль играет отмеченная нами склонность к пространности изложения, к некоему «антилаконизму». Ведь в зрелый период эта склонность уравнивается дисциплинирующим началом, в частности — но не только! — высокоразвитым чувством меры. Важнейшим результатом общения с «балакиревцами» (а с более широкой точки зрения — результатом самостоятельной многогранной деятельности, в ходе которой сложилась личность) было окончательное формирование тех сторон художественной натуры, которые не получили полного развития в ранний период. В частности, складывается способность охватить произведение в целом, подчинить все этапы изложения и развития единому стройному плану.

Став «кучкистом», Бородин на время покидает сферу камерной инструментальной музыки и направляет свои творческие усилия на симфонию, романс, оперу. Было ли это только следствием влияния художественной среды, в частности того несколько пренебрежительного взгляда на камерную инструментальную музыку, который бытовал у «кучкистов» в их наиболее боевой и максималистский период — 60-е годы? ¹ Думается, что известную роль играл и сам путь развития молодого автора, который естественно вел его к развернутым, монументальным формам, к симфонии, а не квартету — вспомним замыслы тарантеллы и фортепианного квинтета, вспомним возникающую тягу к оркестровым краскам. С другой стороны, Бородин, накопивший большой опыт камерного письма, далеко не полностью нашел себя в лирике, — а для него в зрелый период камерная музыка была прежде всего средством лирического самовыражения. И только через полтора десятка лет наступила блестящая «камерная реприза».

¹ Вот, к примеру, что писал Кюи в 1868 году: «Концертный сезон Русского Музыкального общества откроется в начале ноября, а пока Общество дало четыре квартетных вечера для исполнения камерной (комнатной) музыки и преимущественно квартетов и квинтетов. Хотя в этом роде написано много великих произведений (особенно Бетховеном и Шуманом), но нужно признаться, что это очень скучный род. Звуки струнных инструментов так однообразны, эффекты из них извлекаемые, так немногочисленны, средства, предоставленные композитору, так ограничены, что приходится слушать или квартеты, примененные к этим средствам, маленькие, жиденькие по музыке, не представляющие никакого почти интереса (квартеты Моцарта, Гайдна) и тем более монотонные, что все они состоят из четырех частей, а каждая часть, в свою очередь, выкроена по известной мерке; или же слушать эскизы широких, колоссальных музыкальных пьес, набросанные на четыре инструмента (последние квартеты Бетховена), и ежеминутно жалеть композитора, добровольно наложившего на себя оковы, жалеть, отчего картина написана не роскошными красками всего оркестра, а ползатертым карандашом на лоскутке бумаги» (46).

Справедливости ради отметим, что через три-четыре года Кюи изменил свои взгляды на камерную музыку и «пассажи», подобные вышеприведенному, больше не повторялись.

Глава вторая

ЗРЕЛЫЕ КАМЕРНЫЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ. БОРОДИН-ЛИРИК

Во введении подробно освещались общественно-культурные, общехудожественные и музыкально-исторические предпосылки, обусловившие обращение ряда русских авторов в середине 70-х годов к камерной музыке и расцвет камерного инструментального творчества в 70—80-е годы. Для творчества Бородина поворот к камерным жанрам был в известном смысле и определением позиции в намечавшемся расслоении Могучей кучки, в той эволюции, которую претерпевали ее члены на протяжении 70-х годов.

Оставаясь верными общим коренным принципам реализма и народности, сложившимся в предшествовавшее десятилетие, выступая единомышленниками в борьбе против реакционных деятелей и критиков, кучкисты все более расходились между собою во взглядах на многие конкретные явления и вопросы, о чем свидетельствует и их переписка, и корсаковская «Летопись», и воспоминания современников. Сколько-нибудь полное рассмотрение данной сложной проблемы увело бы, разумеется, далеко за рамки настоящей работы, поэтому ограничимся указанием лишь на некоторые вопросы, вызывавшие разногласия. В их числе — отношение к определенным, в частности камерно-инструментальным, жанрам, взгляд на классическое наследие, на пути совершенствования профессионального композиторского мастерства, наконец, на саму природу новаторства. Приведем один беглый пример из множества возможных: описывая в широко известном письме к Л. И. Кармалиной отношение своих товарищей по кружку к «Князю Игорю», Бородин, которого никак не упрекнешь в небрежном отношении к слову, прибегает едва ли не к противоположным определениям; так, достаточно сравнить характеристику «ультра-новатор-реалист» Мусоргский и «строгий относительно внешних форм и музыкальных традиций» Римский-Корса-

ков (14; II, 109)¹. При всех оговорках, необходимых, когда речь идет о попутных высказываниях, да еще в частном письме, не предназначенном для публикации, придется, видимо, признать, что в 1876 году, когда писалось письмо, именно эти — столь различные — черты казались Бородину определяющими в музыкальном облике своих друзей.

В свете сказанного отнюдь не случайной представляется вскользь оброненная годом раньше полушутливая фраза в первом авторском сообщении об A-dur'ном квартете: «к ужасу Стасова и Модеста (Мусоргского) набросал струнный квартет, который тоже нет времени докончить» (14; II, 89. Разрядка моя. — Г. Г.). Стасов так и не оценил камерного творчества Бородина. В биографии, написанной уже после смерти композитора, он писал: «Слабее других оказываются разве только его сочинения для камерной музыки, струнные квартеты...» — поставив, кроме того, в упрек Бородину, что тот «не пожелал стать на сторону коренных новаторов, а предпочел удержать прежние условные, утвержденные преданием формы (речь идет об инструментальных произведениях. — Г. Г.)» (79; III, 364—365). Что же касается Мусоргского, то он был абсолютно равнодушен к камерной инструментальной музыке, и Бородин, сообщая в цитированном во введении письме об увлечении своих товарищей камерными сочинениями, отмечал: «Модест один упорно действует по оперной части» (14; II, 123).

С другой стороны, отдельные факты из жизни Бородина этих лет характеризуют весьма четкую эстетическую платформу, более того, — вполне определенную позицию в споре. Так, требования классической стройности и гармоничности, предъявляемые к искусству, видимо, обусловили непринятие Бородиным некоторых художественных открытий позднего Мусоргского². В то же время Бородин — единственный из членов кружка — решительно поддерживал Римского-Корсакова в пору, когда последний занимался музыкально-технологическим «переворужением» и «удалился в изучение музыкальной старины» (14; II, 89). Бородин видел в этом закономерный процесс развития художника³. Он

¹ Кстати, в том же письме весьма показательна и следующая фраза: «Игорем» пока все довольны, хотя относительно других вещей они во многом сильно расходятся». (Разрядка моя. — Г. Г.).

² Напомним следующий отзыв в письме к жене от 25 сентября 1874 г.: «Модест исполнил 5 романсов (по предположению С. А. Дианина — цикл «Без солнца», созданный в мае — августе того же года. — Г. Г.), но все это напоминает «Бориса» или плод чисто головного измышления, производит впечатление крайне неудовлетворительное» (14; II, 81).

³ Сравним отношение к Римскому-Корсакову Мусоргского и других кучкистов, запечатленное в «Летописи»: «Сохраниая со мной... дружественные отношения, Мусоргский, однако, глядел на меня с некоторым подозрением... Казалось, что он начинал во мне подозревать отсталого профессора-схоластика, могущего его уличить в параллельных квинтах, а это ему было неприятно». И далее, по поводу квартета F-dur: «... мне помнится, что я как будто несколько стыдился своего квартета, так как, с одной стороны, не приучен был к роли

вместе с Римским-Корсаковым в 1873—1874 годах усердно изучал оркестровые инструменты; оба художника были особенно близки в то время, их, помимо всего прочего, объединяло также искреннее увлечение музыкой великих мастеров прошлого, особенно Баха¹. Поэтому откровенной демонстрацией классицистских симпатий можно рассматривать надпись, которую Бородин сделал на партитуре Первого квартета: «Angeregt durch ein Thema von Beethoven» («вдохновлено [вызвано к жизни] темой Бетховена»), хотя основания для такой надписи были не столь уж велики (подробнее мы остановимся на этом в третьей главе). Важно существо дела: выступая в своей камерной инструментальной музыке оригинальным творцом, открывая новые пути для жанра струнного квартета, Бородин прочно опирался на классические традиции, претворяя их для собственных художественных целей. А теперь обрисуем вкратце сами эти цели.

Камерная музыка зрелого Бородина — особый мир, самобытный и неповторимый, хоть и заключенный в малом количестве произведений. В последние десять-двенадцать лет жизни композитора, когда он увлекся камерным инструментализмом, создавались и романсы, и симфонические произведения, и новые фрагменты «Игоря». Поэтому естественны точки соприкосновения между разными жанрами, сходство отдельных образов, приемов, драматургических моментов. И все же в главном, в основном, камерные сочинения Бородина посвящены иным сторонам жизни, иным темам, их концепции — далеки от симфонических², исполь-

контрапунктиста, пишущего фугато, что считалось в нашей компании немножко постыдным, а с другой — я чувствовал невольно, что в квартете этом действительно я — не я... Мало восхищенные моей 3-й симфонией друзья еще менее удовлетворились моим квартетом... Занятие же гармонией и контрапунктом делали меня личностью подозрительной в художественном смысле» (70; 86, 88). (Разрядка моя. — Г. Г.).

Вспомним также следующие строки из писем Мусоргского: «Встретил Римлянина... Узнаю — написал 16 фуг, одна другой сложнее, и ничего больше... Царь [Кюи], говорят, устроил 3-е действие «Анжелю»... Когда же эти люди, вместо фуг и обязательных 3-х действий, в путные книги посмотрят и в них с путными людьми побеседуют?». «Без разума, без воли, сами себя окрутили они — эти художники традиционными путями, подтверждают закон инерции, воображая, что дело делают... «Могучая кучка» выродилась в бездушных изменников...» (61; 143, 149, 150).

¹ Вот как об этом свидетельствует «Летопись». В связи с концертом из произведений Генделя, Аллегри, Гайдна, Палестрины и Баха (1875 г.) Римский-Корсаков писал: «Моя «классическая» программа концерта поразила решительно всех; от меня никто не ждал такой программы, и я решительно упал во мнении многих... Мне кажется, что по поводу этого, а может быть, и следующего концерта... состоявшего также из архиклассической программы, я получил однажды от Балакирева письмо, в котором он указывал на мою «душевную вялость или дряблость» или что-то в этом роде. В те времена В. В. Стасов как-то мрачно помалчивал, когда разговор заходил о моей деятельности, Кюи же, как помнится, относился к ней несколько ядовито» (70; 90).

² Наша мысль не опровергается ни тем фактом, что скерцо, широко известное по Третьей симфонии, первоначально существовало как квартетное (об этом речь пойдет дальше), ни выдвинутыми А. Сохором доводами, свидетельствующи-

зуемые средства выразительности — совершенно оригинальны. Композитор как бы возвращается к первоначальному, «природному» предназначению жанров и разграничивает образные сферы симфонии и квартета. Тем самым Бородин непосредственно следует Бетховену и отличается от Чайковского, который и в камерной музыке обращался к проблемам, волновавшим его в симфонии и опере. В камерной инструментальной музыке композитор полнее, чем где бы то ни было, несравненно полнее, чем в камерных вокальных произведениях (в отличие от многих авторов) раскрывается как лирик. И потому анализ зрелых камерных произведений должен существенно дополнить наше представление о творческом облике Бородина, раскрыть некоторые важные черты бородинского стиля.

Первый квартет A-dur

Время возникновения замысла и начала работы над произведением не зафиксировано. Первые сведения о нем появляются в уже цитированном письме к Кармалиной от 15 апреля 1875 года.

В последующие годы композитор периодически возвращался к квартету; 19 января 1877 года Бородин пишет о своем произведении как о почти законченном. Однако полностью квартет был закончен лишь летом 1879 года: в письме от 1 июля сообщается о работе над партитурой и о сочинении скерцо, которое «вовсе не было написано», а в письме от 4 августа Бородин извещал Римского-Корсакова — «прежде всего дописал квартет» (14; III, 64, 67).

Первые четыре квартета были исполнены в Петербурге 30 декабря 1880 года в третьем собрании третьей серии квартетных вечеров РМО. Исполнители — «Русский квартет» в составе Н. Галкина, В. Дегтярева, Л. Резвцова, А. Кузнецова, — хотя и были от произведения в восторге¹, но сыграли его неудачно. Откликнувшийся на концерт Кюи писал в газете «Голос» 14 января 1881 года: «Не говоря об отсутствии тонкости, о сомнительной верности многих флажолетов, было много неверных нот, были грубые ошибки, несвоевременные вступления. С этого и начался этот

щими о том, что Третья симфония в период сочинения ее первой части фигурировала в замыслах автора как Третий квартет (77; 562—563). Речь идет именно о целостной концепции цикла, а не о какой-либо его части (из всех частей как раз скерцо более всего подчиняется у Бородина общим и для квартетов и для симфоний композиционным принципам).

Что же касается Третьей симфонии, то не случайно ведь Бородин, обдумывая замысел всего произведения, решительно отказался от идеи квартета и работал (как об этом свидетельствуют все воспоминания) над симфонией, — в его представлении это были отнюдь не сходные жанры.

¹ «Мы все от Вашего квартета в восторге», — писал скрипач Н. Галкин Бородину (29; 247).

несчастный квартет. В простейшей и легчайшей интродукции кто-то из исполнителей недосчитал или пересчитал, вступил не вовремя, и началась невозможная какофония. Пришлось начать снова» (45; 283).

В следующем году (6 октября) квартет Бородина прозвучал в более совершенном исполнении (Л. Ауэр, И. Пиккель, И. Вейкман, А. Вержбилович), но концерт прошел почти незамеченным прессой. Зато исполнение квартета 21 сентября 1885 года (Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов) вызвало оживленные отклики — единодушно хвалебные в адрес исполнителей и в большинстве резко критические по поводу самого произведения. В связи с этим концертом Бородин писал, что квартет имел большой успех, «но шайка рецензентов не одобрила» (14; IV, 146).

Еще до петербургской премьеры квартетом заинтересовались московские исполнители, но прозвучал он здесь впервые 21 марта 1883 года во втором квартетном собрании РМО (И. Гржимали, А. Гильф, К. Бабушка, В. Фитценгаген). В последующие годы Первый квартет (так же, впрочем, как и Второй) исполнялся довольно часто в Петербурге и значительно реже — в Москве, где в концертных программах преобладали произведения «своих», московских авторов — Чайковского, Танеева и более «умеренных» петербуржцев — Давыдова, Направника и других. Так, например, в рецензии 1891 года о Первом квартете говорится, как о вещи «мало знакомой в Москве» (72).


Очень скоро квартет становится известен за рубежом, где вызывает восторженные отзывы¹, и не слишком избалованный вниманием Бородин пишет в 1886 году: «1-му квартету моему повезло не только в Европе (Карлсруэ, Лейпциге, Льеже, Брюсселе, Антверпене и пр.), но и в Америке, — да еще как! в нынешний сезон филармоническое об-во Buffalo исполнило его 4 раза! вещь небывалая для сочинения иностранного автора из новых!» (14; 192).

Первый квартет — развернутый цикл, в четырех частях которого весьма последовательно и четко раскрывается авторская концепция. От других инструментальных произведений Бородина квартет отличается конкретностью замысла, рельефностью, «событийностью» общей драматургии². Это сказывается и в тематических (а не только интонационных) связях между частями, и в особой наглядности процесса и результата развития.

¹ «Это было всеобщее очарование. После первого прослушивания даже мало музыкальные люди не находили слов для передачи своего восхищения», — пишет Бородину бельгийский поэт Жориссен о впечатлении, произведенном квартетом в Льеже весной 1886 г. (29; 287).

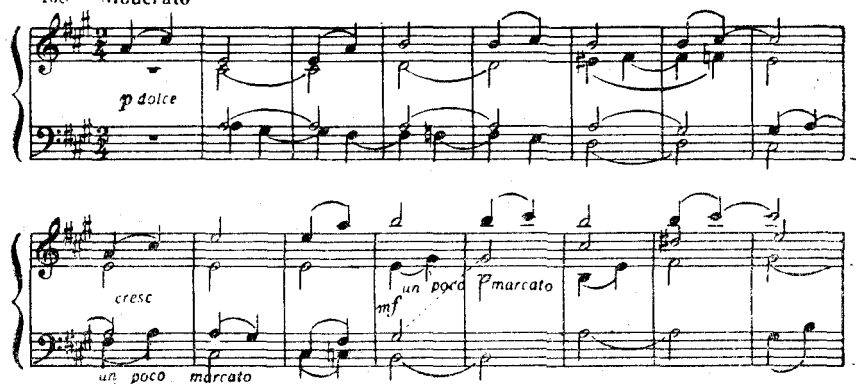
² С. А. Дианин в своей изданной в Англии книге о Бородине (92) пытается даже подставить под музыку квартета программу. Нам кажутся подобные попытки излишними, не вытекающими из содержания произведения.

В квартете — если говорить о замысле в наиболее общей форме — показан сложный путь преодоления горестей и печалей, волнений и тревог, омрачающих душу; в ходе нелегкой борьбы торжествуют в конечном счете деятельная радость и красота. Драматургия цикла основана на характерном уже для первой части контрасте между приподнято-светлой, одухотворенной экспозицией и разработкой, где происходит перерождение образов, и на смену теплому лиризму приходит суровая решимость и драматический порыв. В момент наивысшего напряжения противоречие «снимается», отодвигаясь в последующие части цикла: вслед за острейшей кульминацией происходит «скачок» в прежнее, гармоничное состояние. Во второй части, *Andante*, в сфере неторопливой, эмоционально-углубленной лирики, контраст горестных и светлых чувств разрешается трагически: образ, воплощавший возвышенную мечту, полноту счастья, «распадается», перестает существовать как нечто целостное и единое. Третья часть, *скерцо*, уводит в сторону от основной проблемы, композитор отображает неудержимо-стремительный ток жизни, изменчивый и в то же время единый. Финал вновь, с еще большей остротой сталкивает противостоящие начала: хмурая озабоченность, сумрачная стремительно-крутая энергия контрастирует с мягким изяществом легкого танца. И именно здесь, в финале, завоевывается полный, окончательный итог — все более решительно преодолевается минорность, омраченность, а энергия принимает характер радостного воодушевления, подъема, ликования. Так утверждается «положительный идеал», выдвинутый еще в первой части.

Первую часть (*Moderato. Allegro*) открывает медленное вступление — образ сдержанного лирического раздумья-рассказа. В теме замечательно сочетание ясной расчлененности мелодии, идущей от повторения ритма , и об-

щей слитности, непрерывной текучести, создаваемой движением остальных голосов; так же строгая диатоничность, даже пентатоничность мелодии «уживается» с общей хроматизированностью, отчего возникает «игра светотеней» — мимолетные смены мажорной и минорной красок. Совмещение разнородных выразительных средств создает исключительное богатство подтекста, в чем немалая роль принадлежит особому типу многоголосной фактуры¹: главенствует мелодия верхнего голоса, однако остальные голоса, пусть менее содержательные, существенно дополняют художественное целое — без них сама мелодия была бы беднее и примитивнее:

¹ Склад нельзя назвать имитационно-полифоническим, ибо имитации кратки и эпизодичны. Подробнее о нем речь впереди.



Покоряясь привольности и естественности развертывания темы вступления, далеко не сразу улавливаешь — и в этом мастерство композитора — что первый восьмитакт мелодии буквально повторяется октавой выше. Но композитор «распрямляет» начальную интонацию, устремляя мелодическую линию вверх (сравним такты 1—2 и 9—10), вводит имитации средних голосов, отвлекающие внимание от верхнего голоса, и, что наиболее существенно, по-новому гармонизирует мелодию («поворачивая» ее из A-dur'a в E-dur), так, что каждый повторяющийся мелодический оборот получает иное гармоническое освещение. Бородинское искусство продолжения, искусство создания протяженных, длительно льющихся тем, проявляется здесь в том, что прямая мелодическая повторность вместо обычного «возвращения к сказанному» служит продвижению мысли вперед, эффекту разрастания, растекания, — а это особенно необходимо при воплощении раздумья.

В лирически одноплановой экспозиции отсутствуют конфликты, резкие столкновения. Образные контрасты здесь — контрасты состояний одного «лирического героя», а не разных «персонажей» драмы. Типичная для камерного творчества Бородина логика эмоционально-психологического развития состоит в том, что приветливая оживленность и ровность тона, спокойная «радость дружеского общения» сменяется пылкой страстностью, восторженностью. Отсюда — не вполне обычное соотношение главной партии с побочной: вторая более динамична, в ней происходят интенсивные, радикальные изменения, которые требуют и соответствующей формы (трехчастной с динамизированной репризой); главная же партия отличается плавной постепенностью развития и после изложения главной темы следует — что уж совсем необычно для сонатной формы — ее целостное повторение (проис-

ходит обмен партиями между инструментами и изменяется окончание).

Главная тема с ее гибкой, пластичной мелодией и ровно струящимися восьмыми отличается эмоциональной полнотой (см. пример 184)¹. Равновесие динамики мерного и быстрого «бега» и задушевной певучести, теплоты — важная черта образа. В высшей степени примечательно то развитие, которое происходит внутри главной партии. Во второй, продолжающей части темы (изложенной в необычной для сонатной главной партии двухчастной развивающей форме) сохраняется прочная связь с первым периодом, однако все чуть-чуть изменено. Отдельные интервалы в попевах подвергаются растяжению (сравним первые такты примеров 184 и 109), возникают новые варианты мотивов, и, что наиболее интересно, сходные мотивы свободно сдвигаются, приобретая иное положение в общем контексте², — прием, типичный для русской протяжной песни.



Тонкое гармоническое варьирование создает своеобразное «лирическое замедление», замирание после горячего, яркого взлета (такты 7—8). Ожидаемая в серединной каденции тоника заменяется оборотом из параллельного минора, причем краткое *rallentando*, привлекая внимание, способствует лирической проникновенности.

В целом же вторая часть, где более устремленное мелодическое движение как бы размывает начальные четырехтактные

¹ Как упоминалось, главная тема — по словам Бородина — была навеяна темой Бетховена. Сравнение бородинской и бетховенской тем дается в третьей главе.

² Сравним обороты, отмеченные пунктиром, в примерах 184 и 109. В первом случае оборот охватывает окончание первого восьмитакта и начало второго. Во втором случае сходная мелодия как бы сдвинута вперед и умещается в пределах первого восьмитакта (предложения).

рамки, вносит в тему увлеченность, эмоционально «раскрывает» ее. И вновь — как в теме вступления — перед нами высокое искусство продолжения: сравнивая вторую часть с первой, мы наблюдаем некий органический процесс развития-роста, когда следующее естественно вытекает из предыдущего и обновляет его.

Связующая партия несколько напоминает по характеру оперную сцену, где как бы происходит сначала прощание, а затем встреча. Перемещения четырехтактного мотива¹ образуют широкую, плавно нисходящую линию, возникает эффект мягкого угасания, успокоения (постепенное *diminuendo*). А затем, наоборот, — подъем, сжатие мотива и ускорение темпа (*sempre più animato*) выражают нетерпеливое устремление вперед. Паузы, расчленяющие слитную доселе линию, усиливают впечатление взволнованной речи, с «возгласами» в конце каждой фразы. Конкретная образность музыки вызывает прямую аналогию с бординскими «оперными предыктами», воплощающими волнение, восторг, радостное смятение — чувства, которые испытывает герой перед свиданием с дорогим и близким человеком. Вспомним эпизод, предшествующий встрече Игоря и Ярославны в четвертом акте (слова Ярославны «то Игоря знакомые черты!» и далее *stringendo* перед дуэтом), или вступительную часть дуэта Владимира и Кончаковны (слова Кончаковны «Ты ли, Владимир мой»)².

Большое, глубокое чувство отличает побочную тему. Страстность сочетается здесь с мажорностью тона, красота — с мужественностью. Внутренняя напряженность особенно ощутима благодаря замедленности темпа, тем более заметной после *animato* предыкта.

Черты сходства с вокальной пьесой любовно-лирического содержания позволяют продолжить начатую аналогию с оперой, и даже конкретно с дуэтом Владимира и Кончаковны. За «сценой встречи» следует развернутое выражение чувств, а потому на первый план выходит певучая кантилена, пылкая и «глубинная» (в создании характера важна роль тембра: композитор опирается на характерную окраску «баска» первой скрипки — в квартете, нижнего регистра контральто — в опере). Поступенность напряженного начального подъема прерывается ярким взлетом в верхнюю терцию тоники, — включается новый регистр, и мелодия словно озаряется дополнительным светом. А последующее движение, гораздо более размашистое, способствует впечатлению шири, вольности высказывания:

¹ В мотиве характерен тонкий гармонический штрих: при ясной мажорности окраски первый же аккорд вводит звучание минорной параллели (такт 2), создающей в данном контексте оттенок особой нежности, проникновенности (вспомним «лирическое замедление» во второй части главной темы).

² Кстати, первая из названных оперных сцен создавалась как раз во время работы над квартетом, в 1876 г. (29; 110).

110 a tempo ma un poco meno mosso

mf espresso ed appassionato

mp

V

Трехчастная форма, в которой развернута побочная партия, приносит заметный спад напряжения в начале среднего раздела (темброво-регистровое «отступление» мелодии — вниз, к альту), а затем — подъем, на вершине которого вступает динамическая реприза. Главное средство динамизации — новая мелодия, пылкая и восторженная, контрапунктирующая основной и в то же время внутренне с ней связанная; контрапункт вырастает из верхней линии скрытого в начальной мелодии двухголосия:

111

В результате звучащая ткань полифонически обогащается («дуэт» двух скрипок) и, главное, возрастает эмоциональная насыщенность, полнее выявляются свойства, изначально присутствовавшие в образе.

В обширном заключении продолжается начавшаяся динамизация, а музыка переводится несколько в иной план. Вместе с ускорением темпа усиливается интенсивность движения каждого голоса, растет громкость звучания. И все это венчает яркая вспышка: устремленные вверх краткие мотивы, сплывающие голоса в аккорды звонкой диатоники (наложение трезвучий побочных ступеней на доминантовый бас), несут с собой энергию утверждения, уверенность, торжествующую, радостную мажорность. Такая кульминация, обогащая образ побочной партии, выдвигает на первый план его мужественно-светлые черты.

Поражает «строительное» мастерство Бородина — малозаметное, на первый взгляд, умение извлечь максимум возможного из используемого мелодического оборота. Один из наиболее ярких моментов главной темы — декламационная «интонация восклицания», вплавленная в ритмически ровную линию (отмечена скобкой в примере 184). В дальнейшем композитор использует эту интонацию во всех динамических вершинных точках экспозиции, но каждый раз видоизменяет ее в соответствии с ситуацией. В окончании главной партии «интонация

восклицания» ритмически обособляется (пример 112а); далее, в заключении побочной партии, в связи с более высоким уровнем напряжения, из нее формируется активный четырехзвучный ямбический мотив (пример 112б). Затем, в кульминационном взлете, мотив сжимается (опускается третий звук), устремляется вверх и смещается относительно тактовой черты (пример 112в), и, наконец, последняя стадия — кульминационное сжатие до двузвучия (пример 112г):



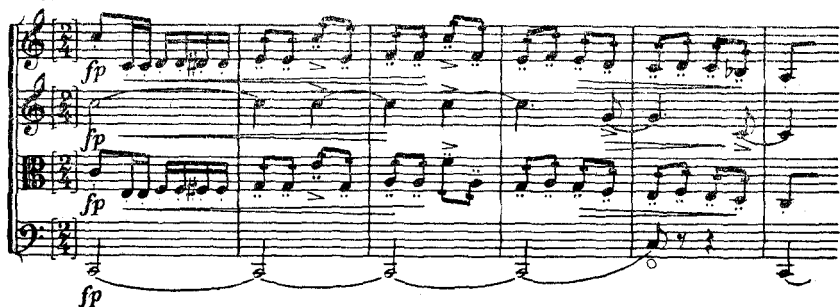
Завершает экспозицию заключительная партия, повторяющая связующую (ее первый, «прощальный» раздел). Возникает, таким образом, успокоительный «припев», следующий и после главной, и после побочной партии и контрастирующий с ними прежде всего структурой: периодичность, четкая четырехтактовость — и протяженная, непрерывная кантилена. В то же время регулярная повторность кратких построений — при соответствующей мелодии, гармонии, динамике — способствует настроению прощальной умиротворенности, что и было художественной целью в связующей (первый раздел) и заключительной партиях. Оригинальная рефрэнность в экспозиции — прием, типичный для бординского стиля и вызревший еще в ранних произведениях.

Обширная разработка по характеру и смыслу распадается на два крупных раздела, отделенных друг от друга глубокой цезурой (цифра 6). Первый раздел постепенно «уводит» все дальше от «радостей жизни», на смену приходят тревога и решимость, хмуристость и напряжение нелегкой борьбы. Но образный контраст с экспозицией возникает не в результате вторжения извне чуждой силы, — он создается отображением иных, уже не возвышенно-прекрасных, сторон жизни того же «героя», его новых эмоционально-психологических состояний. Именно поэтому разработка (ее первая часть) строится на трансформации всех прежних тем, тем экспозиции, причем изменяются они в одном определенном направлении.

Так, например, в побочной теме меняется ладоступеневое положение мелодии — она начинается теперь не с терцового, а с менее ярко эмоционально окрашенного (при прочих равных условиях) основного тона лада; сплошной ритмической ровности сопутствует настойчивая репетиция каждого звука (отрывистый штрих *spiccato*), к тому же мелодическая линия «утолщается» с помощью дублировки в сексту. В результате тема лишается своей романтической приподнятости, пылкой страстности, приоб-

рета́я взамен стремительную моторность, деятельную подвижность, даже некоторую деловитость:

113



Гомофонная главная тема превращается в полифоническую одноголосную тему фугато, сдвигается в минор, приобретая характер *risoluto* (таково авторское указание, вряд ли возможное в экспозиции). Наконец, венчает развитие первого раздела кульминация, где с помощью тембро-фактурно-динамических средств связующе-заключительная тема, прежде легкая и трепетная, кардинально меняет свой облик; особенно важно нарушение мерной четырехтактности и — как своеобразное следствие — «накаленная» мелодия первой скрипки, словно стремящаяся преодолеть некие преграды и затруднения:

114



Второй раздел разработки воплощает умиротворенное и счастливое состояние, образ, диаметрально противоположный предыдущему. Композитор здесь прибегает к синтезу тем, опираясь при этом на их первоначальные, экспозиционные свойства: приподнятость, окрыленность побочной темы, присущие ей простор и размах сочетаются с особой ласковой приветливостью, уравновешенностью главной темы и нежностью, утонченностью связующе-заключительной темы:

115 [Allegro. Un poco meno mosso]

В основе этого варианта лежит побочная тема, но теперь упруго пульсировавшие синкопы сопровождения (см. пример 110) сменились просторной волнообразной гармонической фигурацией, что привело к смягчению общего тону. Устремленная вверх мелодическая линия приобрела плавно-закругленные очертания, заимствованные из главной темы (сравним такты 3—4 примера 115 с тактами 7—8 примера 184), а затем, после достижения

вершины, — из связующей темы¹ (в примере 115 отмечено скобкой).

Примечателен момент перехода от первой части разработки ко второй. Смена образов происходит не мгновенно, между ними располагается эпизод таинственного характера, связанный с возвращением темы вступления, доселе отсутствовавшей (она сочетается с мелодией связующе-заключительной партии, звучащей в нижних голосах в виде своеобразного *ostinato* и вуалирующей чистую аккордику темы вступления). Такое отстранение непосредственно после кульминации — внезапное *pianissimo*, одноименный мажор, скромный звуковой рельеф, — резко переключая музыку в иной план, создает замедленность, неспешность развития, в широком смысле слова повествовательность. Здесь возможна внемузыкальная аналогия — с некоторыми сценическими и поэтическими произведениями, где присутствует рассказчик-кудесник: появляясь, он меняет ход действия, уводит нас к новым картинам (вспомним вмешательство Финна в течение третьего и пятого актов «Руслана», или же, позднее, роль Звездочета в «Золотом петушке»).

Еще более оригинален предыкт к репризе — собственно даже не предыкт в его обычном понимании, а построение в характере устойчивого дополнения, закрепляющего основную тональность. В этом очаровательном небольшом эпизоде есть и мечтательность, и нега, и романтическая устремленность:



Смысл такого, глубоко органичного для композитора отступления от традиций (мы отмечали его и в ранних сочинениях Бородина) заключается в том, что на построение, подводящее к репризе, возлагаются две противоположные функции. Бородинский принцип крупных пластов-разделов требует отграничения от последующего изложения. Отсюда функция завершения разработки, которую выполняет переходное построение: динамический спад, полная заключительная каденция, тонический орган-

¹ Тема связующе-заключительной партии, вернее ее мелодия, выросла из интонаций главной темы (последняя восьмая такта 7 и такт 8 примера 184).

ный пункт и т. д. Многое в окончании разработки и по возникающему настроению, и по конкретным приемам напоминает заключительные партии бородинских сонатных *allegri*, например первой части, а еще больше финала Второго квартета (пример 165а). Но переходное построение — и в этом его другая функция — должно подготовить такую репризу, главная тема которой тиха, певуче-лирична и достаточно подвижна. Поэтому Бородин заменяет обычный принцип: напряжение (предыкт) — разрядка (икт) совсем иным: затихание, успокоение (предыкт) сменяется оживлением, «пробуждением» (икт). Главная тема репризы, восстанавливающая первоначальный темп после замедления, ритмическую пульсацию восьмых после остановок на половинной, звучит удивительно свежо, хотя музыка повторяется почти буквально.

Реприза, не меняя существа музыкальных образов, усиливает контраст между ними, ибо теперь получают развитие свойства, которыми образы отличаются друг от друга.

В главной партии — больше легкости, полетности, появляется даже скерцозно-танцевальный оттенок (варьирование второго, повторного проведения темы). Наоборот, в побочной теме, благодаря октавному удвоению мелодии и четырехголосию (в экспозиции — три голоса, см. пример 110) сразу же заметно возрастает эмоциональная напряженность. Возникает даже некоторая неуравновешенность звучания, редкая у Бородина, а местами — обнаженность мелодии и недостаточная полнота гармонии.

Усилению весомости мелодии сопутствует упрощение фактуры сопровождения: ее составляют выдержанный бас и одиночные синкопирующие гармонические звуки, а контрапунктирующий голос (альт в экспозиции) отсутствует. Такое сопровождение не может уравновесить мелодию, тем более что в ряде мелодических вершин мы слышим лишь двузвучия.

Связующая партия, заполняя возросшее «расстояние» между образами, использует более яркие тональные краски: два большетерцовых шага возвращают нас к основной тональности, в которой закончилась главная партия и начнется побочная (A—F—Des—A).

Итогом всего предшествовавшего развития выступает обширная кода, в центре которой — синтезирующая тема, как бы постепенно рождающаяся из «сумрачных глубин» (ее готовит общее восхождение мелодии от виолончели в большой октаве — цифра 10 — к первой скрипке во второй октаве, от Des-dur'a к a-moll'ю и A-dur'ю). Образ точно пронизан солнечным светом и удивительно пластичен. В оживленной мелодии широкие, размашистые интонации почти сплошь оплетены тонким кружевом хроматизмов, и в целом возникает прихотливо вьющаяся линия. Начальные паузы и слабые окончания фраз вносят воздушность, и не случайно наиболее высокий звук мелодии (a второй октавы) оказывается либо «брошенным» на слабой доле, либо проскальзывает, будучи взят «мимоходом». Танцевальный, рельефно «ша-

гающий» бас выделяется своей подвижностью, его хроматическая линия создает гибкие полусмены гармонии (каждый момент вносит что-то новое, но без радикальных перемен):

117 *a tempo un poco più animato*

Провед. темы

Легко различить в теме интонации всех трех тем Allegro, но в основу ее все же легла главная тема — тот же тип мелодического движения, те же эмоциональные качества, лишь выраженные благодаря танцевальности в более активной форме. Не случайно тема коды вызывает аналогии с некоторыми женскими

восточными образами «Игоря», сочетающими стремительность с упругостью и закругленностью рисунка. Вспомним тему чаг-невольниц: ее первое появление в арии Кончака (пример 118а), проведение темы в Половецких плясках на фоне трели скрипок — как в коде квартета (пример 118б сравнить с последними тактами примера 117) — и, наконец, вихревой облик этой темы в финале Половецких плясок, где она подобна сжимаемой и раскручивающейся пружине (пример 118в) ¹:

118а Allegro moderato

Хо-чешь ты плен-ни-цу с мо-ря даль-не-го,

118б [Allegro]

Хан Кончак

Ви-дишь ли плен-ниц ты с мо-ря даль-не го, сла-бят

[Più animato]

118в

гляс-кой теш-те ха-на ча-ги

[Bassi ottava bassa]

¹ Рисунок баса темы коды напоминает еще одну восточную тему — из картины «В Средней Азии».

Заключительный раздел коды дополняет ее основную часть существенно новым штрихом: в неторопливой, протянутой плагальной каденции¹ — любование сочными мажорными созвучиями, густым тембром среднего регистра струнного квартета. Спокойные и мужественные краски — после изящно-подвижной и трепетной основной темы — дорисовывают образ коды и придают необходимую весомость окончанию первой части.

Вторая часть (*Andante con moto*) основана на контрасте сдерживаемых горестных чувств, прорывающихся лишь на мгновение, — и страстно-нежных, ласковых и просветленных; печали противопоставляется утешение. Минорный лад *Andante* — крайне редок у Бородина.

В первой теме необычно для струнного квартета двухголосие народного склада, воспроизводящее жанр лирической протяжной песни:



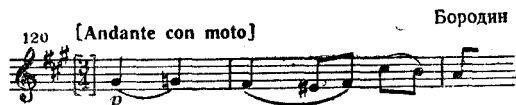
Благородно-сдержанная мелодия верхнего голоса выдержана в натуральном миноре, типичном для отмеченного народно-песенного жанра. Очень характерно ее начало: трихордная интонация, поднимаясь с квинты лада и вновь падая в нее, образует замкнутую попевку, сочетающую тихую печальную покорность с какой-то особой душевной чистотой². Контрапунктирующая мелодия альты самостоятельна и в то же время интонационно близка основному напеву: начинается и заканчивается мягкими, замкнутыми диатоническими попевками, более того, начало мелодии альты, плавно распевающее терцию лада, варьирует окончание верхней мелодии.

¹ Аналогичные каденции — во Втором квартете, Третьей симфонии и др.
² Вспомним первую тему Февронии из «Сказания о граде Китеже» (соло гобоя):



Характером и конкретными чертами (тональность, ладовая переменность, отдельные интонации) тема напоминает Хор поселян из «Игоря»¹. Роднит их и монолитность внутреннего строения, специфическая непрерывность течения, обусловленная исключительным разнообразием ритма, приемом наложения отдельных звеньев мелодии², комплементарной ритмикой многоголосия. Отсюда возникает впечатление — как в народных протяжных песнях, — будто мелодия неиссякаема и будет литься бесконечно. Однако между хором и квартетом заметно различие, неизбежное из-за разных художественных заданий: общие горестные переживания многих людей в хоре как бы передаются коллективными устами, в квартете — сходное чувство, но выражение общего (оно преобладает) не препятствует и проявлению чего-то более личного. Поэтому тема *Andante* более индивидуализирована, что сказывается, в частности, в некотором эмоциональном обострении и ладовой хроматизации в тактах 3—4. По существу, здесь в диатонические интонации крестьянской песни, составляющие основу темы, внедряются интонации, связанные, в конечном счете, с городской романсовой лирикой и вообще профессиональной музыкой.

Сравним, например, следующий фрагмент темы с началом *Andante* Четвертой симфонии Чайковского, в котором бесспорны связи с городской песенностью (для наглядности транспонировано в тональность квартета):



¹ Сравним с началом темы тот момент хора, где вступает второй голос:



² Например, в *Andante cis* второго такта воспринимается и как замыкание первого мотива (по мелодическому и ладовому тяготению) и как начало следующего (по ритмической аналогии). То же происходит и дальше. Типичность подобных приемов для стиля Бородина впервые отмечена в диссертации К. Дмитриевской (30; первый очерк, § 1). Интересно в этом плане сравнить начало мелодии *Andante* с приводившейся темой из «Китежа». В то время как Бородин опирается на некое двуединство (замыкание, совпадающее с началом), Римский-Корсаков использует лишь одну сторону (замыкание и расчлененность благодаря ритмическому подобию). В таких мелких деталях все же какой-то стороной проявляется различие принципов мышления двух художников.



Напряженно-скорбное, шемящее задержание в конце такта 4 (пример 119а) тоже весьма далеко от стиля крестьянской песни.

После изложения темы следует ее повторение уже в трехголосии — в манере куплетной песни, где постепенно возрастает количество голосов. А затем — неожиданный «взрыв», как бы прорвавшийся «крик отчаяния»: во внезапном фортиссимо на фоне аккорда *tutti* звучит страстная речитация первой скрипки. Сходство со взволнованным речитированием усиливает темповый сдвиг:

121 Andante! più vivo, animato a tempo

Примечательна органическая связь этого, казалось бы, совершенно нового мотива со всем предыдущим. В самом деле, взлет мелодии от *cis* первой октавы до *fis* второй происходит в уже «освоенном» диапазоне, мелодия-речитация в своем стремительном низвержении сжато повторяет путь, пройденный мелодией темы в двух проведениях; даже исходные интонации новой мелодии таятся в первой попевке Andante: очерченный там верхний тетрахорд *fis-moll'*я здесь распевается в триолях (сравним начала примеров 119а и 121)¹. Однако здесь все как бы переплавлено в огне эмоциональной вспышки, порождается новое качество, и — в этом главное — обнажается сила и глубина сдерживаемых прежде горестных переживаний. Бородин с замечательным искусством показывает внутреннюю связь между разными проявлениями одной эмоции, саму скрытую логику развития чувства.

¹ Обратим внимание также на окончание второго «куплета» (такты 13—16), где впервые звучат — предвосхищая дальнейшее — триольные фигуры.

Во втором образе царит светлая и возвышенная лирика, постепенно все более нарастает радостное волнение, — композитор воплощает тот внутренний эмоциональный подъем, который наступает при соприкосновении с красотой, при восприятии прекрасного.

Мелодия, с самого начала озаренная приподнято-мечтательной звучностью открывающего тему большого доминантноаккорда, льется широкими волнами подъемов и спадов. Светлая мажорность начального аккорда воспринимается особенно ярко после скромного, лежащего «внизу», «в тени» предшествующего минорного трезвучия (см. окончание примера 121):



Слиговые двузвучные нисходящие интонации дают эффект вздохов, излюбленного бородинского мягкого колыхания, при этом не разрывается мелодическая линия и не нарушается ровность ритма, — композитор достигает нужного выразительного нюанса фразировкой, мастерски используя возможности смычковых инструментов (гибкое изменение силы «тянущегося» звука).

Постепенный «расцвет» лирического чувства воплощается с помощью фактуры и гармонии: в движение вовлекаются, хроматизируясь, все голоса; в образовавшемся развитии четырехголосии все чаще сменяются гармонии, причем царит исключительная плавность голосоведения. В результате гармонизация вносит нечто новое, сообщая мелодии особую трепетность, богатство эмоциональных полутонов, «утончая» преобладающую в мелодии диатонику. Певучие и подвижные голоса не являются простым аккомпанементом, но остаются все же гармоническими, а не полифоническими голосами (сравним с контрапунктом альта в первой теме *Andante*). Подобный тип фактуры, опирающийся на плавно-хроматическую гармонию, можно было бы назвать «поющим» гомофонным многоголосием. Природа фактуры в широком смысле полифонична, но художественная значимость

верхнего голоса и важная роль аккордового движения по вертикали дают основание все же определить фактуру как гомофонную. Основное, главное в музыкальном целом выражено не в одной мелодии, а именно в совокупности мелодии с сопровождением, — таково свойство данной фактуры.


«Поющее» гомофонное многоголосие — вид изложения, едва ли не рожденный спецификой ансамбля струнных. Композитор опирается на способности струнного инструмента к особо плавному легато, к «переливанию» мелодии из звука в звук. А в данном случае льются одновременно кантилены нескольких струнных; благодаря ритмической выравненности всех голосов (важная черта фактуры!) они объединяются в насыщенный, «полноудный» поток, создавая впечатляющий эффект «многоголосного пения».

Фактура, о которой идет речь, способствует также широте и единству. Сохраняя — на заднем плане — традиционную форму периода повторного строения (сравним такты 1 и 5 примера 122), композитор сплавляет предложения в непрерывное целое: именно в момент возможного расчленения возникает синкопа, концентрируется гармоническая напряженность, так что грани соседних построений включаются в один неустойчивый аккорд. Таким образом сходное начало второго предложения получает совершенно новое гармоническое истолкование и поэтому воспринимается как естественное продолжение развивающейся единой мысли.

Вспомнив вступление к первой части квартета, мы придем к выводу, что в бородинском искусстве создания протяженной лирической темы особую роль играют приемы маскировки цезур и гармоническое варьирование, которое поднимает зачастую мелодию на более высокий эмоциональный уровень.

Середина трехчастной формы, в которой изложена вторая тема, дает излюбленное бородинское темброво-регистровое «отступление», холодновато-строгую краску (сдвиг во II низкую ступень, переход мелодии к альту и второй скрипке — пример 123а). А затем, — новый подъем, эмоциональное нарастание, осуществленное мелодико-полифоническими средствами: звучит горячий, страстный дуэт первой скрипки и виолончели (в ее напряженном верхнем регистре).

В середине усиливаются жанровые связи темы: едва ощутимое легкое колыхание, создаваемое в теме фразировкой (см. двухзвучные интонации примера 122), здесь становится едва ли не определяющей чертой фактуры. Ритм возникающего в партии второй скрипки мотива — момент краткого торможения с последующим выравниванием

 — находит «подтверждение» в оstinатном ритме сопровождения:



Возникают точки соприкосновения с жанрами, в основе которых — непрерывное мягкое покачивание: спокойным плавным танцем¹, отчасти баркаролой. Жанровые связи вносят в лирику некий динамический импульс, противостоят тенденции темы к «бесконечной» текучести.

Реприза — после центральной кульминации в середине — эмоционально «свернута», масштабно сокращена и осуществляет спад в общем развитии. В высшей степени примечательно окончание — развернутое дополнение, где «мотив покачивания» (выделен квадратом в примере 123a) на этот раз в басовом голосе под сводами неподвижных аккордов звучит с особой томностью, привносит теплые «ночные» краски, «ноктюрновый» колорит. Так сама медлительная обстоятельность завершения способствует впечатлению безмятежного покоя, отражает стремление продлить это состояние.

Резкий контраст сопоставляемых в Andante образов находит свое выражение — и это не случайно для Бородина! — в различии композиции каждого из них: насколько неуравновешен, «деформи-

¹ Можно вспомнить, например, среднюю часть Adagio Одетты и Принца из второго акта «Лебединого озера», где тот же ритм предстает словно в умень-

шении:



123b [Andante non troppo] Poco mosso



рован» первый («вспышка», пресекающая куплетную периодичность), настолько гармоничен и строен второй.

Средняя часть *Andante* — фугато, причем особое, нединамическое: последовательное накопление голосов не используется в качестве привычного средства нагнетания. Художественная цель иная — создать «затененный» образ, проникнутый таинственностью, сумрачностью, даже с чуть-чуть зловещим оттенком. Несколько неожиданно темой такого фугато оказывается уже знакомый «мотив покачивания», — но композитор раскрывает его иные стороны. Одноголосное изложение в глубоком басу виолончели выявляет хроматически-извилистую природу темы; благодаря тембру, тихой звучности и ускорению темпа (*piu mosso*) она звучит подобно мрачному, глухому шороху. Перенесенная в минор, тема производит впечатление и ладово неопределенной, и неустойчивой (начало с вводного тона и равномерное движение по хроматической гамме с опорой на VII и II ступени), а это способствует эффекту зыбкой таинственности¹.

Fugato
Un poco più mosso

Начальная опора на звук *cis* дает возможность и иной трактовки — лад в объеме уменьшенной кварты. С такой точки зрения особо подчеркивается сумрачность, угрюмость колорита. Во всех случаях начало фугато воспринимается как некое прозрение вперед, в музыку XX века.

¹ Подготовка темы фугато в предшествующем разделе (второй теме) подчеркнута окончаниями построений. Начальный этап — еще в заключительной каденции первого периода (мотив второй скрипки):

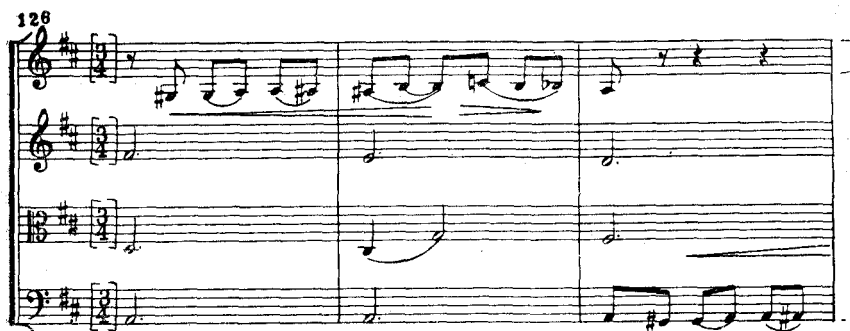
125 [Andante con moto]

Далее отсюда формируется «мотив покачивания» (партия второй скрипки в примере 123а) и выносится в окончание середины репризы.

Колорит темы сохраняется в дальнейшем: и в ответе, образующем в момент вступления непривычно жесткую кварту (начальное *fis* альты «противоречит» только что прозвучавшему *f* виолончели), и в противосложении, где благодаря ползучим хроматизмам возникают странные, тонально чуждые созвучия (мнимые аккорды, как, например, на сильной доле такта 9).

Не совсем обычный характер фугато вызвал многочисленные возражения критиков¹, но воображаемые недостатки объясняются как раз своеобразием художественного замысла, о чем свидетельствует, в частности, авторское указание в партитуре — *misterioso* (таинственно).

Начало фугато — экспозиция темы — резко контрастирует предшествующей второй теме, насыщенной лирическим теплом и светом. Однако, по мере развития, характер, колорит меняются: уже к концу первого раздела (такт 28) исчезает мрачно-таинственный оттенок, происходит некоторое просветление, связанное с регистровым подъемом. А далее тема получает мажорное истолкование, смена ключевых знаков подтверждает переход в одноименный мажор (D-dur), и, главное, постепенно меняется склад, приближаясь к гомофонному, а тема фугато начинает все более походить на свой первообраз — гомофонную мелодию. Под конец возвращается лирическая мягкость, теплота, заключительные же такты прямо напоминают медлительно-томное, «ноктюрновое» дополнение второй темы *Andante*:



¹ Так, Ц. Кюи в одной из первых рецензий писал: «Во второй части *Andante* середина не совсем удачна. Это опять-таки фугато (второе), основанное на хроматической фразе и, вследствие этого, недостаточно ясное, прозрачное» (45; 282). Почти в аналогичных выражениях высказался через десять лет журнал «Артист» в рецензии подписанной «-ский»: «Середина [*Andante*] хуже... фугато... не вполне прозрачное» (72; 62). Наконец, уже в наше время в книге Л. Раабена «Инструментальный ансамбль в русской музыке» читаем: «Середина части — фугато, вызвавшее возражения Кюи. Оно действительно производит более слабое впечатление в сравнении с первым разделом» (69; 315).



Внезапный эмоциональный взрыв — «эпизод отчаяния» — знаменует начало репризы. Он динамизирован в сравнении с первым разделом *Andante* (более высокий, напряженный регистр, больше декламационной свободы и страстности в мелодии), а главное, не только не подготовлен, но, наоборот, совершенно неожидан после предшествующего спокойствия и умиротворенности¹. Резкость перелома усиливает драматизм, предвещая дальнейшие изменения.

Основная тема сдвинута вверх, над прежними двумя голосами печально и тихо тянется третий — вариант верхнего голоса, наподобие долгих протянутых звуков, на фоне которых в многоголосной песне звучит часть мелодии². Высокий регистр двух проведенний темы и выдержанный подголосок в первом проведении вносят в тему новые оттенки — она звучит более просветленно, но и с печальной примиренностью, с какой-то почти детской трогательностью. Тем больший контраст с третьим, кульминационным проведением, где тема наполняется огромной гневно-горестной силой. Преобразования радикальны: голоса первоначального двухголосия перемещены в двойном контрапункте, каждый октавно удвоен и поднят в высокий для инструмента регистр, к тому же все звуки подчеркнуто акцентированы в *fortissimo* — создается напряжение, достигающее едва ли не возможных в квартете пределов:

¹ Обратим внимание и на то, что в первом разделе «эпизод отчаяния» подготавливал развитие темы, а здесь он предваряет ее появление. Таким образом, эмоциональный «взрыв» совпадает с ломкой структуры, что совершенно необычно для стиля Бородина и свидетельствует о значительности происходящих изменений.

² Типичный прием народного фактурного варьирования, используемый чаще в ходе развития, не в первоначальном изложении. Проводившаяся параллель с Хором поселян из «Игоря» получает, кстати, дальнейшее подтверждение — вспомним начало третьего куплета хора (основная мелодия у тепоров звучит на фоне аналогичного подголоска сопрано).

[Andante con moto]

127

Контрапунктическое обращение в качестве приема развития не противоречит народно-песенной природе темы, ибо возможности обращения заложены в самом существе ее склада. Именно в силу органичности приема крайние средства динамизации не переходят границ художественного.

Две октавно удвоенные мелодии, захватывающие в fortissimo очень высокий регистр, должны были бы звучать без сопровождения крикливо, надрывно. Но этого нет, по-видимому из-за того, что как раз нижний голос, подголосок, в силу своей меньшей индивидуализации более способен выдержать темброво-высотную «перегрузку» (ее вряд ли выдержал бы верхний основной голос); кроме того, верхняя зона «звукового пространства» уже подготовлена началом репризы.

Драматический облик репризы довершает возвратившийся вновь «эпизод отчаяния» — на этот раз его декламационную мелодию ведут альт и виолончель в октаву (голоса по-прежнему контрапунктически перемещены). Такое окончание, создавая некое бурное окаймление репризы, в то же время противопоставляет преобладавшему до сих пор высокому скрипичному регистру иную звуковую краску, — удачный штрих, дорисовывающий образ, добавляющий к его скорбной патетике мужественно-сильную ноту.

Реприза окончательно раскрывает суть художественного замысла Andante. Нам этот замысел представляется примерно так: в средней части происходит «разрушение» светлого лирического образа (второй темы), причем разрушается он «изнутри», как бы под воздействием невидимой злой силы, — быть может, это тайные недобрые думы или скрытые мрачные предчувствия, убивающие радость в душе...

Тематическое родство при образном контрасте средней части и второй темы — как и в разработке первой части квартета — свидетельствует об отобра-

жении разных стадий единого процесса. А фугато, столь необычное для медленной части цикла, обладает — в условиях тихой звучности и низкого регистра — как раз необходимыми для данной цели выразительными возможностями (вспомним, к примеру, в теме с вариациями из Шестой симфонии Глазунова четвертую вариацию — *Fugato. Andante mistico*).

Темное, враждебное лирике начало постепенно удается преодолеть, но сам образ как законченное целое уже не восстанавливается — вторая тема и весь круг связанных с нею эмоций больше не появится¹. Реприза одной первой темы олицетворяет итог всего развития, — горестные переживания вытесняют все остальное и скорбь больше уже не сдерживается. Являясь кульминацией *Andante*, реприза подчеркивает трагичность его концепции.

Небольшая по размерам кода замечательно создает ощущение неоправимости, безвозвратности утраты. На фоне мерных глухих ударов в басу — точно отзвуков погребального шествия — со строгим спокойствием звучат интонации триольного мотива. Мимолетный оттенок щемящей боли — в остром хроматическом изломе мелодии (*cis — his*)² и в напряженной интонации уменьшенной кварты, вводящей «мотив покачивания» и напоминающей о фугато. Но это лишь мгновение, ибо дальнейшее приносит скорбно-возвышенное просветление: мелодия вначале неуверенно захватывает мажорную терцию лада, затем закрепляет ее, и на мажорной тонике под «удаляющиеся» удары баса (от *PP* до *PPPP*) музыка заканчивается полным замиранием.

Своеобразие замысла *Andante* вызвало к жизни не вполне обычную форму, в основе которой — сонатное сопоставление двух развитых, четко оформленных тем (минор — параллельный мажор). Отсутствующий здесь связующий раздел — вообще второстепенный для Бородина момент в сонатной форме. Стадия изложения тем резко отделена — что типично для композитора — от стадии развития, которое происходит на материале второй темы (фугато). Таким образом, в *Andante* «нормальная» сонатная экспозиция и весьма оригинальная, но все же разработка, сочетается с явным нарушением сонатности в репризе — пропуском побочной темы. Образуется так называемая модулирующая композиция (по терминологии В. П. Бобровского — 13; 41): начавшись как сонатная, она заканчивается как трехчастная. Совершенно очевидно, что такая композиция порождена художественным замыслом, о котором уже шла речь³.

¹ Не случайно теплая лирическая атмосфера восстанавливается только к концу среднего раздела, при явном заключительном характере изложения.

² Этот штрих, а также траурное остинато в басу напоминают коду «Ромео и Джульетты» Чайковского.

³ Трудно согласиться с определением формы *Andante*, данным в монографии Сохора: «трехчастная с сокращенной репризой (опущена вторая тема)» (77; 455), — ведь контрастная двухтемная экспозиционного раздела (причем темы активно взаимодействуют) — яркий признак сонатности, да и средний раздел, основанный на преобразовании и развитии одной из тем, более характерен для сонатных принципов.

Можно усмотреть здесь известное воздействие сценических жанров, точнее того вида драмы, где кульминация, момент наивысшего напряжения сил героев, есть в то же время развязка, итог всего предшествовавшего развития и последнее происходящее в драме событие (таковы, например, многие трагедии Шекспира). Разумеется, в связи со спецификой инструментальной непрограммной музыки в условиях медленной части цикла на первый план выступает не «событийная», а эмоциональная сторона (не столько изображение происходящего, сколько выражение эмоциональной реакции на него). И все же «отзвуки сцены» сказываются, на наш взгляд, в ряде примет. И в контрастном, без подготовки вступлении репризы (что необычно для всякой репризной формы) — резкий поворот в развитии, роковой перелом в драме. И в самой репризе, смысл которой исключает необходимость и даже возможность возвращения второго — контрастного — образа. И наконец, в характере коды-«последствия», создающей ощущение «уже свершившегося»¹.

Кстати, «отголоски утраченного» в виде скорбного просветления в кодах такого типа («Пиковая дама», «Ромео и Джульетта» Чайковского, «Ромео у могилы Джульетты» — последний номер второй сюиты Прокофьева и др.) как будто не вытекают непосредственно из логики «сюжетного» развития, и тем не менее воспринимаются как нечто вполне естественное. Уводя от трагической безысходности, кода вновь — пусть в виде мечты — напоминает о прекрасном, и тем самым оказывает возвышающее и облагораживающее воздействие.

Характерно, что концовки ряда шекспировских трагедий (после трагической развязки) посвящены не просто оплакиванию героев, но воспеванию их высоких достоинств. См., например, «Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра», «Гамлет», «Кориолан».

Окидывая взглядом *Andante* в целом, отметим явное намерение Бородина расширить привычную сферу содержания камер-

¹ В работах А. А. Алышванга, В. А. Цуккермана, Л. А. Мазеля, Д. В. Житомирского, А. Н. Должанского и др. детально выяснены особенности композиции первой части Шестой симфонии Чайковского: слияние разработки с репризой главной партии; сближение в ней кульминации самого драматического действия с логически-смысловой кульминацией-резюме, прежде помещавшейся в коде; свертывание побочной партии, на которую падает трагический отблеск роковых событий; кода — эпилог, «последствие» (термин Алышванга и Цуккермана). Думается, что при исследовании драматургии сонатной формы в русской музыке — развивавшейся, в частности, под воздействием оперы — должен быть учтен и опыт Бородина (особенно его сонатных *andante*). Отметим, кстати, еще один «сценический», точнее «оперный», прием в *Andante* квартета: в преобразлении светлых и ласковых интонаций побочной темы в зловеще-таинственном фугато решающую роль играют тембр и регистр. Здесь вполне применимо интересное наблюдение Л. А. Мазеля: подобно тому, как одни и те же интонации, мотивы звучат в опере по-разному у разных героев, в зависимости от того, «кто и как» их поет, так и в Шестой симфонии Чайковского характер мотива «в особенно большой мере зависит от того, «кто и как» его играет (то есть от тембра, динамики, регистра и других факторов)» (59; 76).

ной инструментальной музыки путем использования жанра лирической протяжной многоголосной песни, а через нее — определенного пласта народной жизни. Ибо в главной теме выражены чувства все же не «одного человека или, может быть двух» (А. Сохор — 77; 454), а многих: «инструментальный дуэт», о котором пишет А. Сохор, воплощает не личные, индивидуальные, а общие переживания¹. Но еще важнее вовлечение инструментальной темы-«песни» в напряженное развитие, преобразование ее в результате этого развития, то есть подчинение народного жанра сложному драматургическому замыслу. И в этом сказывается новый этап в истории русской, в частности камерной, музыки, ибо темы в духе народной песни (хоть и уступающие данной по степени приближения к народному творчеству и по художественному уровню) создавались и в первой половине века. Так подсказанный жизнью глубокий замысел приводит Бородина к яркому новаторству — драматизации народно-песенного жанра².

Третью часть, скерцо (*Prestissimo*) заполняет быстрое, легкое и безостановочное движение. Мимолетные смены, красочные блики, общая прихотливость течения — и ничего грубо материального, весомого (все скерцо идет на отрывистом штрихе *spiccato*); возникает впечатление беззаботной игры, точно резвятся какие-то воздушные, быть может, сказочные существа.

С симфоническими скерцо самого Бородина это скерцо роднит сам тип движения — сплошная ровная пульсация, создаваемая повторностью исходной метроритмической ячейки. Наибольшая близость — со скерцо Первой симфонии: та же стремительная упругость, предельно быстрый темп, максимально импульсивный, сжатый до предела «заряд» основной клетки (в такте всего три восьмые, что дает очень частый «пульс»³). Сходство есть и в гармоническом колорите, и в веселом мелодическом кружении на одном месте (побочная тема квартета и заключительная тема симфонии). Но в скерцо из симфонии — весомость, осязаемость, вырвавшаяся на простор молодая сила, а в кварте-

¹ Объективно-лирическая тема такого плана постепенно созревает в ранних инструментальных произведениях (трио «Чем тебя я огорчила», фортепианный квинтет, — подробнее об этом см. в первой главе). И, в свою очередь, тема *Andante*, по-видимому, готовит Хор поселян из «Игоря»: квартет был создан в основном в 1876—1877 гг., *Andante* написано предположительно в 1876 г., а Хор поселян — летом 1879 г. (29; 108, 122—123). Для Бородина было весьма характерно возвращение к однажды найденному звуковому образу, связанному с определенной тональностью (здесь *fis-moll*), и разработке его в условиях иного жанра — об этом была речь в связи с ранними произведениями.

² Не случайно Стасов, весьма сдержанно относившийся к камерному инструментальному творчеству Бородина, видимо, особо выделял *Andante* Первого квартета, восторгаясь им (29; 229).

³ В скерцо D-dur (оно же в Третьей симфонии) пять восьмых, в скерцо Второго квартета — шесть восьмых (в размере $\frac{3}{4}$).

те стремительности сопутствует прозрачность, здесь воплощена легкая игра-полет.

Коренное качество этой музыки — быстролетная, неуловимая изменчивость — создается в главной теме сонатной формы имитационными переключками-перебросами краткого мотива с типично бородинской хорейской, «отталкивающейся» от сильной доли четвертой (переключка в быстром темпе — исконное средство отображения игры, строящейся и в жизни на чередовании, попеременном участии):

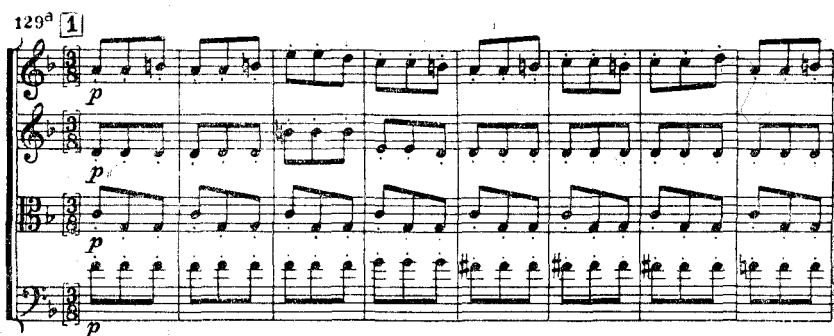
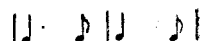
128 Prestissimo



Той же изменчивости служит и структура главной партии, где за темой-периодом следует его вариация с контрапунктической перестановкой голосов.

Непрерывная ровная пульсация переходит в побочную тему, но в ней — как в других скерцо Бородина — выделяется мелодия, словно кристаллизуясь из сплошного потока. В сравнении с прерывистым «пунктиром» главной темы, «намеченным» разными инструментами, здесь это линия одного голоса; новый мелодический рисунок (первые две восьмые повторяются на одной высоте) подчиняет себе равномерность ритма, порождая нечто вроде

плавно закругленного «вторичного» ритма



В аккордовую фактуру вплетен и основной мотив главной темы — в виде бойкого *ostinato* баса (в примере 129а — партия альты). *Ostinato* служит фундаментом типично бородинской гармонии, свойственной удалым, «бесшабашным» темам (тоникодминантовый органнй пункт с «дразнящим» наложением функций)¹, и, вместе с веселым кружением мелодии, создает очень привлекательный живой и задорный образ.

Мелодико-ритмические рисунки верхнего голоса и баса не совпадают («вторичный» ритм баса $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$), и потому на каждую долю такта приходится новое созвучие, а в результате — все та же мимолетность, изменчивая текучесть (ничего прочно закрепленного!).

Другая особенность скерцо — обилие неожиданностей, крутых поворотов, в чем, собственно, и проявляет себя скерцозно-игровое начало. Здесь главную роль играют резкие тонально-гармонические сдвиги. Так, в побочной партии тема-период (C-dur — G-dur) переносится в далекую тональность (As-dur), точно окрашивается в иной цвет. Но к концу этой тональной вариации происходит неожиданный поворот к исходному пункту (C-dur), — возникает эффект «благополучного возвращения домой» (как впоследствии у Прокофьева; вспомним, к примеру, тему Пети из симфонической сказки «Петя и Волк» или главную тему Второй скрипичной сонаты). Внезапность смен как бы противостоит чрез-

¹ Первый же такт с наложением трезвучия II ступени на доминантовый бас и характерными интонациями секундового раскачивания вызывает в памяти тему Владимира Галицкого и один из фрагментов финала Второй симфонии (окончание разработки, аналогичное место — в коде):

1296 Poco più animato «Князь Игорь»

Музыкальный фрагмент из оперы «Князь Игорь» (пример 1296). Вверху — вокальная партия с текстом: «Ну, что же ра-да, аль не ра-да,». Внизу — фортепианное сопровождение с ритмичным басом, состоящим из четвертных нот. Темп обозначен как «Poco più animato».

[Allegro] II симфония

Музыкальный фрагмент из Второй симфонии (пример 1297). Вверху — фортепианная партия с ритмичным басом и аккордами. Темп обозначен как «[Allegro]». Внизу — фортепианное сопровождение с ритмичным басом, состоящим из четвертных нот. Темп обозначен как «marcato».

мерной регламентации, упорядоченности структуры: неизменно выдержанной квадратности и строгой повторности, «парности» всех построений. В репризе, например, побочная партия (16 тактов+16 тактов) вводится сразу, без связки, после главной партии (8 тактов+8 тактов) с помощью одного аккорда, мгновенно «зачеркивающего» старую тональность и переключающего в новую.

Тональные соотношения главной и побочной партий (F-dur — Des-dur) открывают возможность перехода без подготовки, путем сопоставления. Нарочито «далекий» модулирующий аккорд (s→S старой тональности = II ступени новой тональности) должен дать именно шуточный «срыв», что подчеркивается звучностью: внезапное *pizzicato fortissimo*.

Те же приемы господствуют в разработке. Развернутое построение, в котором объединены интонации обеих тем, четырехкратно перемещается по большим терциям. Благодаря внутренней слитности и замкнутости построения¹, на первый план выступают именно яркие большетерцовые сдвиги при повторениях, — точно стремительно проносящиеся легкие водяные струи попадают под разноцветные, каждый раз по-новому окрашивающие их лучи.

Средоточие красочных и скерцозных моментов — в коде (цифра 5). Мелодический мажор, активно выявленный чередованием трезвучий (VII_b — V минорная, VI_b — IV минорная), дает особую свежесть легким и тихим звучаниям коды; кажется, будто все многообразие тональных сопоставлений вмещено здесь в пределы одной тональности и выражается через красочные сопоставления аккордов. К тому же и аккорды эти, по-бородински оригинальны: тонический органнй пункт и удерживаемый звук тоники в верхнем голосе образуют с упомянутыми трезвучиями задорные кварто-секундовые созвучия. Комичны краткие, упорно повторяющиеся, «бурчащие» реплики альты² (см. пример 130).

Трио (*Moderato*) резко контрастирует характером и типом движения с крайними частями скерцо (первая часть повторяется после трио *Da capo*). Но содержание трио гармонирует образу скерцо. В этой незамысловатой, простодушной и светлой музыке есть оттенок кукольности, «невсамделишности», сказочности, и именно он роднит трио со скерцо.

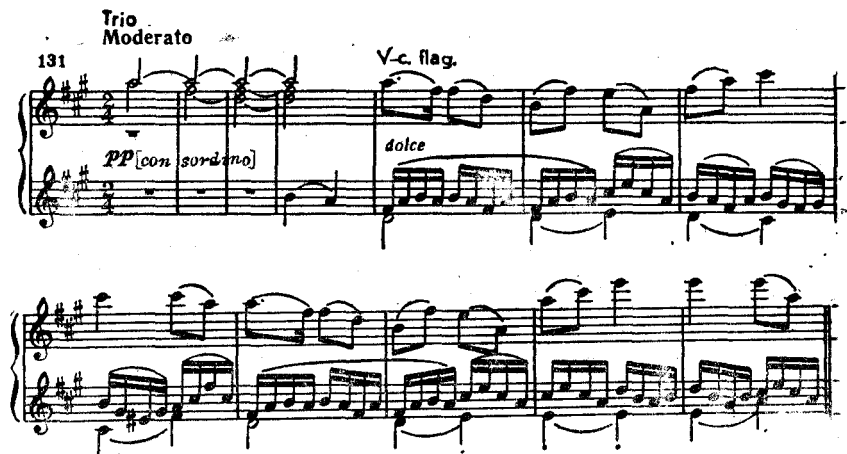
Трио отличается необычностью тембровой окраски — мелодия почти на всем протяжении исполняется с помощью флажолетов.

¹ Оно завершается не только каденцией, но и юмористической «точкой» — одиночным (после четырехголосия) звуком *pizzicato* у виолончели. Кстати, этот звук, тоника, в следующем построении принимается за III ступень новой тональности — излюбленный бородинский прием модуляции на терцию (см. еще в ранних произведениях).

² Этот последний момент напоминает по ладовому колориту окончание Пляски полковничих девиц из «Князя Игоря» (такт 18 от конца с размером 2/4, где появляются фигурки шестнадцатых среди ровного движения восьмыми). Вообще, между Пляской и скерцо много точек соприкосновения.



Своеобразие этого приема, расширяющие тембровые возможности струнного квартета, вызывало в свое время самые разноречивые суждения критиков — «за» и «против»¹. Детски-наивная тема трио с ее по-народному «переливающейся» из мажора в параллельный минор и обратно диатоникой как бы рождается из начального аккорда (субдоминанты с прибавленной секстой), своего рода светлой мажорной заставки. «Оживая», приходя в движение, аккорд порождает и основную гармонию темы, и ее мелодию, — откуда и возникает впечатление простоты и бесхитростности:



¹ О. Левенсон в рецензии от 30 марта 1883 г. (58) писал: «Самую неудачною попыткой следует считать употребление в этом квартете (в трио Scherzo) флажолета. Эти флейтообразные звуки, извлекаемые струнными инструментами с помощью особого технического приема и удающиеся вполне чисто только хорошим виртуозам, идут вразрез с истинным характером квартетной музыки» (разрядка моя. — Г. Г.).

Наоборот, по мнению Ц. Кюи использование флажолетов «разнообразит монотонный звук струнных, придает исполняемому воздушный характер, заставляет думать о каких-то небывалых инструментах. Насколько мне известно, — продолжает критик — подобный удачный эффект еще не был употреблен ни в одном квартете» (45; 282).

И еще одна черточка в образе — некоторая механичность, игрушечная ровность, создаваемая и четкой квадратностью мелодии, и размеренно-симметричным «перебором струн» в сопровождении.

Куплетно-варьированная форма трио, вытекая из природы темы, дает необходимое здесь образное единство. Особенность формы — излюбленный бородинский припев-отыгрыш (вспомним ранние произведения!): краткий беззаботно-игровой мотив передвигается по главным ступеням лада. Незатейливость музыки и нарочитая незавершенность, неоформленность создают впечатление типичного народно-инструментального проигрыша между «куплетами». К флажолетам, звучащим наподобие неких игрушечных дудочек, как будто присоединяется еще звонкий щипковый инструмент: аккомпанирующая вторая скрипка тянет выдержанный звук органного пункта *arco* и его же октавой выше (на пустой струне) повторяет *pizzicato* — оригинальнейший звукоподражательный прием!

И лишь один раз нарушается общая атмосфера: в третьем «куплете» звучность сдвигается вниз, происходит крутой тональный поворот (вместо *A-dur* — *C-dur*), на смену прозрачной ткани приходит сочное аккордовое изложение, вместо *piano* — *forte*. В результате — по контрасту с предыдущим — возникает эффект почти оркестрального звучания, а преобразившаяся тема выступает в облике массовой народной пляски, веселой, чуть-чуть тягеловесной и бесцеремонной.

Внезапное и чудесное преображение темы тоже включает в себе нечто необычное, тем более что это лишь краткий срединный эпизод (один «куплет»). Можно провести аналогию с народными сказками, где волшебное существо вдруг оборачивается человеком или «молвит голосом человеческим»...

Итак, сказочность, причудливая «небывалость» в значительной мере окрашивает музыку третьей части квартета. Заметим, впрочем, что это не фантастика в чистом виде, — например, в побочной теме скерцо ощутимы черты вполне «реального» задорно-шутливого танца, а «оркестральная» вариация трио (почти не меняя мелодии!) представляет тему в виде веселой, захватывающей массовой пляски, тем самым подчеркивая ее «земную» сущность.

Скерцо выполняет роль отстраняющей части после трагического *Andante*: уводя в сторону не только от горестных переживаний, но и вообще от лирики, оно как бы набрасывает вуаль забвения на предшествующее¹.

¹ Видимо, глубина контраста скерцо с *Andante* и оригинальность основного образа, неотъемлемыми качествами которого являются стремительность движения, регулярная повторность и легкая изменчивость, вызвали нарекания критиков. Так, К. Галлер в «Музыкальной заметке» пишет, что «однообразные предложения следуют одно за другим» (20), а анонимный критик «Нового Времени»

Финал (Andante. Allegro risoluto) основан на контрасте двух противоположных образов и типом контраста перекликается с второй частью. Но сопоставление тревожной решимости и безмятежности, суровости и нежности, наконец, минора и мажора передано здесь из сферы чистой лирики в сферу действительности и тем самым приобретает более объективный характер.

Для того чтобы развитие и его результаты были более наглядными, рельефными, Бородин во всем финале — и в медленном вступлении, и в сонатном аллегро, и в коде — обходится всего двумя контрастирующими темами.

Вступление (Andante) посвящено воспоминанию-раздумью о прекрасном, полном жизни, лирического тепла, трепетности, образе второй части и потому построено на побочной теме этой части. Но возвращается лишь тень прежнего образа (сравним примеры 132 и 122). Вместо насыщенного «поющего» гомофонного многоголосия мелодия теперь звучит одиноко и тоскливо, едва поддержанная одним-двумя сопровождающими голосами; она словно блуждает, переходя от инструмента к инструменту, из тональности в тональность. Изложение приводит к импровизиционной каденции — звуки скрипки соло уносятся ввысь, растворяясь в тишине. Неожиданный, странный сдвиг — внезапно возникающая громкая (*tutti*), «чуждая» октава, — и прежняя мелодия повторяется в ином тональном и темброво-регистровом освещении. Замечательно тонко передан внутренний характер протекших смен и их психологический смысл (совершенно аналогичный вступлению к ариозо Ярославны из первого акта «Плутя»): усилие воли — новый толчок гаснущей мысли, и новые думы, поиски, размышления:

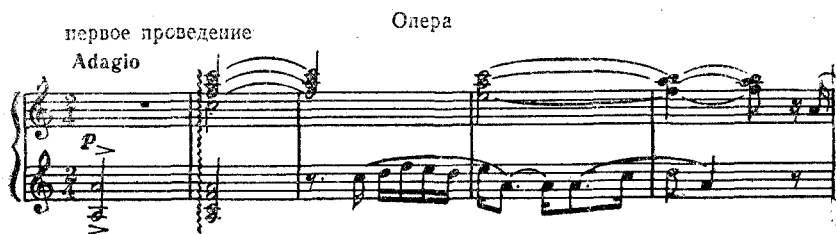
первое проведение Квартет

Andante

132

замечает: «первая половина скерцо, чрезвычайно бойко написанная, имеет, однако, слишком светливый характер» (5).

Даже П. Кюи в цитированной рецензии на первое исполнение квартета считал, что «живое и бойкое скерцо в музыкальном отношении слабее остальных частей квартета» (45; 282). Но прошло четыре года, и Кюи изменил свое мнение. В «Неделе» от 27 октября 1885 г. он пишет: «скерцо совсем безукоризненно с его кипучей, стремительной первой половиной и волшебными флажолетами трио» (48).



Некоторая обесцвеченность музыки вступления, естественно обусловленная замыслом (образ воспоминания-размышления), вызвала в свое время нарекания Ц. Кюи, вряд ли справедливые¹.

Краткая, подчеркнуто резкая вводная каденция (многозвучные широкие аккорды у каждого инструмента дают особо акцентированную звучность) мгновенно стирает раздумчивое настроение, переключая в динамичную атмосферу Allegro.

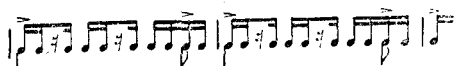
Главная партия — волевая, тревожно-напряженная — идет на едином дыхании, разворачивается как нечто абсолютно цельное, хотя состоит она из повторений и перемещений весьма сжатого «ядра».

Тема-«ядро» полифонична: ее образуют две самостоятельные мелодии на фоне малоподвижного третьего голоса:

¹ В упоминавшейся рецензии Кюи предлагал вступление к финалу «совсем уничтожить или сократить, или разнообразить, а то оно по своей односторонности с предыдущим только затягивает конец квартета» (45; 282).

133 **Allegro risoluto***risoluto ed energico*

В мелодии верхнего голоса выделяются краткие интонации, непрерывно возвращающиеся к минорной тонической терции и стиснутые в узком диапазоне, а также импульсивный, «рвущий» ровную линию ритм. Но омраченность, взволнованность сочетаются здесь с упорством, настойчивостью, чему немало способствуют ямбически расставленные на гранях мотивов-тактов акценты (нижними штилями отмечены ударения, воспринимаемые слухом):



Не случайно именно эту мелодию всюду сопровождают указания *risoluto ed energico*.

В роли контрапункта выступает мелодия вступления — начало темы *Andante*. Преобразованная благодаря быстрому темпу и отрывистому штриху *spiccato*, она вносит ровную размеренную поступательность, заполняя ритмические перебои верхнего голоса, и в результате усиливает весомость, наполненность, крепость темы.

Особенность «ядра» — в накоплении к концу его энергии, не получающей, ввиду краткости, разрядки, а потому «перехлестывающей» в другой голос-инструмент. Такой тип главной партии, где имитационное вступление второго голоса как бы вынуждается потребностями самой мелодии, свойствен Бородину (первые части Первой симфонии, Второго квартета). Отличие данной главной партии — в повторности проведения и темы, и ответа: вновь вступающие голоса-инструменты повторяют «ядро», а имитационный перенос его происходит позже и тоже повторяется. Возникающая замедленность, заторможенность восхождения при том, что сама тема активно-устремленна, «накалена», создает особого рода напряженность, отображая трудный, но упорный и неуклонный подъем. Смены инструментов в каждом проведении, благода-

ря приему наложения (окончание темы совпадает со вступлением ее в другом голосе), производят впечатление не «мирных» повторений, а врывающихся, взволнованно перебивающих друг друга голосов¹.

На пути к вершине музыка все более драматизируется (особенно важна структурная ломка «ядра» — дробление в тактах 2—3 до цифры 1), и в кульминации мрачная энергия и решительность достигают предела. Каждая из мелодий октавно удвоена, и они контрапунктически перемещены, — возникает своеобразный отзвук центральной кульминации *Andante*, хотя и без ее трагической окраски.

А затем на самой вершине — крутой перелом: в упругих коротких «возгласах», объединенных в дружные аккорды *tutti*², исчезает возбужденная пульсация шестнадцатых, светлеет колорит, звучность постепенно возвращается в средний регистр. Главная партия — вопреки бородинским обычаям — остается незамкнутой и без цезуры сталкивается с побочной.

Второй образ многосторонне контрастирует с первым. Безоблачно светлое настроение сочетается здесь с пластикой оживленного движения, не лишена тема и своеобразного лиризма:



Контраст с главной темой особенно заметен в мелодии с ее вольным дыханием; краткий «вдох»-пауза и подчеркнутая синкопой воздушность взлета сообщают ей почти балетную гибкость. Плавно скользящие и достаточно самостоятельные сопровождающие голоса (у каждого — свой ритм) наполняют тему внутренним движением, трепетностью, образуя, однако, с

¹ Прием наложения и создает (независимо от повторности) сплошную линию на протяжении всей главной партии.

² Синкопирующие акценты в монолитных аккордовых вертикалях напоминают общий хор из Половецких плясок «Игоря»:



мелодией гомофонное целое. Фактура темы — вариант «поющего» гомофонного многоголосия.

Побочная партия строится с помощью тех же имитационных приемов, что и главная, — исходное «ядро» переносится на квинту, с мелодией вступает новый инструмент¹. Но выразительный эффект совершенно иной: имитируемая мелодия легка, в ней отсутствует внутреннее напряжение, а потому «ответ» создает впечатление мягкого продления мелодической линии, изящной «передачи». К тому же здесь нет полифонической непрерывности сплошной линии, прямолинейно-неуклонной устремленности к вершине, отличавших главную партию, — побочная партия явно делится на три небольшие раздела, в каждом из которых тема приобретает новые оттенки (особенно выразителен средний раздел, минорное проведение, окутывающее тему едва уловимой дымкой печали). В целом возникает ощущение свободы, даже прихотливости течения.

И снова — как в главной партии — резкий перелом, на этот раз возвращающий обратно, в сферу действительности. Наиболее настойчивые, активные интонации, заимствованные из главной темы, образуют непрерывный поток, низвергающийся — после краткого подъема — со все возрастающей силой и стремительностью (*crescendo ed animato*). Цель движения — замыкающий шеститакт, где дается новый, заключительный вариант главной темы:

135 а)



¹ Близки даже сами тематические «зерна» главной и побочной партий, и это сказывается не столько в ритме, о чем пишет А. Сохор (77; 461), — ритм все же различен, — сколько во внутренней структуре: повторяющиеся одноктавные мотивы с изменением в третьем из них и окончанием на сильной доле четвертого такта. Конструктивное сходство при резко образном различии — превращение классического принципа взаимосвязи между главной и побочной партиями.



Мажор и предельно низкий регистр, унисонное удвоение мелодии, упорно возвращающейся к основному тону лада, наконец, сгущающая краска мелодического мажора сопровождения — все это преобразует тему, выдвигая на первый план в ней черты волевого утверждения. Тот же утверждающий характер носят заключительные мощные «втаптывания» — тяжеловесные унисоны-tutti, словно пытающиеся — как это бывает у Бородина — «расшатать» тонику, а на деле еще прочнее закрепляющие ее. Вспомним главную тему Богатырской симфонии, а также повторяющуюся фразу басов из первого хора Пролога «Игоря»:



Особенность структуры экспозиции — слитность, отсутствие заключительных каденций в окончаниях разделов и потому сквозное непрерывное развитие — подчеркивает весомость первой значительной «остановки». Смысл этого заключения — предварительный итог, первоначальный синтез двух тем: главная тема переносится в ладотональные условия побочной, а в заключительных «втаптываниях» используется начальная восходящая секундовая интонация побочной темы. Это первая попытка преодоления тревожно-смятенного, омрачающего начала, которое несет с собой главная партия.

Более эффективен результат, к которому приводит разработка. Главная тема существенно не изменяется и имитационным строением напоминает экспозицию. В ней лишь усиливается твердость, мужественная уверенность, что особенно заметно в кульминационном проведении (цифра 4). Благодаря двойному

контрапункту нервно-прерывистый верхний голос, ранее задававший тон, окончательно отодвинут в глухой низкий регистр, а нижний решительно поднимается вверх, выступая в таком варианте, где подчеркнут четкий маршеобразный ритм и поступательная восходящая устремленность (начало дано в обращении):



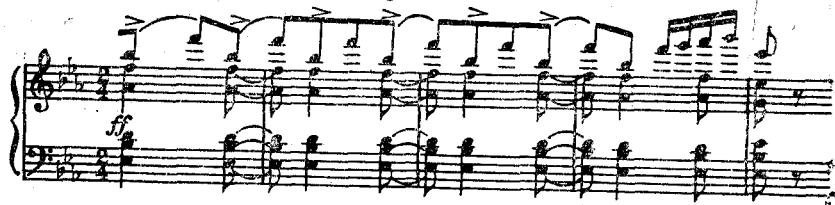
Значительнее и разнообразнее изменения побочной темы. Она принимает облик массового танца, сперва мягкого, плавно-неторопливого, с сочными диатоническими гармониями (постоянное чередование V и VI ступени — мелодия проходит в басу — образует многочисленные наложения функций); затем более грузного, тяжеловесного, в народном духе, — здесь используется мощное tutti и ритмический унисон всех инструментов.

Такие народно-плясовые эпизоды нередко встречаются и у Чайковского. Есть известное сходство с аккордовым предыктом к побочной партии первой части Второго квартета и мелодией самой побочной темы, а также окончанием главной партии финала Третьего квартета:



[Allegro, non troppo e risoluto]

III кватрет. Финал



В следующем эпизоде (7 тактов до цифры 5) на первый план выступает зазорное, игровое начало. То мелодия звучит в басу и гармонизация придает ей комически-неуклюжий оттенок (соединение секундаккордов SII_2-D_2 с завершением мотива на неразрешенном секундаккорде доминанты):

138 a



Затем мелодию подхватывает первая скрипка и тут же вступает в бойкую «игру»-переключку с виолончелью, напоминая диалог двух задиристых, бесцеремонно перебивающих друг друга голосов (вспоминаются скоморошья сцены из «Игоря»):

138^b



Сплетения основной мелодии с контрапунктирующими, перемещение ее по голосам фактуры меняют положение мелодии в ладу — она целиком, сохраняя интервалику, передвигается то на IV, то на I ступень, и это способствует впечатлению затейливых «переодеваний», шуточного «ряженья» одного и того же мелодического образа.

И, наконец, итогом является полифоническое сочетание в одновременности мелодий главной и побочной темы (цифра 6), причем каждая из них звучит в своей первоначальной тональности: а-молл и С-дур. Но композитор мастерски сливает их воедино: а-молл оказывается включенным в С-дур (как его VI ступень) и потому теряет свою печально-сумрачную окраску. Тональное объединение служит основой более широкого синтеза: стремительная энергия первого образа органически сочетается со свободой, светлой привольностью доминирующего здесь второго и порождает состояние радостного воодушевления:

139 [6]

mf *mf* *mf* *f marcato il tema*

Синтез этот выступает как результат развития, в ходе которого побочная тема взамен изначальной «воздушности», полетности, приобрела ту полнозвучность, мягкую плотность и насыщенность, которые она приносит с собой в совместное проведение.

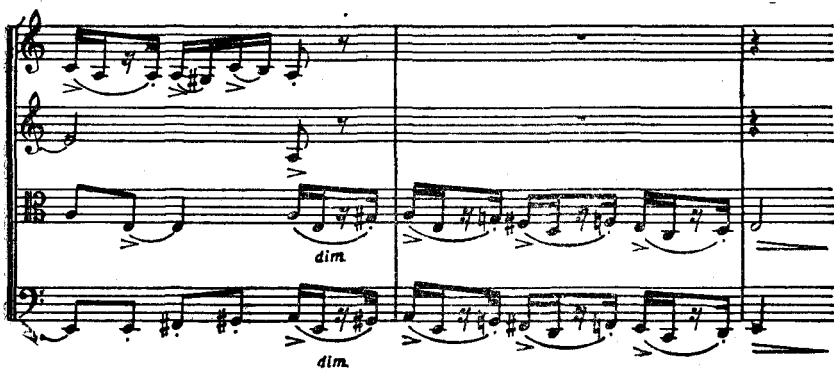
Таким образом, итог разработки дает гораздо более решительное продвижение «к свету и радости», чем окончание экспозиции, где музыка не была ни слишком светлой, ни слишком радостной.

Реприза вновь возвращает нас к первоначальному противопоставлению, еще более обостряя контраст образов (нечто подобное наблюдалось в первой части квартета). Обобщенный метод отображения действительности, в частности в условиях сонатной формы, несет в себе собственную логику, обуславливая особую — отнюдь не копирующую жизнь — последовательность этапов развития. Поэтому возвращение к «исходным рубежам» после столь радикального итога разработки вполне закономерно и связано с замыслом: каждый из трех разделов начинается с минора глав-

ной темы и заканчивается все более эффективным его преодолением, все более существенной трансформацией первого образа.

Главная партия здесь лишена перелома, решительно поворачивающего в мажор. Наоборот, скорбно-поникие, горестно ниспадающие с терции минора интонации и многократно «срывающийся» после достигнутой тоники бас — так теперь завершается кульминация — сохраняют до самого конца омраченно-тревожное, беспокойное состояние, добавляя нотку горечи, жалобы:

140



Тем более резким контрастом вступает побочная партия, перенесенная в одноименный A-dur и создающая эффект внезапного яркого просветления. Мелодия смещена здесь на тон вверх, она начинается не от V, а от VI ступени, и это вносит новые нюансы — большую возвышенность, тонкость, лирическую проникновенность¹ («возвышающее» впечатление производит, в частности, любимый Бородиным мелодический ход: подъем к вводному тону и, вместо его обычного разрешения в тонику, скачок в ма-

¹ Не случайно сходство с началом романа Чайковского «Я вам не нравлюсь» (ор. 63), где аналогичные интонации участвуют в создании образа лирического признания — полуупрека, полувывысказывания.

жорную терцию лада). В том же направлении воздействует и большетерцовый сдвиг (*A — Cis*) внутри «зерна», с последующим возвращением.

141

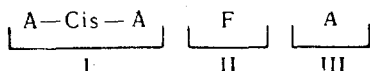
dolce e cantab.

dolce

dolce

dolce

Полифонические приемы в третьей части побочной партии (ее трехчастность закреплена тонально):



образуют прихотливую «игру» голосов: то в виде «быстрой» стретты в сексту с интервалом в четверть, то в виде более «медленной» стретты — в нону (!) с интервалом в две четверти. Яркие мажорные краски, свобода движения и увлеченность рельефнее противопоставляют побочную партию главной партии репризы.

Окончательный итог дан в коде финала (цифра 11). Мелодия вступительного *Andante*, служившая сопровождающим голосом в главной теме, здесь выдвигается на авансцену. Мажор, ускоряющийся темп, непрерывные перебросы от инструмента к инструменту, наполняют тему легкостью, устремленностью, жизнерадостной подвижностью. Сам характер непрерывного, всеувлекающего движения, стремительного *animato*, которым нередко пользуется Бородин в кодах (первая часть квартета, первая часть Первой симфонии, ее финал), способствует выражению активной радости, ликования. Нарастание достигает апогея в конце коды, где звучность приобретает почти оркестральную пышность и ослепительную солнечность. Первая скрипка и виолончель удерживают тоническую октаву, подкрепленную еще звонкой искрящейся трелью в четвертой октаве, и на этот фон наслаиваются сдвигающиеся мажорные трезвучия, победно «провозглашаемые» второй скрипкой и альтom (среди возникающих звуко сочетаний особенно примечательно в такте 12 от конца дерзкое наложение трезвучия VII

низкой ступени на тоническую октаву, подобное коде скерцо). Мощные аккорды плагальной каденции завершают финал.

Итак, кода окончательно утверждает победу света, радостного воодушевления над сумраком, печалью и тревогой. Победа эта тем более значительна, что является результатом трех этапов развития, в каждом из которых вновь сталкивались контрастирующие образы; победа тем более полна, что воплощению ее служит одна из мелодий главной партии, прежде участвовавшая в создании смятенно-взволнованного образа, а теперь переключенная в иной план, в образную сферу побочной партии.

Роль коды велика и в общей драматургии квартета. Ведь к финалу образный контраст, лежащий в основе цикла, обострился из-за взаимоисключающих итогов первой и второй частей: активному жизнеутверждению, озаренности и улыбке противопоставлен трагический пафос, скорбь по невосполнимой утрате. Поэтому значение финала в цикле возрастает¹, и с трудом добытый результат — благодаря наглядности хода «событий» — выступает подлинным выводом, закрепляющим «основной тезис», предложенный кодой первой части. Не случайно между двумя кодами так много общего².

Кроме того, кода финала как бы возрождает в новом облике «разрушенный», «утраченный» образ второй части, воспоминанию о котором было посвящено вступление к финалу. Тематическое сходство между кодой и второй темой *Andante* очень велико, особенно в момент перехода из F-dur в A-dur (сравним с примером 122):



¹ Оценка финала была также разноречивой. К. Галлер писал, что «финал — слабее остального», упрекая его в «незначительности содержания» (20). Наоборот, Ц. Кюн считал финал квартета лучшей частью; к его характеристике («сжатость», «энергия», «сила» — 45; 283) присоединился и критик журнала «Артист» в 1891 г. (72; 163).

² Вспомним, например, такую существенную деталь, как трель первой скрипки в высоком регистре, словно ярким лучом освещающую стремительное движение остальных голосов.



Таким образом, трансформация второй темы *Andante* в известной мере отражает общий замысел: печальный исход второй части и радостное завершение финала. Композитор — и это ново в камерном жанре! — использует монотематический принцип трансформации темы, рожденный программной симфонической музыкой и оказывающий воздействие на музыку непрограммную.

В заключение отметим роль тонального плана в общей драматургии дакла. Наиболее важные и тематически выявленные тональности показаны в схеме на стр. 182—183.

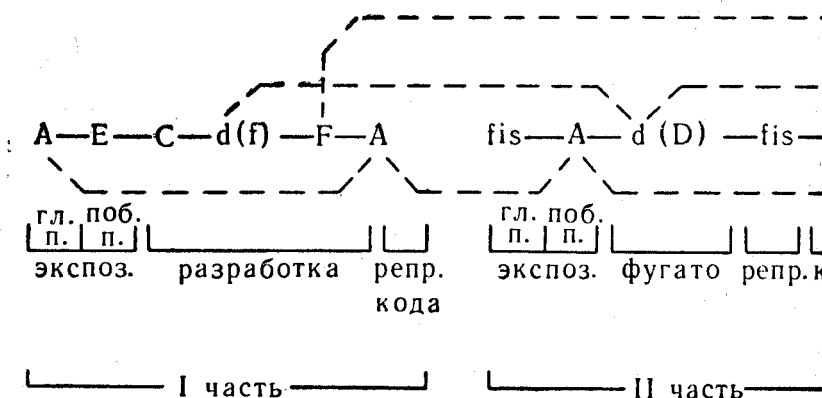
Как видно из схемы, целый круг образов «прикрепляется» к определенной тональности или группе тональностей, создающих родство колорита. Так, светлые образы квартета прочно связаны с основной тональностью *A-dur*: первая часть в целом, побочная партия второй части¹, трио скерцо, побочная партия в репризе финала и его кода.

Контрастирующие им напряженно-тревожные, сумрачно-печальные образы воплощаются с помощью тональностей группы минорной субдоминанты — *d-moll* (фугато в первой и второй частях), *g-moll* (разработка финала), а также одноименного *a-moll'*я (главная партия финала).

Часто используемая тональность VI низкой ступени — *F-dur* выполняет особую роль: она служит отстранению, уходу от драматизма (момент «переключения» в разработке первой части), от скорби (скерцо — после *Andante*) или же дает временное эмоциональное отступление, затененность (середина побочной партии *Andante*, «оркестральная» вариация трио скерцо, начало коды финала).

Логика тонального развития цикла заключается в противопоставлении основному мажору первой части тональностей двух разных шестых ступеней — минорной параллели во второй части и

¹ Примечательно, что не только тема, но и тональность эта уже больше не возвратится до конца *Andante*.



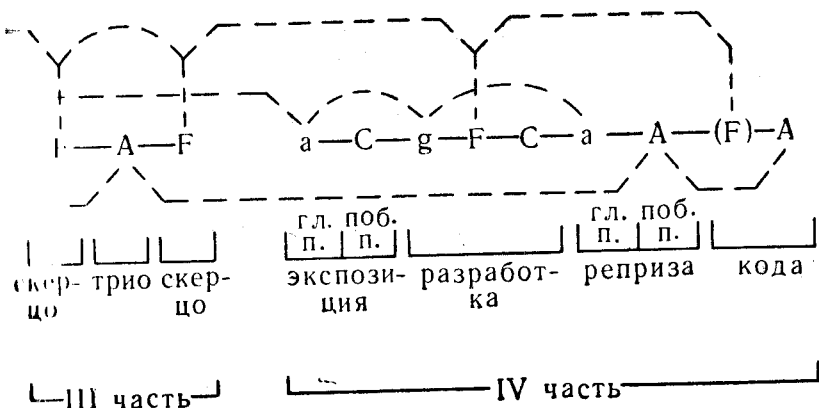
шестой низкой в третьей части (тональность, уводящая в направлении одноименного минора). Финал является итогом и в ладотональном отношении, так как осуществляет переход от одноименного минора к вновь утверждаемому мажору.

Второй квартет D-dur

Отдыхая летом 1881 года в Тульской губернии, Бородин писал 3 августа: «Здесь в Житовке я принялся за квартет № 2» (14; III, 187). Как полагает Дианин (29; 130), квартет был закончен тем же летом. Во всяком случае, 15 сентября Бородин писал С. И. Танееву о своем Втором квартете как о законченном сочинении.

Впервые квартет был исполнен по рукописи в Петербурге 26 января 1882 года в четвертом квартетном собрании третьей серии камерных вечеров РМО. Исполнители — те же, что и на премьере Первого квартета (Галкин, Дегтярев, Резвцов, Кузнецов). В том же году, 11 декабря, квартет был сыгран Ауэром, Пиккелем, Вейкманом и Вержбиловичем. Оба концерта не обратили на себя внимание критики. В дальнейшем Второй квартет периодически исполнялся в Петербурге, но москвичи познакомились с ним почти через десять лет: 5 декабря 1891 года в третьем квартетном собрании первой серии камерных вечеров РМО квартет сыграли Гржимали, Крейн, Соколовский и фон Глен. Затем Второй квартет был исполнен во время гастролей в Москве Петербургского квартета (24 февраля 1893 года) и очень постепенно, по мере распространения фортепианных переложений¹, приобрел всеобщую популярность.

¹ Фортепианное переложение было выполнено С. М. Blumenfeldом незадолго до смерти Бородина, в 1887 г. (14; 231).



Во Втором квартете почти безраздельно (кроме главной партии финала) господствует лирика, захватывающая даже скерцо, и в этом отношении сфера его содержания уже Первого квартета. Но зато лирическая сторона натуры Бородина здесь раскрывается неизмеримо полнее, и музыка отличается редкой красотой, обаянием и мелодическим богатством.

Конфликты, резкие противопоставления и — как следствие — насыщенность развития крутыми поворотами, особая наглядность его результатов — все это уступает во Втором квартете место контрастам внутри единого, светлого мира. В основе драматургии квартета — сопоставление песенности с танцевальностью, созерцания, размышления, интенсивного переживания с активным движением, моторикой, действием. Такая концепция, последовательно перенесенная от сонатного *allegro* первой части на весь цикл, вызвала к жизни внутреннюю близость многих образов и интонационное единство, создающее органичность и цельность музыки квартета.

Трудно согласиться с Л. Раабеном, утверждающим, что во Втором квартете существует известное смещение сюитных и сонатных принципов, так как скерцо и поклорн «воспринимаются скорее как законченные отдельные миниатюры, пьесы малой формы», и, кроме того, «между частями прямой интонационной и тематической связи нет» (69; 322). Если иметь в виду не перенесение тем из одной части в другую (чего в квартете действительно нет, но что совершенно не обязательно для сонатного цикла), а именно интонационные связи между темами разных частей, то последнее утверждение просто ошибочно, как будет доказано в ходе анализа. Что же касается законченности частей и их самостоятельности (здесь Л. Раабен прав), то, на наш взгляд, во Втором квартете это сочетается с наличием внутренней образной связи между частями, и общий художественный замысел раскрывается именно в данной их последовательности; вполне возможен лирический бесконфликтный сонатный цикл, построенный на таких принципах.

В нашей бородиниане стало традицией связывать содержание Второго квартета и его посвящение Е. С. Бородиной со знамени-



А. П. Бородин.
Фотография, подаренная Л. И. Шестаковой
16 сентября 1882 г.

тым гейдельбергским письмом жене (14; II, 160) — воспоминанием об их первых встречах, письмом, в котором почти юношеская свежесть и непосредственность чувств чудесным образом сочетаются с горечью много пережившего человека и чисто бородинским добродушным юмором. Л. Соловцова считает, что квартет — «наиболее «автобиографическое» из сочинений Бородина» (75; 51).

Думается, что акцент следовало бы сделать не на автобиографичности (Л. Раабен справедливо указывает на то, что «письмо было написано за пять лет до Второго квартета и вряд ли могло иметь прямое к нему отношение, — 69; 320), не на конкретных фактах из жизни композитора, а на автопортретности, о чем шла речь во введении. Личность автора и в ее индивидуальной неповторимости, и в типических чертах, отражающих время, эпоху, встает со страниц музыки квартета.

Первая часть (*Allegro moderato*). Ее лирическая сонатная экспозиция в некоторых отношениях сходна с экспозицией первой


части Первого квартета: главная партия в сравнении с побочной оказывается более задушевно-мягкой и плавной, по мере изложения происходит постепенное нарастание активности. Но различия еще более существенны: если в Первом квартете развитие музыки ведет к напряженному, насыщенному лирическому излиянию, то здесь побочная партия воплощает оживленность, а в отдельных моментах и действенность. Эмоциональная динамика уступает динамике движения. Развитие музыки выглядит как путь «изнутри» — «вовне», от раскрытия внутреннего мира к отображению впечатлений внешнего мира.

Главная партия исполнена теплоты, ласкового лиризма, по мере развертывания чувство становится все более трепетным, горячим, открытым. Сам характер проникновенного высказывания и такая неременная деталь выразительности, как неторопливое колыхание, создают связи с излюбленным в аналогичных образах бородинским жанром ноктюрна-колыбельной: вспоминается ноктюрн из «Маленькой сюиты», побочная тема каватины Владимира Шоревича (см. пример 144).

143 Allegro moderato





Ровное ритмическое движение — но не нейтральное, а устремленное вперед благодаря ямбичности начала и дробной фигуре, прилегающей к сильной доле (); плавно рас-

качивающаяся мелодическая линия — но не «плоская», а «объемная», содержащая в себе скрытое двухголосие и гибко переливающаяся от мажора к его минорной параллели (оттенок переменного лада с присущим ему свойством смягчать колорит подчеркивается и встречным хроматизмом второй скрипки во втором такте), — все это создает удивительно обаятельный при кажущейся простоте мелодический образ. Ему соответствует и предельно скромное сопровождение: мягко синкопирующий бас, чье ритмическое колыхание дополняет рисунок мелодии, а гармоническая функция — любимый бородинский начальный тонический органнй пункт — способствует общей сглаженности, закругленности.

Во второй половине темы (от такта 9) вместе с кульминацией приходит обострение: учащается ритмика мелодии, снимается органнй пункт, а, главное, в ровно текущей линии возникают отдельные интонации, привлекающие к себе внимание. (они тонко, ненавязчиво выделены рисунком и ритмом). Такова хореически ниспадающая кварта (II ступень — VI ступень), помещенная на вершину восхождения и сочетающая кульминационную напряженность с обычно присущей ей в таких ладоритмических условиях задушевностью и широтой¹. Такова и противостоящая ей

¹ Вспомним аналогичные моменты в теме ноктюрна из этого же квартета (такты 4 и 8 примера 159) и особенно во второй теме каватины Владимира (чередование II ступени — VI ступени):



подъемная, «речевая» интонация «восклицания», игравшая, как мы помним, важную роль и в первой части Первого квартета (в примере 143 отмечена скобкой). В дальнейшем происходит ароматизация мелодии, связанная с отклонением в параллельный минор (такты 11—12 того же примера), появляются интонации, явно восходящие к русскому бытовому романсу, причем им соответствует и гармоническое оформление (прерванный оборот с подчеркнутым нисходящим задержанием), — сравним, к примеру, с такими местами у Варламова:

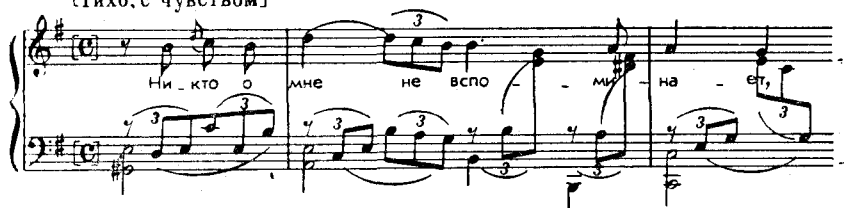
«Красный сарафан»

145 [Allegro moderato. Più lento]



«Одиночество»

[Тихо, с чувством]



Как верно отмечает К. Дмитриевская (30; первый очерк), интонация бытовой городской лирики используются порой зрелым Бородиным в кульминационных моментах, — например, в ноктюрне из данного квартета; нечто аналогичное происходит в первой теме Andante Первого квартета — в момент эмоционального обострения. Важно, однако, — и это особенно заметно в анализируемой теме, — что достаточно стертые к тому времени, банальные обороты приобретают у Бородина новое, освеженное звучание, быть может, именно благодаря высокому уровню напряжения, на котором они вводятся. Их подчеркнутая чувствительность, даже сентиментальность, в данном контексте оборачивается особой нежностью, тонкостью, лирической проникновенностью — существенными свойствами образа.

Характерная черта главной темы, притом чрезвычайно типичная для Бородина, — постепенность изменений, плавность развития; все переходы совершаются настолько естественно, органично, что кажется, будто иначе и быть не может. Попробуем же разобраться в «строительной» технике композитора.

Первый четырехтакт не имеет замкнутого окончания, наоборот, его общая устремленность к концу усиливается за счет ритмического ускорения (триоль) и разгона к последней вершине (*fis* первой октавы). Прекращение мелодического движения именно в этот момент обуславливает «передачу» мелодии к вновь вступающему инструменту — первой скрипке, более того, делает этот переброс как бы неизбежным (аналогичное явление мы наблюдали и в главной теме финала Первого квартета). Мелодия четырехтактного «ядра» повторяется четвертой выше, наподобие имитационного ответа в субдоминанте. Следующий четырехтакт, открывающий кульминационную вторую часть темы, хотя и отличен по музыке, но звучит как результат постепенного подъема мелодической линии, все у той же первой скрипки, и не отделен от предыдущего ритмической остановкой. Более того, при всей новизне мелодии, ее опорные звуки (*e—h*), образующие «рамку» мелодического движения, служат опорой и в предыдущем четырехтакте, а гармонически яркое отклонение в параллельный минор как бы вырастает из того элемента переменного лада, который мы отмечали в исходном «ядре». Наконец, последний четырехтакт поначалу повторяет мелодию предыдущего, но гармонизуется несколько по-иному.

Таким образом, и точная повторность, и смена материала способствуют впечатлению непрерывного и плавного продвижения музыкальной мысли все дальше и дальше. Именно этой цели служит модификация использованной Бородиным народно-песенной структуры «пары периодичностей»: отсутствие обычной цезуры между первой и второй периодичностью и, наоборот, их слияние.

Стройность и единство формы темы создается сочетанием народных принципов структуры с композиционными приемами профессиональной музыки, что вообще характерно для композитора.

Так, в романсе «Спящая княжна» рефрен-период состоит из «пары периодичностей», звучащих на T—D органном пункте и потому особенно разомкнутых, и замыкающего построения, где дается ясная плагальная заключительная каденция — неизменный атрибут профессиональной музыки. Тема трио скерцо Второй симфонии представляет собой «пару периодичностей», но вторая периодичность сдвинута на полтона вниз (D-dur — Des-dur), образуя тональные соотношения, не свойственные народной песне, и завершается заключительной каденцией. В целом возникает своеобразная разновидность модулирующего периода (см. схему на стр. 269 в третьей главе).

Периодичность, особо пригодная для сопоставления, дополняется репризным замыканием периода: начальный мелодический оборот, уводивший от тоники, повторяется в конце, лишь перемещаясь на II ступень лада, чтобы на этот раз привести к тонике (отмечен пунктирной скобкой в примере 143).

В пределах главной партии тема-период повторяется целиком, как закругленное построение (аналогично строилась и главная партия первой части Первого квартета). Развитие же — весьма важное, ибо оно приводит к более напряженной кульминации и масштабному расширению — происходит, в основном, за счет включения новых тембровых красок: мелодия охватывает и более низкий, и более высокий регистр. Существенную роль играет также интенсивное гармоническое движение на пути к кульминации, способствующее ее более страстному, горячему звучанию. Но это движение и связанное с ним дробление помещено «внутри» темы и не нарушает ее целостности. А «повторение подряд» развернуто-

го и замкнутого построения (кстати, весьма необычное для главной партии сонатного *allegro*) подчинено тому же общему принципу непрерывного обновления, который господствовал в самой теме. При всех многочисленных повторах мы не ощущаем возвращения к пройденному: так, начало темы во второй раз звучит на октаву ниже, а кульминация, наоборот, октавой выше.

В рассматриваемой сонатной экспозиции главная партия непосредственно сопоставляется с побочной, а потому связующая партия отсутствует. Вместо нее вводится мягко-успокоительное, «баюкающее» дополнение — типично заключительная «прощальная» переключка, подчеркивающая завершенность, досказанность первого образа. И лишь в последний момент дополнение, модулируя в тональность доминанты, превращается в связку к побочной партии.

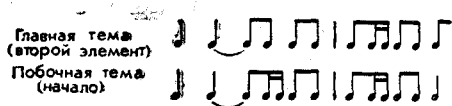
Второй образ контрастирует — хоть не очень резко — и характером, более легким, подвижным, беззаботным, и гораздо менее плавным развитием, не исключающим повороты, внезапные смены, радикальные изменения.

Тема контрастной трехчастной формы, в которой изложена побочная партия, несколько напоминает серенаду: гибкая, изящная вьющаяся мелодия на фоне «гитарного» аккомпанемента (бас — аккорд, аккорд — бас и штрих *pizzicato*):

146 [Allegro moderato]

The musical score is written for a four-staff instrument, likely a guitar or a similar stringed instrument. The key signature is one sharp (F#), indicating G major or D minor. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first system begins at measure 146 and includes a first ending bracket labeled '1'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'cantabile', 'pizz', 'p', and 'arco'. The second system continues the piece, ending with a double bar line and a repeat sign.

Мелодия исходного мотива обнаруживает родство со вторым, кульминационным элементом главной темы, что становится особенно ясно при сравнении ритмического рисунка:



Тематическое единство, вообще присущее сонатной форме, особенно у Бородина, здесь отличается тем, что композитор, отталкиваясь не от начала, а от вершины предшествующей темы, «выводит» из нее совсем иной по характеру образ. Мелодия начинается легким подъемом к своеобразной вершине-источнику (изменение нисходящей кульминационной хорейческой кварты, второй звук которой продлевается синкопой, — сравним начало примера 146 с тактом 9 примера 143), а затем — длительное ниспадание. Тема строится так, что основной четырехтакт повторяется октавой ниже, но благодаря иной гармонизации создается впечатление единой, сплошной мелодической линии, протягивающейся почти на две октавы¹. Свободно-прихотливый и вместе с тем устремленный рисунок (не заключенный в тесные рамки, как в кульминации предыдущей темы), четкая расчлененность на двутакты — все это способствует ощущению легкости, неосложненности, подкрепляет ассоциации с вокальными жанрами, не чуждыми элементов танцевальности и выражающими не слишком горячее чувство.

Важную роль играет гармонизация мелодии. После предшествующей модуляции в A-dur, с самого начала темы устанавливается доминантовый органнй пункт. Однако гармония, звучащая над ним, принадлежит не только A-dur'у, но и — не в меньшей, если не в большей степени — параллельному fis-moll'ю, что окончательно проясняется во втором четырехтакте, когда снимается органнй пункт.

Возникающая в такте 5 инерция нисходящего линейного движения крайних голосов подчиняет себе функциональные тяготения. Квинтсектаккорд DD A-dur'a переходит в квартсектаккорд fis-moll'я, и бас, вопреки обычному, разрешается вниз.

Постепенное, без явной модуляции «сползание» из мажора в параллельный минор — отражение широко понятой народной ладовой переменности, элементы которой были, как мы помним, в главной теме. В данном контексте эта общая ладовая закономерность приобретает конкретный выразительный смысл, особенно же начальное своеобразное балансирование между двумя ладами, — оно сообщает мелодии особую тонкость, изящество, усиливает черты прихотливой капризности.

¹ Наблюдение К. Дмитриевской (30; первый очерк).

Окончание темы вносит нечто новое. Расширяется ритмика и на первый план выходит лирически распевная интонация хореически ниспадающей кварты. Она звучит в неторопливой переключке скрипки и виолончели в низком регистре этих инструментов (несколько более густом, насыщенном у скрипки, более мягком у виолончели) и создает момент приостановки, успокоения в плавном колыпании, — новый штрих в сравнении с господствовавшей доселе легкой, грациозной подвижностью.

Примечательно, однако, как композитор извлекает разные выразительные оттенки из одного и того же интонационного материала. Аналогичную интонацию, и тоже выделяемую ритмически, мы отмечали в кульминации главной темы (такт 9); благодаря иному контексту (там — вершина подъема, здесь — завершение ниспадения) и иным ладогармоническим условиям (там — II ступень, здесь — чередование S—D с каденционной остановкой на последней) она звучит теперь столь же широко, но более спокойно, опорно, устойчиво.

Середина побочной партии уводит еще дальше от лирического состояния, господствовавшего в главной партии. Вводится новая тема — собранная, решительная; ее мужественность, четкость особенно выделяются после предшествующего успокоительного замедления. Простотой строгого ритма и рисунка середина контрастирует выходящей мелизматической мелодии крайних частей побочной партии¹. Изменяется и фактура: ее отличают теперь частые смены, способствующие впечатлению прерывности, неустойчивости, динамичности. Решительно-подвижным унисонам крайних голосов на фоне выдержанной октавы (в самой фактуре — нечто от маршевых фанфар) противостоят утверждающие и сдерживающие аккордовые «ответы»:



А далее — энергичные возгласы словно перебивающих друг друга первой скрипки и виолончели напоминают взволнован-

¹ В то же время очевидны интонационно-ритмические связи между ними: начальная восходящая кварта, пунктирная фигура, связанная с поступенным движением мелодии (такт 3 примера 146, такт 2 примера 147).

ную речь девушек из второй части хора первой картины первого акта «Игоря» (обращение к Ярославне):



Реприза первой темы дана, как это нередко бывает у Бородина, в виде «дуэта». Основная мелодия переходит к виолончели, «разогреваясь» благодаря страстному звучанию высокого регистра, а первая скрипка вводит контрапунктирующую мелодию, состоящую из скользящих легких фраз (с «облегчающей» паузой на сильной доле), устремленных вверх и поднимающихся все выше и выше.

Еще одна характерная деталь: восходящая кварта, открывающая основную мелодию, смещается в контрапункте на конец фразы и звучит, замирая на слабой доле, наподобие некоего эхо:



Такой контрапункт как бы противостоит нисходящей в целом основной мелодии, словно стараясь «приподнять», вознести, окрылить ее, — и тем способствует легкой подвижности, изящной пластике темы, то есть развитию коренных ее свойств (аналогичны, как мы помним, были результаты введения дуэтной полифонии в побочной партии первой части Первого квартета).

На вершине подъема, когда крайние голоса раздвигают диапазон звучания почти до пяти октав, происходит перелом (цифра 4). Стремительное *Animato* приносит с собой радостное возбуждение, восторг, ликование. Эту кульминацию всей экспозиции, отнесенную, как часто у Бородина, к концу развития второго образа, создают две сплетающиеся мелодические линии, различные по своему «происхождению». Призывные, ямбически утверждающие интонации верхнего голоса, чья радостная мажорность подчеркивается созвучиями на сильных долях, вырастают из аккордовых «ответов» середины побочной партии (в примере 149 отмечены скобкой, сравним с примером 147). Ритмически дополняющий средний голос построен на начальной попевке глав-

ной темы с ее характерным ритмическим дроблением (♪ ♪ ♪) по мелодия здесь хроматизирована:



Динамичность музыки усиливается доминантовым органным пунктом; вместе с автентическими оборотами он рельефно выявляет доминантовую функцию, игравшую в экспозиции сравнительно второстепенную роль, и в то же время окончательно «проясняет» тональность побочной партии — A-dur.

Постепенно энергия ослабевает и на передний план выходит плавно-скользящий средний голос. Как непосредственное продолжение кульминационного эпизода краткий нисходящий мотив, вычлененный из начала мелодии среднего голоса, звучит в перепадах-имитациях, вовлекая в активное движение все инструменты¹. А затем наступает заключительное успокоение, замедление (росо а росо ritenuto), и тот же, казалось бы, мотив служит воплощению пленительной томности и неги. Здесь важны и тонкие интонационные изменения («хроматизм вразбивку», деликатный «вознос» мелодии перед квинтой лада), и повторение мотива на неизменной высоте в переключке первой скрипки и альты, и тянущийся, неподвижный тонический органный пункт.

¹ В литературе высказаны разные точки зрения на структуру завершающей части экспозиции. Л. Соловцова и А. Сохор считают начало заключительной партии с переменным темпа (Animato, цифра 4), тех же взглядов придерживается М. Раабен, подчеркивающий вступление здесь новой темы. Наоборот, И. Спосови (76; 348) начинает заключительную партию лишь после заключительной каденции, венчающей доминантовый органный пункт. Нам ближе вторая точка зрения, но думается, что расхождения не случайны. В данном случае классический «прорыв» элементов главной темы в побочную партию, с такими его признаками, как кадансовый квартсекстаккорд и гармоническая неустойчивость, совпадает с объединением интонаций главной и побочной тем, что уже свойственно заключительной партии (однако объединение происходит до каденции, завершающей побочную партию). Своеобразное сочетание момента перелома с замыканием формы — типично для Бородина. Подробнее об этом — в третьей главе.

Возникает типично бородинский — при завершении крупных разделов формы — момент «прощания», ухода, замирания, с каким-то особенно мягким и сумеречным колоритом (аналогичный, например, окончанию «Грез» из «Маленькой сюиты»).

Так заканчивается экспозиция. При всем ее художественном разнообразии, мелодическом богатстве она отличается замечательным интонационно-тематическим единством. От двух исходных «точек» — начального зерна и кульминации главной партии — тянется нить ко всем интонационно значительным моментам. Отметим также стройность и соразмерность пропорций, составляющих экспозицию частей — двух больших разделов, четко завершенных и очень гармонично уравновешенных.

Главная партия вместе с дополнением-связкой равна 43 тактам, побочно-заключительная — 64 тактам, что приближается к «золотой пропорции» с обратным — в сравнении с обычным — соотношением величин (при общей протяженности экспозиции в 107 тактов «золотое сечение» дает 66 тактов и 41 такт). Кульминация главной партии приходится на точку «золотого сечения» (43 такта общая величина, в 28-м такте кульминация), кульминация побочной партии близка к ней (64 такта и 43 такта, а точка «золотого сечения» приходится на 40-й такт).

Разработка существенно не изменяет ни соотношение основных образов, ни сами образы, лишь развивает некоторые их черты. Мягкое, задушевное лирическое высказывание сопоставляется с некоей «певучей маршеобразностью», где на первый план выступает собранность, четкость, в конце же показана возможность их сближения.

Стремление сохранить коренные свойства главной темы — протяженность ее мелодической линии, свободно-текущий, «безбрежный» лирический разлив — обусловили ее целостное проведение в разработке. Но тональная перекраска создает новый колорит, а раздвижение крайних звуковысотных точек мелодии усиливает яркость вершины, ибо расстояние до нее увеличивается. Начальный сдвиг на большую терцию вниз, в направлении бемолей (A-dur — F-dur) и перенос мелодии в нижний регистр виолончели влекут за собой эффект «затемнения», «погружения» в глубину. Тем более насыщено, горячо звучит кульминация, превышающая кульминацию экспозиции, к тому же мелодия изложена в октавном удвоении скрипок.

Развитие побочной темы — второй раздел (от цифры 5) — наоборот, более подробно, «разработочно», тонально неустойчиво. Возникающий образ движения-шестивия создается не только мелодикой, фактурой, но и частыми тональными сменами. В центре второго раздела разработки — новый, сжатый вариант основной темы побочной партии. Ее интонации здесь перегруппированы так, что почти напрочь стирается изящная прихотливость и наоборот, развивается таившаяся в теме на заднем плане четкость, определенность (в исполнении Квартета им. Бородина эти черты подчеркиваются некоторым ускорением темпа):



Исчезает интонация хореически ниспадающей кварты, создающая ритмическую остановку и лирический распев (такт 4 примера 146), а начальной становится пунктирная интонация третьего такта (тот же пример). Ее многократные повторения в имитациях-перебросах из нижнего голоса в верхний способствуют единообразию ритмического рисунка и, вместе со строгим и мерным аккомпанементом, подчеркивают жанровые черты марша. Но мелодия не теряет при этом своей певучести, — видимо, важного для композитора качества (авторское обозначение *cantabile*).

Непрерывные смены тембра и регистра (мелодия звучит во всех октавах, обходит все инструменты) сочетаются с непрерывно меняющейся тональной окраской, и это чередование все новых и новых бликов, оттенков колорита способствует воплощению замысла — «всё в движении, в пути»¹.

В процессе развития двутактный мотив постепенно и незаметно приобретает певучее окончание — ту широкую, неторопливую интонацию хореического ниспадания, которая отсутствовала в начале второго раздела разработки (сравним мелодию верхнего голоса примера 151 с мелодией примера 150):



¹ Думается, что тонально-тембровые смены, создающие специфическую и важную для данного образа изменчивость, не всегда учитывались критиками творчества. Так, Ц. Кюн писал о первой части: «Средняя часть слабее; в ней чувствуется однообразие вследствие тождественных и постоянных реплик между скрипкой и виолончелью» (51). Л. Раабен, высоко оценивая первый раздел разработки, замечает: «дальнейшее же развитие разработки менее интересно» (69; 325).



Такое сближение под конец разработки наиболее ритмически четкого, острого момента с наиболее мягким, широким важно и многообразно по значению. Оно дает синтез самых далеких, крайних по характеру интонационных «точек» экспозиции, приводя их к единству (напомним, что интонация хореически ниспадающей кварты в равной мере принадлежит и главной, и побочной теме).

В то же время здесь образуется неторопливая, успокоительная каденция, совершенно аналогичная заключительной каденции первой темы побочной партии (такты 8—9 примера 146); она выполняет важную для Бородина функцию завершения крупного раздела формы. Но данный момент выступает и как типично бородинский «замирающий» предыкт с присущим ему замедлением движения — в данном случае *rallentando*, — которое рельефно оттеняет «пробуждение» (*a tempo*) в репризе.

Доминантовый органнй пункт — гармонический атрибут предыктовости — в конце переходит в верхний голос забравшейся выше всех виолончели, — так осуществляется тонкая тембровая и звуковысотная подготовка репризы: открывающая ее виолончельная же мелодия подхватывает повторявшееся *a* первой октавы, как бы касаясь его мимоходом.

В репризе изменяется лишь побочная партия, а главная партия и заключительный раздел экспозиции повторяются без существенных изменений. Средствами переработки служат — как уже не раз на протяжении первой части — тональность, тембр, фактура. Радикальный сдвиг в начале дополнения-связки сразу же разрушает тональную настройку D-dur'a, а побочная тема, вводимая в Es-dur'e — c-moll'e создает более «прохладный» в сравнении с экспозицией колорит и резче контрастирует главной партии (секундовое соотношение D — Es вместо квинтового D — A). Мелодия звучит у альты, фактура обогащена непрерывной гармонической фигурацией баса и контрапунктирующими голосами, а затем аккордами *pizzicato* скрипок. В результате тема, быть может теряя что-то от первоначальной прихотливой легкости, приобретает иные, благородно-матовые краски, наполняется внутренним движением.

Замечательно предвосхищение в этом новом облике другой темы — из второй части квартета, скерцо (сходство особенно ярко со вторым проведением темы):

[Allegro moderato] I ч.

152 V-la

mf cantabile

[Allegro. Meno mosso] Скерцо

mf

Реприза темы (цифра 9), восстанавливая основную тональность D-dur, динамизируется и намного превышает уровень напряженности соответствующего раздела экспозиции (цифра 3). Вместо «двуэта» теперь мелодия дублируется в октаву скрипкой и виолончелью в верхних регистрах этих инструментов (виолончель начинает во второй (!) октаве), вместо аккомпанемента типа «бас—аккорд» — мерное чередование аккордов. Так создается насыщенная, страстная полнозвучная кульминация, перед которой меркнет даже последующее *Animato* (в экспозиции, как мы помним, именно оно совпадало с наивысшей точкой подъема). И весьма важно для единства развития, что композитор здесь опирается на найденные в разработке приемы: октавное удвоение мелодии (первый раздел, развитие главной темы), строгий аккордовый аккомпанемент (второй раздел, развитие побочной темы).

Небольшая кода (*Tranquillo*) непосредственно «выливается» из окончания заключительной партии, оттеняя неторопливое спокойствие образа. Тихая нега, томность, мечтательное замирание — в повторяющемся, баюкающем подголоске алты, который здесь выделяется, в мягко и лениво соскальзывающих терциях скрипок. Общее нисходящее движение вновь, как это уже бывало не раз, начиная с первых тактов главной темы, уводит к параллельному минору, и этот переход способствует особой теплоте, проникновенности музыки.

Характерно дальнейшее: мелодия, словно замирающая в истоме на терции лада, средний голос, обыгрывающий альтерацию квинты лада, и гармония, чередующая на тоническом органном пункте трезвучие параллельного минора с его доминантой, — все это и по общему настроению удивительно напоминает один из наиболее нежных и томных эпизодов Хора половецких девушек из второго акта «Игоря» (окончание второй темы — см. пример 187):



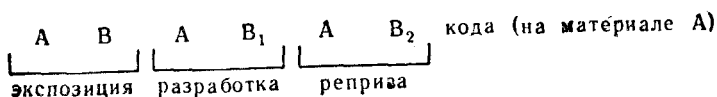
Образная близость бесспорна.

Кода, таким образом, строится не только на мелодической интонации начала главной темы (с ритмом $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$), но и на

начальной гармонии: здесь как бы разворачивается и гармонически «расшифровывается» тот путь от тонического трезвучия ($d-fis-a$) к трезвучию параллельного минора ($h-d-fis$), который там был кратко очерчен мелодией (такты 1—3 примера 143). Так заключительное построение, тематически перекликаясь с начальным, округляет общую композицию.

Заключительная каденция национально-характерна и имеет, в какой-то мере, итоговое значение, подчеркивая некоторые важные свойства музыки первой части. Она отличается широтой и неспешностью, диатоничностью, подчеркнутой плагальностью (доминантовые аккорды возникают лишь на слабых долях такта в движении средних голосов). Своеобразно ее мелодическое оформление: квинта лада, игравшая столь важную роль в главной теме, удерживается в верхнем голосе и звучит здесь подобно призыву; накладываясь на трезвучие субдоминанты, она образует типично бородинское ненормативное созвучие (пример 102).

Подчеркнем в заключение важную особенность замысла первой части квартета. Сопоставление задушевного, внутренне единого и гармоничного лирического высказывания с лирическим же восприятием изменчивой, быстролетно текущей жизни выражено не только контрастом образов экспозиции (они различны по характеру, приемам изложения, по структуре). В масштабе всей части это сопоставление, этот контраст проявляется в том, что первый образ изменяется сравнительно мало, приобретая лишь новое тональное освещение, тогда как второй образ выступает во все новых и новых «обличиях». Таким образом, композиция приобретает некоторые черты рондообразности — не только структурной, но и смысловой:

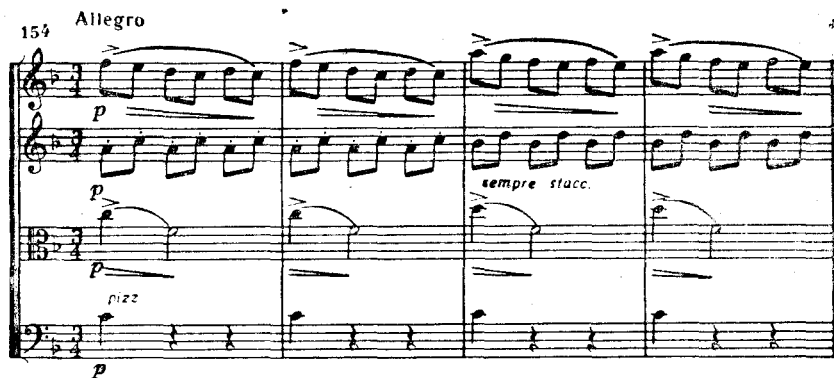


Вторая часть (*Allegro*) — светлое и поэтичное скерцо — отличается плавной закругленностью линий; в грациозном кружении, наполняющем музыку, нет ничего резко преувеличенного, угловатого. Здесь царит стихия легкой танцевальности, перед которой отступает собственно скерцозное начало. Самый тип образа издавна привлекал Бородина: вспомним раннюю фортепианную четырехручную тарантеллу, а затем, позже, ее «восточный вариант» (несравненно более национально яркий и художественно совершенный) — Пляску половецких девушек из второго акта «Игоря».

Первый раздел формы не содержит резких тематических смен — это главная партия и непосредственно вытекающая из нее связующая партия (цифра 1), основанная на чисто бородинских терцовых сдвигах, «тональном мелькании», кружении. Связь с танцевальными жанрами подчеркивается и четким мотивным членением, и регулярной повторностью, и акцентировкой сильных долей в мелодии и басу («удары» *pizzicato* виолончели).

Излюбленный Бородиным мелодический рисунок — раскачивание — здесь проявляется в виде быстрого колебательного движения, легкого «перебора» соседних звуков. Играя важную роль в мелодии темы, секундовое раскачивание затем, в связующей партии, переходит в сопровождение, создавая терпкие задержания и прихотливо разнообразя звучание простейших аккордов (4 такта до *Meno mosso*).

Однако мелодическое содержание темы шире — вслед за начальным мотивом-четырёхтактом появляются интонации более эмоционально яркие, отдаленно связанные с речью (вспоминается «интонация восклицания» из главной темы первой части — отмечена скобкой в примере 143). Композитор удерживает эти мелодические обороты, секвенцируя их, и они вносят в тему оттенок нежного лиризма:





Сохранившиеся сравнительно многочисленные эскизы скерцо раскрывают интересную картину работы композитора над материалом. Один из ранних набросков¹ содержит уже изложение обеих тем, главной и побочной, причем тональный план (со сдвигом C-dur — As-dur от главной партии к связующей) и переход к побочной теме даны почти в окончательном, «готовом» виде. Однако мелодический рисунок — триольно-извилистый и суетливый — еще очень далек от идеала:

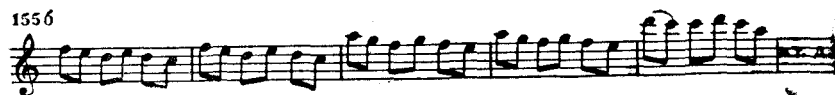
Vivace

155a V-no I



В другой рукописи², где уже содержатся наброски средней части скерцо, композитор отказывается от триольного ритма, но начальная мелодия записывается сначала так (пример 155б), затем зачеркивается и приобретает следующий вид (пример 155в), уточняемый затем в записи чернилами, а не карандашом, как было до сих пор (пример 155г):

155б



155в



¹ Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, архив Н. А. Римского-Корсакова, № 91.

² Отдел рукописей Ленинградской консерватории.

155г

V-no I
V-no II
V-la
V-c.

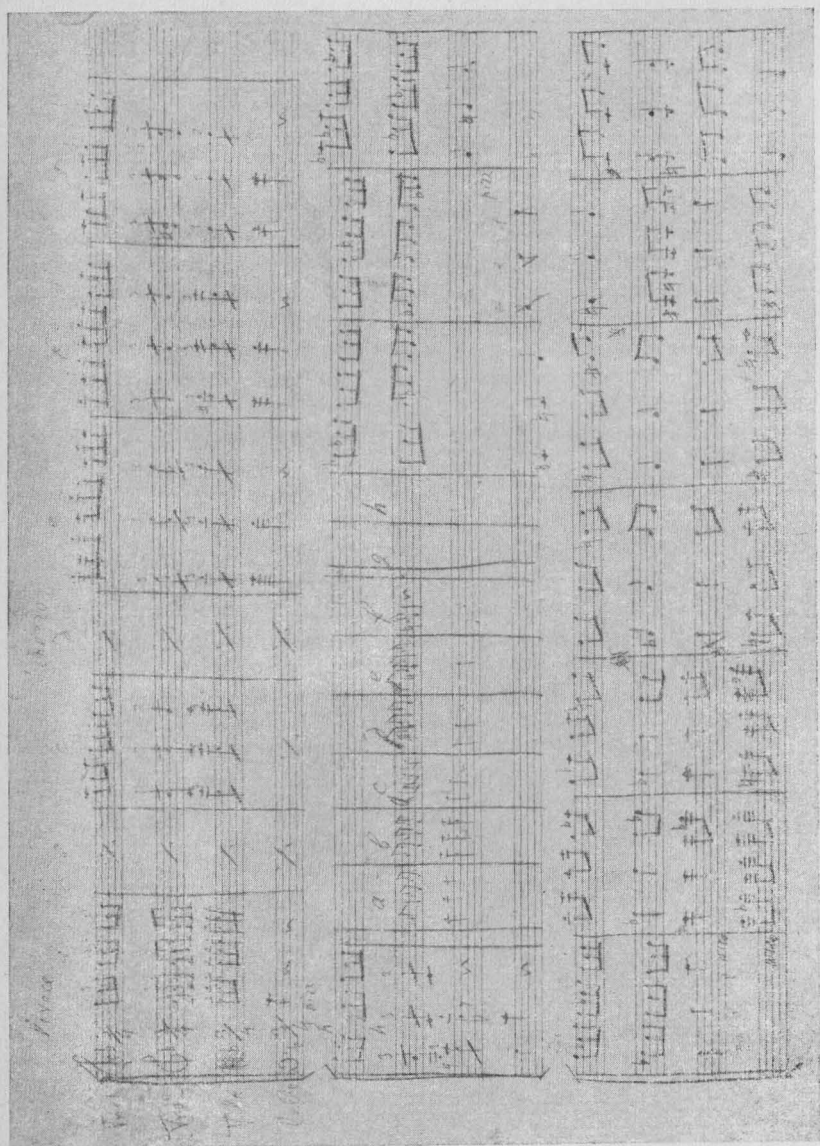
Таким образом, труднее всего давался композитору мелодический рисунок. И весь ход работы, как показывает сравнение окончательного варианта с приведенными, был подчинен выявлению выразительности нисходящих секундовых интонаций на вершине темы, обнаружению их «уговаривающе-речевой» природы¹. Этой цели служит и общее упрощение линии, освобождение от излишней «кудреватости», и выпрямление начальных мотивов — для оттенения по контрасту последующего, и отказ от вторичного «захода» в вершинный звук (как в примерах 155в и 155г), что ослабляло впечатление.

Побочная партия приносит с собой замедление (*Meno mosso*), большую нежность и ласковость, и главное, возвышенность и поэтичность. С несравненным искусством осуществляет Бородин свой обычный в скерцо прием кристаллизации второй темы из ровного ритмического движения, царящего в первой теме. Непрерывная ритмическая пульсация уходит в сопровождение, а над ним парит вдохновенная мелодия, чей ритм содержался уже в первом такте скерцо, в подголоске альты (см. пример 154), и затем подкреплялся синкопированной фразировкой связующей партии (такт 5 после цифры 1). Так индивидуализируется второй образ, сохраняя общие «родовые» черты в ритме сопровождения, но приобретая яркое мелодическое своеобразие:

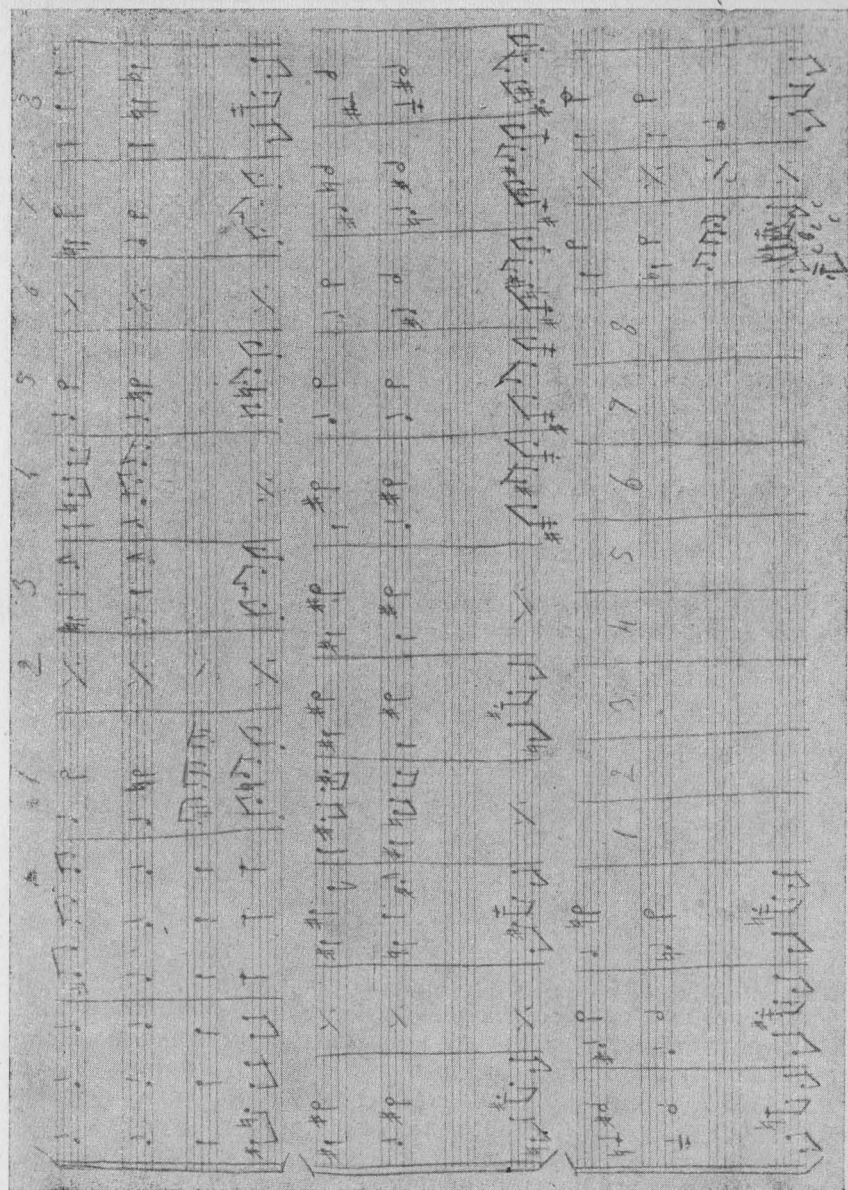
156а [Allegro] *Meno mosso*

p molto cantabile e dolce
p
p
p *sempre legato*

¹ В окончательном варианте вводные септаккорды, гармонирующие эти интонации, расположены в основном виде, так что нисходящему тяготению септимы в верхнем голосе противостоит восходящее тяготение наиболее весомого нижнего голоса.




Набросок скерцо Второго квартета
 Рукопись (ГПБ им. Салтыкова-Щедрина)



Набросок скерцо Второго квартета
Рукопись (продолжение)



Особая прелесть мелодии — в оригинальном метроритмическом движении ее мотивов: повторяющейся в трех тактах синкопе противостоит более обычная, уравновешенная ритмика четвертого, завершающего такта; обратим, однако, внимание на затакт перед четвертым тактом — здесь образуется ритмический рисунок, похожий на предшествующие, но с перемещенной сильной

долей: 

Такая тонкая метроритмическая «игра», придающая музыке изящество, так же как и сам синкопирующий ритм, идут от жанра мазурки. Не случайно аналогичный момент мы встречаем в мазурке Des-dur из «Маленькой сюиты»:



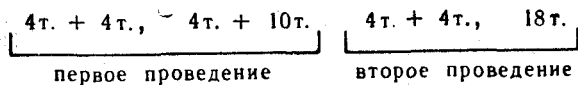
В то же время округлость мелодической линии, мягкость и плавность, которую дают совпадения мелодических подъемов и спадов с ритмическими, наконец, широкие волны аккомпанемента свидетельствуют об отдаленных связях с жанром вальса. Таким образом, танцевальность, вообще присущая данному скерцо, выступает в побочной партии в сочетании признаков двух жанров.

Поэтичность и романтическая приподнятость темы во многом связана с ее интонационной стороной. Троекратно устремлены вверх подъемные интонации «зова», не уравновешиваемые последующим кратким нисхождением. Они обладают особыми «возвы-

шающими» свойствами, ибо Бородин — как он нередко любит делать — избегает здесь проторенных, обычных разрешений неустоев: VI ступень, образующая нону с басом доминантсептаккорда, вразрез своему нисходящему тяготению, ведется вверх во II ступень, а VII ступень, вводный тон, минуя основной тон, направлена в III ступень. Интонационные приемы, о которых идет речь, видимо, настолько важны для автора, что на них строится — через много тактов — и завершающая каденция темы: заключительный вводный тон разрешается в терцию лада, а в заключительную тонику ведет VI ступень (такт 5 перед цифровой 2).

Свою лепту в образ вносит и тонально-гармоническое развитие. Сдвиг на большую терцию вверх во втором предложении (C-dur — E-dur) создает эффект просветления, вносит оттенок особой свежести и чистоты. А в предшествующей ему половинной каденции возникает типичный для оживленных тем Бородина момент «лирического замедления», когда непрерывное движение тормозится, и краткое *ritenuto* придает особую проникновенность, задушевность аккорду или обороту — в данном случае трезвучию тоники, которое хроматическим ходом среднего голоса превращается в модулирующий аккорд (двойную доминанту E-dur'a, а второй раз — в доминанту F-dur'a).

Побочная партия достаточно развернута по своей абсолютной величине, однако при восприятии ее масштабы кажутся еще большими, а мелодический разлив — почти безграничным. Секрет — в особенностях формы-структуры: даются два проведения, каждое из которых начинается строго периодически, четкими четырехтактами, а затем грани как бы размываются и короткие однотактовые мотивы сливаются в единое и свободное от всякой регламентации крупное построение. Показательна в этом смысле цифровая схема:



Но сказанное позволяет сделать вывод о том, что наряду с танцевальностью, чьими признаками являются квадратность и периодичность, в теме наличествуют иные — песенные — жанровые истоки: они проявляются и в структуре (неквadratность), и в широте непрерывной мелодической линии.

Высокоразвитое бородинское чувство формы требовало — ввиду протяженности побочной партии — соответствующего завершения. Но завершение это отнюдь не совпадает с общим замыканием экспозиции: композитор дает подряд два заключитель-

ных построения, совсем разных по характеру, хоть и на едином тоническом органном пункте. Первое — дополнение к сложному периоду — успокоительно-мягкое «прощальное» угасание с закруглением мелодической линии и постепенным *diminuendo*. Второе, наоборот, возрождает оживленную подвижность главной партии (*accelerando* после *Meno mosso*), построено на непрерывном *crescendo*, активно устремлено вверх; быстрые передачи начального мотива главной темы прокатываются через весь использованный в мелодии звуковой диапазон, — типично бородинский прием завершения крупного раздела, своего рода заключительное «подведение черты».

Внушительная аккордовая «точка» *fortissimo* отделяет экспозицию от разработки.

Двойное окончание подчеркивает центральное положение второго образа, который, как мы помним, выделился, индивидуализировался из сплошного ритмического фона; второй образ и по масштабам производит впечатление основного (61 такт против 28 тактов + 7 тактов). Главная и связующая партии вместе с заключением образуют своего рода подвижную «оправу», в которую заключена жемчужина бородинской лирики — побочная партия скерцо.

Разработка заменяет здесь столь привычное для скерцо Бородин трио, — цель заключалась не в ярком образном контрасте (стремительный бег, полет, игра — жанровая картинка, песня, наигрыш), а в новых поворотах уже изложенных тем, углублении их эмоционально-психологического содержания, что было вызвано общей лирической концепцией цикла.

Так в первом разделе разработки (до цифры 3) начальный мотив главной темы, сплавленный с мягко закругленным аккомпанементом побочной, приобретает новую выразительность: в нем слышится взволнованность, просьба, жалоба. Переход в минор и интонационная переключка инструментов, основанная на чередовании разных неустойчивых функций, ладовое смещение мотивов — они теперь начинаются с неустойчивых IV и V ступеней, наконец, повторяемость имитаций — все это способствует впечатлению уговоров, убеждений, нежных и в то же время настоячивых просьб. Здесь возникает та, по удачному выражению А. Сохора, «ласковость уговаривания» (77; 514)¹, которая в мелодике Бородина чаще всего связана с хореическими мотивами, — композитор воспроизвел ее в главной теме.

Напрашивается аналогия с девичьими хорами первого акта «Игоря», в разной форме отображающими взволнованную речь. Вспомним, к примеру, момент из второй картины, где девушки убеждают друг друга открыть Ярославне имя обидчика:

¹ Цитированным выражением характеризуются иные, двузвучные секундовые и квартовые интонации в трио скерцо Первой симфонии.

157 [Allegro moderato]

Soprani *p*

Али I

Али II

сопровожд.

Ну что же, го - во - ри!

Ну что же, от - ве -

чай!

mf

p

Ну!

Ну же!

Че - го же ты мол - чишь?

В другом моменте разработки (a tempo после rallentando) той же теме придается совсем иной характер. Выстроенные в единую нисходящую мелодическую линию упомянутые мотивы главной темы сочетаются на этот раз не с аккомпанементом, а с преобразованными мелодическими интонациями побочной темы. Возникающая при этом гармонизация, создающая терпкие задержания с мелодией, сообщает ей оттенок радостной приподнятости:

Allegro

Квартет

158a

Отклонение во II ступень с немедленным возвращением в тонику на органном пункте (либо тоническом, либо доминантовом) несет с собой нередко у Бородина особую выразительность; при соответствующей мелодии это отклонение усиливает эмоциональную наполненность музыки, способствует эффекту лирического подъема, открытости. Объяснение, видимо, следует искать в том, что с мажорным тоническим трезвучием сопоставляется минорное трезвучие (либо септаккорд) II ступени, оттеняющее по контрасту общую мажорность контекста, причем весомость минорного аккорда — ведь он на равных началах противопоставляется мажорному — подчеркивается введением к нему септаккордом (к тому же наиболее напряженный звук этого септаккорда, септима, помещается часто в верхнем голосе, и «усилие разрешения» становится особенно заметным). Подтвердим типичность описанного приема примерами, гармоническая близость которых и обусловленное ею известное эмоциональное родство не противоречит образному и национальному несхождению, не говоря уже о различии мелодики, формы, фактуры и т. д.

1586 Più mosso e animato

«Море»

За - вид - на - я вы - па - ла мо - лод - цу до - ля:

cresc.

158a [Adagio, Poco più animato]

Ариозо Ярославны

Мне час - то снит - ся ла да мой,

P



Разработка в то же время изобилует различными неожиданностями, «причудами», — в чем и проявляется собственно скерцозность, менее ярко выраженная в экспозиции.

Внезапную смену движения приносит новая, эпизодическая тема, выросшая из все того же начального мотива главной партии, но в увеличении (цифра 3). Вдвое замедленная ритмика и гаммообразно прямолинейная мелодия с упруго шагающим на встречу ей басом и аккордами на каждую долю резко выделяются из контекста, но уже в третьем такте вновь возобновляется быстрое, легкое кружение. Здесь есть что-то ярко театральное, идущее от балетной музыки, быть может от балетных шествий, сменяемых бегом. Оригинальна в этом «скерцозно-балетном» эпизоде гармонизация нисходящей натуральной минорной гаммы плагальными оборотами типа T—D натуральная—S—T, что типично для русской школы¹.

В ходе развития нарастание (одним из этапов которого была длительно ниспадающая мелодическая линия, приведенная в примере 158а) приводит к своеобразной «низкой» кульминации, где разрабатываемый мотив обретает не свойственную ему бурную энергию и напор. Но динамизация, едва ли не максимальная для квартета (мелодия звучит в октаву, причем каждый голос удвоен унисоном), использована в столь кратком и остающемся «без последствий» эпизоде, что возникает чисто скерцозная диспропорция между «замахом» и «ударом», концентрацией звуковой мощи и мимолетностью моментов.

Не обходится без неожиданностей и предыкт к репризе. Стремительный подъем на уменьшенном септаккорде, завершающийся «обрывом», паузой, — часто используемое средство выражения острой неустойчивости, ожидания, вопроса — ведет в репризу, вопреки обычному, отнюдь не сразу. После долгой ферматы наступает внезапное успокоение (*rallentando* и *piano* после *stringendo* и *fortissimo*), размеренные, неторопливые аккорды резко тормозят движение, уравнивая предшествующий бурный взлет, не давая ему «захлестнуть» репризу. Более того, легкая и

¹ Как установил Г. Катуар (36), русским композиторам свойственна трактовка функциональных связей минора как обращенного мажора.

дробная пульсация восьмых вступающей далее главной партии производит — после замедленных четвертей предыкта — впечатление оживления, «пробуждения», и сама тема звучит освеженно. Так в скерцо по-своему проявляется бородинский принцип подготовки «тихой» и неизменной репризы, о котором мы писали в связи с первыми частями обоих квартетов.

Реприза не вносит существенных изменений в сравнении с экспозицией; кода же (8 тактов до цифры 6) противопоставляет нежности и мягкому лиризму побочной партии активное выявление радости, энергичный подъем, тематически связанный с главной-связующей партией. Противопоставление это становится еще более действенным от того, что кода как бы обрывает течение побочной партии репризы, не дает ей завершиться; подобное нарушение четких граней между крупными разделами формы — редкость для стиля Бородина. В то же время внутреннее содержание и структура коды основаны на только что описанном скерцозном эффекте контрастной смены: бурная устремленность, разгоняемая до *Vivace*, — и грациозное кружение, восстанавливающее первоначальный темп.

В заключение коснемся важной особенности скерцо: богатство интонационного содержания и разнообразие жанровых связей (легкий, кружащийся танец и поэтичный вальс-мазурка, взволнованно-речевое и шутливо-балетное, наконец, чисто скерцозные «сюрпризы»), лирико-психологический подтекст, то более, то менее явно присутствующий в музыке и внешне проявляющийся, в частности, в необычайной свободе и гибкости движения (различные *ritenuto* с остановками на фермато, *accelerando* и т. д.), — все это замечательно сочетается с единством, столь неотъемлемой чертой бородинских скерцо. Ровность — и в неизменности непрерывного ритмического пульса, и в отсутствии резких образных контрастов (недаром трио заменено разработкой), и в плавности переходов — служит художественным целям высшего порядка, помогая объединить в стремительном потоке многообразные впечатления и ассоциации, способствуя единству восприятия быстротекущей жизни.

Ноктюрн, третья часть квартета (*Andante*), — принадлежит к наиболее вдохновенным творениям Бородина. Здесь нет внешних контрастов, музыка исключительно богата тончайшими нюансами, едва уловимыми переходами, содержательным развитием. Страстно-нежное и в то же время широкое, привольное излияние уступает место эмоциональным порывам, чередующимся с моментами проникновенно-лирическими, интимными, далее следует «дуэ: согласия», возвращающий первоначальную широту, наконец грустно-меланхолическое «прощание», уход, — и все это воспринимается как многогранный единый образ, прекрасный в своем художественном совершенстве.

Жанр ноктюрна проявляется прежде всего в фактурной двуплановости: певучая, очень свободная, длительно протяженная

мелодия и ровный, неизменно колышущийся фон аккомпанемента. Их образное соотношение таково, что мелодия служит выразителем чувства, а в отдалении, в фоне аккомпанемента прорисовывается «место действия». Подчеркнем, однако, что здесь нет и следа внешней изобразительности, — в музыке передано лишь впечатление, ощущение ночной тишины и спокойствия, словно разлитого в природе.

Радостное волнение, тихий восторг, страстность и нега, горячее, непреодолимое желание высказаться, раскрыть нахлынувшие чувства, — и это, и многое другое, непередаваемое словами, воплощает лирическая мелодика ноктюрна. Тайны создания подобных мелодий пока еще не поддаются исчерпывающему научному объяснению, мы можем говорить лишь об отдельных сторонах, пытаюсь понять их совокупное воздействие.

Обратим, прежде всего, внимание на «вокальную» природу мелодии, — она не просто певуча, она как бы исходит из закономерностей, связанных с дыханием¹. Широко протянутая мелодическая линия, в которой выделяются длинные, «выпеваемые» звуки, то и дело прерывается краткими паузами, — не столько структурно расчленяющими, сколько создающими эффект «взятия дыхания».

Те же закономерности сказываются и в мелодическом рисунке: высокий начальный звук и очень постепенное, как бы по мере расходования певческой энергии, нисхождение, затем краткая пауза — «вдох» и новый взлет голоса. Отсюда — впечатление необычайной естественности течения мелодии:

159 Andante

¹ О связи мелодики лирических инструментальных пьес «вокального» типа с природой певческого дыхания шла речь в первой главе.



В основе строения темы — принцип крайней разновесомости звуков, предельной различной их нагруженности. Длительно выдерживаемые опорные звуки¹, образующие костяк мелодии, сочетаются с дробным, извилистым, избыточным мелизмами движением, — оно заполняет расстояние между опорами. Принцип, о котором идет речь, очень интересен генетически: он объединяет характерные черты русской и восточной мелодики. От первой — мелодические «узлы», упоры, выделяемые не только ритмически, но и неоднократным возвращением к ним, от второй — сочетание опорных тонов с мелизматикой, служащей не для украшения, изящного орнамента, а для выражения экспрессии. Больше того, легко заметить в этом плане значительную близость темы ноктюрна чисто восточным бородинским темам — хора «Улетай на крыльях ветра» или каватины Кончаковны. Мелизмы, вообще мелкие по длительности звуки, активно участвуют в формировании поступенности линии, создают ощущение раскованности, свободы от метроритмических рамок, в частности, путем дробления сильной доли и перенесения акцента (в данном случае) на вторую долю в сочетании с причудливым разнообразием ритмики².

Синтез восточного с русским (композитор опирается на национально-характерные интонации)³ осуществлен, однако, в теме,

¹ Типичная для тем подобного рода деталь: протяженность начального устоя (вершины-источника) подчеркивается аккомпанементом, вступающим раньше мелодии и устанавливающим более частый ритмический пульс.

² Характерность фигуры дробления  либо  для музыки

ряда восточных народов отмечает Л. Мазель (60; 144).

Конкретные пути, по которым осуществляется органический синтез русского и восточного у Бородина, пожалуй, впервые рассматривает К. Дмитриевская (30; первый очерк). Она пишет, в частности, что «фиоритурность, свойственная у Бородина восточным мелодиям, дает оригинальность и разнообразие ритма».

³ Среди интонаций отметим «бородинскую» нисходящую хоренческую кварту на фоне плавных синкоп — типичного ритмического колыхания в сопровождении

весьма в целом далекой от ориентализма. И синтез этот рождает специфическую выразительность: страстность, восторженность, даже — в отдельных моментах — патетичность, и в то же время отсутствие устремленности, активной поступательности, своеобразная «стоячесть», нега («нежиться» в каком-то смысле антипод слову «стремиться»).

Еще одно важное свойство мелодии — длительное расходование чувства, сохранение высокой эмоциональной «температуры» — вытекает в значительной мере из особенностей ее структуры. Начальное ядро не только протяженно — 4 такта в весьма умеренном темпе, оно представляет собой развитую, сложную по рисунку песенную фразу, вводящую все основные опорные звуки и задающую сразу, с первого же звука максимальный для темы уровень напряжения. Именно вследствие значительной сформированности, «досказанности» исходного звена, в стадии развития происходит не столько изменение отдельных мотивов, сколько целостное варьирование-перемещение, сохраняющее ранее данные мелодические опоры и метроритмическую основу. Так второй четырехтакт является своеобразным сдвигом первого на терцию (их сходство, то есть момент повторности и связанная с ним цезура, маскируется синкопой и ярким мелодическим ходом, — они заполняют требовавшуюся по аналогии начальную паузу), причем если предпоследний такт существенно изменен, то заключительный — тождествен. Тот же принцип выдержан в дальнейшем: завершающий двутакт первого предложения перемещается во втором предложении на терцию вниз, а затем уже происходит его вычленение и предкаденционное секвенцирование. Однако при вариационных повторах происходит интонационное обогащение, ладовое обострение (в частности, отклонения в минорные тональности), благодаря чему и поддерживается достаточно долго исходный эмоциональный тонус.

Рассматривая тему в целом, в комплексе, обратим внимание на роль фактурно-тембровых средств. Мелодия, окрашенная насыщенной и страстной звучностью верхнего регистра виолончели, словно плывет, медленно растекаясь, над тихой и прозрачной гладью аккомпанемента, едва мерцающей в мягких синкопах. Исключительная плавность и малозаметность гармонических смен (полутоновое хроматическое нисхождение баса, обилие общих тонов при тесном расположении), единство оstinатного ритма, чье раскачивание уложено в строгие метрические рамки — весь этот стелющийся, переливающийся, малоподвижный фон рельефно оттеняет мелодию, ее привольный разлив, раскованность и просторность.

(такт 4), а далее хроматический мотив, связанный с отклонением в гармонии, — его К. Дмитриевская справедливо связывает с интонационной сферой русского романса. В целом же (такты 4—6) возникает мелодическое построение, свидетельствующее о родстве темы ноктурна с главной темой первой части, ее кульминационной зоной (см. такты 9—12 примера 143).

Особенность художественного замысла ноктурна — стремление продлить то состояние, в которое нас погружает музыка. Отсюда и соответствующий композиционный прием: вслед за изложением темы она повторяется — несмотря на полную завершенность и развернутость масштабов — в виде тембро-фактурной вариации. Нежно, проникновенно и светло звучит мелодия в верхнем регистре только сейчас вступившей первой скрипки, словно паря над оставшимся далеко в регистровых низах, матово окрашенным аккомпанементом.

Основа содержания средней части — противопоставление двух разных проявлений чувства, двух граней единого образа: активности, открытой эмоциональности и тихой, проникновенной элигичности, устремленности «вовне» и ухода «внутрь», в глубины тонких душевных переходов.

Тема, открывающая среднюю часть (*Più mosso*), воплощает страстные порывы, восторженные излияния; интенсивность выражаемого чувства стирает тот оттенок неги, истомы, который отличал исходную тему ноктурна. Стремительно взлетают начальные разбеги, не давая ослабнуть напряжению, — голоса скрипок в бесконечном каноне как бы подстегивают друг друга, мелодическое «дыхание» кратко, прерывисто, заполнено «кипением» трелей, линии мелодического рельефа прямы и лишены столь привычных для Бородина изгибов:

160 2 *Più mosso*
appass. e risoluto

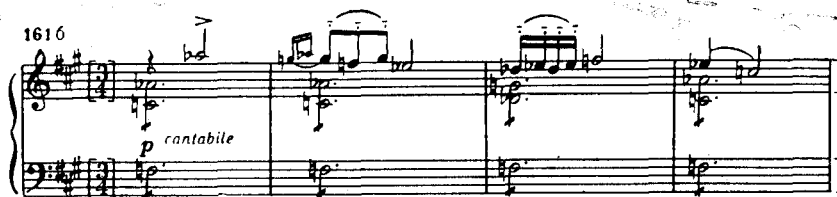
The musical score consists of two systems of staves. The first system includes a piano introduction with a melody in the first violin and accompaniment in the piano and second violin. The tempo is marked 'Più mosso' and the mood is 'appass. e risoluto'. The score includes various musical notations such as trills (tr), accents (>), and dynamic markings (mf). The second system continues the musical development with similar instrumentation and notation.

эффект особой проникновенности, трепетности, непрерывной смены нюансов, лирика окрашивается здесь в субъективные тона (см. пример 161a).

Аналогичные явления мы встречаем в лирической музыке Чайковского. В тех случаях, когда необходимо передать погружение в область личного, интимного, используется совокупность средств, которую В. А. Цуккерман (82; второй очерк) предложил называть «комплексом интроспективной выразительности». В гармонии этот комплекс включает использование тонического органного пункта (у Бородина кое-где заменяется выдержанным звуком в верхнем голосе), плагальных оборотов — либо диатонических, либо альтерированных, в частности с вспомогательным к тонике уменьшенным септаккордом. Однако Бородин развивает таящуюся в комплексе возможность светлой элегичности, в частности, применяя его в мажоре (реже в натуральном миноре), и оставляет в стороне подчеркнуто, заостренно минорную выразительность, — последняя присуща именно Чайковскому. (Достаточно сравнить с примерами 161a (первые 4 такта) и 161b окончание *Andante* Четвертой симфонии Чайковского (такты 15—7 от конца), а также d-moll'ное проведение народной темы в финале — пример 197).

Новый вариант основной темы не изолируется от столь эмоционально отличной от нее темы средней части: энергичные взлеты-разбеги вплавлены в ткань сопровождения, но подчинены господствующей здесь затушеванности, смягченности — подъем идет на *diminuendo* вместо *crescendo*, и легкая, тающая в вышине вершина оттеняет весомость вступающей с соседней доли мелодии.

Среди многочисленных проведений темы, каждое из которых хорошо, особенно обаятелен минорный вариант, исполненный тихой грусти, словно сожаления о чем-то невыразимо прекрасном¹:



Реприза (Темпо I) восстанавливает широкую и сочную мелодику первого раздела и ее эмоциональную атмосферу. Но образ — как это часто бывает у Бородина — словно расцветает, полифонически обогащаясь путем увеличения числа поющих голосов. Замечательные свойства обнаруживает здесь канон в октаву: в условиях просторной с длительно выпеваемыми звуками лирической мелодии он создает род дуэта, в котором выражено единство, слияние чувств, согласие (по аналогии с оперными

¹ Мелодия смещается в ладу так, что начальная вершина исходит не из примы, а из терции. Подробнее об этом приеме — в третьей главе.

«ансамблями согласия»). Запоздывающий голос первой скрипки повторяет все изгибы мелодии виолончели наподобие некоего отзвука, отголоска, — композитор, кроме прочего, использует и разные уровни громкости (виолончель — *piano*, скрипка — *pianissimo*).

При всей своей оригинальности такая реприза отнюдь не неожиданна. Как отмечает В. В. Протопопов, в средней части ноктюрна «непрерывно возникают каноны, канонические секвенции, имитации, и потому канон в репризе служит их естественным продолжением и обобщением. Но он дает новое качество — репризность, и это совмещение с репризой делает его особенно выделяющимся и действительно обобщающим» (65; 78).

Обратим внимание и на тембровую подготовку: инструменты, которым будет поручена мелодия, в предыкте становятся все более мелодически содержательными и выдвигаются на первый план. В результате достигается большая плавность перехода (особенно если учесть, что предыкт завершается именно теми звуками, с которых должны начаться оба мелодических голоса репризы).

Лирическую дуэтность («лирический резонанс») использует в неторопливой певучей лирике и Чайковский (мы не касаемся сейчас драматически напряженных произведений, связанных с быстрым темпом). Но он тяготеет к краткости имитируемых отрывков, как, например, в *cis-moll'*ном фортепианном ноктюрене или баркароле из «Времен года» (даже канон — в *Andante* из Второго квартета — ограничен лишь четырьмя тактами). Бородин же канонически проводит столь протяженную мелодию до самого конца, благодаря чему ее великолепные качества раскрываются во всех подробностях, но при этом не происходит резкой динамизации, перехода в иное состояние; композитор сохраняет столь присущую ему в лирике (и в данном ноктюрене особенно) длительную ровность напряжения.

Не остается без изменений и сопровождение. Оно расширяется по звуковому диапазону, добавляющиеся голоса, — тоже колышущиеся, но каждый в своем, самостоятельном ритме, — сливаясь, усиливают впечатление ночных шумов и неясных гулов, делают более красочным «пейзажный» фон, на котором раздается вдохновенная песнь.

Особенно примечательно второе проведение (цифра 5), где мелодия просветленно звучит в каноне скрипок, — легкое, матово-шелестящее тремоло альты, подобное шороху колышущейся под набежавшим ветерком листвы, и мерные, тихие удары *pizzicato* виолончели.

Нежной грустью расставания проникнута coda, — она полностью исчерпывает эмоционально-психологическое развитие, движение чувства, и в то же время сообщает ноктюрну конструктивную законченность. Здесь вновь звучит «субъективный» вариант основной темы (как в средней части), вовлекаясь в общую атмосферу мягкого угасания, затемнения колорита. Изумительно по красоте тонкое заключительное переосмысление мелодии (циф-

ра 7) — ее гармонический «поворот» в минорную субдоминанту, столь традиционный в кодах, является шедевром бординского гармонического варьирования:

162 [7]

dolce molto espress.

pp

p

fp *cant espress.*

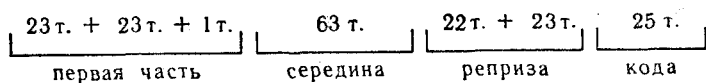
Все изгибы мелодии словно окутаны элегической минорной вуалью (особенно выразительно омрачение широкого мелодического хода в такте 5), а гармонизация¹ во многом способствует трогательному сочетанию печали с хрупкостью, трепетностью, какой-то беззащитной неуверенностью...

¹ Благодаря соскальзыванию мелодии в d-moll, который соперничает в середине с основным a-moll'ем, опорные звуки как бы подтачиваются, и возникает иллюзия, будто мелодия началась не с основного тона лада (как обычно), а с его квинты.

Вообще же, в самом приеме своеобразного элегического «прощального взгляда» на тему композитор выступает прямым наследником Глинки — вспомним окончание эпизода «Ах ты доля, долюшка» арии Людмилы из четвертого акта «Руслана»; отмечая близость вплоть до совпадения некоторых гармонических деталей (скажем, дезальтерации субдоминанты в тактах 4—5), подчеркнем, что Бородин развивает и утончает выразительные возможности данного приема.

И лишь заключительная прощальная переключка, уходящая ввысь и завершаемая долгим, растворяющимся в тишине аккордом, вводит вновь, в качестве последнего штриха, светлую краску мажора.

Богатство образного, эмоционального содержания ноктюрна не должно заслонить от нас совершенство его конструкции: разделы обширной простой трехчастной формы, в которой изложен ноктюрн, отличаются симметричностью и строгой пропорциональностью. Приводим цифровую схему:



(Более крупные размеры середины в значительной мере уравниваются некоторым ускорением темпа — *Più mosso*).

В финале (*Andante. Vivace*) композитор выходит за пределы лирики, доминировавшей в содержании предшествующих частей, и создает более широкую и объективную картину. Замысел финала основан на противопоставлении активной жизнедеятельности в разных ее видах тому, что в жизни противоположно действию, — сосредоточенному раздумью, ищущей мысли с ее колебаниями и сомнениями. Замысел этот потребовал для своего осуществления особую, индивидуализированную сонатную форму: она начинается медленным, диалогического характера вступлением, музыка которого возвращается в моменты перехода от одного крупного раздела к другому (экспозиция — разработка, разработка — реприза), как бы вновь и вновь выдвигая нерешенный вопрос.

В медленном вступлении чередуются певучая и подвижная диатоническая фраза скрипок с медленной, тяжеловесной, хроматически изогнутой ответной фразой, звучащей в глухом, низком регистре альты и виолончели¹. «Диалог» протекает в условиях тихой звучности и некоторой ладотональной неопределенности, с длительными остановками (фермато) в конце каждой фразы, — в результате возникает образ размышления, поисков, колебаний между уверенностью и неуверенностью.

Главная партия следующего далее *Vivace* наполнена стремительным и непрерывным танцевальным движением, в ней очевидны черты народной пляски. Несколько хмурый тембровый колорит, двойственность ладовой окраски (частые смены минорности и мажорности) — таков начальный облик темы; но в ходе развития, вместе с постепенным регистровым подъемом наступает все более яркое просветление и упрочение мажорности тона.

¹ Хроматическая мелодия в своем первом появлении вызывает аналогии с темой фугато из среднего раздела *Andante* Первого квартета.

В двухголосной теме контрапунктически соединяются скрипичная и альтово-виолончельная фразы вступительного «диалога», причем верхний голос доразвит в протяженную народно-танцевального склада мелодию (отдельными интонациями напоминающую городские частушечные песни типа «Как ходил гулять Ванюша»). Однако тема не отличается ни индивидуальностью облика, ни другими особо значительными достоинствами, что не могло не сказаться — как неоднократно отмечалось критикой — на художественной ценности всего финала¹. Динамичность конструкции главной партии — она построена по принципу двойного фугато (без строгого соблюдения тональных соотношений) с постепенным снизу вверх увеличением количества голосов и расширением звукового диапазона — лишь в небольшой мере компенсирует отмеченный недостаток, отчасти переключая внимание с самой темы на неуклонную плановость ее развертывания.

Непрерывное и дробное мелодическое движение переходит в связующую партию, подчиняясь теперь выразительности гармонии. Чередования излюбленных бородинских диатонических аккордов (с подчеркнутой расположением голосов квинтой и наложением субдоминанты на доминантовый органний пункт), сочетаясь с размашистыми перебросами мелодических мотивов и резкой сменой динамики, отдаленно напоминают светлый колокольный перезвон:



Гармонические средства, подобные приведенным, в условиях быстрого темпа и подчеркнутой акцентировки, характерны больше всего для внелирических образов Бородина, для моментов импульсивно-действенных, где на первом плане выражение бодрости, веселья, задора (начало Allegro первой части Первой симфонии или начало первой картины первого акта «Игоря» — хора «Слава Володимиру»). В данном случае радостно-светлая «игра» созвучий дает эмоциональную настройку к последующему крупному разделу формы.

¹ «Последняя часть квартета значительно уступает предыдущим», — писал Ц. Кюн (51), аналогичного мнения придерживался и Н. Кашкин (37). Л. Раабен отмечал, что «Бородину не удалось написать эту часть с той же убедительностью, как и в Первом квартете. Причина — в основной теме, имеющей какой-то псевдонародный, стилизованный характер» (69; 328).

В привлекательной побочной партии (цифра 2) царит лирическое воодушевление и подъем, она словно залита ярким светом, выделяясь какой-то особой озаренностью среди аналогичных лирических образов композитора.

Стремительная и не прекращавшаяся ни на мгновение с самого начала пульсация (ровное движение восьмых) вместе со штрихом *spiccato* уходит в аккомпанемент, оттеняя более сдержанный ритм (четверти) впервые возникающей кантилены, — ее характер подчеркнут авторскими указаниями *dolce cantabile*. Широта и простор больших скачков сочетаются с гибкой поступенностью выходящего, плавно обвивающего движения, где преобладают восходящие хроматизмы с их «подъемными», возвышающимися в данном контексте свойствами:

164 **2**

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 164-167) shows a vocal line with a melodic line marked *dolce cantabile* and a piano accompaniment with a steady eighth-note pulse marked *p*. The second system (measures 168-171) continues the vocal line with a crescendo leading to a *f* (forte) dynamic, while the piano accompaniment remains marked *p*. The score concludes with a fermata on the vocal line and a *p* marking on the piano part.

На подходе к вершине, когда исчерпываются средства мелодического нарастания, включается своего рода дополнительный источник света — большетерцовый тональный сдвиг в мажор в направлении диэзов (A-dur — Cis-dur), частый у Бородина прием внутритематического развития, который служит эффекту внезапного и радостного просветления.

«Разгон» к кульминации так значителен, а сама она столь интенсивно ярка и продолжительна (8 тактов), что ее не в состоянии уравновесить даже последующий глубокий спад (мелодия

представляет собой единую волну огромного диапазона, причем послекульминационное нисхождение простирается на две с половиной октавы). Высокоразвитое у композитора чувство динамического равновесия требовало полной разрядки. Отсюда — второе проведение темы (цифра 3), слегка «затененное», идущее на сниженном тоне, с матовой тембровой окраской мелодии (альт) и без тонального сдвига. Отсюда же — после краткого бурного *apitato*, где на миг прорываются, напоминая о себе, стремительные интонации главной темы — окончательная стадия успокоения, которую приносит заключительная партия (Темпо I).

Музыка ее пленяет светлой мечтательностью и мягкой умиротворенностью, здесь словно бы полностью раскрывается та нежная призывность и томность, которая ощущалась лишь как нюанс в побочной партии. В заключительной партии не вводится новая тема, — в ее роли выступает кульминационная фраза побочной темы, почти повторяется даже ее звуковысотный уровень (мелодия последних 4 тактов примера 164, поднятая на кварту вверх). Но, помещенная в иные фактурные и гармонические условия, она преобразуется и дышит теперь негой и покоем. Кроме того, фраза, о которой идет речь, перемещается через весь звуковой диапазон в плагальную тонально-регистровую переключку, — типично бородинском заключительном «подведении черты». И если мелодическое движение альтерационно расцветивает каждую гармонию¹, то и симметричность вопросо-ответной гармонической последовательности ($D_9 \rightarrow S-S$, $D_9 \rightarrow T$) подчеркивает волнообразную закругленность, замкнутость мелодического рисунка, что в конечном счете способствует общей уравновешенности и успокоительности:



Звуковысотная арка, протягивающаяся между кульминацией побочной партии и началом заключительной партии, служит «гашению» напряженности, выполняет роль своеобразного смягченного, нежно резонирующего «эхо», напоминания о былом. Завершается все полным замиранием и в тишине, на мерно баю-

¹ Так, в первый же аккорд восходящие хроматизмы вносят оттенок мечтательной нонаккордовости (такт 1 примера 165а), а при его разрешении возникает томный «перелив» из аккорда субдоминанты II ступени в аккорд субдоминанты IV ступени.

кающем фоне тонического органного пункта, малый вводный септаккорд к доминанте (аккорд альтерированной субдоминанты) — композитор долго любит его упитательной звучностью — неторопливо разрешается в заключительную тонику.

Для бородинского стиля показательна именно такая заключительная плагальная каденция, тогда как Чайковский гораздо охотнее употребляет в ней более острый, напряженный уменьшенный септаккорд (да еще с пониженной терцией):



Итак, экспозиция отображает некий замкнутый цикл жизненных явлений — от хмурой деловитости и эмоциональной неопределенности через светлые «звоны» к одухотворенной радости лирического порыва и нежному, мягкому прощанию, «уходу», замиранию. Этой цели служат и достаточно необычный мелодический профиль экспозиции, — в целом одна гигантская волна (с несколькими вершинами), начинающаяся и заканчивающаяся в малой октаве, — и композиционный прием, обычно свойственный бородинским скерцо, — выделение более яркой мелодии второй темы из сплошного, непрерывно пульсирующего «фона», господствующего в первой, более моторной теме.

Но полная завершенность и исчерпанность цикла показанных явлений вступает в противоречие — и в этом суть драматургического замысла — со вновь возникающим сложным и нерешенным вопросом, с новой фазой поисков нужного решения. Повторяется музыка вступления, но «диалог» теперь резко обострен, составляющие его фразы (они перемещены в двойном контрапункте) предельно контрастируют друг другу: нижняя, диатоническая, сохраняя темп *Vivace* громко и отрывисто проносится в басах; верхняя, хроматическая, возвращает первоначальный темп *Andante* и звучит тихо, плавно, связно. Таким образом, состояние покоя, установившееся в конце экспозиции, сменяется борьбой между решимостью и колебаниями, сомнениями. Борьба эта стимулирует новый этап действия — разработку.

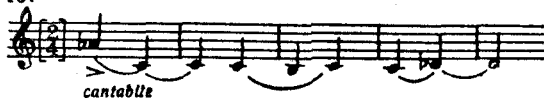
Первый раздел разработки, где развивается главная тема, воплощает действенность и энергию, приобретая облик напористой и чуть грубоватой массовой пляски. Нарочитая жесткость звучания, которой отнюдь не чужд Бородин, когда ему нужно подчеркнуть крепость, силу, достигается наложением на акцентуруемый доминантовый органнй пункт «чуждых» ему хроматизированных аккордов побочных доминант:

[Vivace]



Во втором разделе, посвященном побочной теме (цифра 5), наоборот, возникает картина непрерывных и беспокойных блужданий, неосуществленных до конца попыток лирического излияния, внутренних тормозов, возникающих на пути у чувства. Начальный фрагмент мелодии переходит от инструмента к инструменту и при этом перемещается с тонической гармонии экспозиционного изложения в гармонию VI ступени, затем II ступени, — то есть все время меняется и тембр, и ладовый облик мелодии. Все это сопровождается тональными сменами и звучит на фоне подхлестывающего, беспокойно пульсирующего ритмического *ostinato*¹. Особенно выразителен вариант, где мелодическое движение приостанавливается на миг на начальной интонации, словно упираясь в невидимое препятствие:

167 Viola



Вновь возвращающийся вступительный «диалог» — он замыкает разработку — воспринимается на этот раз в качестве естественного результата всех блужданий, поисков и проб. «Как же все-таки быть?» — таков, примерно, его смысл. Трехоктавное удвоение каждой фразы в *tutti* придает особую многозначительность, весомость и утверждению, и вопросу-раздумью.

Решение проблемы, следовательно, отодвигается, и так как реприза повторяет экспозицию лишь с небольшими тонально-фактурными изменениями, то окончательный вывод дается в коде.

Введение в код аналогично окончанию разработки: стремительно проносится первая фраза вступления, подхватываемая

¹ Ритмическое *ostinato* как динамизирующий прием в разработке Бородин использует и в первой части Второй симфонии. Конкретная ритмическая фигура

данного *ostinato*  встречается в заключительном дуэте Игоря

и Ярославны (средняя часть, воспоминание о побеге из плена).

мощным унисоном *tutti fortissimo*, — она воплощает, как обычно, решительное утверждение. Но вместо ответной «фразы раздумья и сомнения» наступает момент ожидания (длительная остановка на удержанной доминантовой октаве F-dur'a). А затем (цифра 11) начинается собственно кода, в которой используются все основные тематические элементы, но на первом плане — соединение в одной мелодической линии темы побочно-заключительной партии (отмечена буквой *a* в примере 168) с хроматической фразой из вступления и главной партии (отмечена буквой *б*):



В таком синтезе — особый смысл: мелодия, воплощавшая до сих пор либо медлительное раздумье, неуверенность (тема вступления), либо далекий от лирики отрывистый, быстрый бег (контрапункт в главной теме), впервые преобразуется в певуче-подвижную, окрыленную, радостно уверенную, что и позволяет ей сочетаться — на равных правах — с мелодией побочно-заключительной темы.

Кода построена на непрерывном восхождении: и динамическом — от *piano* к *fortissimo*, и мелодическом — от первой к третьей октаве, и тонально-гармоническом — от F-dur'a с помощью просветляющего терцового сдвига в D-dur. Звучность становится все более ликующей, светлой, и наконец подъем венчается ослепительно яркой вершиной, где движение — как это любит Бородин — заключается в сверкающую тоническую «рамку» (выдержанный неизменный звук в высочайшем регистре скрипки и, внизу, — удержанная октава виолончели). Завершает финал по-бородински широкая и неторопливая плагальная диатоническая каденция, проплывающая как бы под светоносным лучом верхней звуковой горизонтали.

Вернемся к драматургии финала. Она не уникальна: известен ряд произведений, где медленное вступление возвращается в ходе изложения сонатного *allegro*, так или иначе воздействуя на развитие. Оставим в стороне те из них, музыка которых носит драматический характер и тема вступления резко контрастна остальным темам по мелодическому образу (как, например, в

первых частях Патетической сонаты Бетховена и Четвертой симфонии Чайковского). Более близкие аналогии — с финалами бетховенских квартетов ор. 18 № 6 и ор. 135. В первом беспечно-игровое и не лишенное изящества завершающее Allegretto (неразвитая и бесконтрастная сонатная форма) предваряется напряженным, сдержанно-страстным Adagio с авторской надписью «La Malinconia»; начальный отрывок Adagio двукратно повторяется затем перед кодой, но лишь на короткое время омрачает течение музыки, быстро восстанавливающей первоначальную беззаботную подвижность. В ор. 135 — последнем квартете Бетховена — партитура финала начинается нотной строчкой, озаглавленной «Der schwer gefasste Entschluss» («С трудом найденное решение»); она содержит вопросительную интонацию с подписью «Muss es sein?» («Должно ли это быть?»), из которой далее вырастает сумрачное и сосредоточенное вступительное Grave, и интонацию утверждения «Es muss sien!» («Это должно быть!»), лежащую в основу уверенно-бодрого Allegro. Тема вступления вновь возвращается перед репризой, но решительно оттесняется энергичной основной темой.

Проведенные аналогии наводят на мысль о существовании элементов программности в бородинском финале и яснее показывают его своеобразие, заключающееся в особой наглядности, результативности развития. Итоговое лирическое воодушевление и подъем выражаются с помощью темы, которая до сих пор многократно служила отображению противоположных по характеру состояний. Чрезвычайно показателен для Бородина и сам метод заключительного приведения к единству с помощью синтеза различных тем.

В отличие от Первого квартета, замысел которого более «драматургичен», условно говоря «сюжетен», образуя последовательно развивающуюся линию со смысловым итогом в финале, общий замысел Второго квартета чисто лиричен, не предполагает никаких «событий», и связь между частями обусловлена единым «лирическим героем», а части цикла воплощают разные проявления внутреннего мира героя и его соприкосновения с жизнью.

В основе Второго квартета лежит сопоставление лирического излияния с лирически же преломленным восприятием внешнего мира и именно этим обусловлен отмеченный в начале анализа контраст песенности и танцевальности, кантилены и легкой подвижности. В сонатном allegro первой части сказанное естественно выражается в противопоставлении главной и побочной партий, а далее, соответственно — ноктюрна и скерцо. В финале происходит выход за рамки лирики: его главная партия отображает внешний мир, стремительное движение жизни уже не через «лирическую призму», а более прямо, объективно. Соотношение же образов финального сонатного allegro дается в обратном в срав-

нении с первой частью порядке — побочная партия воплощает лирический порыв, и итог (кода) выдержан в том же плане увлекающего, приподнятого выражения эмоций.

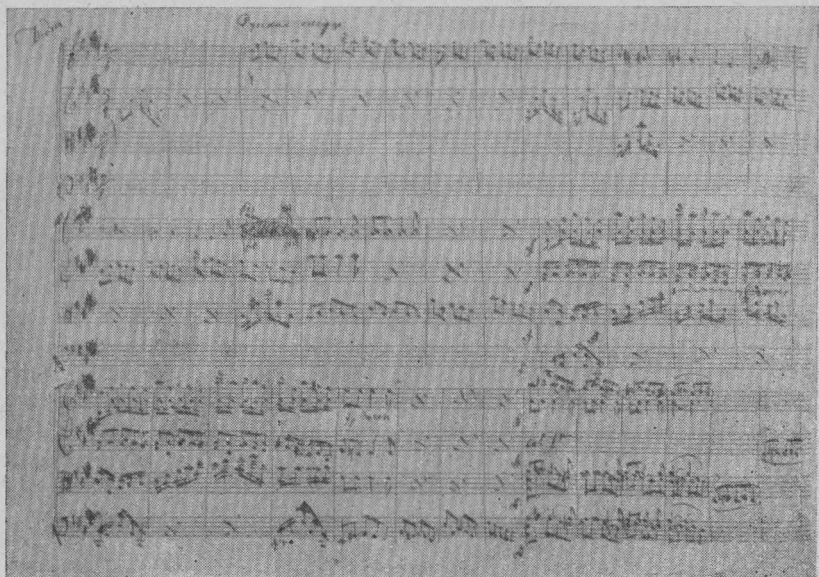
Образные связи между частями цикла опираются на прочные и развитые интонационные связи, причем основным «резервуаром» и отправной точкой служит главная тема первой части. Вспомним, например, родство ее второго элемента (такты 9—10 примера 143) с начальным мотивом побочной темы (пример 146), дальнейшее видоизменение побочной темы в репризе первой части (пример 152), откуда протягивается прямая линия к побочной теме скерцо (пример 156а)¹. Другая линия ведет от того же кульминационного второго элемента главной темы через окончание побочной темы первой части (последние такты примера 146) к теме ноктурна (пример 159); связи основаны прежде всего на лирически распевной интонации нисходящей хореической кварты, расположенной на неустойчивых ступенях лада и сопровождаемой ритмическим колыханием с помощью синкоп в аккомпанементе.

Отметим также скользящие, устремленные вверх хроматизмы, сближающие побочную тему финала (пример 164) и контрапунктирующую мелодию в репризе побочной партии первой части (пример 148).

Господство во Втором квартете лирического начала находит отражение в некоторых особенностях структуры, вообще присущих стилю Бородина, но в данном сочинении проявляющихся особенно полно. Стремление к широте и пространности высказывания, длительная «неисчерпываемость» чувства, в сочетании с композиционной четкостью, ясной периодичностью расчленений приводит к особой «парности» изложения: вслед за относительно законченным первым проведением темы дается второе, абсолютно сохраняющее ее целостность, но продолжающее развитие — с помощью то ли ладогармонических, то ли темброво-фактурных средств. Принцип этот отдаленно восходит к народной куплетности, не случайно он используется композитором в образах, весьма несходных по характеру, но неизменно отличающихся доминирующей ролью певучей мелодии: главная партия первой части, побочная партия скерцо, первый раздел ноктурна, побочная партия финала.

Эта особенность Второго квартета сближает его с наиболее песенным произведением Мусоргского — «Хованщиной». В. В. Протопопов, отмечая парность вариаций «Рассвета на Москве-реке» и песни «Возле речки на лужочке», устанавливает общую закономерность композиции оперы: «вся она строится по принципу двукратного проведения мелодических построений. Истоки такой формы кроются, по-видимому, в характерной для некоторых жанров русской песни мелодической повторы: *aabb* и т. д.» (64; 96).

¹ В то же время мягко «соскальзывающие», хроматически нисходящие терции скрипок из коды первой части вновь возникают в окончании побочной партии скерцо (сравним *Tranquillo* первой части и такты 12—6 до цифры 2 скерцо).



Скерцо D-dur
Автограф

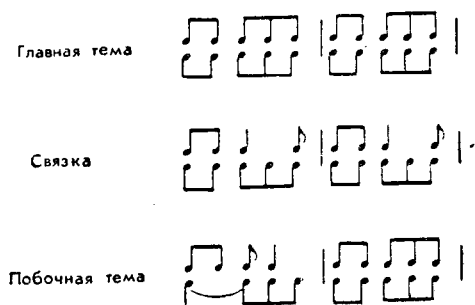
В «парном» изложении и заключена сущность композиции, представляющей собой единое замкнутое целое, отграниченное от последующего, а внутри его происходит вариационное доразвитие, «досказывание» уже оформленной музыкальной мысли. Так всепроникающая лиричность замысла проявляется — через песенность — и в структуре, казалось бы, далеко от непосредственной выразительности компоненте.

Кроме двух квартетов к зрелым камерным ансамблям следует отнести **скерцо D-dur**, опубликованное Беляевым во втором квартетном сборнике «Les Vendredis» («Пятницы») и впоследствии вошедшее в редакции Глазунова в Третью симфонию, а также «Испанскую серенаду» на тему «B — la — f».

А. Сохор (77; 567) пишет о том, что в рукописях Бородина скерцо D-dur содержится в одной тетради с материалами *Andante* и финала Первого квартета и включает то трио, которое известно нам по Первому квартету. Отсюда — справедливый вывод о том, что скерцо сочинено, по-видимому, в 70-х годах и предназначалось для Первого квартета. Затем Бородин создает для квартета иное скерцо (сохраняя от прежнего лишь трио), а D-dur'ное — без трио — в начале 80-х годов передает М. П. Беляеву, видимо для исполнения на домашних камерных вечерах, названных позднее «беляевскими пятницами».

Перерабатывая скерцо из Третьей симфонии уже после смерти Бородина¹, Глазунов использовал для трио — в соответствии с намерениями автора — рассказ купцов о битве при реке Каяле, не вошедший в оперу «Князь Игорь». С этим же трио D-dur'ное скерцо и было опубликовано Беляевым в сборнике «Пятницы».

Многое сближает D-dur'ное скерцо с остальными бородинскими скерцо: стремительность и непрерывность ровного ритмического движения, четкая повторность лежащей в основе однотоковой ячейки и, наконец, сама композиция сонатного *allegro*, где в побочной теме происходит индивидуализация мелодии, «высвобождающей» свой, самостоятельный ритм из сплошного начального потока. Схема ритмического развития такова:



По этой схеме видно, что в главной теме мелодия (верхний голос) идет в ритмический унисон с сопровождением. В связке индивидуализируется ритм сопровождения в верхнем голосе (мелодия — в нижнем). В побочной теме новая мелодия (верхний голос) ритмически отделена от сопровождения.

Но обычное для Бородина отображение единого, неудержимого «тока жизни» наполняется здесь особым содержанием благодаря речевому началу, играющему главенствующую роль в скерцо. Пятидольный размер и его ритмическая конкретизация в виде пятизвучной формулы с ударением на среднем звуке обнаруживает явную русскую речевую природу — не случайно Бородин назвал свое скерцо «Русским»². Тому же способствует и мелодический рисунок: при различии высотного строения мотивов, каждый из них содержит непрменный подъем к центральному

¹ Глазунов сократил репризное повторение первого раздела (после трио), опустив разработку и часть репризы: по существу, главная партия экспозиции соединяется с побочной партией репризы.

² В. Цуккерман (85; 418—419) показал типичность этой формулы для русской народной поэзии, влияющей через размер стиха более чем через метрику напева на русскую классическую музыку. Частично об этом уже шла речь в первой главе. А. Сохор (77; 568) справедливо связывает пятидольность данного скерцо с ритмом крестьянской речи (разрядка моя. — Г. Г.).

звуку с последующим метрическим и линейным ниспаданием¹, как бы воспроизводя интонационные повышения и понижения народной речи (во фразах типа «Свет наш батюшка», «Государь ты наш» и т. д.):

169 [Vivo]
V-no I
p V-no II

V-no I
V-no II
V-la

Значение мелодического рисунка особенно выявляется в сравнении с другим образцом равномерной пятидольности у Бородина — хором девушек из второй картины первого акта «Игоря»:

170 Allegro vivo

Ты по ми-луй нас, не во-гнев те-бе, не во-би-ду будь

p cresc. poco a poco p

Упорно повторяемые звуки вытягивающихся в прямую горизонталь мотивов при метрическом обострении (иное положение мотива по отношению к тактовой черте) служат выражению настойчивости и возбужденности, тогда как в скерцо господствует

¹ Образуется нисходящая трехзвучная дактилическая фигурка, о национальной характерности которой говорилось в первой главе в связи с менуэтом струнного квинтета.

бойкая оживленность, сочетающаяся со смягченностью и округленностью линий.

Сохранению начального настроения, а также речевой интонационности подчинена и структура — периодичность, неизменная повторяемость четырехтактов, и тип изложения — постепенное увеличение количества голосов с перемещением мелодии в иные тональности, гармонические условия, инструменты. В результате беззаботно-светлая исходная фраза, не теряя основных своих качеств, то звучит с оттенком легкого сожаления (параллельный минор), то приобретает особую устремленность (в басу на доминантовой гармонии), то будто воспроизводится дружным многоголосным хором (общее *tutti* с разными контрапунктирующими голосами).

Новые оттенки, новые повороты темы приносит разработка и реприза. В разработке тема не только «уходит в тень», сдвигаясь все дальше вглубь бемольных тональностей, — из нее вычленяется основная пятизвучная ячейка и многократно повторяется в имитационной перекличке инструментов на неустойчивых гармониях, создавая ту «ласковость уговаривания», которую мы отмечали в разработке написанного позже скерцо из Второго квартета. И здесь же — чисто скерцозный штрих: соединение в одну мелодическую линию мотивов, принадлежащих тональностям больше-терцового ряда:

B — es — h — g — Es (S → B)

[Vivo]

171

p

Объединяющая в качестве баса целотонная гамма способствует эффекту скерцозной причудливости, обнаруживая тем самым иные выразительные возможности в сравнении с целотонностью «Спящей княжны» (эпизод) и «Богатырской» (окончание главной партии), — целотонностью, связанной со стихийной силой и размахом.

В репризе решительный сдвиг главной партии в тональность VII низкой ступени (C-dur — II низкая по отношению к h-moll'ю, непосредственно после которого он вводится) подчеркивает иные стороны темы — ее способность передать энергию, упорство, неуступчивую силу, о чем следует сказать особо.

Здесь явный отголосок созданной ранее первой части Богатырской симфонии с ее сдвигом D-dur — C-dur внутри главной партии и возникающим со-

отношением h-moll — C-dur. Вспоминается также «Песня темного леса» со сдвигом в миноре fis-moll — e-moll, выполняющим ту же образную роль.

В отличие от большинства других бородинских скерцо побочная тема представляет собой мимолетный эпизод, привносящий грациозное кружение, хороводность, задорную игру ритмов (начальная «приплясывающая» синкопа: § ♪ ♪ ♪ чередуется с

уравновешенным, закругленным ритмом § ♪ ♪ ♪). Очень скоро

основная пятизвучная «речевая» фигурка, все время звучавшая в сопровождении, выходит на передний план, заполняя все временные «щоры» своей равномерной текучестью и способствуя постепенному нарастанию.

Своеобразие данного скерцо в том, что главная и побочная партии построены аналогично — в виде последовательного восхождения к кульминации, которая и у главной, и у побочной партии одинакова. Эта могучая, широкая унисонная фраза, настоящий «богатырский глас», чья весомость, значительность усилены секундовыми столкновениями и замедлением темпа:

172

sostenuto e pesante

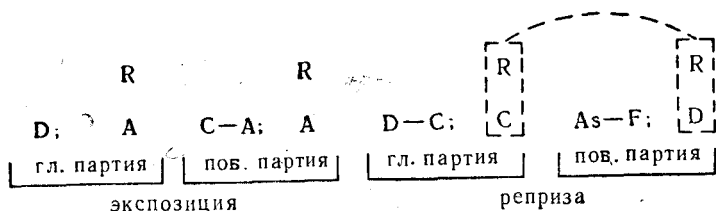
a tempo

V-ni I, II

V-la

V-c

Таким образом, с точки зрения конструктивной сонатная форма обогащается рефреном, а так как рефрен каждый раз звучит на вершине подъема, то некоторые тональные соотношения становятся особенно заметными (рефрен обозначен буквой R):



Рефрен выявляет тональные тенденции, характерные для бородинской сонатности: обострение — вопреки традиции — тонального контраста в репризе.

Со стороны образно-смысловой рефрен, выступая в качестве повторяемого итога развития и нарастания, подчеркивает своеобразие содержания скерцо: перед нами как бы толпа людей, масса, изображенная не столько в ее движении, сколько в говоре, в речи, причем здесь, в рефрене, речь эта оборачивается эпически-богатырским провозглашением.

Динамичности рефрена способствует особое ладовое строение: мелодический мажор со II низкой ступенью, причем представлен он верхним тетрахордом и II ступенью, а терция отсутствует, поэтому ощущение мажорного наклонения во многом зависит от предшествующего изложения. Лад этот, часто встречающийся в восточной музыке, обладает — в зависимости от контекста — более или менее ярко выраженной доминантовой тенденцией, тяготением в минор, лежащий квартой выше. Отсюда, в сочетании с другими выразительными средствами, впечатление устремленности, энергии, динамики.

Контраст, создаваемый трио, — обычный для скерцо Бородина контраст стремительной моторики и спокойной, неторопливой певучести. Данное трио отличается особой умиротворенностью, успокоительностью общего тона (А. Сохор — 77; 569 — справедливо подмечает, что в своем рассказе о битве Игоря с половцами купцы стараются успокоить Ярославну). Инструментальное изложение несколько меняет жанровую природу музыки. Одноголосный «запев» альта подобен пасторальному наигрышу, он более размашист, активен, и каждый раз ему неизменно отвечает ансамблевый «припев» — мягко закругляющий, словно приговаривающий (благодаря повторности краткой, замкнутой попевки):



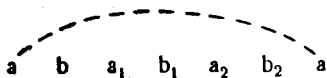
Яркая национальная окраска создается не только запевно-припевной структурой, но еще более ладовым строением: пентато-

ника, столь обычная в пасторальных образах, возникает из сцепления трихордных оборотов, охватывающих все ступени лада (показаны скобкой в примере 173).

Очень интересно претворены в музыке трио некоторые ладовые и структурные закономерности народной музыки¹. Отсутствие в «запеве» жесткой ладовой централизации, прямого подчинения всех ладовых тяготений одному главному устою, позволяет композитору то заканчивать мелодию на V ступени, то прерывать ее на VI ступени, приобретающих благодаря ритмической остановке значение временных устоев, то целиком сдвигать ее во II ступень. И «припев» откликается каждый раз иной гармонической последовательностью, причем в центре внимания оказываются гармонии то главных, то побочных ступеней, например II и VI:



В то же время в структуре происходит непрерывное продвижение мысли, ибо ни один из компонентов не выступает в качестве окончательно зафиксированного — даже в масштабах: казалось бы, малозаметные изменения «запева» влекут за собой более существенные варианты перемены в «припеве». В целом первый раздел трио (все оно изложено в развивающей трехчастной форме с тонально-гармоническим варьированием в середине) образует замкнутую структуру, в которой «запев» выполняет роль рефрена:



Так с помощью гармонического развития (широко использующего диатонику побочных трезвучий) воплощается ладовая пластичность, то есть гибкость и податливость к изменениям, свойственная народной песне², а оригинальная «подвижная рондообразность» отражает характерное для нее свободное вариантное развертывание.

¹ Трио записано Глазуновым, но по материалу Бородина, а поэтому мы можем с большой вероятностью рассматривать если не всю музыку, то, по крайней мере, тему (первый раздел) как бородинскую.

² Принцип общей пластичности русской песни устанавливает В. А. Цуккерман в «Камаринской», отмечая в области лада такие типичные явления, как «переменность, многоустойность, смягченная ладовая централизация» (85; 41).

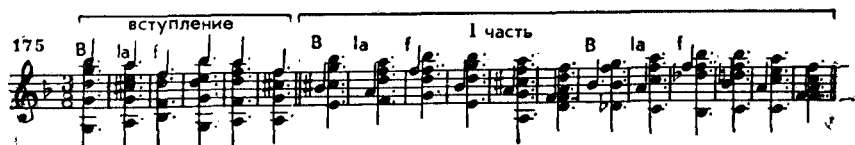
«Испанская серенада» («Serenata alla spagnola», как она озаглавлена при издании) была частью коллективного квартета на тему *b—a—f*, созданного к именинам М. П. Беляева. Бородин писал в письме к жене от 20 ноября 1886 года: «Корсаков сделал первую часть, Глазунов финал, Лядов скерцо, а я, вместо *andante* — испанскую серенаду, прекуръезную и очень удачную. В ней ноты *be*, *la* и *f* в виде *cantus firmus* даны альту (*alto ostinato* как бывает *Basso ostinato*); остальные инструменты играют аккомпанемент. Из последовательности трех нот *be*, *la*, и *f* вышла премилая испанская тема и контрапункт к темам других инструментов. Все вышло очень мило, оригинально, остроумно чрезвычайно и в то же время очень музыкально. А главное сделано единым махом пера очень живо» (14; IV, 217).

Своеобразие бородинской пьесы в том, что на вышеупомянутой попевке строится вся музыка, а не только отдельные ее моменты — как в пьесах товарищей Бородина, причем попевка используется в своем первоначальном, трехзвучном виде, а не составляет часть более протяженной мелодии — как это делают другие авторы. Таким образом, Бородин создает, по существу, цикл непрерывных вариаций на крохотную неизменную мелодию (двадцать четыре проведения). Но, идя по пути строгого самоограничения в выборе приемов развития, композитор с тем большим блеском демонстрирует поистине неистощимую изобретательность и в гармонизации мелодической попевки, и в ее контрапунктическом обогащении.

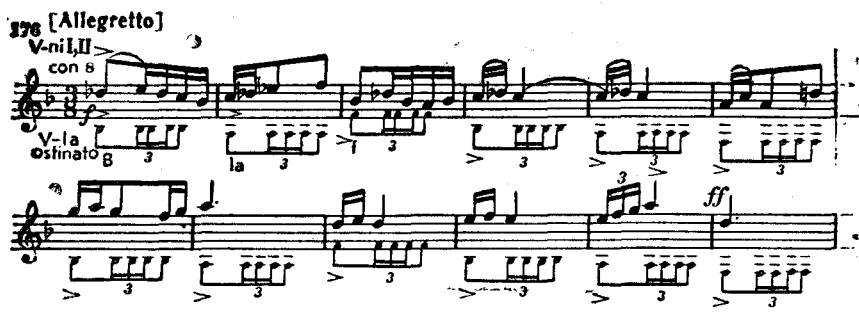
Так, в крайних разделах небольшой трехчастной формы, где благодаря аккордовой фактуре на первый план выступает гармония, Бородин «открывает» разнообразнейшие возможности гармонического истолкования элементарной, казалось бы, последовательности трех звуков. Замечательны при этом естественность гармонизации и умение «выжать» максимум возможного из основной и близлежащей тональностей (*d-moll* — *F-dur*), не прибегая к далеким тональностям¹, — свойства бородинского таланта, особенно полно проявившиеся в «Парафразах» (например, в «Польке», где мелодия, безусловно *C-dur*'ная, столь же органично звучит и в *G-dur*'е, и в *F-dur*'е, и в *a-moll*'е). Здесь сказалась та непосредственность творчества, которую подметил сам композитор в цитированном письме, — сочинение «единым махом пера».

С помощью гармонизации проведения темы объединены парно и сливаются в одну последовательность; той же цели — широте, единству — способствует и вариантность мелодии (ход последнего звука *f* то вверх на сексту, то вниз на терцию, сплывающий два трехтакта в шеститакт). Приводим гармоническую схему:

¹ В коллективном квартете тональной изысканности не чужды Римский-Корсаков в своем *Allegro* (вступление) и Лядов в *Скерцо*.



В середине формы обнаруживается другая замечательная способность Бородина, на этот раз Бородина-полифониста, — способность создавать яркие контрапунктирующие мелодии, гармонично сочетающиеся с основной мелодией, и порою (как в данном случае) затмевающие ее собственным мелодическим обаянием. Два очаровательных контрапункта, следуя друг за другом, придают музыке условно-ориентальный, «испанский» оттенок. При этом композитор находит все новые и новые гармонические варианты и продолжает укрупнять структуру, делая построения все более протяженными: томная, изысканно-прихотливая первая мелодия объединяет три проведения *ostinato*, а более страстная и распевная вторая — четыре проведения (двенадцатитакт!):



Остроумие замысла, как справедливо отмечает А. Сохор (77; 475), — в нарочитом несоответствии преувеличенной экспрессии истинному содержанию простейшей трехзвучной мелодии. Но раскрывается замысел не сразу. В крайних разделах, где *ostinato* поручено альту, ощущается лишь некоторое противоречие между тем, что звучит у солирующего инструмента, и тем, как это звучит — в полный голос, *cantabile con espressione* (по авторскому указанию), подчеркиваемое скромными аккордами *pizzicato* остальных инструментов. В конце середины происходит «снижение», тема как бы «ставится на место»: оставаясь без сопровождения, последовательность из трех звуков образует суховатую, прозаическую концовку, характеру которой вполне отвечают унисоны *pizzicato*. Но тем большей страстью дышит кантилена коды, здесь *ostinato* альты звучит в увеличении, с особой значительностью, мало того, еще и *con dolore e lamentosamente*, — таким образом, комичность происходящего обнажается полностью.

Глава третья

НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ. ЧЕРТЫ СТИЛЯ

(Образы и тематизм. Особенности ладового мышления. Принципы развития. Трактовка формы)

До сих пор мы наблюдали отдельные, более или менее существенные проявления стиля в рамках камерных произведений. Однако, подводя итоги, настало время выйти за эти рамки и взглянуть на стиль более широко, связав его с общим художественным мировосприятием композитора, с основами бородинского художественного метода, для чего придется привлечь музыкальный материал симфоний, оперы, романсов. Такой взгляд поможет нам также уяснить место камерной музыки в творчестве Бородин, глубже понять природу находившейся в центре нашего внимания бородинской лирики — явления, многогранно отражающего жизнь, охватывающего и созерцание, раздумье, и интенсивное, напряженное переживание, и активное выражение подъема, прилива сил, душевной энергии.

Начнем с отношения художника к миру, ибо оно в значительной степени определяет содержание его творчества (так же, разумеется, как определяет его и сам объект отображения — действительность). Остановимся на некоторых важных, с нашей точки зрения, сторонах художественного мирозерцания Бородина (каким оно раскрывается из его произведений).

В представлении Бородина-художника в мире, нас окружающем, царит движение, во многом объективное, внеличное, не зависящее от человека. И в то же время мир для человека есть поле созидательной деятельности, и для достижения цели необходима воля, энергия, нелегкое, порою суровое напряжение сил.

Кстати говоря, действенность, одно из важнейших качеств бородинской музыки, в какой-то мере связана с такими чертами его натуры, как разносторонняя активность, неумная жадность до дела, потребность лично участвовать во многом из происходящего вокруг и т. д.¹ Черты эти, видимо, не очень ясны

¹ Показательно, что в одном из писем 1880 г. Бородин сам характеризует свое состояние в таких словах: «Слава богу, здоров, бодр, деятелен, впечатлителен и вынослив по-прежнему» (14; III, 91).

были современникам композитора, особенно музыкальным друзьям, так как заслонялись совсем иными — добродушной уступчивостью и незлобностью, неумением, а быть может, и нежеланием отгородиться, замкнуться от окружающих даже для серьезной работы. — «податливостью», как называл это Римский-Корсаков. Не следует забывать, что рядом с Бородиным — мягким и безалаберным альтруистом, каким он предстает в некоторых воспоминаниях (хотя бы в «Летописи» Римского-Корсакова), существовал Бородин — практически деятель, не только обладавший необычайно трезвым взглядом на вещи, но и сумевший осуществить, провести в жизнь массу больших и малых начинаний. Разумеется, можно разделить сомнения друзей композитора и его биографов в том, следовало ли Бородину заниматься всем тем, чем он занимался. Но это ведь несколько не умаляет объем сделанного одним человеком!

Присовокупим сюда «продукцию» Бородина — ученого, педагога, композитора, и мы поймем, что перед нами натура в высшей степени деятельная и энергичная¹; именно эти качества помогали в конечном счете преодолевать и общую неустроенность, неупорядоченность домашней жизни, и недостаточную организованность, рациональность в использовании времени, что, конечно, тоже было...

«Мир как устойчивость» — такими словами можно было бы кратко определить другую важную сторону бородинского художественного кредо. В сложной картине действительности композитора всего более привлекает прочное, устоявшееся, стабильное. Столкновение взаимоисключающих начал, острые конфликты — все то, что неизбежно влечет за собою радикальные перемены, коренные преобразования, является причиной катастроф, распадов и возникновений, остается, в общем, за пределами бородинского мировосприятия.

Сказанное отнюдь не означает отсутствия развития или преобладание в музыке неподвижности, застылости, статичности (пусть самой монументальной). Дело в том, что взгляд на мир, о котором идет речь, влечет за собою и соответствующий метод воплощения: предмет, явление предстает перед нами более или менее сформированным, «готовым», и раскрыть его с разных сторон, выявить разные его свойства — такова цель развития. В наиболее характерных для Бородина случаях можно говорить об особом соотношении процесса и результата: что-то важное, коренное дается изначально, сразу, в виде некоего развернутого постулата, и все последующее уже не колеблет его, не приводит к качественным изменениям.

Единство человека и окружающей его действительности — еще один кардинальный момент мировоззрения Бородина-художника. Мучительная для Чайковского проблема слияния героя с внешним миром² никогда не вставала перед

¹ Качества, о которых идет речь, видимо, окончательно сложились лишь в зрелые годы, после возвращения в Россию, под воздействием кипучей общественной атмосферы 60-х гг., стимулируемые открывавшимися возможностями «делать дело». Быть может, недостаточное развитие этих качеств в юности, преобладание созерцательности над активностью, какими-то путями сказалось и в общем тоне ранних сочинений, о чем упоминалось в первой главе.

² «Внешний же мир вторгается в патетическую картину поединка героя с темными силами или с самим собой как враждебное начало», — пишет И. Соллертинский в статье «Исторические типы симфонической драматургии» (74; 307):

Бородиным. В центре его внимания — то, что объединяет людей между собой, сближает их с природой; композитор ищет и с большой убедительностью показывает связи между моментами, на первый взгляд удаленными, несхожими¹.

Отношение художника к миру определяет отбор наиболее интересующих его сторон действительности, явлений, событий. Отсюда — *круг образов*, всегда специфичный у крупного художника.

Образное богатство бородинской музыки, неповторимая индивидуальность каждого произведения весьма затрудняет классификацию. Можно, однако, говорить о двух больших группах (признавая, разумеется, условность и невсеохватность такого разделения): образах, в той или иной мере связанных с действием, и образах, так или иначе воплощающих лирическое переживание.

Быть может, наиболее характерны для Бородина крайние выражения действенности: на одном полюсе мощь и организованная воля, на другом — стремительная и всеувлекающая подвижность, раскованная, ничем не стесненная. Оба полюса в равной мере существенны для композитора, ибо энергия созидания и утверждения составляет содержание многих главных тем первых *Allegro* и финалов, тогда как в *скерцо* запечатлен непрерывный «ток жизни» или, по определению Б. Яворского, как нельзя лучше подходящему к характеризуемому типу образов, «свободная игра человеческих сил»². Важным (хотя и не единственным — о чем дальше) выразительным средством служит ритм: в первом случае остро импульсивный, сжатый, динамичный в своей подчеркнутой неравномерности, во втором — ровный, непрерывный, остигательно выдержанный на большом протяжении.

Образы силы, действенности нередко отличаются особой напряженностью, «пружинностью», волевой устремленностью; таковы главные темы первой части и финала Первой симфонии, отчасти финала Первого квартета. Ритм их впечатляет не только сам по себе (синкопы, «рвущие» мелодическую линию паузы и слабые окончания), — с помощью метроритма выявляется ладовое

Сходную мысль более подробно развивает М. Гнесин: «Там, где у Чайковского видим мы противопоставление личности главного героя каким-то внеличным началам, это внеличное творчески показано как суммарно взятый мощный жизненный процесс, вовлекающий в себя героя и грозящий ему гибелью, или как суммарно же взятое веселье народных масс, с которыми он жаждал бы слиться и в среде которых он мог бы найти отдых от себя самого» (23; 65).

¹ Данный и предыдущий тезис конкретизированы, в частности, применительно к оперному творчеству Бородина, в нашей статье «Бородин. Черты стиля, приметы времени» (24; 89—90).

² Это определение *скерцо* приводит В. Цуккерман в книге «Музыкальные жанры и основы музыкальных форм» (86; 110).

своеобразие мелодии: звук начальной тоники всячески облегчается, лишается значения опоры, превращаясь иной раз — как в главной теме *Allegro* Первой симфонии — в нечто мимолетное, и наоборот, выдвигаются «соперничающие» с ним неустойчивые звуки, подчеркиваемые метроритмически (VI и III ступени в главной теме *Allegro* Первой симфонии — пример 193, VII пониженная и VI пониженная ступени в финале той же симфонии — пример 177, см. также пример 133). Так возникает ладовая динамика, стимулирующая дальнейшее движение¹:



Другие образы того же плана воплощают прежде всего упорство, непреклонность, непоколебимую прочность — как главная тема *Allegro* Второй симфонии и, в известной мере, «Песня темного леса». В них происходит нечто противоположное только что описанному: мелодия, выливаясь из звука начальной тоники, многократно к нему же возвращается, причем звук этот подчеркнут и метроритмически (в теме симфонии он гиперболизирован в сравнении с остальными). Ладовые противоречия возникают и здесь, но в более широких масштабах, — длительно удерживаемый устой наконец сдвигается на тон вниз, где возникает новый, столь же весомый, противопоставляемый начальному (*h* — *a* в симфонии, *fis* — *e* в «Песне»). Этот контраст, достаточно напряженный, но не слишком острый, не требующий немедленного разрешения, способствует впечатлению могучей величавости.

Все темы, о которых шла речь, объединяет важное общее свойство — концентрация выразительности. В первом же мотиве сосредоточено наиболее существенное, характерное, и «затрачивается» на это не более десяти — двенадцати звуков, которые несут в себе, однако, огромный динамический заряд; в то же время «концентрация по вертикали» заключается в том, что одногласная мелодия как бы вбирает в себя все остальные голоса, — отсюда унисоны либо сведенное до минимума сопровождение.

¹ Уменьшение устойчивости начальной тоники может осуществляться и гармоническим путем: исходный тонический звук гармонизируется секстаккордом или излюбленным бородинским квартсекстаккордом. Вспомним обе темы арии Игоря, первую побочную (D-dur'ную) тему первой части Первой симфонии. Таким образом, прием «устремленного начала» используется Бородиным весьма широко, в том числе и в лирических темах, где он не только вызывает потребность в продолжении, активизирует, но и способствует эффекту объемности, открывающейся звуковой перспективы (чтобы убедиться в этом, достаточно представить себе в начале любой из только что названных тем трезвучие — эффект тотчас же исчезает и тема становится плоской, «линейной»).

В афористичности, которая свойственна даже протяженным темам (Вторая симфония), в сжатом выражении силы, энергии, наконец, в самом характере властного утверждения, бородинские темы развивают традиции венских классиков — вспомним знаменитые начальные унисоны моцартовского «Юпитера» и до-минорной сонаты, гайдновской до-минорной симфонии, вплоть до Девятой симфонии Бетховена.

Бородину ближе традиции зрелого бетховенского стиля, где стимулом к развитию является динамичность внутренне единого тематического ядра. Раннеклассический контраст двух кратких элементов (типа «Юпитера») привлекал композитора гораздо меньше, а единственный образец его внутренне контрастной сонатной темы — в первой части Второй симфонии — настолько отличен по типу контраста (оба элемента активны, действенны, но второй более подвижен, и не столь концентрирован), что может смело быть «выведен» из традиций увертюры к «Руслану и Людмиле»: «удары кулака» и быстрый бег.

Но на смену классицистской прямолинейной трезвучности и гаммообразности приходит более извилистый, сложный мелодический рисунок, обусловленный специфическим внутрिलाдовым соотношением тонов, в чем опосредствованно сказалось воздействие русской крестьянской песенности.

Если образы, охарактеризованные выше, принадлежат преимущественно симфоническим произведениям, то скерцо — другой полюс воплощения действенности — охватывает и симфоническую, и камерную музыку. Скерцо весьма различны, к тому же симфонические более «заряжены» динамикой, а камерные — прозрачнее и порою не чужды лирического начала (Второй квартет). Однако есть у всех скерцо немало общего, и объединяются они прежде всего безраздельно господствующей в музыке непрерывной стремительностью, а также известной приподнятостью над бытовым и жанрово-характерным. Можно говорить и о более конкретных свойствах: широте линии при краткости исходных мотивов, внутреннем «бурлении», «биении», независимом от ведущего мелодического голоса, сочетанием «материальной» осязаемости возникающего образа с облегченностью звучания, малой его весомостью.

Бородин находит характерные приемы, используемые им на большем или меньшем протяжении почти во всех скерцо. Это прежде всего особая мелодия, в основе которой повторяющаяся мелодико-ритмическая фигура величиною в такт. При максимальной скорости движения (такт всюду берется за единицу счета) детали мелодического рисунка едва различимы, зато сильная доля выделяет начало каждой фигуры — во многих случаях мелодическую вершину, «точку». Объединяясь, все эти «точки» образуют своего рода «вторичную» мелодию, как бы прорисованную пунктиром, — достаточно протяженную и широкую (см. верхний голос примера 178а, а также примеры 128 и 154).

Другой прием — в области фактурной. Непрерывное ритмиче-

ское оstinato удерживается в сопровождающем голосе (или голосах) в виде оstinатного же мелодического рисунка, стабильного на каком-то отрезке по высоте, а поверх него накладывается свободно развертывающаяся мелодия, иногда даже отличная по ритму:

178a **Prestissimo** I симфония

V-ni I divisi *leggiere*
pp *leggiere*
 V-ni II divisi
 V-le

pp

II симфония

178b [Prestissimo]

V-ni I, II
 Ob., Cl.
mf
f

p *mf* *cresc.* *f*

V-c.
 Bassi
p *mf* *cresc.* *f*

C-ni
p *mf* *cresc.* *f*

[повторяется 4 такта]

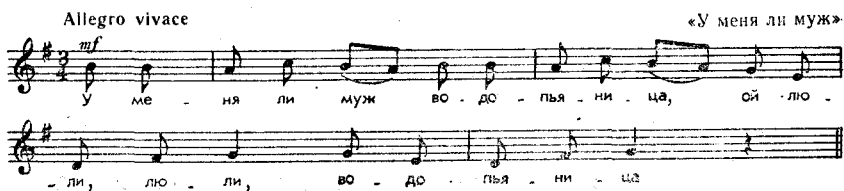
То же — в камерных скерцо (примеры 129а, 169). В результате полнозвучная аккордика возникает из сплетения разных мелодических линий, что способствует ее легкости, главное же — фактура становится многоплановой и как бы обретает «внутреннюю жизнь»¹. Этот принцип полидвижения — сочетание оstinат-

¹ Бородин по-своему развивает в оркестровой и квартетной музыке достижения романтиков — Шопена, Шумана, Листа, открывших возможности создания разных «планов» фортепианной фактуры (очень хорошо пишет об этом Д. Житомирский в книге «Шуман» — 33; 466—468). В данном случае Бородин, пожалуй, скорее всего отталкивался от опыта Шумана — укажем, к примеру, №№ 4, 17 «Давидсбюндлеров», Reconnaissance из «Карнавала» и др.

ной линии с изменяющейся — имеет для Бородина более широкое значение и используется отнюдь не только в скерцо. Вспомним, к примеру, «Испанскую серенаду», польку из «Парафраз», переходный эпизод в разработке первой части Первого квартета (цифра 6) или побочную тему финала Второго квартета (пример 164), — в зависимости от мелодических, гармонических, темповых условий прием, о котором идет речь, служит и юмору, и несколько таинственной повествовательности (переход от сумрака к свету), и активному выявлению эмоции.

Лирическое начало проявляется в музыке Бородина исключительно широко. Наряду с образами, в которых ярко запечатлелась личность в ее различных состояниях и чувствах (мы познакомились с целым таким миром в ходе анализа зрелых камерных сочинений), в творчестве композитора немало лирических образов, отличающихся особой объективностью, «внеличностью» содержания. Здесь лирическое соприкасается, например, с отображением оживленного и плавного хороводного движения — как в трио скерцо Первой симфонии, побочных темах первой части и финала Второй симфонии, отчасти в побочных темах первых частей Третьей и Первой симфоний (вторая, В-диг'ная тема). В образах, более или менее близких подвижным народнопесенным жанрам, как бы выступают в очищенном и обобщенном виде качества отдельных песен: спокойная приветливость, ясная ровность тона и пластичность линии.

Примечательна близость — несколько большая, чем обычно бывает у Бородина, — темы трио скерцо Первой симфонии песне из сборника Римского-Корсакова «У меня ли муж»: буквально совпадает начальная попевка (сходство рисунка при ином ритме — с песней «Подойду, подступлю»). Однако продолжение композитор строит уже самостоятельно, опираясь лишь на общие закономерности народной песни, что для него весьма характерно: скажем, мелодический перелив в параллельный минор происходит так же, как в песнях типа «Ходила младшенька по борочку», но рисунок бородинской мелодии вполне оригинален.





В других случаях лирика вбирает в себя неторопливое созерцание чего-то значительного, масштабного (простор степей, ширь рек, необъятность лесов); пейзажность — без внешней изобразительности — сочетается в ней с размеренным повествованием-раздумьем (не о себе, о других). Таковы первые темы обоих симфонических *Andante*, какими-то сторонами к ним примыкает тема вступления к Первому квартету, — их характеризует полнота выражаемого чувства, протяженность, пространственность и оттенок величавости (в симфонических темах).

Наконец, среди замечательных по художественным достоинствам образов, воплощающих печальное, горестное состояние духа (они редки у композитора) выделим Хор поселян из «Игоря» и первую тему *Andante* Первого квартета. Здесь композитор опирается на жанр крестьянской лирической протяжной песни, и в первую очередь в том, что скорбно-задумчивые эмоции как бы испытываются одновременно многими, а потому и несут на себе печать некоей коллективности, «всеобщности», независимо от количества участвующих в исполнении (два голоса в теме квартета).

В обширной образной сфере, посвященной внутреннему миру, отметим то, что наиболее специфично для «лирического героя» Бородина. Прежде всего это активное проявление светлых чувств, нередко состояние подъема, открытости, иной раз — страстного увлечения, и, как следствие, яркая мажорность окраски и динамичность устремленной мелодической линии. Здесь возможны различные оттенки: от пылкости, юношеской горячей нетерпеливости побочной темы первой части Первого квартета и близкого к ней дуэта Владимира и Кончаковны до собранности, решительности темы среднего раздела побочной партии первой

части Второго квартета; назовем также побочную тему финала Второго квартета, коды обоих квартетных финалов и, с известным приближением, одну из тем, характеризующих Ярославну в финале Первого действия «Игоря» (мелодия полностью звучит в оркестре на слова «Спасибо вам, бояре»), — княгиня приходит в себя после трагического известия о разгроме Игорева войска, стойкость бояр вселяет в нее бодрость, и мысли о будущем, только что, казалось, окутанные мраком безысходности, словно прорезает светлый луч надежды...

Деятельная радость — важнейшая черта образов, о которых идет речь, и если современники композитора нередко воплощали ее в вокальных сочинениях («День ли царит» Чайковского или «Звонче жаворонка пенье» Римского-Корсакова), то лишь у Бородина она становится содержанием обобщенной инструментальной темы. (В лирических инструментальных темах произведений Чайковского динамической подвижности чаще всего сопутствует омраченно-тревожная эмоциональная окраска, драматизм в его разных проявлениях.)

Отображение этого состояния есть элемент бородинской концепции сонатного цикла (о чем подробнее дальше), не случайно названные выше примеры включают итоговые моменты развития — коды финалов, вспомним также кульминационные разделы побочных партий первых частей. Так в лирике обнаруживает себя более общее свойство, присущее бородинской музыке — действительность.

Интенсивность переживания — яркий признак «подлинности», жизненной достоверности и значительности лирического мира автора — полнее всего раскрывается в неторопливых, напряженных, страстных темах. Наиболее яркие образцы — ноктюрн Второго квартета и вторая тема арии Игоря (тема любви, характеризующая и Игоря, и Ярославну — вспомним первый эпизод Плача), к ним примыкает средний *Des-dur*'ный раздел *Andante* Первой симфонии — пример 180, а отдельными чертами и середина *Des-dur*'ной мазурки из «Маленькой сюиты», и даже главная тема первой части Второго квартета (в ее кульминационной части). В чем-то все они соприкасаются с уже охарактеризованными подвижно-активными, радостными темами, но чувство, здесь выражаемое, более собранно, быть может более глубоко, отличаясь выношенностью, «зрелостью».

Бородин вместе с другими кучкистами значительно расширяет сферу содержания лирической эмоции, что сказывается, например, в образном диапазоне его лирики, но заметнее всего, пожалуй, проявляется в наиболее экспрессивных образах. В них личное, субъективное множеством нитей связано с внешним миром (не случайно жанровое определение — «ноктюрн»), в них источником напряженнейшего лирического переживания является не только любовная страсть в ее разных аспектах, но и — наряду с ней — восторженное восприятие жизни, и преклонение перед кра-

сотой природы¹, и радость дружеского душевного общения², и многое другое. Быть может, в этом одна из причин особой целомудренности бородинской лирики, где отсутствует открытая чувственность, соблазняющая роскошность, и сама страсть — при всей своей силе — как бы освещается духовностью.

Характерное отличие экспрессивных тем Бородина от сходных лирических и лирико-драматических тем Чайковского в том, что стадия нагнетания, роста напряженности, восхождения к вершине отсутствует, она как бы опущена, и потому максимально высокий — для каждого данного случая — эмоциональный уровень устанавливается с самого начала и выдерживается достаточно долго. Основные средства, которыми пользуется здесь композитор, весьма типичны для его стиля и в ряде отношений резко отличны от средств лирически-напряженной мелодики Чайковского. Остановимся поэтому на них несколько подробнее.

В исходном тематическом зерне выделяются несколько опорных звуков, вокруг которых и развернут мелодический рисунок: I, V, VI, II ступени в ноктюрне, I и VI — в теме любви, II и IV, затем V ступени в симфонии. Их весомость, значительность показаны многообразно: и неоднократным к ним возвращением мелодии, и относительной высотой начального устоя, чья протяженность — иногда сама по себе небольшая — подчеркнута гораздо более частой пульсацией аккомпанемента³, и главное, контрастом с более легкими, ритмически дробными звуками, сплетающимися в извилистые линии. В анализе ноктюрна уже шла речь о синтезе характерных черт русской и восточной мелодики. Для многих крестьянских, особенно протяжных песен типичны остановки на сравнительно долгих, выпеваемых звуках — это не кульминации, ибо в них нет концентрации напряжения, а скорее моменты лирического раздумья, не завоеванные с трудом горные вершины (*culmen*), а равнинные лужайки, где невольно замедляется шаг. Выразительный смысл их — используемый композитором — в значительности и неторопливости; но здесь же проявляется и более общее свойство русской песни, названное В. Цуккерманом принципом рассредоточенности (85; 344—347): ведь мелодических упоров несколько и между ними поровну распределена эмоциональная нагрузка.

Явление, о котором идет речь, особую роль играет в темах, где композитор непосредственно ориентируется на жанр протяжной песни, — в Хоре поселян (V и I ступени, затем VII натуральная — как доминанта параллели), в *Andante* Первого квартета (V и I ступени).

¹ В своих воспоминаниях Е. С. Бородина пишет, что средний раздел *Andante* Первой симфонии был навеян впечатлениями от прогулки по горам (79; 348). Разумеется, это не может служить исчерпывающим объяснением содержания, но бесспорно указывает на конкретные жизненные истоки лирического образа.

² Выражение душевного привет, ласковое и нежное обращение к далекому другу несомненно присутствует в теме любви из «Игоря».

³ Особенно это относится к теме любви: начальные четверти в мелодии сопровождаются триолями восьмых в сопровождении.

От восточной мелодики идет и высокий регистр, в котором начинаются темы (он способствует напряженности), и общее поступенно-нисходящее движение, и, главное, та трепетность чувства, которая, быть может, ярче всего обнаруживается в ритме — в его подчеркнутой нерегулярности, свободе. Немалую роль здесь играют и мелизмы: они участвуют в активном освоении звукового пространства и по природе своей экспрессивны, а не орнаментальны, — заметнее всего это в теме арии Игоря, наиболее далекой от внешнего ориентализма, где фигура типа мелизма используется один раз (во втором четырехтакте).

В Des-dur'ной теме из Andante Первой симфонии даже типичные народно-песенные трихордные обороты оформлены в виде мелизма:



В том синтезе русского и восточного, который осуществляет Бородин, мелизматика, кроме того, подчеркивает роль мелодических опор, а в целом возникает специфическое сочетание глубины и страстности, восторженности и внешней малоподвижности — отсутствует активное, открыто-нетерпеливое устремление. Синтез, о котором идет речь, есть составная часть общего для русской музыки процесса переработки восточных элементов и все более органического включения их в образы отнюдь не ориентальные по тематике, сюжету и т. д., в частности в образы лирические¹. Процесс этот протекает в послеглинкавскую эпоху, мы наблюдаем его в творчестве товарищей Бородина по кружку, особенно у Балакирева. Заслуга Бородина в данном аспекте — в создании обобщенно-лирических тем, свободных от этнографизма и сочетающих черты двух культур. Прямым наследником Бородина здесь был Рахманинов.

Однако сказанным еще не исчерпывается своеобразие бородинских тем, существенно важно соотношение исходного зерна с последующим развитием и его роль в мелодическом целом.

Как установил Л. Мазель (60; 254—258), в основе многих напряженно-лирических тем Чайковского часто лежит краткое и

¹ Ю. Келдыш (38; II, 114) и В. Васина-Гроссман (17; 151) обратили внимание на интонационное воздействие восточных тем Глинки на лирические романсы Балакирева «Приди ко мне», «Взошел на небо». Интересные наблюдения содержатся в сборнике, посвященном Балакиреву, в статьях Э. Фрид, Ю. Кремлева, А. Виханской (9). Наконец, А. Сохор отмечает, что Бородин «внес восточный элемент и в чисто лирические излияния самого личного характера» (77, 724).

простое исходное зерно, содержащее в себе единый элементарный импульс и внутренне сконцентрированное вокруг какого-либо одного момента, — даже в тех случаях, когда мелодическое зерно более протяженно и развернуто, как в теме любви из «Ромео и Джульетты». А далее следует стадия развития, играющая едва ли не решающую роль в создании эмоциональной насыщенности, — начинается собственно мотивное развитие, ибо мелодика Чайковского обладает свойством легко расчленяться на небольшие звенья, причем происходит обострение выразительности мотива, обнажение его основного импульса и т. д.

Бородин идет путем, в известной мере, противоположным. Тематическое зерно представляет собой протяженную, развитую песенную фразу, достаточно сложную по рисунку и сразу вводящую основные мелодические упоры. Сосредотачивая в себе предельную для данной темы эмоциональную нагрузку, зерно это исключает необходимость дальнейшего нагнетания, «борьбы за высоту» в широком смысле. В то же время, отличаясь гораздо большей, чем в темах Чайковского, степенью законченности, сформированности, большей полнотой смысла, такое исходное зерно тяготеет к повторению, в различной степени варьирующему, как наиболее органичному приему развития¹. И действительно, вслед за изложением зерна оно либо повторяется с небольшими изменениями ритма (ария), тембра и регистра (симфония), либо дается его целостный вариант, сохраняющий систему упоров, но меняющий их высоту и контуры мелодической линии (ноктюрн, ария). При этом в ходе варьирования возникают новые яркие интервалы — иногда противостоящие общему нисходящему движению, новые выразительные детали ритмики, а в результате происходит интонационное обогащение начального зерна, оно обретает — в рамках все того же состояния — иные эмоциональные оттенки, порою трудно передаваемые словами. Таким путем Бородину удастся лишь за счет варьирования, не прибегая к обостряющим и динамизирующим приемам, поддержать исходный высокий уровень напряжения.

Описанный нами тип соотношения начальной и продолжающей части темы (исходное зерно — не семя, из которого будет что-то выращено, а уже сложившийся организм — такова возможная аналогия) имеет более широкое значение для стиля композитора, характеризуя большинство его лирических тем, а не только несколько вышеперечисленных. В дальнейшем мы вернемся к этому вопросу. Отметим еще одно тесно связанное со всем уже сказанным частное обстоятельство, также весьма типичное для Бородина: равномерное распределение выразитель-

¹ К. Дмитриевская, впервые отметившая, что зерно бородинской темы, «являющееся уже образом, хоть и лаконичным, — побуждает скорее к повторению его целиком, чем к развитию», увидела в этом наиболее глубокое проявление полифонии Бородина (30; четвертый очерк, § 2).

ности внутри исходного зерна и большая слитность, сцепленность всех его элементов крайне затрудняют использование приема вычленения с целью секвенцирования. Видимо, поэтому композитор вообще почти не прибегает к восходящим секвенциям, особенно в качестве средства нагнетания, сравнительно редкие нисходящие секвенции используются с противоположной целью, способствуя эффекту угасания (как это происходит в ноктюрне).

Вернемся вновь к сопоставлению лирически-напряженных тем Чайковского и Бородина. Различие воплощаемых композиторами состояний, различие самого содержания, самих жизненных истоков интенсивной лирической эмоции естественно обусловило несходство, даже противоположность тех методов создания темы, о которых шла речь. Различие это, кстати, иногда влечет за собою характерную особенность: в ходе «строительства» темы Бородина возможны варианты продолжения, образуемые в основном лишь путем высотного перемещения, транспонирования развернутого мотива, фразы. Так происходит при повторности предложений внутри периода — в ноктюрне или, к примеру, в средней части романса «Для берегов»:

„Для берегов“

181 [Andantino con moto] 1-е предложение

p cresc. appassionato

Но ты от горь-кого лоб-за-нья сво-и ус-та о-тор-ва-

f dim.

-ла; из кра-я мрач-но-го из-гна-нья

2-е предложение

cresc.

Ты го-во-ри-ла; „в день сви-дань-я, под

f dim.

не-бом вечно го-лу-бым, в те-ни о-лив, любви лоб-за-нья

либо при повторении уже изложенной темы — в арии Игоря:

Ария Игоря

182 *Meno mosso* 1-е проведение — окончание

ста-ношь, серд-цем чут-ким все пой-мешь ты,

2-е проведение — окончание

де-ла, дру-га ждешь ты дни и но-чи,

Подобное перемещение, не нарушая целостности построения, углубляет выразительность, вносит новые оттенки и, кроме того, играет важную роль в общей конструкции, однако оно вряд ли возможно в столь же экспрессивных темах Чайковского, где развитие отличает некая категорическая императивность, непреложность «хода событий» — только так, а не иначе!

А теперь продолжим наш обзор типичных для лирики Бородина явлений. Целую группу образов отличает сочетание оживленной подвижности с уравновешенностью, светлого, бодрого одушевления с мягкой приветливостью. Здесь отражено состояние внутренней гармонии, когда ничто не тревожит и не омрачает дух, задушевному лиризму сопутствует исключительная эмоциональная ровность, отсутствие экзатичности, импульсивности. Таковы главная тема первой части Первого квартета и в чем-то близкая ей первая побочная (D-dur'ная) тема первой части Первой симфонии; плавностью, уравновешенностью движения и ясной мажорностью колорита они соприкасаются с бородинскими темами в духе народной хороводности (типа трио скерцо Первой симфонии), отличаясь, однако, от них большей индивидуализацией, более ярким выражением личного. В других темах того же плана движение обретает иную форму и все охарактеризованные качества соединяются с изяществом, пластикой опоэтизированного танца — как в побочной партии скерцо Второго квартета, побочной партии финала Первого квартета, отчасти в коде первой части оттуда же. Некоторыми сторонами примыкают к интересующей нас группе и главная, и побочная (первая) темы первой части Второго квартета.

В характеризующих образах запечатлелись такие важные свойства авторской личности, такие черты его лирического героя, как одухотворенность без нервной взвинченности, душевное равновесие, чуждое равнодушия к окружающему, оживленность, равно далекая и от сухой, холодной деловитости, и от механической моторики, наконец, сердечность, свободная от всякой сентиментальности.

Кратко коснемся выразительных средств, используемых композитором. Все темы здесь мажорны, причем ладовые особенности бородинского мажора, о чем речь впереди, сообщают колориту особую мягкость. В отличие от тем деятельно-активных и страстных (вспомним побочные партии первой части Первого и финала Второго квартета) в мелодической линии отсутствует устремленность, поступательность, наоборот, рисунок извилист, нередко замкнут и включает круговое движение. Отсюда опосредствованные связи с народными хороводными песнями — о которых уже говорилось, — особенно в случаях более равномерной ритмической пульсации (Первый квартет); в то же время ряд приемов способствует лирической наполненности, тонкости, трепетности. Это возвышающие вокально-речевые интонации зова, призыва, восклицания, умело вплавленные в более или менее непрерыв-

250

ную, сплошную линию; иногда это хроматизмы на слабых долях, в виде вспомогательных звуков, — они утончают мелодию, сообщают ей гибкость. Наконец, моменты «лирического замедления» (первая часть Первого квартета, скерцо Второго), когда краткос торможение среди быстрого бега выделяет аккорд, и он звучит с особой теплотой и проникновенностью. Сущность приема в том, что ладогармоническая неожиданность (заклучительная тоника подменяется оборотом из параллельного минора, либо превращается в неустойчивый, модулирующий аккорд), которой сопутствует элемент любования возникающей краской, становится средством передачи эмоционально-психологического состояния.

Если в этом последнем приеме Бородин своеобразно преломляет характерную для романтиков трактовку гармонии¹, то от венских классиков (например, бетховенских финальных *allegretti*)² идет сочетание в инструментальной теме мажорной певучести с ровной подвижностью. Вспомним также роль конкретных народно-песенных жанров (в других случаях — бытовой танцевальности), роль общих принципов развития³, и мы увидим, как разнообразны истоки анализируемого художественного явления, образующего стилистическое единство и представленного столь

¹ Ранний Бородин в аналогичных моментах выступает как эпитом общеромантических «замираний», «томлений» — см. первую главу, пример 28. Даже в «Младе» первоначальный вариант будущей темы любви из «Князя Игоря» несет на себе следы банальных «вздохов» (показаны пунктиром):



² Финалы Четвертой, Одиннадцатой, Двадцать седьмой фортепианных сонат, Шестого квартета.

³ Вариантное смещение мотивов, характерное для протяжной песни, — в теме из Первого квартета, большетерцовый внутриматематический сдвиг, идущий от общих тенденций романтической музыки, — в скерцо Второго квартета.

совершенными образцами, как главная тема первой части Первого квартета и побочная тема скерцо Второго квартета.

Нам осталось рассмотреть еще одну группу образов — немногочисленную, но воплощающую важную сторону лирического мира композитора. Это лирика утешения, умиротворенности, и потому царящему здесь спокойствию сопутствует ласковость и нежность; порою, в отдельных моментах запечатлено восприятие природы, — тихой и безмятежной, отрадной для глаз. И непременно присутствуют различные оттенки выражения томности, неги, того мечтательно-блаженного состояния духа, которое хочется продлить подольше... Назовем здесь вторую тему *Andante* Первого квартета, «Грезы», ноктюрн и средний раздел интермеццо из «Маленькой сюиты». По характеру к ним близки неторопливые «прощальные» образы Бородина, исполненные особой прелести, как бы несущие последнее приветное движение души; наиболее ярко представлены они в Первом квартете заключительным разделом разработки первой части, во Втором — кодой первой части и заключительной партией финала.

Отличительная черта всех перечисленных тем и фрагментов — мягкое покачивание, плавное колыхание, нередко охватывающее и мелодию и сопровождение. В результате сочетания с другими выразительными средствами здесь возникает эффект нежного баюканья, и в этом — определенный образный смысл. Ведь жанр колыбельной (связи с которым то более, то менее явны) трактуется Бородиным преимущественно в духе светлой идиллии, максимально удаленной от «тревоги мирской суеты» (вспомним вторую, побочную тему каватины Владимира Игоревича, а в сказочной сфере — рефрен «Спящей княжны»). Не случайно в авторской программе «Маленькой сюиты» слова «убаюкана счастьем быть любимой» (14; IV, 368) характеризуют ноктюрн, где черты колыбельной весьма рельефны.

Другая общая черта — привольность, свобода излияния, которая кажется ничем не ограниченной, ни в чем не стесненной, а отсюда ощущение пространности, даже в тех случаях, когда относительные масштабы и невелики. Чтобы добиться этого, композитор каждый раз использует и неторопливость, замедленность (в сравнении с предшествующим, если темп скор) ровного ритмического движения, и сплошную текучесть разветвленной музыкальной ткани, и приемы развития, обеспечивающие постепенность изменений. А в отдельных темах, наиболее полно отражающих сущность данного типа образов (*Andante* Первого квартета и «Грезы», отчасти ноктюрн), — не случайно в них происходит подлинный «разлив» лирического чувства — все перечисленные средства и ряд других собраны и переплавлены воедино в особой, специально найденной фактуре, названной нами «поющим» гомофонным многоголосием (см. вторую главу).

Фактура, о которой идет речь, представляет собой одну из примечательных разновидностей сочетания гомофонии и полифо-

нии, взаимодействие которых столь обогатило музыку XIX века. Как прием лирической музыки, она близка некоторым фактурным приемам Чайковского, которые В. Цуккерман назвал «поющей гармонией» (первая побочная тема первой части Пятой симфонии, начальная тема финала Шестой, вступительная тема первой части Второй сюиты)¹. Однако бородинская фактура — уже шаг на пути от аккордового и гомофонного склада к полифоническому, что сказывается в большей мелодизированности и протяженности сопровождающих голосов (четыrehголосие удерживается до конца), в комплементарной ритмике, а главное, в возрастающем удельном весе сопровождения по отношению к художественному целому. В анализе *Andante* Первого квартета (глава вторая) мы отмечали, что сопровождение не только дает богатейшее гармоническое «наполнение» темы, но и образует с мелодией некое новое качество, которого мелодия сама по себе лишена. Чтобы убедиться в сказанном, достаточно представить себе один верхний голос бородинской темы, — в сравнении с упомянутыми темами Чайковского, где верхний голос несет в себе все же основное содержание.

С фактурой тесно связаны особенности и гармонии (ее утонченность, плавность, хроматизированность), и самой мелодии: в ней ослаблена роль метрически опорных моментов, чему немало способствует равномерность ритма, в ней отсутствуют подчеркнута яркие, как-либо выделенные отдельные интонации (тогда как названные темы Чайковского сосредоточены вокруг центрального импульса, о чем уже говорилось). А все эти свойства естественно влекут за собою и протяженность исходных построений, особенно значительную благодаря маскировке цезур (см. анализ второй темы *Andante*), и метод непрерывного вариантного развертывания.

Один из наиболее показательных примеров — «Грезы» из «Маленькой сюиты», где начальные интонации верхнего голоса ложатся в основу почти всей музыкальной ткани. При этом происходит постоянное смещение интонаций относительно занимаемого ими в структуре места: начальные становятся продолжающими и наоборот. В результате многократная интонационная повторность сочетается с совершенным отсутствием повторности структурной — каждое построение начинается по-новому, а отсюда — непрерывность и органичность развертывания.

Итак, успокоительно-мечтательной лирике Бородина присуща особая рассредоточенность выразительности и «по верти-

¹ Отмечая общую для Чайковского тенденцию сплавлять воедино элементы фактуры и ставить их на службу ведущей мелодии, автор пишет: «Процесс собирания в одно целое доводится Чайковским до конца при аккордовой фактуре, где все голоса движутся вместе с мелодией, образуя при благоприятных тембровых и темповых условиях «поющую гармонию». В подавляющем большинстве случаев она связана с компактным звучанием смычковых (особенно в *piano*) и с умеренным темпом, который дает почувствовать певучую звучность каждого аккорда» (82; I, 61).

кали» (многоголосие), и «по горизонтали» (мелодическая разлитость, пространность). Диаметральными противоположными во всех отношениях свойствами отличались наиболее действенные бородинские образы, а потому темы, которые можно было бы назвать «сгустками энергии», с их афористичностью, предельной концентрацией выразительности, выступают прямыми антиподами тем, связанных с «поющим» гомофонным многоголосием. Но проведенная параллель позволяет сделать более общий вывод. Если энергия действия, волевое напряжение сил и — с другой стороны — возвышенная идиллия, «бесконечное» блаженство приволья, неги, ласки характеризуют крайние точки созданной композитором галереи образов, то во всем этом проявляется своеобразие художественного видения мира, направленного, в первую очередь, на положительные явления.

Все вышесказанное в какой-то степени объясняет господство в музыке Бородина *мажора*, что, впрочем, общеизвестно. Однако бородинский мажор весьма специфичен и многообразно — в зависимости от художественных целей — используется композитором.

В лирике, которая находится в центре нашего внимания, особый интерес представляет трактовка лада прежде всего в одноголосии, в мелодиях, достаточно независимых от гармонических факторов. Своеобразие бородинского мажора, быть может, нагляднее всего выступает при сравнении его с мажором других авторов, и для этого есть, кстати, очень благодарный пример. Речь идет о главной теме первой части Первого квартета, к которой относится упоминавшаяся авторская надпись на партитуре «Angeregt durch ein Thema von Beethoven». Видимо, Бородин имел в виду прежде всего побочную тему финала квартета В-дур оп. 130:

Бетховен



Allegro

Бородин



Слух наш сразу улавливает национальную природу бородинской темы и ее эмоциональные отличия от бетховенской: она более тепла и задушевна; утрачивая известную долю величавости, она приобретает зато большую мягкость и свободу мелодического движения. Не вдаваясь в аналитические подробности¹, отметим типичный для русской музыки начальный тонический органнй пункт, окутывающий, словно некоей вуалью, сме-

¹ Более детальный сравнительный анализ дан в нашей статье «Заметки о первом струнном квартете» (25; 51—52).

ны гармонии, своеобразное «распределение ролей» между инструментами, с краткими подголосками у второй скрипки и альты, и вообще, казалось бы, незначительную деталь — «переливающийся» хроматизм в среднем голосе (V ступень — V повышенная ступень — VI ступень в тактах 6—7), — тотчас, однако, обличающую в авторе «кучкиста». Самое же специфичное, на наш взгляд, заключает в себе ладовая организация бородинской мелодии, ибо при внешнем звуковом подобии бетховенской, она строится на иных ладовых принципах.

Дополнительные штрихи вносит сравнение с другой бетховенской темой, на которую также мог ориентироваться композитор, — с темой из первой части Пятого фортепианного концерта (сходство отмечали еще дореволюционные критики — 49; 9 и 72):

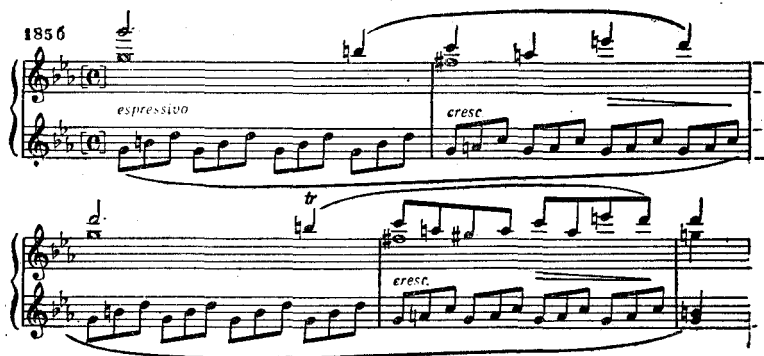
Парадоксально, но при возрастающем сходстве отдельных моментов мелодии общее различие выступает, пожалуй, еще резче. Бетховенская мелодия, быть может в силу своей краткости, неразвитости, целиком подчиняется гармоническим факторам — подчеркнутой автентичности, жестко регулирующей взаимоотношения ступеней лада. II—IV—VI ступени, неизменно гармонизуемые доминантой, прямо и неуклонно ведут в V ступень — квинту тонического аккорда. Мелодия Бородина более развита, разработана, в ней действуют чисто мелодические закономерности, выдвигающие на передний план ладовую «периферию» —

II ступень, которая постепенно набирает самостоятельность и подчинена «центру» гораздо менее строго и прямолинейно¹. Именно эти закономерности и вызывают к жизни новую гармонию (отклонение во II ступень в тактах 6—7), здесь органически вытекающую из контекста, но столь далекую от норм бетховенского стиля. В результате всего вышеизложенного обычный, казалось бы, мажор, звучит по-особому — по-русски и по-бородински.

Отмечая значение II ступени в качестве промежуточного упора, А. Сохор справедливо говорит о романтической мягкости и гибкости, «которых нет в более классичной, собранной и целеустремленной теме Бетховена» (77; 448—449). Нам представляется существенным, однако, кроме того, подчеркнуть роль II ступени в мелодическом развертывании лада; речь идет об относительном «высвобождении» мелодии из-под оков гармонии и гибком соотношении центрального ладового момента (V ступень) с подчиненным ему, но важным и достаточно самостоятельным (II ступень).

Описанное явление отнюдь не представляет собою чего-то исключительного, мы наблюдаем его и в первой части Второго квартета. В главной теме (см. пример 143) осью мелодического развития является III ступень, служащая связующим звеном между тоникой и VI ступенью — эпизодическим ладовым центром (тоникальность параллельного минора). Далее, во второй части темы опорными точками выступают II и VI ступени, вокруг которых вьется мелодическая линия, причем обе они, в качестве примы и квинты, вливаются в трезвучие II ступени, возникающее к концу темы и разрешающееся мелодическим ходом V—I ступеней (отме-

¹ В ослаблении прямого воздействия гармонии на мелодию некоторая роль принадлежит тоническому органному пункту. Показательно, что к этому виду изложения, столь обычному для «кучкистов», Бетховен прибегает лишь в разработке, максимально раскрывающей лирические качества темы, в момент, подобный некоему озарению (сдвиг в светлый G-dur и в высокий регистр фортепиано, ровная триольная фигурация сопровождения, оттеняющая мелодию):



чено пунктирной скобкой в примере 143). В побочной теме (пример 146) осью движения, стержнем служат VI ступень, вначале явно неустойчивая и только потом обретающая функцию основного устоя. Таким образом, и в этих примерах побочные ступени выдвигаются на передний план, играя важнейшую роль в построении мелодии, в формировании ее ладового облика.

Корни рассматриваемого явления уходят в народное песенное творчество, ибо Бородин и в далеких от фольклора темах опирался на определенные закономерности народного ладово-мелодического мышления. Речь идет о большой группе подвижных песен (хороводных, игровых, плясовых), для значительной части которых — не для всех, разумеется! — характерен особый тип строения. Наряду с главным устоем, окончательно закрепляемым чаще всего к концу песни, в ее начале выявляется мелодический упор, — важный, центральный звук, иногда играющий роль оси мелодического движения. В отличие от протяжной песни упоры не связаны с длительной ритмической остановкой (вспомним «равнинные лужайки»), не сопутствуют им и скачки, — в условиях относительной ровности ритма и постепенности они выделяются с помощью опевания, многократного повторения и возвращения, «окружения» (разбега сверху и снизу). Нередко опевание связано с предшествующим упору кратким дроблением:

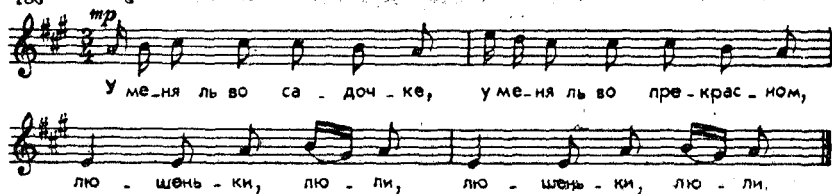
♩ ♪ (упор)¹, либо ♩ ♩♩ (упор). В роли упора — V или

III ступени, реже II, причем с точки зрения ладовых тяготений упор оказывается подчиненным главному устою, несмотря на доминирующее положение в своей «зоне» мелодии. В результате — отсутствие строгой ладовой централизации (главный, финальный устой к тому же нередко метрически ослаблен), развитая и непрямая система связей и подчинений, и, в совокупности с округлостью, извилистостью рисунка (обилие опеваний!), — общий характер мягкости, гибкости, пластичности².

Иллюстрацией сказанному может служить сборник народных песен Римского-Корсакова (71), единомышленника Бородина во взглядах на народную песню. Сборник создавался в 70-е годы — в эпоху зрелости Бородина, при участии, кстати, самых близких композитору людей (ряд песен записан от Е. С. Бородиной, М. Р. Щиглева, А. П. Дианина). Приведем наиболее характерные образцы (см. также песни «У меня ли муж» и «Ходила младшенька» в примере 179):

¹ Вспоминается второй элемент главной темы Богатырской симфонии (*Animato assai*), откуда затем вырастает побочная тема, — он жанрово связан с данной группой песен.

² Пластичность как характерное общее свойство русской песни (В. Цуккерман) отмечалась во второй главе в связи с анализом трио D-dur'ного скерцо.

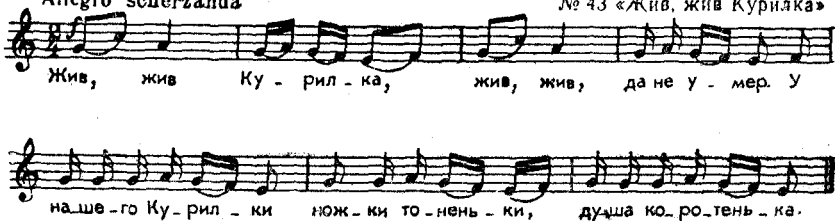


№ 32 «Ой Иван»



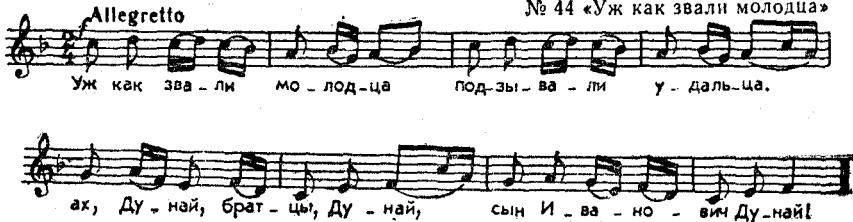
Allegro scherzando

№ 43 «Жив, жив Курилка»



Allegretto

№ 44 «Уж как звали молодца»



Andantino quasi Allegretto

№ 49 «Заплетися, плетень»



Allegretto





Вряд ли необходимо подробно комментировать примеры, — они достаточно наглядны. Заметим лишь, что в №№ 31 и 49 III ступень служит в начале песни осью мелодического кружения, а I ступень — финальным устоем; в №№ 43 и 66 центральным упором является V ступень, разделяющая функции ладового устоя с III ступенью; в №№ 32 и 55 в роли начальных упоров — соответственно V и II ступени, далее подчиненные I ступени (то же соотношение II и I ступеней во второй половине № 49 — *Allergetto*), в №№ 44 — V ступень, тяготеющая в III, а та, в свою очередь, в I; в № 65 начальный упор, II ступень, в связи с ладовой переменностью переходит из сферы тяготения I ступени к VI ступени, основному тону параллели.

В лирических темах из Первого и Второго квартетов Бородин прежде всего заимствует сами приемы выделения побочной ладовой опоры — опевание, многократное возвращение, — нередко усиливая их с помощью хроматизмов, участвующих в окружении опорного звука. Принцип «упор — устой» используется в мелодиях гораздо более разработанных, детализированных и протяженных, чем народные, и в роли упора, оси, выступает не V ступень — она может служить устоем (как в теме Первого квартета), — а, чаще, более неустойчивые II и VI ступени. В результате мажорный лад обогащается новыми нюансами и звучит особенно смягченно.

К. Дмитриевская, рассматривая интересующую нас проблему, справедливо отмечает проявление в области лада общего прин-

ципа рассредоточенности выразительных средств, свойственного Бородину (так же, добавим, как и русской песне). Автор приходит к важному выводу: «Хартина ладового развития бородинского мажора свеобразна: лад как бы несколько децентрализован рассредоточением устойчивости на трех (I, V, VI) разных звуках, отсутствием ярко выраженных Т—D соотношений и заменой их плагальными» (30; первый очерк, § 1). Децентрализации лада способствует, как только что было показано, и возрастающий удельный вес и самостоятельность ладовой «периферии».

В рассредоточении устойчивости между I и VI ступенью проявляется ладовая переменность (мажор — параллельный минор), что чрезвычайно характерно и для русской классической музыки, и для русской народной песни. Бородина здесь отличает, быть может, лишь обилие и разнообразие приемов трактовки параллельной переменности. В тех бородинских мелодиях, где намеренно воспроизводятся черты определенных народно-песенных жанров, ладовая переменность как бы заимствуется в ее «природном», натуральном виде вместе с характерными ритмическими фигурами, попевками и т. д. Так происходит в неоднократно упоминавшемся трио скерцо Первой симфонии, в побочной теме Третьей симфонии, в скерцо D-dur (главной теме), в первой теме Andante Первого квартета (минор — мажор — минор). Аналогично и гармоническое строение ряда других тем, также близких народным образам, где в мажоре трезвучие VI ступени обретает на какое-то время тоникальность, далее вновь уступая ее трезвучию I ступени: трио скерцо Первого квартета (пример 131), песня «Спесь», коморошья сцены «Игоря».

По-иному, более тонко претворена параллельная переменность в сугубо лирических темах, далеких от фольклорных образцов. Такова, к примеру, средняя часть интермеццо «Маленькой сюиты». Здесь Des-dur мелодии вполне «прочен» и не «переливается» в b-moll, однако почти совершенно отсутствует тоническая гармония, — она подменяется VI ступенью. Выразительность минорного аккорда (трезвучия, септаккорда) — неотъемлемого, важнейшего элемента мажорной темы — подчеркивается его синтаксически замыкающим положением и длительной остановкой. В побочной теме первой части Второго квартета (пример 146) мы уже отмечали гармоническую балансировку между двумя ладами, причем созвучие параллельного минора звучит вначале как явная подмена ожидаемой тоники мажора, и лишь во втором четырехтакте к нему переходит роль основного тонического центра, — в шестом такте еще не очень прочного, но далее закрепленного каденционной последовательностью субдоминанты и доминанты *fis-moll*'я.

Отталкиваясь от какой-либо конкретной черты народной песенности, Бородин — именно благодаря свободе своего метода — может строить на ней совсем разные темы. Так, в песнях типа «Ходила младешенька» (пример 179) ладовая

переменность раскрывается путем переистолкования «осевой» III ступени из терции мажора в квинту параллельного минора. Интересно, что и образно близкая песне побочная тема Третьей симфонии (начальное построение), и гораздо более далекая от нее главная тема Второго квартета отличаются аналогичной ладовой структурой и мелодическим профилем — нисходящим движением от V ступени вверх до VI ступени вниз.

Специфически ориентальной разновидностью параллельной переменности, широко используемой кучкистами, является отклонение в минор на тоническом органном пункте с хроматическим ходом среднего голоса по ступеням V—V⁺ повышенная—VI (иногда замыкаемое возвращением в мажор с обратным ходом VI—VI⁻ пониженная—V). Плавность, почти незаметность перехода и смены лада создается с помощью удерживаемых на месте общих звуков, причем в наиболее типичных образцах не меняют своего положения крайние голоса аккорда, и верхний звук — терция тонического трезвучия — переистолковывается в квинту параллели (аналогичное явление в мелодии отмечалось в связи с песней «Ходила младшенька»):

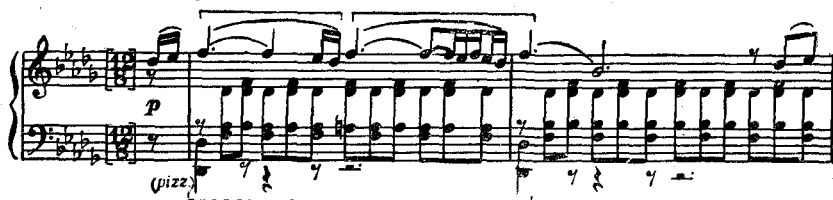
Бородин. Хор половецких девушек

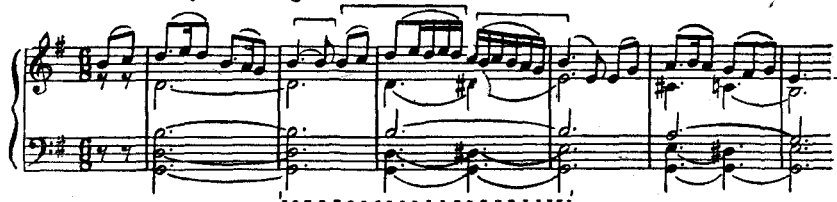
187 [Andantino con moto]



Балакирев. I симфония

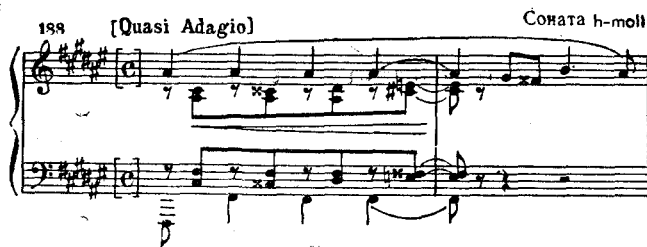
[Andante]





Однако Бородин переносит этот прием и в неориентальные образы (приоритет здесь, пожалуй, за Балакиревым — романс «Прийди ко мне», 1858 год), — вспомним главную тему и кодую первой части Второго квартета (примеры 143, 153), интермеццо и «Грезы» из «Маленькой сюиты».

В приеме, о котором идет речь, русские авторы по-своему претворяли общеромантическую тенденцию к гармонической перекраске звуков, в частности одного звука. Аналогичные обороты у Листа, например, звучат по-иному:

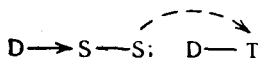


Отклонение в параллельный минор здесь не конечная цель, а лишь звено в цепи хроматических проходящих аккордов; накопление гармонической неустойчивости служит опорой для взлета-скачка в мелодии, доселе неподвижной (мелодии кучкистов, как правило, более извилисты, разветвлены). Отсюда и соответствующий выразительный эффект — устремленность, вначале сдерживаемая, затем легкий порыв и мечтательное замирание.

Моменты, связанные с параллельной переменностью, отличаются особой теплотой, задушевностью, даже проникновенностью, и секрет этого эффекта во многом — в ладовой сфере. Несколько по-иному (с помощью хроматизации одного голоса) здесь происходит то, что уже отмечалось неоднократно; мажор, сохраняя свое положение основного ладового наклонения, обретает минорные краски, полутона и они смягчают, «лиризируют» его.

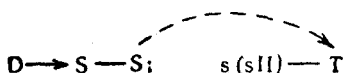
Другая важная черта бородинского мажора — значительная роль в нем плагальных гармонических соотношений, вообще распространенных у русских авторов. Среди многочисленных проявлений плагальности, о которых шла речь в анализе произведений, особо отметим гармонический оборот — отклонение в

субдоминанту (на тоническом органном пункте) с последующим возвращением в тонику, по схеме:



Секвентное строение мелодии с гармонически устремленным началом (звено начинается неустойчивым аккордом, а второй аккорд дает разрешение) подчеркивает квартовое, плагальное соотношение тональностей (на схеме показано пунктиром).

Совершенно очевидно происхождение этого оборота от заключительных, кодовых отклонений в субдоминанту, где секвенции часто принимают вид регистровых переключек, — такие отклонения встречаются еще у венских классиков (см., например, коду вариаций Бетховена G-dur на тему из оперы «La Molinara» Паизиелло). Очень скоро плагальный оборот переключивается из замыкающих разделов формы в начальные, ложась в основу вполне самостоятельных тем, причем секвенцирование в этих случаях трактуется весьма свободно, — вспомним главную тему известной Es-dur'ной (последней) фортепианной сонаты Гайдна. Глинка, с его приверженностью к гармоническому мажору и плавным хроматизмам, заменяет в данном обороте доминанту минорной субдоминантой:



Благодаря этому в одном из голосов возникает нисходящий хроматический ход по ступеням VII^b — VI — VII^b — V и, иногда, некоторый привкус ориентализма (см. коду Персидского хора — такт 13 после цифры 6, романс «Финский залив»). Молодой Бородин чаще буквально следует за Глинкой, но порою находит оригинальные решения (см. первую главу).

У зрелого Бородина в ходу две разновидности описанного плагального оборота, причем обращение к той или иной зависит от образной задачи и, частично, от выполняемой в форме функции. В одном случае субдоминанта представлена трезвучием (реже септаккордом) II ступени, минорная окраска которого подчеркивается, в частности, напряженным звучанием уменьшенного вводного к нему септаккорда:



Такой оборот используется обычно в продолжающих, развивающих разделах и служит выражению различных степеней лирического волнения с оттенками то страстности, то неги и томности — об этом уже шла речь во второй главе (см. примеры 158, а также вторую часть «Грез» и конец серенады из «Маленькой сюиты»).

Сходными секвентно-гармоническими оборотами пользуется и Чайковский, например в темах рассказа Франчески, побочной партии Шестой симфонии (приведены в сопоставлении с темами Бородина в статье В. А. Цуккермана «Жемчужина русской лирики» — 83; 27—28). Различие — в строении мелодии, изобилующей задержаниями у Чайковского и гораздо более прихотливой ритмически, с варьированием секвентных повторений и мелизмой у Бородина.

Другой вид того же оборота опирается на трезвучие IV ступени; его светлая мажорная окраска используется для сопоставления с мажорной же тоникой:



Характеру светлой мечтательности, романтической устремленности, порою призывности, своеобразно сочетающемуся с мягкой умиротворенностью, немало способствуют особые «возвышающие» свойства начального аккорда — на этот раз не уменьшенного септаккорда, а нонаккордового созвучия, возникающего на тоническом органном пункте из движения вспомогательных и проходящих звуков (см. примеры 116, 165а, окончание крайних частей интермеццо из «Маленькой сюиты» и даже в ранних произведениях — пример 38). В связи с общей успокоительностью тона плагальный оборот естественно используется здесь в его функции заключительного (дополняющего) построения.

К данному виду относится и вступительная тема Половецких плясок (пример 21), отличающаяся лишь начальными побочными аккордами: вместо D₉→S — последовательность:



Различие эмоциональных оттенков, сопутствующих первой либо второй разновидности плагального оборота, в частности, различие некоторой затененности и мягкого света, становится особенно заметно при сравнении двух половецких тем, в остальном весьма сходных, — темы «Сядет солнце» из Хора половецких девушек (пример 158г) и упомянутой темы Половецких плясок (пример 21).

Таким образом, двоякая выразительная трактовка плагального оборота раскрывает в бородинском понимании мажорного лада — подчеркнем, что речь идет исключительно о мажоре, — и нечто знакомое, уже встречавшееся, и нечто, до сих пор еще не стеченное нами. Знакомое — в легкой и мимолетной тени минорных созвучий, помогающих при выражении лирического подъема добиться тонких эмоциональных нюансов (вспомним

аналогичное использование параллельной переменности¹). Новое — но не менее типичное для стиля Бородина! — в своеобразном высветлении лада, в максимальном выявлении мажорных красок мажора, а отсюда открывается возможность передачи иных эмоциональных оттенков: нерушимого спокойствия и мягкой, мечтательной неторопливости. В этой разновидности плагального оборота композитор в полной мере реализует таящиеся в плагальности вообще предпосылки определенной выразительности, — Асафьев определяет их как «мерность поступи, эпичность, повествовательность склада» (6; 246)².

С аналогичным только что отмеченному использованию мажорной плагальности как выразительного средства мы встречаемся и в заключительных каденциях, — у крупного автора они нередко отмечены печатью индивидуальности. Бородин вообще, особенно в камерных произведениях, охотно замыкает форму плагальной последовательностью (чередованием аккордов IV, либо II, либо VI ступени с тоникой), что, впрочем, делают и другие русские композиторы — его современники. Однако порою на такие каденции возлагается не только конструктивно-логическая, но и образная роль: композитор подчеркивает, словно любясь ею, саму мажорность звучания, фонизм аккордов (субдоминанта дается почти всюду с прибавленной секстой, в виде квинтсекст-аккорда II ступени, но с помощью расположения выделяется лежащее в основании мажорное трезвучие). В большинстве случаев в каденции путем ритмического укрупнения замедляется

¹ Показательно объединение отклонений во II ступень и в параллельный минор в одном построении, что свидетельствует о том, что в плане выразительности они были сходны для композитора. См. вторую тему Хора полковых девушек (фрагмент, приведенный в примере 187, непосредственно следует в опере за фрагментом, данным в примере 158 г), а также середину серенады из «Маленькой сюиты»:



² Потенциальные выразительные возможности плагального оборота, иные в сравнении с автентическим, коренятся в особом характере связи субдоминанты и тоники: господство последней отнюдь не столь безусловно, и потому движение от субдоминанты к тонике не опирается на ту силу и остроту тяготения, что действует при движении от доминанты к тонике. Мы используем здесь положения, выдвинутые Ю. Н. Тюлиным в его «Учении о гармонии» (в расширенном виде изложены в книге Ю. Тюлина и Н. Привано «Теоретические основы гармонии» — 81; отдел I, глава 2).

движение (увеличение длительностей, особенно заметное после предшествующего дробного ритма), компактные аккорды связаны с сочным, густым тембром среднего и нижнего регистров струнного квартета, — в результате плагальная последовательность окрашивается в уверенно-спокойные, мужественные тона (см. последние 10—20 тактов первой части Первого квартета, первой части и финала Второго квартета, нечто аналогичное — в романсе «Чудный сад»). Тормозя развитие и тем самым привлекая к себе внимание, каденция воспринимается как важный итоговый момент, и действительно, она образно дополняет предшествующую музыку — более стремительно-возбужденную или трепетно-нежную и утонченную. Но выполняет эту свою роль каденция в значительной мере благодаря охарактеризованной ладовой окраске, что подтверждает наши наблюдения над некоторыми сторонами бородинского мажора.

Коснемся теперь некоторых важных принципов и приемов *развития* — мы уже затрагивали их в связи с медленной экспрессивной лирикой. Преобладающее внимание композитора к прочному, устоявшемуся, сформированному влечет за собой метод показа явления с разных сторон, — о чем шла речь в начале главы. При этом происходит нечто подобное восприятию скульптуры: по мере изменения ракурса, точки зрения, нам открываются новые и новые грани образа, хотя сам он неизменен. Метод, о котором идет речь, предполагает сохранение, повторение — пусть варьированное — исходного звена («ядра» по отношению ко всей теме, темы по отношению к дальнейшим ее превращениям).

С помощью каких же средств изменяется ракурс, угол зрения, и «объект» получает новое освещение? Это тональное перемещение части или целого, гармоническое варьирование, ладоступенное (внутриладовое) варьирование, контрапунктическое обогащение и ритмическое увеличение темы. Перечисленные средства достаточно близки и Римскому-Корсакову, и Балакиреву, они в значительной мере являются общекучкистскими. Однако в том, как и где применяет их Бородин, ярко проявляется его индивидуальность, кроме того, характерен сам факт совокупного и интенсивного использования их одним композитором.

Тональное перемещение. Транспонировка построения в иную, далекую тональность, в частности, красочный эффект, возникающий при терцовом сопоставлении тональностей, широко используется и романтиками (особенно Шуманом, Шопеном), и кучкистами. Бородин здесь вполне сын своего века, и отличают его, пожалуй, два взаимно связанных обстоятельства: во-первых, тональные смены играют важную роль уже на экспозиционной стадии изложения, а во-вторых, хоть композиционные цели могут быть различными, но переносится — и в крупном, и в мелком — относительно законченное построение, то есть проис-

ходит в точном смысле слова перемещение, позволяющее ощутить тональную краску в чистом виде (внимание не отвлекается значительными изменениями тематического материала либо контрастной сменой). Добавим, что среди образцов использования этого приема находятся вершинные художественные достижения композитора.

Укажем на внутритематический сдвиг — перенос вверх на большую терцию развернутой песенной фразы-«ядра» в побочной партии репризы финала Первого квартета, в побочной партии скерцо Второго квартета (пример 156а). Аналогичный сдвиг, действуя на больших пространствах, дает оригинальную конструкцию сложного периода крупных размеров (в последующих схемах исходное построение a в случаях транспонировки без изменений обозначается a/T , с изменениями — a_1/T).

Побочная партия скерцо Первого квартета:

a	a_1	a/T	a_2/T	дополнение
8 т.	8 т.	8 т.	8 т.	(заключительная партия)
C-dur C-dur-G-dur		As-dur As-dur-C-dur		C-dur
16 т.		16 т.		13 т.

Побочная партия скерцо Второго квартета:

a	$a_{1/T}$	a	$a_{2/T}$ (мотивное развитие)	дополнение
8 т.	4 т. + 10 т.	8 т.	18 т.	
C-dur E-dur		C-dur F-dur-C-dur		C-dur
22 т.		26 т.		13 т.

Мазурка Des-dur из «Маленькой сюиты», первая часть:

a	$a_{1/T}$	a	a_1	дополнение
* 8 т.	10 т.	8 т.	13 т.	
Des-dur-F-dur F-dur		Des-dur Des-dur		Des-dur
18 т.		21 т.		10 т.

В отличие от распространенного типа сложного периода здесь модуляция в далекую тональность либо тональное сопоставление происходит внутри формы, а не в конце ее, тогда как обычно «внутренняя» модуляция или отклонение ведет в ближайшую, доминантовую тональность (например, Бетховен, финал сонаты № 11, ор. 22; Шуберт, вальс ор. 9а, № 14; Шопен, прелюдия № 10 и другие). Главное же — тонально перекрашиваемое построение настолько сформировано (в скерцо Первого квартета и мазур-

ке — законченная тема), а мелодико-гармонические изменения при этом так незначительны, что тональные перемещения становятся основным формообразующим фактором, особенно в скерцо Второго квартета и мазурке, где дается «тональная реприза» — проведение в исходной тональности.

В последних двух примерах тематическая цезура внутри каждого из предложений приводит к двукратному сопоставлению типа основная — побочная тональность, основная — основная тональность. Так возникают элементы сонатных тональных отношений, более явные в мазурке, где сопоставление $a - a_1$ подчеркнуто регистром.

Еще более отчетливо сонатность обнаруживается в ноктюрне из «Маленькой сюиты», форма которого близка к вышеописанной:

вступл.	a	в	вступл.	a_1	B_1
3 т.	7 т.	12 т.	3 т.	7 т.	9 т.
Ges-dur	Ges-dur-F-dur	F-dur	Ges-dur	Ges-dur	Ges-dur
22 т.			19 т.		

Но кроме тонального перемещения Бородин дает и мелодико-тематическое развитие: *в* уже не повторение, а свободный вариант *a*; в первом предложении этот вариант звучит в далекой тональности, а во втором предложении — в основной.

Однако элементы сонатности примечательны не только сами по себе, в них проявляется весьма важная для стиля Бородина тенденция: общекучкистская тяга к красочности, к выявлению колорита, в частности тонального, сочетается с конструктивной уравновешенностью и закругленностью, с широтой композиционного целого.

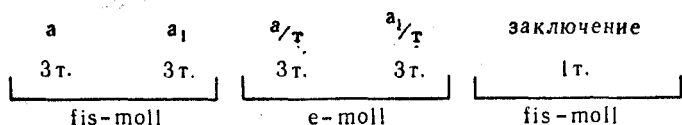
Эта тенденция побуждает композитора при использовании, например, народно-песенной структуры «пары периодичностей» (открывающей возможность сопоставления равных по величине и значимости частей) вторую периодичность сдвигать в далекую тональность и специально замыкать форму:

Трио скерцо Второй симфонии, первый раздел¹:

a	a	a/T	$a_{1/T}$	дополнение
5 т.	4 т.	4 т.	5 т.	4 т.
(4 т.)	(5 т.)			
D-dur		Des-dur		

¹ Здесь замечательно единство композиционных приемов народной и профессиональной музыки (народно-песенная транспонировка типа «Во саду ли, в огороде» знает лишь близлежащие тональности). Об этом примере шла речь во второй главе, в связи с анализом главной темы первой части Второго квартета.

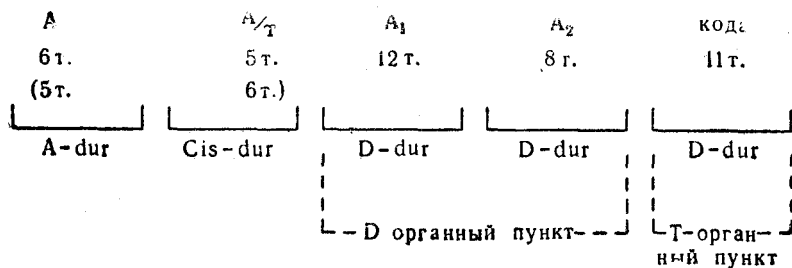
«Песня темного леса», первая часть (до Più animato):



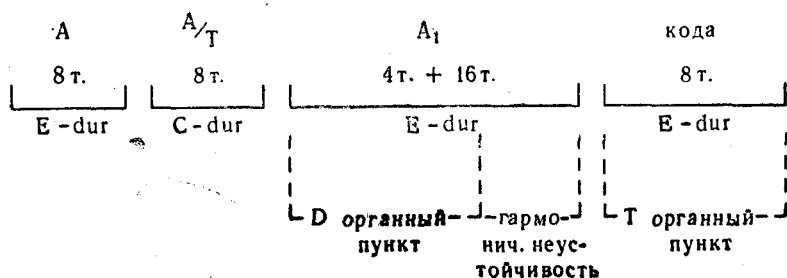
И ту же тенденцию мы обнаруживаем в более крупных масштабах, когда аналогичное тональное перемещение периодической структуры служит основным средством создания целого небольшого вариационно-куплетного цикла. Вспомним трио скерцо Первого квартета; особенно же примечательны побочно-заклучительные партии финала Второй симфонии и первой части Третьей симфонии, композиция которых отличается особой стройностью и законченностью: тональная реприза после сдвига-переноса гармонически неустойчива (доминантовый органнй пункт), а затем следует длительное заклучение-кода (тонический органнй пункт), — таким образом закрепляется основная тональность и уравнивается начальное активное тональное движение.

(А в первом примере обозначает периодичность типа aa₁, во втором примере — «пару периодичностей» типа aa₁ bb₁).

Побочно-заклучительная партия финала Второй симфонии:



Побочно-заклучительная партия первой части Третьей симфонии¹:



¹ Если анализируемый фрагмент и не был в точности таким у автора, то следует признать, что записывавший музыку Третьей симфонии по памяти Глазунов воссоздал композицию, чрезвычайно характерную для Бородина.

Отметим попутно еще одно обстоятельство: в большинстве приведенных примеров тональные перемещения происходят по большим терциям, что весьма показательно. Если мы вспомним все упомянутые по ходу анализа сдвиги при смене крупных частей формы, а также внутри частей, то придем к следующему выводу: наиболее характерны для Бородина именно больше-терцовые тональные отношения, в частности, он их решительно предпочитает малотерцовым (тогда как, например, Римский-Корсаков в равной мере охотно пользуется и теми, и другими). Здесь Бородин подобен Шопену, и причины предпочтения, видимо, в значительной мере аналогичны; их раскрывает В. А. Цуккерман в статье, посвященной Шопену: «Большие терцовые отношения... основаны на более близком родстве тоналностей, звучат гораздо мягче и поэтому очень уместны в лирической музыке и образуют вместе с тем чарующие переливы красок. Малотерцовые отношения намного острее (что больше ценилось Листом, чем Шопеном), быстро приводят к тритонной антитезе; вместе с тем красочные их функции не столь определены» (84; 163).

Однако Бородин крайне редко использует больше-терцовые сдвиги в экспрессивно-динамических целях — в качестве средства нагнетания, нередко сочетающегося с усилением звучности, как это встречается в произведениях Шопена: в первой теме полонеза A-dur (A-dur — Cis-dur) или в ноктюрне cis-moll, op. 27 — центральная кульминация среднего эпизода (E-dur — As-dur)¹.

Для динамических целей Бородину служат кварто-квинтовые перемещения типа «ответа» в фугато, причем в темах, далеко не чисто полифонических: в главных темах первой части Первой симфонии, финала Первого квартета, D-dur'ного скерцо (где есть еще и перемещение в параллельный минор, своеобразный русский тип «ответа»), в побочной партии первой части Второй симфонии.

Наоборот, сдвиги, о которых идет речь, интересуют композитора прежде всего со стороны колористической (что свойственно, разумеется, и Шопену), а потому они столь часто служат — как это показано на предыдущих страницах — тональной перекраске, новому «освещению» неизменяющегося материала. Движение вверх на большую терцию способствует эффекту просветления, иногда яркого, солнечного, романтически приподнятого (побочная партия скерцо Второго квартета, побочная партия в репризе финала Первого квартета), иногда смягченного, почти пастельного (переход от промежуточной, B-dur'ной темы к первой побочной, D-dur'ной теме в первой части Первой симфонии, сдвиг Des-dur — F-dur в средней части интермеццо «Маленькой сюиты»). Нисхо-

¹ Примеры из той же статьи В. А. Цуккермана. Едва ли не единственный, во всяком случае один из немногих аналогичных случаев у Бородина — побочная партия финала Второго квартета.

дящее движение связано с затенением, «охлаждением» колорита (сдвиг E-dur — C-dur во вступлении к первой части Первого квартета, A-dur — F-dur при переходе от экспозиции к разработке в первой части Второго квартета), а порою и с энергичной крепостью и сочностью красок (второй «куплет» в побочно-заключительной партии Третьей симфонии — C-dur после E-dur'a).

Большинство приведенных примеров и первая часть Первой симфонии демонстрируют специфически бородинскую модуляционную технику (см. также в Первой симфонии переход от скерцо к трио, в Первом квартете — переход от экспозиции к разработке, в мазурке Des-dur — переход к средней части и т. д.). После завершения раздела остается некий «звуковой шлейф» — тянущийся звук (октава), а с начала следующего раздела этот звук получает иное тонально-гармоническое истолкование, иной тембровый наряд: прима выступает в качестве терции нового трезвучия (при сдвиге вниз), терция — в качестве примы (сдвиг вверх), к тому же вводятся новые инструменты. Таким образом момент колористической перекраски — в данном случае одного звука — входит в саму технику модуляции.

Гармоническое варьирование. Оно получает широкое распространение в послебетховенскую эпоху, в связи с резким увеличением арсенала гармонических средств и ростом самостоятельной художественной ценности гармонии¹, и особенно — в русской музыке, начиная от Глинки (12 и 85).

Бородин прибегает к гармоническому варьированию часто и в различных художественных и конструктивных целях. Мы уже отмечали во второй главе гармоническое варьирование как средство создания протяженности и широты: благодаря смене гармонизации мелодическая повторность «выдается» за продолжение. Однако мелодия при повторении переходит в другую октаву, а потому в центре нашего внимания оказывается не изменяющийся гармонический «наряд», а единая, непрерывно развивающаяся мелодическая линия (см. примеры 108, 146).

Другой путь — серия перегармонизаций подвижной и не слишком протяженной темы, близкой народному либо бытовому танцу или песне. Здесь Бородин идет в общем русле с современными ему русскими авторами, — ведь гармоническое варьирование как одно из средств варьирования неизменной мелодии (глинкинское *soprano ostinato*) чаще всего использовалось в музыке, жанрово связанной с народным творчеством. Нередко выразительный смысл подобного варьирования у Бородина — задорная игра, остроумные «повороты мысли», вообще юмор либо ирония: разработка финала Первого квартета (пример 138), «Испанская серенада» (пример 175), полька из Парафраз, главная тема финала Второй симфонии (первый период), песня гудочников из четвертого акта «Игоря» (после первого, вокального проведения мелодия, чуть-чуть варьируясь, звучит в сопровождении еще три

¹ Подробнее об этом — в книге С. С. Григорьева «О мелодике Римского-Корсакова» (28; глава II). О. Л. Скребкова справедливо указывает на «усложнение и обогащение ладофункциональных связей», как на одну из важнейших причин (73; 540).

раза со все меняющейся гармонизацией), Княжая песня из первой картины первого акта (запев второго и третьего куплетов — «Стоном стонет» и «Как возговорит отец наш»).

Однако в плане исследуемой проблемы наибольший интерес представляет гармоническое варьирование законченной целостной мелодии (а не части ее — как в первом случае), притом мелодии достаточно развернутой (а не краткой — как во втором случае). Образцы такого варьирования мы найдем в сфере лирики, неторопливой, эмоционально наполненной. Здесь главная цель сменяющейся гармонизации — дать новое «освещение» вылепленному во всех деталях мелодическому образу.

Так, в *Andante* Второй симфонии повторение главной темы сразу же после изложения окрашивается в тона строгой печали, сохраняя прежнюю медлительную величавость. Варьирование в пределах чистой диатоники превращает аккорды побочных ступеней (особенно VI и III) в опорные, обнаруживая возможность частичной трактовки мелодии в параллельном миноре и тем самым черты переменного лада; к тому же более «графичной» становится инструментовка (кларнет, которому аккомпанируют деревянные после валторны, сопровождаемой струнными с арфой).

В хоре «Улетай на крыльях ветра» примечательно гармоническое варьирование уже внутри темы — оно сдвигает мелодию целиком, не меняя ни звука, в параллельный минор (снова переменность!), сплавивая воедино мелодически тождественные четырехтакты¹. Но самое интересное — новый великолепный вариант в репризе, который приносит с собой — после тембро-регистравого «отступления» в середине — эмоциональный подъем и сообщает изумительную свежесть казалось бы хорошо знакомым мелодическим оборотам. Отметим длительное обгрывание нонаккорда доминанты, побочные доминанты, обостряющие тяготения, аккордовые последования, не столь необычные сами по себе, сколько совершенно неожиданно высвечивающие данный фрагмент мелодии (например, чередование трезвучий V—III ступеней, то есть натурально ладовый оборот среди хроматических в тактах 5—6). В целом напряженность гармонии возрастает:



¹ Этот прием, опирающийся на ладовую переменность русской мелодики, принадлежит к числу наиболее национально характерных. О. Л. Скребкова называет его «относительным смещением мелодического уровня», ибо аккордовое сопровождение реально перенесено на другую высоту, а потому «мелодия сказывается на относительно иной высоте в тональности, чем в предшествующем варианте» (73; 553).



Поистине достойно восхищения мастерство композитора, сумевшего дать развитому четырехтактному (и в четырехчетвертном размере) мелодическому построению целых четыре различных гармонических толкования!

Средняя часть арии Игоря (*Meno mosso*) — тема любви Игоря и Ярославны — в некоторых отношениях близка упомянутому хору: тема и вариация разделены промежуточным разделом, здесь связкой-серединкой; при варьировании используются сходные обостряющие приемы (побочный доминантсептаккорд ко II ступени, которая также дается в виде септаккорда — вместо грезвучий тоники и II ступени на доминантовом органном пункте в тактах 2—3). Однако результатом является гораздо более открытая динамизация — гармоническое варьирование вместе с перемещением на кварту вверх второй части мелодии (как это показано в примере 182) служит средством передать воодушевление, яркий пламень разгоревшегося чувства.

Три приведенных нами примера бесспорно обладают высокими художественными достоинствами. Но что же в них особенного, индивидуально-характерного? Особенное лежит в сфере образной, а не технологической, ибо конкретные приемы можно встретить и у других авторов, также развивавших глинкаинское наследие, в частности у Римского-Корсакова, оставившего замечательные образцы гармонического варьирования. Оно, это особенное, выступает по мере удаления от народно-песенных жанровых истоков в глубь лирики, личного, для выражения которого гармоническое варьирование в эпоху Бородина — новое средство¹. Особенное — и в том, что именно с помощью гармонического варьирования достигается эмоциональный подъем и мелодия как бы

¹ Имеется в виду прежде всего ария и, отчасти, хор «Улетай», где, на наш взгляд, остро шемаящая нота печали придает музыке более субъективный характер, чем это обычно имеет место в лирических народных хорах.

приподнимается на новый, более высокий по тону уровень (показательны динамические обозначения: в хоре первое изложение — *piano*, вариация — *forte* у сопрано и *mezzo forte* у альтов и в сопровождении; в арии первое изложение — *piano*, *dolce*, вариация — *forte*, *con tutta anima*).

Ладоступенное варьирование принадлежит к числу средств, гораздо более специфических, в значительной мере присущих именно данному музыкальному стилю. Суть варьирования в том, что мелодия темы, не меняясь ни интервально, ни метроритмически, целиком «сдвигается» внутри лада, начинаясь теперь с другой ступени. Возможная при этом смена ладового наклонения, скажем, мажора одноименным минором или наоборот, никак не влияет на происходящее, так же как и смена тональности: смещается не абсолютная высота терции или основного тона, а положение всей мелодии относительно этого основного тона.

В статье «Бородин. Черты стиля, приметы времени», где мы впервые писали о данном явлении, оно было названо «внутриладовым варьированием» (24; 90). Предлагаемое сейчас название представляется более точным.

Такой способ варьирования Бородин находит еще в молодые годы: мы отмечали первый опыт в трио на тему «Чем тебя я огорчила» (сравним примеры 10 и 13), затем — в фортепианном квинтете (сравним примеры 62 и 67). Но наиболее яркие образцы — в зрелом творчестве: в разработке первой части Первого квартета побочная тема, начинавшаяся с терции лада, теперь исходит из I ступени (примеры 110 и 113); в финале того же квартета мелодия побочной темы расположена между V и II ступенями, в разработке она подвергается ряду перемещений, из которых особенно рельефен вариант IV—I, а в репризе мелодия прочно «укладывается» между VI и III ступенями (примеры 134, 138a, 141). Присоединим сюда симфонии: в Первой тема медленного вступления начинается с III ступени минора, в главной партии *Allegro* она же перемещается на I ступень мажора, а в разработке — на III и VI ступени мажора:

I симфония

Вступление (начало с III ст. минора)



[Allegro]

Главная тема (начало с I ст. мажора)



Разработка (начало с III ст. мажора) (начало с VI ст. мажора)



Во Второй главная тема уже при первоначальном изложении дается в двух вариантах — с I ступени в миноре (пример 107), с V ступени в мажоре¹, а в начале разработки (такт 9 после перемены ключевых знаков и буквы E) она возникает на III ступени, приводя, кстати, к квинтовому тональному «шагу» вместо терцового и секундового:

II симфония

Разработка (начало с III ст.)



Описываемый способ варьирования во многом обусловлен особенностями самих упомянутых бородинских тем. Кратко их можно сформулировать так: концентрация «по горизонтали» и относительная независимость, автономия от «вертикали». Мы уже писали о концентрированности как о характерной черте действительных и преимущественно симфонических тем Бородина; то же можно сказать и по поводу названных выше квартетных тем, хотя первая из них — явно лирическая. Ладовое строение всех этих столь различных по характеру мелодий сходно в том, что вокруг главного устоя (реже — двух устоев), подчеркнутого метроритмически, группируются тяготеющие в него звуки, причем — и это особенно важно! — такой ладовый «организм», такая своеобразная система располагается в самом начале мелодии и охватывает сравнительно небольшой временной отрезок. Именно поэтому вся «система» целиком может быть передвинута на новую точку опоры, поэтому же темы чаще кратки, а в случае протяженности

¹ Два варианта возможны в силу ладовых особенностей темы: хроматическая трактовка нижнего тетра хорда минора (II_b, III_# и III натур.) легко переносится на верхний тетра хорд мажора (VI_b, VII натур. и VII_b), да и минора (VI, VII_#, VII натур.) — см., например проведение начального «ядра» от квинты минорного лада в ровном ритме после второго элемента темы (такт 8 до буквы A и Tempo I).

мелодической линии ладоступеневому варьированию подвергается начальная часть ее (упомянутая побочная партия первой части Первого квартета — в разработке, f-moll'ное проведение темы поктюрна Второго квартета — в средней части, пример 1616).

Еще более важно взаимоотношение с остальными голосами: мелодия, о которой идет речь, отнюдь не является верхним голосом гармонического многоголосия и не требует для своего сопровождения равномерной частой смены гармоний — звуки ее не прикреплены к определенным аккордам. Это скорее «кинетическая линия», если воспользоваться терминологией Курта¹, полифоническая по своей природе; и для тонально-гармонической конкретизации сплошь и рядом достаточен один, чаще басовый, звук, в сопровождении которого может звучать значительная часть мелодии². А поэтому возникающие связи «по вертикали», гармонические сочетания непрочны, легко заменяются новыми, в чем, кстати, и заключается отличие ладоступеневого варьирования от секвенции: при секвенцировании мелодия обычно перемещается вместе с гармонией и связь их сохраняется через сохранение мелодического положения аккорда (терция септаккорда остается ею и на новой высоте), иначе говоря, интервал между крайними голосами остается неизменным; в нашем же случае меняется именно мелодическое положение аккорда (Первый квартет, Первая симфония) или его обращение (Вторая симфония), — если сохраняется прежняя гармония, либо гармония преобразуется совершенно (финал Первого квартета), — но при всех обстоятельствах возникает новый интервал между крайними голосами.

При гармоническом варьировании, в случаях, когда мелодия сохраняет свою звуковую высоту, а сопровождение сдвигается («относительное смещение мелодического уровня»), возникает как будто сходная ситуация. В действительности же коренное различие заключается в том, что ладоступеневое варьирование вовсе не дает иного гармонического истолкование каждому звуку мелодии; незначительная прикреплённость мелодии к аккордам сопровождения концентрирует наше внимание на горизонтали, на линии, гармоническая детализация отсутствует, и для нас становится определяющим лишь положение мелодии по отношению к основному тону, тонике лада.

Ладоступеневое варьирование, разумеется, не есть изобретение Бородина, его можно встретить и у других композиторов

¹ «Кинетическая линия несет гармонию в себе, тогда как группированная по акцентам (речь идет о мелодике, подчиненной гармоническому развитию и, следовательно, — периодичности аккордовых смен. — Г. Г.) — несомна гармоническими опорными точками» (44; 137).

² Полифоническая природа описываемых мелодий проявляется, в частности, в их особом тяготении к имитационному складу: фугированное изложение в главной партии первой части Первой симфонии, канон в побочной партии репризы финала Первого квартета, основанные на главной теме переклички имитационного типа в разработке Второй симфонии. В то же время потребность хотя бы в одном сопровождающем голосе — для гармонической полноты — свидетельствует о промежуточном положении мелодий такого типа между чисто полифоническими и гомофонными.

XIX века — Шуберта, Чайковского, Грига (подобно тональному перемещению и гармоническому варьированию это прием послебетховенской эпохи). Но прибегают к нему редко. Укажем, к примеру, на сонату B-dur Шуберта:

195 *Molto moderato* Главная тема в экспозиции (начало с I ст. мажора)

Главная тема в разработке (начало с III ст. минора)

балладу g-moll op. 24 Грига:

196 *Andante espressivo* Тема вариации (начало с III ст.)

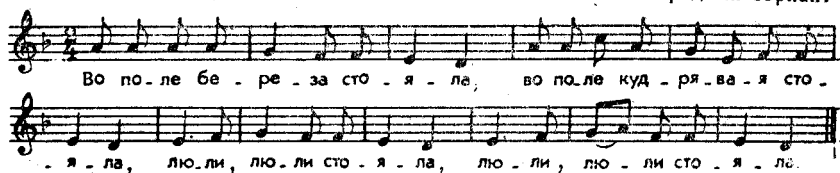
Adagio Третья вариация (начало с V ст.)

Сопутствующие ладоступеневому варьированию изменения нередко затрагивают и саму мелодию — финал Четвертой симфонии Чайковского¹:

¹ Отметим, кстати, что первоначальное изложение народной темы отличается от традиционного варианта: оно начинается с терции мажора, но вскоре переходит в параллельный минор. Третье, Ges-dur'ное, проведение темы (от буквы C).



Народный вариант



Описываемому приему, казалось бы, близка разработка главной темы первой части фортепианного концерта Грига (от Tranquillo), где мелодия главной темы начинается не с квинты, а с примы тоники. Однако глубокие различия заключаются в том, что сдвигающийся бас и вместе с ним гармония непрерывно «перестолковывают» мелодическое положение повторяющегося чачального двутакта темы.

Таким образом, можно считать ладоступеневое варьирование наиболее характерным именно для Бородина, что связано с указанными выше особенностями ряда бородинских тем, в первую очередь — с их мелодически-линейными свойствами. В ходе ладоступеневого варьирования меняются соотношения между ступенями лада, причем активно вовлекаются новые, прежде не участвовавшие в мелодической линии, смещаются и преобразуются интонационные связи, иначе говоря, вскрываются диатонические ресурсы лада и в этом основное значение приема¹. Выразитель-

представляет собой не ладоступеневое варьирование, а более свободное развитие, хоть мелодия и передвинута на VII ступень, — вместо целостного изложения вторая периодичность секвенцирует первую (с симметричной сменой гармонии). А в четвертом, цитируемом проведении ладоступеневое варьирование сочетается, не говоря уже о метроритмических изменениях, и со структурным преобразованием (второй двутакт дан как секвенция, а не повторение первого), и с ладовой альтерацией (повышение IV ступени).

¹ Сказанному не противоречит возможность хроматизмов в мелодии — ведь перемещение, как правило, происходит на иную ступень диатоники, и «новые» хроматизмы возникают как нечто вторичное, производное.

ный эффект его в разных случаях различен, но обычно мало связан с эмоционально-динамическим нарастанием или спадом; зато всегда ему сопутствует либо заострение, усиление резкости, рельефности, либо, наоборот, смягчение экспрессии, затуханность. И если результаты тональных сдвигов и гармонического варьирования искони сравниваются со сменой цвета или освещенности (светлее—темнее), то здесь возможна аналогия с изменением интенсивности того же цветового тона, с разной степенью матовости, блеклости или яркости, сочности той же краски.

Жизнеспособность ладоступеневого варьирования подтверждается замечательными образцами в новой музыке — речь идет о финале фортепианного трио Шостаковича и скерцо из его Первого скрипичного концерта. В трио вторая, с-moll'ная тема главной партии, в экспозиции расположенная вокруг трех опорных «точек» — остро неустойчивой IV повышенной, I и VI дорийской ступеней, — в репризе (от цифры 101), не меняясь, сдвигается на два тона вверх. Однако гармония (все та же тоника, но с прибавлением сексты) также сдвигается вверх, правда на полтона, и тема звучит в сis-moll'е причем опорные «точки» соответственно перемещаются в VI дорийскую, III и VII низкую:

198 **Allegretto** Экспозиция

The musical score is written for piano, violin, and viola. It begins with a tempo marking of 'Allegretto' and a page number of 198. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into three systems. The first system shows the piano introduction with a treble and bass staff for the piano part, and a grand staff for the violin and viola. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, marked with 'pizz.' (pizzicato). The violin and viola parts have a more complex, syncopated melody. The second system continues the piano introduction, with the piano part marked 'frespressivo' (faster and more expressive). The third system shows the beginning of the main theme, with the piano part playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The violin and viola parts play a melody with many slurs and accents, indicating a fast and lively character.



101 *arco* *appassionato* Реприза

ff espress.

appassionato

ff espress.

mf



Возможна трактовка репризы и в качестве политональной, совмещающей e-moll мелодии с cis-moll'ем сопровождения. С нашей точки зрения доминирует при восприятии единство, так как e-moll «поглощается» cis-moll'ем.

В сочетании со значительным ладовым обострением¹ ладоступенное варьирование резко драматизирует и без того напряженную тему, накладывает на нее печать глубокого и безнадежного трагизма. Исключительна сила художественного воздействия этого приема!

В скерцо из скрипичного концерта² второй эпизод (от цифры 42) в характере драматизированного танца — мелодически обостренной, скорбно-зловещей польки — представляет собой цепь вариаций в хроматически сложном ми миноре. Каждая вариация перемещает мелодию на новую ступень лада, однако вслед за неизменным повторением начального двух- или четырехтакта следует иное продолжение (то есть кроме ладоступенного используется и мелодическое варьирование); при этом бас в начале каждой вариации оstinато чередует I и III ступени, подчеркивая тем самым высотные перемещения мелодии. Выразительный смысл приема — бесконечно разнообразные проявления, разнообразные «лики» одного и того же, не меняющего своей сути, гротескного образа:



¹ В первом случае — шестиступенный минорный лад со следующим звукорядом: I — II \flat — III — IV \sharp — V — VI дорийская; во втором случае восьмиступенный минорный лад, в котором понижены все ступени, кроме III, VI и VII, и звукоряд таков: I — II \flat — III — IV \flat — V \flat — VI дорийская — VII — VIII \flat (вторая ступень затрагивается за пределами цитируемого отрывка).

² Данный пример любезно указан автору В. П. Бобровским.



К рассматриваемым средствам и приемам развития, помогающим, сохраняя целостность изложенной темы, «осветить» ее по-новому, сообщить иной характер ее звучанию, примыкают еще некоторые, — они представлены немногими образцами, но достаточно типичны для Бородина. Мы имеем в виду контрапунктическое обогащение, а также ритмическое увеличение темы. Остановимся на них вкратце.

В ряде бородинских тем вводится яркая контрапунктирующая мелодия, она выступает вместе с возвращающейся основной в своеобразном дуэте. Вспомним репризы в побочных партиях первых частей обоих квартетов (примеры 111 и 148), а также середину второй темы *Andante* Первого квартета. Новая мелодия отнюдь не контрастирует, наоборот, она дополняет основную и вырастает из ее интонаций, но в то же время обе мелодии вполне самостоятельны, равновесны по их роли в дуэте¹. Возникающая динамизация темы не есть главный результат, основное заключается в том, что вместе с сохранением в неприкосновенности основной мелодии (несмотря на ее протяженность) сохраняются, лишь проявляясь полнее, первоначальные свойства темы: насыщенная, приподнятая становится еще более страстной (Первый квартет), в легкой, изящно-подвижной усиливается характер «полетности» (Второй квартет). В целом же, со стороны выразительной, прием контрапунктического обогащения стоит в том же ряду, что и упоминавшееся ранее «поющее» гомофонное многоголосие: эмоциональный «разлив», «расцвет» чувства проявляется через усиление мелодического начала, увеличение числа певучих голосов.

Такова излюбленная Бородиным реализация выразительных возможностей полифонии в лирических образах; в действенных же — композитор добивается нарастания энергии, активности путем стремительного накопления звучности, — отсюда фугато и фугированно изложенные темы.

Если контрапунктическое обогащение можно поставить в связь со спецификой камерной инструментальной лирики (дальнейшая дифференциация голосов музыкальной ткани), то прием рит-

¹ Кстати, контрапунктирующие мелодии и в иных, полупутливых произведениях («Испанская серенада», нолька из «Парафраз») также наделены автономностью, независимостью в полифоническом целом.

мического увеличения широко известен и многократно отмечался в литературе в качестве явления, характерного для симфонических произведений Бородина. Вспомним финал Первой симфонии — проведение главной темы в репризе (*Maestoso*), первую часть Второй симфонии — главную тему в репризе и коде, финал оттуда же — проведение второй, сольной темы главной партии в разработке (*Lento*). Художественная цель здесь — демонстрация величавой, гигантской мощи, как бы таившейся до поры до времени в теме, поначалу лишь стремительно-подвижной и напористой, или даже танцевальной (финал Второй). Так как при этом меняются лишь абсолютные длительности звуков, но временные соотношения между ними — не говоря уже о прочих компонентах — остаются неизменными, то создается впечатление монументализации, укрепления прежнего образа, он словно поднимается на некий пьедестал. Примечательно и характерно для бородинской манеры использования ритмического увеличения (применявшегося и другими авторами), сохранение при этом фактурной концентрации: могучие унисоны с редкими аккордовыми вкраплениями или выдержанной педалью оказываются средством вполне достаточным для достижения необходимой выразительности.

Чайковский же, например, чтобы придать народной теме «маэстозное» звучание (финалы Первой и Второй симфоний), не ограничиваясь ритмическим увеличением, прибегает еще к пышной многозвучной аккордовой фактуре и интенсивному гармоническому развитию.

Освещенные в нашем обзоре методы и приемы объединяются одним общим свойством: меняя, иной раз активно преобразая различные элементы выразительности, они сохраняют мелодический облик темы и ее структурную целостность. Композитора, оперирующего этими методами, можно было бы, в известной мере, уподобить каменщику, складывающему здание из готовых кирпичей и блоков и озабоченного тем, как повернуть, какой ракурс придать той или иной детали. Однако, разумеется, мы не исчерпали всех встречающихся у Бородина способов развития. В ходе анализа произведений отмечались приемы, близкие вышеприведенным, — скажем, сочетание двух тем в одновременности (контрастная, разнотемная полифония) или «повторение подряд», сразу после изложения, менее или более законченного построения (от инструментального «куплета» до главной темы в сонатной форме), где происходят лишь тембровые изменения, обмен материалом между инструментами, контрапунктическая перестановка голосов.

Но шла речь и о приемах, в данном смысле противоположных: вспомним тематические новообразования, возникающие из синтеза элементов разных тем, непрерывное вариантное развитие исходных интонаций, фугато, как особый способ развития, при котором вычлененный из темы фрагмент обретает новые

свойства, и многое другое. Развитие с помощью таких методов вызывает аналогию с работой гончара, который лепит из мягкой, податливой, ежеминутно меняющей свою форму глины.

Используя какой-либо прием, условно говоря, второй группы (чаще внутри небольших построений), композитор, как правило, не обходится тут же без приемов первой группы (для более крупного плана), иначе — лепке «гончара» почти непременно сопутствует кладка «каменщика», и в этом — одна из особенностей бородинского стиля. Поясним сказанное примерами, количество которых можно было бы увеличить во много раз.

В разработке первой части Первого квартета, во второй ее половине (*un poco meno mosso*), возникает тема, синтезирующая свойства побочной темы и остальных тем экспозиции (пример 115); но значимость этого важного итога необходимо подчеркнуть, сделать его особенно заметным, и здесь на помощь приходит тональное перемещение: предшествующее проведение побочной темы в первоначальном виде дает устойчивую краску C-dur'a, новая же тема звучит в A-dur'e, и просветляющий колористический сдвиг выполняет эту задачу.

Яркость тонального перехода усиливается сочетанием малотерцового сопоставления (C-dur — A-dur в начале построений) с одноименным (C-dur'ное построение модулирует к концу в параллель и в момент вступления ожидаемой тоники a-moll подменяется A-dur'ом). Таким образом подчеркивается мажорная краска вступающей тональности.

В разработке первой части Второго квартета звучит новый вариант побочной темы — более сжатый и действенный (пример 150); однако образ движения, поисков, неуклонного устремления создается лишь путем многократного тонально-тембрового перемещения этой мелодии. Глубина и сила чувства, воплощаемого темой любви из арии Игоря, в значительной мере раскрывается с помощью гармонического варьирования (мы уже касались его несколько ранее), и в то же время собственно тема — пятнадцатитакт — строится на ритмическом, а затем более глубоком вариантном развитии начального четырехтактного «зерна».

Второй четырехтакт лишь орнаментирует первый, в третьем начальный поступенный ход дается в обращении (показан скобкой), а замыкающая фигура ритмического дробления (показана пунктиром) смещена к середине четырех-такта:

Meno mosso
dolce

200

Ты од-на го-луб-ка, ла-да, ты од-на ви-нить не ста-нешь,
серд-цем чут-ким все пой-мешь ты, все ты мне про-стишь.

Последнее построение (трехтакт) сокращено и соединяет начальный рисунок первого четырехтакта с ритмом и окончанием третьего.

Наконец, в теме ноктурна Второго квартета, темах главных партий первых частей обоих квартетов происходит вариантное развитие интонаций (сжатие и растяжение интервальное и структурное, обращение, метрическое смещение и т. д.), но, чтобы полностью, во всех деталях довести музыкальную мысль до слушателя, требуется еще целостное повторение ее.

Еще более важная особенность бородинского стиля заключается в том, что с помощью приемов только первой группы — собственно, потому они и были рассмотрены столь подробно, — действуя лишь методом «каменщика», композитору удается «построить» многое в своем «здании», выразить существенные стороны своей индивидуальности¹. Здесь необходима лишь небольшая оговорка. Как известно, целостное повторение, повторение некой структуры — одно из основных средств расчленения. Не влечет ли за собой его частое использование дробности, мозаичности композиции? Бородин почти всегда избегает этой опасности, во-первых, используя повторность крупных масштабов (например, целой двухчастной формы, в которой изложена главная тема первой части Первого квартета), а во-вторых, опираясь на комплекс приемов, способствующих слитности и широте: возможные цезуры маскируются с помощью наложения, фразировки, гармонического варьирования, полифоничности фактуры и многого другого, отмеченного в анализе (вспомним, например, вступление к Первому квартету, главную партию первой части оттуда же или побочную тему первой части Второго квартета Бородина).

Итак, момент неизменности, сохранности, повторности играет значительную роль в творческом методе Бородина. В новых исторических условиях, в иных жанрах и в приложении к иным образам композитор широко развивает традиции глинканской остринатности, понимаемой не как конкретный прием, а как художественный принцип, глубоко коренящийся в национальной эстетике². И в то же время в интересующей нас стороне творческого метода Бородина проявляются определенные черты его художественного мирозерцания, — о них шла речь в начале третьей главы («Мир как устойчивость»).

¹ М. Ф. Гнесин в известной работе «Об эпическом симфонизме» (23, раздел II) называет подобные приемы, вообще свойственные кучкистам, аналитическими (происходит анализ темы, внедряемой в сознание слушателя), в отличие от синтезирующих приемов Чайковского, когда из тематического зерна свободно вырастают все новые и новые музыкальные мысли, потенциально в нем заключенные.

² Связи остринатного принципа с русской народной эстетикой вскрыты в «Камаринской» В. А. Цуккермана (глава четвертая, раздел «Остинатное варьирование», § 1).

Бородинская трактовка *музыкальной формы* связана в конечном счете с индивидуальными особенностями художественного мировосприятия, — от них в значительной мере зависит содержание творчества, преобладание тех или иных образов и принципов развития, в свою очередь обуславливающих композиционные закономерности.

Строительность и цельность системы художественных взглядов композитора, гармоничность его натуры имеют своим следствием (разумеется, не прямым, а опосредствованным) особое внимание к архитектонике, к конструктивной стороне музыкальной формы. Другое общее положение, взаимно связанное с предыдущим, нуждается в кратком предварительном разъяснении.

Общеизвестна и широко освещена роль эпического начала в творчестве Бородина. Но, говоря об эпичности стиля композитора, необходимо, на наш взгляд, иметь в виду следующее. Само обращение художника к эпосу, к коренным чертам народной жизни, народного характера свидетельствует — помимо всего прочего — о стремлении опереться на нечто устойчиво-прочное, ясно выявленное, внутренне завершенное. А такая общая тенденция в области содержания творчества естественно влечет за собой тенденцию к исчерпывающему, всестороннему отображению явления или процесса. Отсюда — неторопливость и обстоятельность развертывания материала, особенно на стадии экспонирования, часто определяемые как «повествовательность», «описательность» и т. д.

Подчеркнем, однако, что перед нами композиционная особенность метода, обнаруживающаяся в симфонии и в квартете, в монументально-героической и экспрессивно-лирической музыке, а потому отнюдь не препятствующая проявлению, казалось бы, противоположных качеств — концентрированности, афористичности тематизма или, скажем, непосредственности лирического высказывания. Поэтому, с нашей точки зрения, о повествовательности (даже принимая во внимание метафоричность выражения) можно говорить повсеместно лишь применительно к манере, к приемам изложения, но далеко не всюду — к эмоциональному тону, который не столь уж часто у Бородина размерен и спокоен. Вспомним хотя бы главные темы первых частей, а также финалы Первой и Второй симфоний или же побочные темы первой части Первого квартета, финала Второго квартета, ноктюна Второго квартета (примеров, конечно, неизмеримо больше), — динамичность, энергия, волевой напор первых, эмоциональная «температура» вторых равно далеки от обычного представления о повествовательности.

Итак, потребность в обстоятельном, пространном изложении и тяга к ясной, уравновешенной конструкции, в свою очередь, проявляются уже в более конкретных особенностях бородинского подхода к форме. Один из наиболее важных принципов можно кратко определить как прерывность общего течения музы-

кальной мысли. Прерывность сказывается в четкой расчлененности формы на крупные сопоставляемые между собой разделы, каждый из которых самостоятелен и вполне закончен, — эта особенность неоднократно отмечалась исследователями¹. Отсюда — целая система средств «разъяснения» формы, о чем шла речь в первой главе, в связи с ранними произведениями: замыкающие или разделительные октавы и унисоны; заключительная звуковая линия, образованная из основной темы и протянутая через весь использованный диапазон — прием, названный нами «подведением черты»²; особо любовное культивирование традиционных «прощальных переключек» — они насыщаются лиризмом и порою превращаются в полноценные темы (заключительная партия финала Второго квартета).

Но принцип прерывности сказывается и по-иному — через излюбленную Бородиным рефренность. Мы встречаем ее в самых разных формах: от трехчастной (заключительный дуэт Ярославны и Игоря — припев, начинающийся в партии княгини словами «Снова вижу я милова»)³ до сонатной (Хор половецких девушек «На безводьи» — отыгрыш, исполняемый то солисткой, то оркестром, и неизменно заканчивающийся фиоритурой; первая часть Первого квартета — связующе-заключительная тема; D-dur'ное скерцо — речитативная унисонная фраза, пример 172). Даже в рондообразной форме, где, казалось бы, уже в самой конструкции заложена рефренность, она все-таки вводится дополнительно (Плач Ярославны, где кроме основного рефрена, собст-

¹ К. Дмитриевская, анализируя Первую симфонию Бородина (30; четвертый очерк, раздел 3), приходит к выводу о значительно большей, в сравнении с классиками, самостоятельности разделов формы: «каждый раздел законченно строен внутри себя, линия спада чересчур исчерпывающая, замыкая, таким образом, весь эпизод». О том же пишет и А. Сохор (77; глава IV, раздел 5). Подчеркнем, однако, еще раз, что рассматриваемая черта обнаруживается преимущественно в крупном плане, и наоборот, внутри каждого большого раздела развитие отличается плавной постепенностью, слитностью, текучестью («искусство продолжения»), что было показано в анализе главных тем первых частей квартетов, ноктюрна и т. д.

² Вспомним коду (*Animato assai*) из *Allegro* Первой симфонии, где в последовательно нисходящей линии сочетаются интонации главной и побочной тем, или окончание третьего акта Игоря (то же в окончании увертюры), где на хроматически сползающий бас накладываются квартовые сигналы половецких труб. А в финале Второй симфонии «подведение черты» в конце экспозиции дается дважды: сначала возникает особый, распластованный на две октавы заключительный вариант побочной темы (буква D в партитуре), а затем уже нисходящая переключка вычлененных из той же темы двутактов. Аналогичный прием встречается в скерцо обоих квартетов Бородина (окончание экспозиции и кода), в D-dur'ном скерцо (там же) и в его трио, и даже в вокальной музыке — в арии Кончака (заключительная фраза «Если хочешь, любую из них выбирай»).

³ Повторяющийся после первой и второй частей припев отсутствует лишь в репризе, где героями овладевают мысли о предстоящей борьбе с врагами, и потому место лирического припева занимает патристически-призывная фраза Игоря «Я кликну клич из края в край».

венно «плача», в каждом эпизоде повторяется закругляющий припев-отыгрыш¹).

Характер, смысл, да и масштабы такого рефрена весьма различны: иногда, при общей близости народной песне или инструментальной музыке, это действительно небольшой отыгрыш, образно лишь дополняющий уже изложенную тему-«куплет» (трио скерцо Первого квартета, трио скерцо обеих симфоний, причем во Второй в роли отыгрыша выступает недавно упомянутая заключительная звуковая линия). В других случаях рефрен столь же краток, но исполнен значения, — он несет в себе какую-то коренную черту темы и подводит некий предварительный итог (первая часть Богатырской — диалогическое малосекундовое столкновение аккордов, повторяющееся в конце обоих предложений главной партии и в заключительной партии²; D-dur'ное скерцо — отмеченные выше мощные унисоны). А порою это самостоятельная, достаточно протяженная тема (связующая — в экспозиции первой части Первого квартета), и даже вполне законченный, развернутый образ (главная партия — в сонатном *allegro* первой части Второго квартета). И в то же время, при всех обстоятельствах, рефрен выполняет еще одну функцию — он возвращает течение музыки к чему-то уже зафиксированному, стабильному, тем самым приостанавливая развитие и способствуя его размеренности.

Характерное для Бородина стремление к закругленности формы обнаруживается, в частности, в приеме обрамления, к которому композитор прибегает преимущественно в романсах и фортепианных миниатюрах (редкий пример в симфонической музыке — *Andante* Второй симфонии). Суть приема в том, что во вступлении, вместо более обычного прелюдирования, кратко, сжато выражается какая-либо существенная черта будущего образа: например, тяжеломерно топчущийся в басах былинный наигрыш, очерчивающий суровый натуральный минор, — в «Песне темного леса»; неотступное ровное *ostinato* верхнего голоса, создающее острый диссонанс в первом же аккорде, — в «Фальшивой ноте»; страстная и порывистая фраза, окрашенная в сумрачные тона субдоминантовой гармонии (VI низкая ступень) одноименного мажор-минора, — в «Отравой полны мои песни». В «Маленькой сюите» это подражание гитарному наигрышу и полифункциональные наложения на квартовый органнй пункт в серенаде, мечтательность и мягкость мелодии, переливчатость гармонических смен в «Грезах». В таком начальном построении характерность сочетается с обобщенностью, а потому вступление, возвращаясь в конце произведения, воспринимается в виде некоего резюме, повторяющего важнейшее из сказанного.

Для бородинского формотворчества весьма показателен и такой, сравнительно частный момент, как тематические взаимоотношения медленного вступления со следующим за ним основным *Allegro*. Во вступлении чаще всего дается уже сложившаяся, «го-

¹ Наблюдение, высказанное В. А. Цуккерманом в курсе лекций по анализу музыкальных произведений (Московская консерватория, 40-е гг.), а также зафиксированное в диссертации К. Дмитриевской.

² По существу, это построение можно рассматривать как третий, резюмирующий элемент главной темы: в нем крупным планом дана важнейшая малосекундовая интонация (*h* — *c*) основного ядра темы.

товая» мелодия, которая затем станет основой главной темы, причем речь идет именно об оформленном мелодическом образе, пусть структурно и не завершенном, а не об отдельных интонациях или начальной попевке будущей темы, что более обычно (Шуман — Первая симфония, Балакирев — Первая симфония)¹. И тут же, за поворотной гранью нового темпа (иногда меняется и лад, и регистр), эта прежде сдержанная, сосредоточенная мелодия превращается в активно устремленную, динамичную.

Непосредственность сопоставления медленного и быстрого вариантов (вступление — главная тема) отличает бородинские образцы от таких, как например, финал Первой симфонии Чайковского, первая часть Четвертой симфонии Глазунова, где тема медленного вступления затем возвращается в побочной партии.

Таким образом, мелодия вступительной темы сохраняется в изначальном виде, но условия, в которые она помещается, «заставляют» ее раскрыть свойства, как бы таившиеся в ней до поры, до времени, — прием, по существу близкий ритмическому увеличению и ладоступеневому варьированию. Наиболее яркий пример — первая часть Первой симфонии, далее — финал Второго квартета (где имеет место и иной принцип) и, отчасти, финал Первого квартета. Кстати, от Бородина этот прием унаследовал Глазунов, использовав его в Пятой, в Шестой симфониях (и первая часть, и финал), в Первом, Пятом, Седьмом квартетах.

Бородина, как и всякого крупного симфониста, отличает своя индивидуальная трактовка сонатной формы и сонатно-симфонического цикла. Обобщенная и целостная картина мира, воссозданная в цикле и его частях, раскрывает наиболее важные, коренные черты художественного кредо композитора, особое, только ему присущее «видение» этого мира. Нам уже приходилось говорить о различии в содержании симфоний и камерных произведений, отсюда — естественные различия в типе образного контраста и в самой композиции. И все же можно установить некие общие принципы подхода к сонатному *allegro*, циклу в целом и отдельным его частям, — а следовательно, и общие всем бородинским произведениям черты строения.

Для бородинской концепции сонатного *allegro* столь же важен показ разнообразия жизненных явлений, находящихся в поле зрения художника, сколь и обнаружение их внутреннего единства, общности. А поэтому принцип контрастного сопоставления — героики и лирики, неподвижности и устремлен-

¹ Принципиально иной, драматический тип вступления (ведущий начало, быть может, от бетховенской «Патетической») содержит неизменяемую в дальнейшем тему, играющую самостоятельную роль в драматургии последующего *Allegro*. Редкий случай у Бородина — вступление к первой части Первого квартета. Синтез обоих типов — самостоятельная роль сохраняется, но тема втягивается в общее развитие — в Пятой симфонии Чайковского и, несколько по-иному, в финале Второго квартета Бородина.

ности, эмоционального излияния и действия, хмурой озабоченности и светлой улыбки — является основой сонатного *allegro* в такой же степени, как и принцип объединения, синтеза и противопоставления образов, тем. Отсюда — некоторые особенности рассматриваемой формы у Бородина.

Глубина контраста основных образов экспозиции может быть различной (иногда и незначительной), но, независимо от нее, первый образ закруглен, а часто и формально замкнут, четко отграничен от второго. В разработке нередко происходит вторичное сопоставление образов, но главная и неперемнная функция разработки — синтез основных тем, осуществляемый либо путем сглаживания их интонаций в одной мелодической линии, либо через контрапунктическое объединение. Кроме того, разработка в целом выдвигает на первый план динамику, действенность, заставляя изменяться в этом направлении — иногда радикально — даже темы, не обладавшие такими экспозиционными свойствами. В репризе важнее всего — противопоставление образов (последнее противопоставление!), а потому контраст их, в частности тональный, нередко усиливается, особенно в момент перехода, непосредственного «стыка». Кода чаще всего посвящена закреплению и утверждению начала, воплощенного в первом образе, и для этого главная тема либо трансформируется, помещается в иные условия, либо ложится в основу новой, синтезирующей темы.

Кодовое ладогармоническое обобщение особенностей тематизма и развития, встречающееся в музыке XIX века, используется Бородиным в ряде сонатных код с замечательной полнотой и совершенством. Так, параллельная ладовая переменность, характерная для всех тем первой части Второго квартета, подчеркивается в коде с помощью длительного погружения в сферу параллельного минора (трезвучие, чередующееся со своей доминантой, на тоническом органном пункте основного мажора — пример 153). В коде скерцо Первого квартета аккорды мелодического мажора, наложенные на тоническую *F-dur*'ную октаву, причем в сильных тактах выделяются трезвучия VII низкой и VI низкой ступеней (пример 130), сжато воспроизводят наиболее яркие тональные краски репризы: *F-dur* (главная партия) — *es-moll* (переходный, модулирующий аккорд, заменяющий связку) — *Des-dur* (первая часть побочной партии).

Наконец, в коде первой части Богатырской симфонии на тоническом *H-dur*'ном органном пункте у меди дается последовательность аккордов II_b — VI — IV альтер. — I ступеней, — таким образом, многократное столкновение устоев *h* — *c*, возникавшее на протяжении *Allegro* доводится именно здесь до логической развязки. (А. Сохор отмечает в коде «до-мажорное трезвучие, выросшее из терции *do* — *mi*, которая заключена в главной теме» (77; 541); существенно, однако, что это трезвучие впервые звучит одновременно с тоникой (в басу) обостряя конфликт, а затем — через посредствующие аккорды — разрешается в тоническое трезвучие.)

Описанные приемы усиливают значение коды как итогового, обобщающего раздела формы и поэтому привлекают Бородина.

Выяснив некоторые общие черты бородинской сонатной формы, рассмотрим теперь, как она используется в камерной музыке, в квартетах, какие образы сопоставляются и развиваются с ее помощью.

В первых частях складывается особый, лирический тип сонатного *allegro*, отличающийся значительным своеобразием. Своеобразна прежде всего главная партия — развернутое высказывание, характеризующее «лирического героя»; здесь царит приветливость, мягкость, теплота и ровность тона, подвижность сочетается с плавной певучестью, внутреннее развитие — не очень броское и заметное благодаря постепенности изменений, переходов — приводит к большей горячности, трепетности, «открытости» в выражении чувства. Второй образ сонатной экспозиции — побочная партия — как бы выводит «лирического героя» во внешний мир, отображая результат его соприкосновения с благоприятствующей, отнюдь не антагонистической средой. Отсюда — большая активность побочной партии, проявляющаяся через эмоциональную насыщенность (Первый квартет), либо оживленность и действенность (Второй квартет), связи с более динамичными жанрами — экспрессивной вокальной пьесой любовно-лирического содержания (Первый квартет), серенадой и маршем (Второй квартет). Наконец, отсюда же — существенные отличия в композиции: закругленность и уравновешенность главной темы влекут за собой ее целостное, «куплетное» повторение в пределах главной партии, тогда как интенсивное развитие побочной темы вызывает к жизни динамическую трехчастную форму с контрапунктически обогащенной репризой и центральной кульминацией.

Таким образом, возникает не вполне обычное — особенно при сравнении с драматическим типом сонатного *allegro* — соотношение: максимум действия, движения, радикальных изменений приходится на второй крупный раздел экспозиции, побочную партию, тогда как первый раздел, главная партия обретает вид сравнительно изолированного и замкнутого песенного эпизода. Момент активного взаимодействия между главной и побочной темами включается в побочную партию в качестве завершающей развитие кульминации (отмеченной, кстати, ускорением темпа), а на долю заключительной партии остается лишь одна из традиционных ее функций — замыкание формы (не подведение итога), — но зато она осуществляется с особой полнотой.

Общая тенденция к падению роли заключительной партии, нарастающая к концу века, проявляется в бородинской сонатности путем слияния момента «перелома», «прорыва» интонаций главной темы на кадансовом квартсектаккорде (у классиков — принадлежность побочной партии) с объединением элементов главной и побочной тем (что обычно для заключительной партии) — в первых частях Второй симфонии и Второго квартета. Другой путь — единая побочно-заключительная партия, построенная в виде вариационного цикла, — в финале Второй симфонии и первой части Третьей (см. схемы на стр. 270). В этих да и в других случаях, разграничение второй части экспозиции на побочную и заключительную партии становится весьма условным, особенно благодаря единству тематического материала. Неизменной остается лишь функция завершения со всеми ее атрибутами (тонический органнй пункт, прощальная регистровая переключка, угасание динамики и т. д.), отнесенная на самый конец экспозиции.

Нам уже приходилось говорить о типично бородинской лирике «прощания», «ухода», истаивания с ее характерным нежным и «ноктюрновым» колоритом, — видимо, такой образ (по существу, небольшая кода в конце экспозиции) в представлении композитора воплощал естественное завершение жизнедеятельности, счастливый финал некоего цикла «событий». Не случайно бородинские длительные и умиротворяющие «прощания» вызывают аналогию с соответствующими моментами (окончанием экспозиции) в «Ромео и Джульетте» и Шестой симфонии Чайковского — произведений, быть может, диаметрально противоположных бородинским квартетам по содержанию, но удивительно совпадающих с ними в образном истолковании именно данного раздела формы.

Разработки первых частей квартетов, несмотря на их резкое различие (обусловленное различием художественных замыслов *Allegro*), объединяет прежде всего стремление к дальнейшей поляризации основных образно-эмоциональных сфер, показанных в экспозиции, — мягко-задушевного лирического высказывания и деятельного движения, своего рода «лирического действия». Поэтому разработка распадается на два разных по характеру раздела, причем образное разграничение может совпадать, а может и не совпадать с тематическим, — каждый из разделов строится либо на одной теме (Второй квартет), либо на всех темах экспозиции (Первый квартет). Особо отметим, что действенность, активность порождается не внешним вторжением, а возникает как результат раскрытия, обнаружения иных сторон уже знакомых образов. Отсюда — радикальная переработка тем в этом разделе (ладоступенное варьирование, вычленение, тембро-фактурная динамизация со мелодическим развитием в Первом квартете, варьирование со сжатием и перегруппировкой интонаций во Втором квартете), тогда как песенный раздел сохраняет первоначальный облик и целостность тем (даже структурную замкнутость) лишь с тонально-колористической их перекраской.

Динамический профиль разработок различен, но к концу неизменно наступает спад, и именно здесь — в условиях спокойной певучей лирики — осуществляется столь неперемный для Бородина синтез тем (объединяющая мелодия в Первом квартете, пример 115, выделение певучего элемента, общего для главной и побочной тем, во Втором квартете, пример 151). Естественным продолжением и завершением динамического спада выступает оригинальный бородинский «угасающий» предыкт, на который, как было установлено во второй главе, возлагаются две противоположные функции: замыкание крупного раздела формы, в частности с помощью каденционных гармонических оборотов, и подготовка неизменной, «тихой», но достаточно подвижной репризы (ее вступление оттеняется глубоким предыктовым *diminuendo* и *rallentando*). Исходя из норм классической сонатной формы, рассматриваемое построение нельзя назвать предыктом в полном смысле, ибо в нем отсутствует накопление неустойчиво-

сти, и наоборот, есть гармоническая завершенность (даже во Втором квартете: половинная каденция, здесь выполняющая роль заключительной). Бородин переносит в сонатную форму принцип лирических инструментальных пьес типа ноктюрнов: контрастная средняя часть заканчивается развернутым заключением, в котором замедляется движение и стихает звучность, но благодаря динамическому и темповому (иногда ритмическому) контрасту с последующей репризой, такое заключение выполняет также и подготавливающую роль¹.

Реприза продолжает тенденцию, намеченную в экспозиции, — интенсивные изменения приходится на побочную партию, она подвергается еще более значительной динамизации, в частности с помощью октавного удвоения мелодии, создающего напряженную звучность. Переход к такой побочной партии подчеркнут использованием гораздо более ярких тональных красок (большегтерцовая цепь в связующей партии Первого квартета, малосекундовый сдвиг в связующей Второго квартета). В результате контраст с неизменившейся главной темой заметно возрастает.

Коды первых частей весьма различны, но заканчиваются одинаково: «под занавес» дается умиротворяюще-спокойное заключение, аналогичное окончанию экспозиции и разработки, но более широкое, мужественно-уверенное, подчеркнуто мажорное (особое значение здесь приобретают заключительные плагальные каденции, — мы касались их образного смысла в разделе, посвященном ладу).

Таково бородинское лирическое сонатное *allegro*. Среди предшественников Бородина, композиторов, на чей опыт он мог опереться, следует прежде всего вспомнить о Шуберте. Общеизвестна роль песенности в его сонатной форме — певучая мелодия типична и для главной, и для побочной тем. Далее, разнообразные типы образного контраста, лежащего в основе шубертовского сонатного *allegro*, включают и такой, где светлая, сдержанно-лирическая певучая мажорная главная партия сопоставляется с более подвижной, изящно-танцевальной и тоже мажорной побочной партией, в которой лирическое начало выражено слабее. Назовем здесь фортепианные сонаты B-dur, A-dur op. 120, Форелленквинтет. В этих, и в некоторых других произведениях, экспозиция состоит из двух крупных разделов, причем главная партия представляет собой закругленное песенное построение (нередко трех-

¹ См. например, ноктюрны Шопена: b-moll op. 9 № 1, cis-moll (посмертный).

Любимый Бородиным Шуман находится как бы на полпути к такому предыкту: в первой части квартета № 2 F-dur широкая предыктовая каденция завершается остановкой на неустойчивом аккорде доминанты, но зато ей сопутствует динамическое угасание и *ritardando* (реприза вступает *a tempo* и *mf*); наоборот, в первой части fis-moll'ной фортепианной сонаты разработка завершается мощными аккордовыми возгласами, но зато закрепляется тоника одноименного мажора (реприза вступает *piano* и в основном fis-moll'e).

частное), а более интенсивное развитие, в частности ритмическое оживление, активное тональное движение, смены регистров, сосредоточены во втором разделе, побочной партии. Использует композитор также предыктовое замирание и замедление (темповое — в сонате A-dur, ритмическое — в сонате B-dur или, скажем, в квартете a-moll op. 29 № 1), после чего буквально повторяющаяся главная тема репризы звучит обновленно.

Однако Бородин, исходя из собственной концепции сонатности, идет гораздо дальше Шуберта в формировании второго образа лирической сонатной формы. Побочная партия у него развита, самостоятельна и во всех отношениях полноценна, ибо она, ее образная сфера сопоставляется с главной на всех стадиях развития, в том числе и в разработке, — тогда как в разработках Шуберта образно и тематически господствует одна, чаще главная партия. Большее значение Бородин придает и синтезу тем, который у него становится рельефнее, заметнее. Наконец, сами мажорные темы Бородина лирически проникновеннее, тоньше, богаче эмоциональными оттенками, чем мажорные темы Шуберта¹, что связано со специфическими особенностями бородинского мажора, и о них уже шла речь...

В финалах квартетов, ввиду их иной роли в цикле, сонатная форма трактуется по-иному. Прежде всего, значительно более резким становится контраст основных образов: нелирическая главная партия, с ее действенностью, решительностью, особым хмурым «неулыбчивым» тоном, сопоставляется со светлой и привольной лирикой побочной партии. Отсюда — черты драматического сонатного *allegro*: разомкнутое строение главной партии, для которой Бородин использует имитационно-полифонические приемы изложения (с постепенным нагнетанием к вершине), перелом в развитии побочной партии и «прорыв» интонаций главной темы, и даже — в Первом квартете — появление в заключительной партии измененной главной темы в виде предварительного итога развития. Действенный характер финалов подчеркивается — по контрасту — образом раздумья, размышления в медленном вступлении.

В то же время и в финалах сказываются некоторые общие принципы бородинской сонатности. Разработка понимается как второй этап сопоставления образов, и в двух крупных разделах порознь развиваются главная и побочная темы. Важную роль в финале играет объединение, синтез тем, выступающий в качестве окончательного вывода. Поэтому особое значение приобретает кода, где мелодические обороты разных тем сочетаются в единой линии (Второй квартет), либо одна из тем преобразуется, вбирая в себя качества другой (Первый квартет). Стремительное

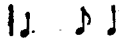
¹ Наиболее сокровенное, трепетное, психологически глубокое в сфере сонатности у Шуберта находит свое выражение в миноре. И не случайно, скажем, в сонате B-dur процесс выявления лирического начала в главной теме приводит ее к минору — вспомним пример 195.

и непрерывное движение, яркое тональное восхождение, неуклонное динамическое нарастание выражают радостный подъем, ликование. Кода финала как бы подхватывает и развивает наиболее яркую точку экспозиции первой части — ее радостно-возбужденную кульминацию (также сопровождавшуюся стремительным мелодическим взлетом и ускорением темпа). Так обобщающий образ деятельной радости становится конечным результатом и, тем самым, краеугольным камнем бородинской концепции камерного сонатно-симфонического цикла.

Коснемся теперь вкратце остальных частей цикла, уже не разграничивая камерные и симфонические произведения. Бородин, вслед за Бетховеном (Девятая симфония и некоторые камерные сочинения), придерживается такого распорядка, при котором на втором месте в цикле находится скерцо, на третьем — медленная часть (единственное исключение, обусловленное особым художественным замыслом, — Первый квартет).

Общий характер скерцо, так же как и некоторые свойственные ему ритмо-фактурные приемы, уже описывался в начале главы. Добавим, что трехчастная композиция скерцо основана на сопоставлении моторно-обобщенного образа крайних частей, свободного от каких-либо прямых жанровых связей, с образом трио, где жанровое начало — воспроизведение народного напева или инструментального наигрыша — присутствует в наиболее чистом для Бородина виде (хотя композитор в своем инструментальном творчестве вообще далек от этой сферы). Крайние разделы бородинских скерцо изложены — в традициях бетховенской Девятой — в сонатной форме (во Второй симфонии — без разработки). Лишь один раз, во Втором квартете, в сонатную форму «уложено» все скерцо: в крайних разделах — экспозиция и реприза, а трио заменяет разработка, она приносит с собой вместо жанрового специфического сочетание причудливо-скерцового с психологическим, кстати, столь характерное для скерцо Чайковского.

В ходе анализа камерных скерцо (см. вторую главу) был освещен оригинальный метод кристаллизации второй темы сонатной формы, постепенного «выведения» ее из сплошного и непрерывного ритмического движения, господствующего в первой теме¹. Постоянство, с которым композитор действует и в симфониях, и в квартетах, свидетельствует о важном художественном, образном (а не только конструктивном) значении этого метода, видимо, основополагающего для самого жанра скерцо — в понимании Бородина. Здесь на ином музыкальном материале, в особых темповых условиях решается та же проблема единства, что и в первых час

¹ Снова вспоминаются традиции скерцо Девятой симфонии Бетховена, где начальный ритм (основная ячейка — такт ) звучит в качестве оstinатного фона побочной темы.

тах, и в финалах: скерцо вообще предстает перед нами как некий нерасчлененный «ток жизни», и всякая индивидуализация показана как выделение составной, производной части общего. Эти художественные причины и обусловили столь постоянное обращение к сонатной форме, предоставляющей композитору богатые возможности для достижения единства.

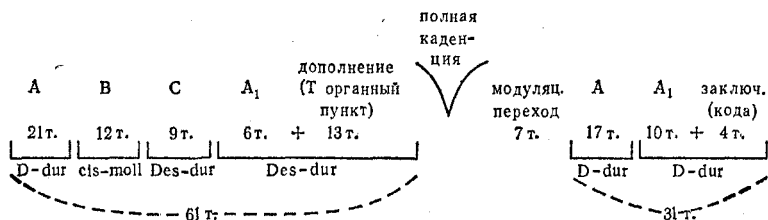
Третья часть цикла, *Andante*, отличается у Бородина эмоциональной наполненностью, весомостью; определение «лирический центр цикла» (к сожалению, изрядно стертое неумеренно частым употреблением) здесь как нельзя более к месту. Внешним признаком интенсивности происходящего в *Andante* развития может служить непременно преобразованная, а чаще всего (за исключением Второго квартета) и динамизированная реприза первой темы, — явление вообще у композитора редкое.

Несмотря на существенные различия в содержании симфонических и камерных *Andante* можно заметить некоторые общие для них композиционные закономерности (имея в виду обе симфонии и Первый квартет).

В начале — сопоставление объективно-сдержанного, повествовательно-лирического («пейзажного» в симфониях) образа с образом более эмоционально-открытым, в котором лирика отличается большей трепетностью высказывания. Такое сопоставление обычно оформляется в виде типично бородинской сонатной экспозиции: каждая тема изложена обстоятельно, неторопливо и отделена от последующего глубокой цезурой, тематическому контрасту сопутствует тональный, прочное, устойчивое завершение замыкает данный раздел формы. Далее следует развитие, тематически связанное с экспозицией, но очень свободно преобразующее ее элементы; целостные проведения — к чему так склонен Бородин — отсутствуют. Выразительность второго раздела более нейтральная, он как бы вовлекает музыку в некое мерное и непрерывное движение (ускоряется темп), — то ли это суровое движение мысли, то ли водоворот самой жизни...

А затем, быть может как результат развития¹, наступает реприза

¹ В *Andante* Первой симфонии среднего раздела нет, его заменяет внезапный гармонический сдвиг, переводящий от экспозиции к репризе. Общая схема *Andante* такова (A_1 — вариант главной темы в характере заключения):



риза, в которой резко смещаются соотношения: первая тема динамизируется, многократно усиливаясь, вторая тема либо исчезает вовсе (Первая симфония, Первый квартет), либо сворачивается, вливаясь в первую как ее завершающий и дополняющий момент, теряя самостоятельность местоположения (Вторая симфония). Таким образом, в *Andante* обнаруживается определенная тенденция к сжатию формы и укрупнению первого образа, тенденция, наиболее полно проявляющаяся в Первой симфонии и Первом квартете, ощутимая во Второй симфонии, и даже— весьма отдаленно — сказывающаяся в ноктюрне Второго квартета (при однотемности, в первой части — раздельное проведение темы у виолончели и скрипки, а в репризе «сдвоенное», одновременное проведение). Мы уже определяли, в связи с анализом *Andante* Первого квартета, особенности такой формы, как «модулирующей» (термин В. П. Бобровского): сонатная экспозиция совмещается с репризой, характерной для трехчастной формы, в результате возникает сонатная форма с усеченной репризой.

Однако разрушение изначального соотношения образов, резкая диспропорция масштабов (реприза примерно вдвое короче экспозиции, что лишь частично компенсируется кодой) настолько необычны для стиля Бородина, что должны быть вызваны особыми художественными целями. Суть их, и вместе с тем общий смысл *Andante*, на наш взгляд, заключается в следующем: субъективное, личное начало — преходяще, легко подвержено изменениям, непостоянно, в сравнении с ним объективная реальность предстает как нечто мощное и всеобъемлющее.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Квартеты Бородина давно уже стали классикой. Они занимают прочное место в репертуаре многих квартетных коллективов, симпатии публики к ним не ослабевают, их изучают в учебных курсах — еще одно свидетельство признания художественной значимости произведений. Представляется, однако, что роль квартетов немаловажна и в истории камерного творчества, и многие их достоинства выяснятся полнее, если намерения и свершения Бородина будут поставлены в связь с некоторыми общими тенденциями развития камерных жанров. (Разумеется, высказанные далее краткие соображения не претендуют на полноту освещения картины, тем более что историю камерной музыки еще предстоит создать советскому музыковедению).

Струнный квартет в качестве самостоятельного жанра (как и некоторые другие камерные жанры) окончательно складывается в эпоху венских классиков, примерно в последнюю треть XVIII века, отделяясь и от камерной сонаты, и от дивертисмента, и от симфонии. Классический тип венского квартета формируется в творчестве Гайдна, Моцарта и Бетховена.

В ходе последующего развития специфически «камерные» проявления выступают в неразрывной связи с общими музыкально-историческими процессами, стилевыми направлениями, особенностями национальных школ, и поэтому возникающая картина весьма сложна. Попытаемся поэтому отметить лишь отдельные тенденции, характерные для струнного квартета в послебетховенскую эпоху.

Наряду с произведениями, которые можно было бы отнести к разряду драматических, продолжающих традиции Бетховена среднего периода, в основе которых резкие контрасты, столкновения, эмоциональный накал, а порою и трагизм (Шуберт — квартет d-moll, Мендельсон — квартет № 4 e-moll, далее Брамс, Чайковский — за исключением Первого квартета, отчасти Франк и дру-

тие), постепенно вырисовывается и иной путь — стремление к чисто лирической трактовке квартета и преобладанию в нем песенного начала, захватывающего даже первое Allegro (Шуберт — квартет a-moll, далее Шуман, Чайковский — Первый квартет D-dur, Дворжак — квартет Es-dur op. 51 и т. д.). В русле этого направления квартеты Бородина предстают яркой художественной вершиной, и их воздействие особенно ощутимо в квартетном творчестве Глазунова, а также Равеля (чей квартет F-dur близок бородинским вплоть до некоторых деталей — 42; 48—60).

Направление, о котором идет речь, во многом способствовало дальнейшему прогрессу лирической мелодики: с уменьшением роли контрастов (в том числе внутритематических) возрастает значение длительно и непрерывно развивающейся мелодической линии, способной передать различные «повороты» и оттенки выражаемого чувства. Достижения Бородина здесь исключительно велики, «искусство продолжения» (мы писали о нем во второй главе) помогало ему создавать лирические темы, отличающиеся эмоциональной полнотой, единством настроения, и в то же время протяженностью развертывания и непрерывностью обновления уже на экспозиционной стадии изложения; замечательная песенность сочетается со свойствами инструментальной темы — способностью к интенсивному развитию, пригодностью к различным модификациям. Лирические темы Бородина, так же как и Чайковского, опиравшегося во многом на иные принципы (мы касались этого в третьей главе), — новый и значительный этап развития инструментальной мелодики.

Национально-характерной чертой русской камерной музыки было прямое обращение к народному творчеству, — не только к интонациям, попевкам, ритмическим оборотам и типичным структурам, но и, прежде всего, к художественным образам народного искусства.

Многочисленные обработки и вариации на народные мелодии, столь распространенные в первую половину XIX века (им отдал дань молодой Бородин, и о них шла речь в первой главе), воссоздавали перед слушателями характер, настроение той или иной народной песни. Постепенно в отечественной музыке складывается традиция энергичных плясовых финалов, в которых образ, более или менее близкий русскому народному танцу, контрастно противопоставляется предшествующему развитию или, наоборот, дополняет его¹ (эта линия, зарождаясь в квартетах Ф. Тица и Алябьева, проходит через творчество едва ли не всех русских композиторов, исключая, быть может, Танеева, и на новом этапе, обогащаясь, находит свое продолжение в советских камерных ансамблях). Бородин опирается на такую традицию в финале Второго квартета, где народная танцевальность расширяет сферу содержания

¹ Можно видеть в этом национальное преломление гайдновских традиций трактовки финала цикла.

и служит воплощению активной жизнедеятельности, и, отчасти, в финале Первого (преображения побочной темы, обретающей вид массовой народной пляски в разработке, готовят итоговое контрапунктическое сочетание обеих основных тем).

Однако в пору наивысшей зрелости русской инструментальной музыки принципы использования народно-песенных образов расширяются: наряду с их объективным воспроизведением композиторы открывают для себя иную возможность — образ народной песни вовлекается в сложное драматургическое развитие, подчиняется индивидуальному, порою драматическому или лирическому замыслу. Трудно переоценить поэтому значение *Andante* Первого квартета: в нем Бородин не только впервые с такой полнотой и достоверностью воссоздает в камерной инструментальной музыке протяжную лирическую песню, но возлагает на нее активную роль в драматургии и, в соответствии с этой ролью, преобразует, драматизирует ее. Бородин был здесь не одинок, сходные устремления мы наблюдаем в те же 70-е годы и у Чайковского — в *Andante cantabile* из Первого квартета, в финале Четвертой симфонии (с точки зрения интересующей нас проблемы важна трактовка песенного жанра, различие же между мелодией цитированной, как у Чайковского, или сочиненной композитором, как у Бородина — особенно при замечательной близости народному прообразу, — малосущественно). Именно для того, чтобы образ народной песни поставить на службу оригинальному и неповторимому замыслу, Чайковский присочиняет к мелодии песни «Сидел Ваня на диване» собственное продолжение, народный напев вовлекается в специфическую для Чайковского лирико-психологическую сферу, что позволяет композитору обращаться с ним в дальнейшем как со «своей» темой (расчленение и развитие отдельных попевок, их интонационное изменение)¹. С той же целью Чайковский в ходе варьирования народной песни «Во поле береза стояла» существенно преобразует и «лиризует» ее (мы частично касались этого в третьей главе, в связи с ладоступенным варьированием).

Плодотворность рассматриваемой тенденции, у истоков которой стоят Бородин и Чайковский, доказывает все последующее развитие русской музыки, вплоть до произведений Шостаковича. Назовем, например, интермеццо из фортепианного квинтета, где главная тема представляет собой инструментальное претворение — более свободное, чем у русских классиков — лирической протяжной песни, а реприза дает ее драматизацию (возможная образная аналогия с *Andante* Первого квартета Бородина подкрепляется сходством частных моментов — опорой на варьированную куплетность при изложении темы, использованием полифонических

¹ А. А. Альшванг в анализе *Andante cantabile* отмечает: «Существенным для стиля Чайковского является частое и разнообразное вторжение субъективно-психологического начала в изложении какого-либо объективного жанра» (4; 329).

приемов и в самой двухголосной теме, и в качестве динамизирующего средства, и т. д.). Укажем также на третью часть Одиннадцатой симфонии, где контрапункт басов с первых же тактов (повторения уменьшенной кварты на I—IV \flat —III ступенях минора) создает соответствующую ладовую настройку и заставляет нас воспринимать мелодию «Вы жертвою пали» как «тему Шостаковича», что делает естественным последующее интенсивное мелодическое развитие и эмоциональный подъем¹.

С момента своего зарождения камерные ансамбли, и в том числе струнный квартет, сохраняют связи с бытом, с бытовой музыкой. Эти связи проявляются по-разному в зависимости от эпохи, стиля и национальной школы: от почти непосредственного и «целостного» воспроизведения у Гайдна до утонченного претворения отдельных элементов у Дебюсси и Равеля. Характерное для русской художественной культуры стремление к поэтизации бытового, отразившееся в первую половину века в приближении камерного ансамбля к бытовой лирике, в активном освоении жанра лирической «инструментальной песни-романса» (мы писали об этом в первой главе) получает у Бородина новое, художественно более высокое воплощение. Его ноктюрн из Второго квартета или побочная тема скерцо оттуда же (сочетание мазурки и вальса) замечательны, кроме всего прочего, и тем, что распространяющиеся в бытовом музицировании жанры поднимаются здесь до высот подлинной поэзии, обогащаются глубоким и значительным содержанием. Бородин вместе с Чайковским (вальсы в симфониях!), опираясь на достижения романтиков в области фортепианной миниатюры, но используя их в развитой циклической форме, открывают путь целой череде аналогичных лирических образов и частей: в камерных произведениях Глазунова (вальсы из «Новелетт», из сюиты для квартета), Танеева (ноктюрн — восьмая вариация в заключительной части D-dur'ного струнного квинтета²) и далее — у многих советских авторов. Общее художественное воздействие ноктюрна Бородина ощутимо, на наш взгляд, и в медленных частях квартетов Дебюсси и Равеля.

В послебетховенскую эпоху в камерные жанры постепенно проникают влияния оперной и программной симфонической музыки, — они сказываются и в методах объединения цикла, и в приемах письма, и в возрастании значения колорита, красочности. Такие тенденции обусловлены новыми художественными задачами, потребностью в расширении сферы содержания камер-

¹ Данное наблюдение и сопоставление методов Шостаковича — Чайковского (имеется в виду финал Четвертой симфонии) было изложено автором работы на теоретической конференции СК СССР «Вопросы реализма в советской музыке и борьба с модернистскими влияниями» (Москва, 19—22 марта 1958 г.).

² В. В. Протопопов в работе «Гворческий путь С. И. Танеева» пишет о близости мелодики ноктюрна бытовой музыке, устанавливая связи стиля Танеева со всей русской музыкальной культурой (67; 81).

ных ансамблей, особенно настоящей во вторую половину века.

Осознание единства, глубоких внутренних связей между различными явлениями жизни, стремление к рельефному объединению разнохарактерных, нередко контрастирующих образов и, наконец, требования программности привели к внедрению в крупную инструментальную форму зародившегося в оперной музыке лейтмотивного принципа (Берлиоз), а также монотематизма (Лист). В дальнейшем эти принципы используются и в музыке, строго говоря, непрограммной; примерно в одно и то же время они переносятся в квартетную литературу Бородининым (A-dur'ный квартет, окончен в 1879 году), Григом (g-moll'ный квартет, окончен в 1878 году), Франком (D-dur'ный квартет, окончен в 1889 году), причем каждый художник применяет их очень индивидуально и в соответствии с особым творческим заданием. Бородин тяготеет к монотематизму, связывая медленную часть с финалом и образно трансформируя возвращающуюся тему¹.

Актуальность и ценность принципов объединения, о которых идет речь, подтверждается их широким последующим использованием в квартетах Дебюсси, Равеля, Глазунова и других авторов; всеобъемлющего тематического единства достигает в своих камерных ансамблях Танеев.

Красочность, колорит получает распространение в камерной музыке, быть может, раньше всего в излюбленно романтической образной сфере фантастики. Начиная, пожалуй, от стремительно-полетного, легчайшего по звучанию — как бы бесплотного — скерцо из струнного октета Мендельсона (1825, на год раньше знаменитой увертюры к «Сну в летнюю ночь»!), игра, столь типичная для жанра скерцо вообще, более или менее ощутимо переводится в область нереального, соприкасается со сказочностью, то светлой, то сумрачной. Назовем здесь Первый, a-moll'ный квартет Шумана, далее квартеты Франка, Дебюсси и др.

Бородин, наряду с ярко национально окрашенным «русским скерцо» (еще в раннем фортепианном квинтете, а далее в скерцо D-dur), дает свою трактовку и рассматриваемому образному типу — в причудливо-изменчивом, бысролетном скерцо Первого квартета. Новаторски используя инструменты в трио (флажолеты скрипки и виолончели), композитор добивается неведомых прежде тембров; эффект звучания неких небывалых, волшебных деревянных духовых инструментов достигается с помощью природных свойств самих струнных, и в результате обогащаются красочные возможности струнного квартета.

Вообще квартетное письмо на протяжении XIX века претерпевает заметные изменения. Хорошо сказал об этом Григ, сам

¹ Мы отмечали также элементы программности, проявляющиеся в особой драматургии сонатной формы финала Второго квартета и ведущие свое происхождение еще от последних квартетов Бетховена.

стремившийся к расширению границ жанра: «Мендельсон в своих произведениях для струнных инструментов очень редко или попросту никогда не отклонялся от тех полифонических канонов, каких придерживались Гайдн, Моцарт и ранний Бетховен. Шуман шел более от позднего Бетховена, который, как и Шуберт, не боялся гомофонии и даже симфонически оркестрового стиля в своих струнных квартетах» (33; 669). И действительно, воздействие оркестровой музыки и в масштабах, и в отдельных приемах изложения (таковы, например, многозвучные и широкоохватные аккордовые *tutti*), значение гомофонии, в частности связанной с потребностями колористической трактовки гармонии, — все эти черты заметно нарастают в квартетной литературе, особенно в последней трети века¹.

Бородин, широко и нередко по-своему используя средства полифонии, мелодизируя и утончая квартетную ткань, смело обращается, где это необходимо, и к многозвучным аккордовым вертикалям, и к разнообразным видам гомофонии — как в чистом виде, при изложении песенной, «вокального» типа мелодии (сопровождение нередко выдает «простонародные» бытовые истоки поэтичного и утонченного образа, — например, аккорды *pizzicato à la* гитара), так и в синтезе с полифонией («поющее» гомофонное многоголосие). Свобода в выборе средств расширяла художественную палитру художника, помогала ему воплощать оригинальные творческие замыслы.

Но происходившие в живой музыке процессы, затрагивавшие понимание самой сути «квартетности», не могли не наталкиваться на сопротивление. Дело в том, что выдающиеся художественные достоинства струнных квартетов венских классиков породили представление о некоем навечно данном в их творческой практике идеале квартетного письма, где голоса должны быть мелодизированы и непременно самостоятельны (четыре равноправных партнера), где господствуют полифонические приемы изложения и основное внимание автора уделено рисунку, линии; причем такое представление не только доминировало в прошлом веке, но и перекочевало в нынешний век². А поэтому новая литература нередко расценивалась как дерзкое и ничем

¹ Характерные примеры: хоральная фактура, выдвигающая на передний план гармоническую краску, — в побочной партии финала квартета Франка, в побочной партии и коде первой части квартета Грига (в последнем случае еще и специфическая звонкость тремоло *sul ponticello*) в финалах названных квартетов — аккордовая перекличка типа эхо (*fortissimo — pianissimo*), как бы воспроизводящая сопоставление разных групп оркестра, но осуществленная средствами квартета с помощью регистра и гармонии.

Ценные соображения по затронутому вопросу высказывает О. Е. Левашова в книге «Эдвард Григ» (56; 444—446).

² Гвидо Адлер, например, в своей работе о венской классической школе (1924) утверждал, что, несмотря на блестящее развитие квартетного письма Моцартом, Бетховеном и всеми последующими композиторами, и поныне совершеннейшие образцы квартетного стиля принадлежат Гайдну (91; 695).

не оправданное посягательство на идеал. И квартеты Бородина (особенно Первый), подобно квартету Грига, а позднее Равеля и других авторов, не избежали подобной оценки, вызвав не только разноречия в суждениях, но и суровую критику. Значительная часть претензий, адресованных Бородину музыкальными критиками (наряду с упреками в тематической бедности (?!), недостатке контрапунктического мастерства (?!) и т. д.), относилась к якобы имевшим место нарушениям требований камерного стиля¹.

История подвела окончательные итоги, сняла все сомнения. Значение квартетов Бородина бесспорно, хотя в наши дни их новаторские черты отнюдь не очевидны: всеобщее и полное признание, широкая доступность квартетов порождает иллюзию, будто так же воспринимались они и в момент своего появления. Замечательные творения русской музыкальной классики, квартеты не только отразили время, эпоху и личность автора, но и сыграли значительную роль в общем развитии камерной музыки. Квартеты Бородина открывают новые, неведомые прежде художественные возможности жанра и, вместе с квартетами Чайковского, Грига, Франка, а далее Глазунова, Танеева, Дебюсси, Равеля, постепенно преобразуют его, прокладывая пути камерной классике нашего времени.

¹ Отзывы рецензентов частично приведены в нашей статье «Заметки о Первом струнном квартете (К давним спорам о мастерстве)» (25).

**УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ.
СПИСОК ЦИТИРОВАННЫХ И УПОМЯНУТЫХ ИЗДАНИЙ¹**

На русском языке

1. Ленин В. И. Л. Н. Толстой и его эпоха. Полное собрание сочинений, т. 20. М., Госполитиздат, 1961.
2. Ленин В. И. Экономическое содержание народничества и критика его в книге г. Струве. Полное собрание сочинений т. 1. М., Госполитиздат, 1960.
3. Алпатов М. Русский жанр второй половины XIX века. «Искусство», 1947, № 5.
4. Альшванг А. П. И. Чайковский. Изд. второе. М., «Музыка», 1967.
5. Анонимный автор. «Театр и музыка». «Новое время», № 3438 от 23 сентября 1885 года.
6. Асафьев Б. Глинка. М., Музгиз, 1950.
7. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, кн I и II. Л., Музгиз, 1963.
8. Асафьев Б. Русская музыка от начала XIX столетия. М. — Л., Асадемия, 1930.
9. Балакирев М. А. Исследования и статьи». Сборник. Л., Музгиз, 1961.
10. Балакирев М. Русские народные песни. М., Музгиз, 1957.
11. Бачинская Н. Народные песни в творчестве русских композиторов. М., Музгиз, 1962.
12. Берков В. Гармония Глинки. М., Музгиз, 1948.
13. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. «Советская музыка», 1965, № 9.
14. Бородин А. П. «Письма А. П. Бородина» с примечаниями С. А. Дяниной, вып. I. М., Музсектор ГИЗа, 1928; вып. II. М., Музгиз, 1936; вып. III. М. — Л., Музгиз, 1949; вып. IV. М. — Л., Музгиз, 1950.
15. Вальтер В. Камерная музыка А. П. Бородина. «Русская музыкальная газета», 1912, № 11.
16. Васильев Ф. Письма и документы. М., Изогиз, 1937.
17. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. М., АН СССР, 1956.
18. Вильбоа К. Предисловие к сборнику «150 русских песен, переложенных К. Вильбоа». М., П. Юргенсон, 1874.
19. Вольман Г. Вступительная статья к сборнику «Русские песни XVIII века. Песенник И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара». М., Музгиз, 1958.

¹ Список не содержит полную библиографию по теме книги, он включает лишь цитированные работы и те издания, на которые автор ссылается в тексте (книги, статьи, предисловия к сборникам народных песен и музыкальным произведениям).

20. Галлер К. Музыкальная заметка. «С.-Петербургские ведомости», № 261 от 24 сентября 1885 года.
21. Гинзбург Л. История виолончельного искусства, кн. II. Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века. М., Музгиз, 1957.
22. Гинзбург С. Предисловие к изданию фортепианной тарантеллы Бородин. Л., Музгиз, 1938.
23. Гнесин М. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. М., Музгиз, 1950.
24. Головинский Г. Бородин. Черты стиля, приметы времени. «Советская музыка», 1957, № 9.
25. Головинский Г. Заметки о первом струнном квартете (к давним спорам о мастерстве). «Советская музыка», 1958, № 11.
26. Головинский Г. По поводу одного «открытия». «Советская музыка», 1954, № 7.
27. Горький М. Несобранные литературно-критические статьи. М., издательство «Художественная литература», 1941.
28. Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова. М., Музгиз, 1961.
29. Дианин С. Бородин. Жизнеописание, материалы и документы. Изд. второе. М., Музгиз, 1960.
30. Дмитриевская К. Очерки о музыкальном стиле Бородин. Рукопись. Московская консерватория, 1946.
31. Дмитриев А. Из творческой лаборатории А. П. Бородин. «Советская музыка», 1950, № 10.
32. Должанский А. Музыка Чайковского. Симфонические произведения. Научно-популярные очерки. Л., Музгиз, 1960.
33. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., «Музыка», 1964.
34. Зорина А. Струнный квинтет фа минор А. П. Бородин. «Ученые записки». Государственный научно-исследовательский институт театра, музыки и кинематографии. Сектор музыки, т. II. Л., 1953.
35. Канн-Новикова Е. Глинка и культура Украины. «Советская музыка», 1951, № 1.
36. Катуар Г. Теоретический курс гармонии. М., Музсектор Госиздата, ч. I — 1924, ч. II — 1925.
37. Кашкин Н. Из раздела «Театр и музыка», заметка. «Русские ведомости», № 55 от 26 февраля 1893 года.
38. Келдыш Ю. История русской музыки. М.—Л., Музгиз, ч. I. 1948; ч. II, 1947.
39. Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М., «Наука», 1965.
40. Короленко В. Г. О литературе. М., Гослитиздат, 1957.
41. Крамской Николай Иванович. Письма, статьи в двух томах. М., Искусство, 1965.
42. Крейн Юлиан. Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Раavelя. М., «Музыка», 1966.
43. Кругликов Сем. Из раздела «Корреспонденции. Москва». Заметка. «Музыкальное обозрение», № 2 от 3 октября 1885 года.
44. Курт Эрнст. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. М., Музгиз, 1931.
45. Кюи Ц. Избранные статьи. Л., Музгиз, 1952.
46. [Кюи Ц.] Музыкальные заметки. «Санкт-Петербургские ведомости», № 298 от 31 октября 1868 года.
47. [Кюи Ц.] Музыкальные заметки. «Санкт-Петербургские ведомости», № 281 от 12 октября 1871 года.
48. Кюи Ц. Музыкальные заметки. «Неделя», № 43 от 27 октября 1885 года.
49. [Кюи Ц.] Первое квартетное собрание РМО. «Музыкальное обозрение», № 2 от 3 октября 1885 года.
50. [Кюи Ц.] Первое квартетное собрание РМО. Вторая серия. «Музыкальное обозрение», № 7 от 7 ноября 1885 года.
51. [Кюи Ц.] Пятое квартетное собрание второй серии РМО. «Музыкальное обозрение», № 5 от 4 февраля 1888 года.

52. Ламм П. Предисловие к изданию трио Бородина на тему русской песни «Чем тебя я огорчила». Полное собрание сочинений Бородина, т. V, вып. 4. М., Музгиз, 1946.
53. Ламм П. Предисловие к изданию фортепианного квинтета Бородина. Полное собрание сочинений Бородина, т. V, вып. 5. М., «Искусство», 1938.
54. Ларош Г. Музыкально-критические статьи. СПб, В. Бессель, 1894.
55. Ларош Г. Собрание музыкально-критических статей, т. I. М., 1913; т. II, ч. I. М., 1922; ч. 2. М. — П., Музсектор Госиздата, 1924.
56. Левашова О. Эдвард Григ Очерк жизни и творчества. М., Музгиз, 1962.
57. Левенсон О. Я. В концертной зале (Музыкальные фельетоны) 1878—1880 гг. М., 1880.
58. Левенсон О. Музыкальная хроника. «Русские ведомости» от 30 марта 1883 года.
59. Мазель Л. Две заметки о взаимовлиянии оперных и симфонических принципов у Чайковского. «Советская музыка», 1958, № 9.
60. Мазель Л. О мелодии. М., Музгиз, 1952.
61. Мусоргский М. П. Избранные письма. М. Музгиз, 1953.
62. Мясковский Н. Я. Петербургские письма (VII). Статьи, письма, воспоминания. М., «Советский композитор», т. I, 1959; т. II, 1960.
63. Плеханов Г. В. С. Каронин. Сборник «Литература и эстетика» т. II. История литературы и литературная критика. М., Гослитиздат, 1958.
64. Протопопов Вл. Вариации в русской классической опере. М., Музгиз, 1957.
65. Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. М., Музгиз, 1962.
66. Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших проявлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков. М., «Музыка», 1965.
67. Протопопов Вл. Творческий путь С. И. Танеева. Сборник «Памяти С. И. Танеева». М. — Л., Музгиз, 1947.
68. Протопопов С. Элементы строения музыкальной речи. М., Музсектор Госиздата, 1930.
69. Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., Музгиз, 1961.
70. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., Музгиз, 1955.
71. Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен. М. — Л., Музгиз, 1951.
72. — ский. Русское музыкальное общество. «Артист», № 12, 1891.
73. Скребкова О. Л. О некоторых приемах гармонического варьирования в творчестве Римского-Корсакова. «Вопросы музыкознания». Сборник статей, т. III. М., Музгиз, 1960.
74. Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии. Музыкально-исторические этюды. Л., Музгиз, 1956.
75. Соловцова Л. Камерно-инструментальная музыка А. П. Бородина. Изд. второе. М., Музгиз, 1960.
76. Способин И. Музыкальная форма. М., «Музыка», изд. четвертое, 1967.
77. Сохор А. Александр Порфирьевич Бородин. М. — Л., «Музыка», 1965.
78. [Сохор А.] Предисловие к изданию струнного квинтета Бородина. Л., Музгиз, 1960.
79. Стасов В. А. П. Бородин. Избранные сочинения в трех томах, т. III. М., «Искусство», 1952.
80. Трамбицкий В. Плагальность и родственные ей связи в русской песенной гармонии. Ежегодник «Вопросы музыкознания», т. II. М., Музгиз, 1956.
81. Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии. Изд. второе. М., «Музыка», 1965.
82. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. Очерк первый. «Советская музыка», 1940, № 9. Очерк второй. Рукопись.
83. Цуккерман В. Жемчужина русской лирики. «Советская музыка», 1965, № 1.

84. Цуккерман В. Заметки о музыкальном языке Шопена. «Фридерик Шопен». Статьи и исследования советских музыковедов. Составление и общая редакция Георгия Эдельмана. М., Музгиз, 1960.

85. Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., Музгиз, 1957.

86. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., «Музыка», 1964.

87. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., Музгиз, 1953.

88. Успенский Г. Собрание сочинений в девяти томах, т. VII. М., Гослитиздат, 1957.

89. Федоров-Давыдов А. Искусство второй половины XIX века. Очерки по истории русского искусства. М., Академия художеств СССР, 1954.

90. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство, т. I. М., Музгиз, 1951.

На иностранных языках

91. Adler G. Die Wiener klassische Schule. Handbuch der Musikgeschichte. Herausgegeben von Guido Adler. Frankfurt am Main. Frankfurter Verlags-Anstalt A.—G. 1924.

92. Borodin by Serge Dianin. London, Oxford Universiti Press, 1963.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Предисловие</i>	5
Введение. Эпоха. Искусство. Художник	7
Глава первая. Раннее камерное инструментальное творчество Бородина. Пути формирования стиля .	20
Глава вторая. Зрелые камерные инструментальные ансамбли. Бородин-лирик.	134
Глава третья. Некоторые итоги. Черты стиля . .	237
Заключение. . . , ,	299
Указатель литературы . . . ,	306

Головинский Г.

Камерные ансамбли Бородина, М., Музыка, 1972

312с

Настоящая книга — первое капитальное исследование камерно-ансамблевого творчества Бородина. Наряду с обстоятельным разбором его струнных квартетов, автор анализирует и неопубликованные рукописи. Особое место занимают вопросы стиля композитора, эстетические проблемы, связанные с миропониманием художника. Книга предназначена профессионалам, она снабжена нотными примерами и редкими иллюстрациями. •

ГОЛОВИНСКИЙ ГРИГОРИЙ ЛЬВОВИЧ
КАМЕРНЫЕ АНСАМБЛИ БОРОДИНА

Редактор *А. Куцман*
Худож. редактор *Ю. Зеленков*
Техн. редактор *Т. Сергеева*
Корректор *Л. Анасова*

Подписано к печати 11/1—72 г.

А 03210 Формат бумаги 60×90¹/₁₆ Печ. л. 19,5
Уч.-изд. л. 19,841 Тираж 2000 экз. Изд. № 6601
Т. п. 1972 г. № 628 Зак. 388 Цена 1 р. 58 к.
на бумаге № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.
Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.