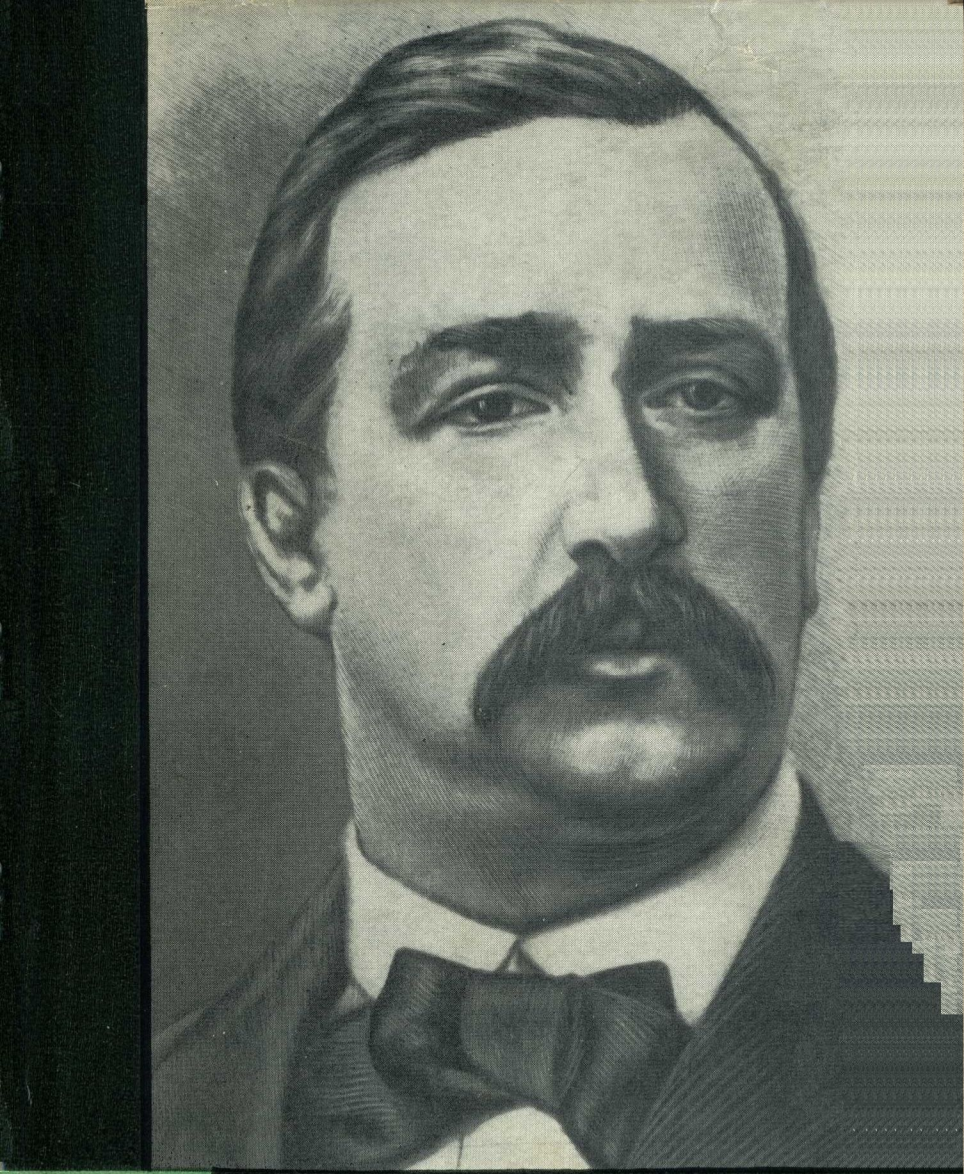


# Бородин

А·СОХОР

# Александр

ИЗДАТЕЛЬСТВО·МУЗЫКА·
МОСКВА·1965·ЛЕНИНГРАД

# Порфирьевич
# БОРОДИН

жизнь,
деятельность,
музыкальное
творчество

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНЕМАТОГРАФИИ




А. П. Бородин
*Портрет И. Репина*

## ОТ АВТОРА

Литература о Бородине обширна и насчитывает более 500 книг, брошюр, статей на различных языках.* Среди них — ценнейшие публикации: первое издание писем и критических статей композитора, осуществленное В. В. Стасовым, 4 тома писем Бородина, подготовленных к печати и прокомментированных С. А. Дианиным, собранные им же письма к Бородину и о Бородине и прочие документы. Богатый фактический материал содержится в биографическом очерке Стасова о Бородине, в переписке и мемуарах его соратников по Могучей кучке, в жизнеописании композитора, составленном С. А. Дианиным, в воспоминаниях о Бородине его младших современников, в том числе А. П. Дианина, Н. Д. Кашкина, М. М. Ипполитова-Иванова.

Многочисленные важные мысли и наблюдения о музыке Бородина можно найти в критических статьях и исследовательских этюдах В. В. Стасова, Ц. А. Кюи, С. Н. Кругликова, Б. В. Асафьева и др.; в сжатых монографических очерках В. А. Чечотта, Е. М. Браудо, Г. Н. Хубова, Ю. А. Кремлева,

* Указатель основных использованных источников см. в конце книги. Более полную (но не исчерпывающую) библиографию на русском языке (сост. Б. С. Яголим) см. в кн.: С. А. Дианин. Бородин. Жизнеописание, материалы и документы, 2 изд. Музгиз, М., 1960.

И. Ф. Бэлзы; в источниковедческих и аналитических работах (большей частью неопубликованных) П. А. Ламма, К. Н. Дмитревской, А. Н. Дмитриева, Н. А. Листовой, Г. Л. Головинского; в посвященных Бородину главах крупных исследований по истории русской музыки в целом и ее отдельных жанров («История русской музыки» Ю. В. Келдыша, «Русский классический романс» В. А. Васиной-Гроссман, «История виолончельного искусства», т. 2, Л. С. Гинзбурга, «Инструментальный ансамбль в русской музыке» Л. Н. Раабена, «Русская фортепианная музыка» А. Д. Алексеева и др.), а также в ряде книг по вопросам теории («Вопросы музыкальной драматургии оперы» М. С. Друскина, «Драматургия русской оперной классики» Б. М. Ярустовского, «О мелодии» Л. А. Мазеля, «История полифонии» В. В. Протопопова и др.). Наконец, существует значительное количество популярных изданий (среди них выделяется книга М. Ильина и Е. А. Сегал «Бородин»), «путеводителей» по отдельным произведениям, рецензий на издания, спектакли и концерты. Одна книга (Н. А. Фигуровского и Ю. И. Соловьева) посвящена научной деятельности Бородина-химика.

В скромной по объему зарубежной литературе о Бородине преобладающее место занимают очерки-портреты (основанные, как правило, целиком на материалах, изданных на русском языке). Наиболее полные из них принадлежат бельгийскому любителю музыки А. Габэ (перевод-пересказ биографического очерка В. Стасова), английским музыковедам Д. Абрахаму (Эбрэхэму) и Д. Бруку, немецкому музыковеду В. Каалю. Лишь немногие работы посвящены отдельным произведениям, жанрам и периодам творчества Бородина. В частности, в периодических изданиях опубликованы статьи об опере «Князь Игорь» (английские музыковеды Р. Ньюмарч и Д. Абрахам), о симфониях (немецкий дирижер Ф. Вейнгартнер, швейцарский музыковед К. Неф), романсах (Д. Абрахам), опере «Богатыри» и произведениях Бородина, созданных в Гейдельберге (английский музыковед Д. Ллойд-Джонс).

Таким образом, накоплен большой опыт в изучении отдельных сторон биографии и творчества Бородина. Однако в изданной до сих пор литературе нет ни одной развернутой монографии, всесторонне охватывающей его жизненный и творческий путь, анализирующей все музыкальные произведения. Дать по возможности наиболее широкую картину жизни, деятельности и творчества композитора, поставив ряд актуальных для советской музыкальной культуры проблем, и прежде всего проблему эпоса в музыке и воплощения этического идеала — такова задача настоящего исследования.

Подобная задача всегда сложна, о каком бы деятеле ни шла речь. В отношении же Бородина пришлось столкнуться с некоторыми особыми трудностями.

Одна из них, наиболее очевидная, связана с многогранностью Бородина — композитора, ученого, педагога, общественного деятеля. Чтобы с одинаковой эрудицией судить и о его музыкальном творчестве, и о химических исследованиях, надо самому быть «вторым Бородиным». В этой книге подавляющее место уделено композитору и — в меньшей степени — общественному деятелю. О Бородине-химике говорится в сжатой форме лишь то, что изложено в специальных работах, посвященных ему как ученому.

Другая трудность обусловлена отсутствием в опубликованной литературе подробных исследований о жанрах творчества и об отдельных произведениях Бородина-композитора. О многом в его музыке приходилось из-за этого говорить впервые — во всяком случае, так подробно. В этих условиях отдельные положения неизбежно должны были принять характер гипотез, догадок или дискуссионных высказываний.

Как и в ряде монографий о других художниках, в этой книге отдельно рассматриваются жизнь Бородина и его произведения.

Для первого раздела привлечено множество неопубликованных или забытых биографических, эпи-

столярных, мемуарных и прочих материалов. Чтобы не перегружать изложение, пришлось отказаться от некоторых «популярных», переходящих из книги в книгу цитат из наиболее известных источников (например, из «Летописи моей музыкальной жизни» Н. А. Римского-Корсакова или из биографического очерка В. В. Стасова о Бородине), особенно если они содержат второстепенные сведения. Ссылки на все цитируемые или используемые иным образом источники даны в конце книги в библиографических примечаниях.

Музыкальное наследие Бородина, которому посвящен второй раздел исследования, включает сравнительно мало произведений. Но, как писал Стасов, среди них (если говорить о зрелых работах) нет слабых. История подтвердила эту оценку: все, что создано Бородиным в годы творческой зрелости (после 1862 г.), живет сегодня, исполняется в театрах и концертных залах, причем разные жанры представлены примерно в равной степени. Поэтому все они рассматриваются по возможности подробно. При анализе изданных произведений нотные примеры заменены (для экономии места) ссылками на соответствующие разделы партитуры или клавира; приведенные же в книге — взяты почти исключительно из неопубликованных рукописей Бородина.

Произведения Бородина сгруппированы по жанровому признаку. Такой порядок рассмотрения имеет по сравнению с хронологическим не только преимущества, но и заметные недостатки.* Вполне возможно, что в отношении других композиторов более оправдан хронологический порядок. Но в данном случае выбора нет. Бородин обычно работал одновременно над несколькими сочинениями, начинал новое, не закончив предыдущего. Вот один пример: в 1870 году параллельно сочинялись опера «Князь Игорь» и Вторая симфония, и тогда же был

* Об этом обстоятельно и во многом убедительно говорит Ю. Кремлев в предисловии к монографии «Фридерик Шопен». Музгиз, М., 1960.

написан романс «Море». Основное произведение Бородина — «Князь Игорь» — создавалось в продолжение восемнадцати лет, причем в эти же годы появились две симфонии, «В Средней Азии», два квартета, ряд романсов и других пьес. К какому же периоду отнести «Игоря»?

Хронологический принцип оставлен только для сочинений раннего периода, образующих обособленную группу. Последующие главы посвящены отдельным жанрам, внутри же глав соблюдается в основном хронологический порядок. Дополнительным оправданием такой классификации служат цельность творческого облика Бородина и единство его стиля, не претерпевшего на протяжении зрелого периода творчества (1862—1887) резких изменений и поворотов.

Есть еще одна особенность музыкального наследия Бородина, которая потребовала отклонений от обычного метода исследования. В большинстве случаев исследователь, если только он не интересуется специально творческой историей произведений или психологией творчества их автора, вправе рассматривать лишь их последние, опубликованные варианты. Но часть наследия Бородина известна сейчас не по авторским вариантам, а по редакциям Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова (это относится больше всего к «Князю Игорю»). Излишне говорить здесь, как велика заслуга обоих друзей и соратников Бородина перед русской музыкой: без их подвига, без кропотливого собирания и обработки ими рукописей Бородина не было бы на сцене оперы «Князь Игорь», а на филармонической эстраде ряда других произведений. Но это не отменяет необходимости изучать подлинники Бородина. Иначе нельзя получить точное, объективно верное представление об этом самобытнейшем гении. Многие подлинники до сих пор не опубликованы (или — в отдельных случаях — изданы не в строго научном виде). Этим объясняется неоднократное обращение автора при анализе разных сочинений Бородина к его рукописям.

Места хранения рукописей обозначены в тексте и в примечаниях сокращенно:

Институт театра, музыки и кинематографии (Ленинград), сектор источниковедения и библиографии — ИТМК;

Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград) — ОР ГПБ;

Отдел рукописей Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова — ОР ЛГК;

Отдел рукописей Института русской литературы (Пушкинского Дома) Академии наук СССР (Ленинград) — ОР ИРЛИ;

Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки (Москва) — ГЦММК;

Центральный государственный архив литературы и искусства (Москва) — ЦГАЛИ.

Автор искренне благодарит А. А. Гозенпуда, Ю. А. Кремлева, М. К. Михайлова, Э. Л. Фрид и других сотрудников Института театра, музыки и кинематографии, как и всех, кто оказал ему разнообразную помощь в работе над книгой.

*ЧАСТЬ ПЕРВАЯ*

# ЖИЗНЬ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

## Введение

## ЛИЧНОСТЬ

Нам предстоит пройти длинный путь рядом с великим человеком. Он явится нам в разные моменты своей жизни, в различной обстановке, во многих обликах. Время, окружение, род занятий будут накладывать на него каждый раз новый отпечаток.

Но что-то в образе Бородина будет оставаться неизменным. Это — его могучая человеческая индивидуальность, так или иначе дававшая себя знать во всех проявлениях его натуры, высказываниях, действиях, произведениях. Она будет постепенно раскрываться перед нами, обнаруживая свою силу и яркость, разнообразие и богатство. Но нам не придется встретить ее, так сказать, в чистом, обособленном виде, потому что в каждом случае будут меняться обстоятельства, влиявшие на нее.

И все же очень заманчиво познакомиться с Бородиным-человеком раньше, чем с его музыкальной, научной, общественной деятельностью. Из алгебры известно, что если в многочлене все члены имеют один и тот же множитель, его можно вынести за скобки. Попробуем же определить: что стоит перед скобками, заключающими в себе весь жизненный и творческий путь Бородина? Что это был за человек?

Конечно, отвечая на эти вопросы, надо помнить о том, что индивидуальность Бородина сложилась

в определенных исторических условиях, под воздействием многих обстоятельств. С ними мы еще познакомимся ниже. А общий характер эпохи, когда формировалась и развивалась эта индивидуальность,— от 30-х до 80-х годов XIX века,— хорошо известен по бесчисленным историческим трудам и литературным произведениям.

Надо, разумеется, помнить и о внутреннем развитии личности Бородина — от юных лет до порога старости. Был, однако, такой возраст, когда личность его проявила себя наиболее полно, достигла расцвета и устойчивости: примерно от 35 до 50 лет. И мы попробуем представить себе Бородина именно в эти годы.

Создать его портрет помогут источники двух видов: воспоминания современников Бородина (как опубликованные, так и неизданные) и его письма (среди которых также имеются неопубликованные). В воспоминаниях черты внешнего и внутреннего облика Бородина преломлены, естественно, через субъективное восприятие мемуаристов. Поэтому иногда встречаются некоторые разноречия при описании и оценке одних и тех же фактов. Но примечательно, что характеристики самого Бородина во всех случаях совпадают. И это позволяет отнестись с полным доверием к тому, что говорится в воспоминаниях о личности композитора.

Особую ценность представляют письма Бородина* — одни из самых ярких образцов мировой эпистолярной литературы. Современники ставили их вровень со всем лучшим, что есть в этой области,— и ничуть не преувеличивали. «Я не могу начитаться письмами А. П. Бородина — вот это прелесть!! — делится со Стасовым Репин.— Какая свежесть, образность, сила! Какая простота и художественность языка!.. Только Пушкину под

* Здесь и далее на протяжении всей книги ссылки на письма Бородина даются непосредственно в тексте (в скобках) по изд.: Письма А. П. Бородина с примеч. С. А. Дианина, вып. I — IV. Музгиз, М., 1927/28—1950. Римская цифра обозначает выпуск, арабские — страницу.

стать... Ну что это за чудо эти его письма!..»[1] А ведь эта оценка дана на основе всего лишь полутора десятков опубликованных к тому времени (апрель 1887 г.) писем — из общего числа свыше тысячи. Если же взять все четыре тома писем Бородина, то нельзя не подивиться заключенному в них необъятному богатству мысли, наблюдательности, чутья, воображения. Сколько здесь увлечения и юмора, сколько литературного блеска...

Этот четырехтомник — не только яркий памятник уму и таланту Бородина, но и ценнейший психологический документ, в котором личность автора раскрывается во всем ее обаянии. Письмо было для Бородина не сухой информацией о событиях, а живой беседой «по душам». Поэтому, обращаясь к не известному нам адресату (может быть, Л. И. Кармалиной?), он признавался: «Хотелось бы мне написать Вам побольше, да вот беда моя: каждое письмо поглощает у меня сравнительно много времени. Не могу я писать так, как пишут другие. Сел да и намахал листа 3 или 4. Письмо ведь, в сущности, разговор. Ну вот и садишься разговаривать».[2] Тут же Бородин жалуется на неудобства такого «разговора»: «Согласитесь, что перо — ужасно плохой язык. Да и странно было бы читать письмо, состоящее из вопросов, на которые не дается ответа, и ответов на воображаемые вопросы. Каждое письмо походит более или менее на картину из акта комедии или трагедии, где пара действующих лиц разговаривает между собой, но так, что на вопрос одного другой отвечает не то, что следует, а что на ум взбредет. Не правда ли, неуклюжая форма? Ведь то, что Вас интересует сегодня, может вовсе не интересовать завтра. А все-таки отвечаешь и позабудешь ответить на то, что Вас *еще** интересует».

Но и сознавая «неуклюжесть» эпистолярных диалогов, Бородин охотно вел их многие годы.

* Здесь и далее во всех цитатах *курсивом* обозначены слова, подчеркнутые автором высказывания, р а з р я д к о й — автором монографии.— *Ред.*

И его «реплики» в этих диалогах (особенно — с женой, В. В. Стасовым и Л. И. Кармалиной) дают необычайно много для понимания не только его жизни и творчества, но и особенностей его натуры.

«Бородин вообще производил обаятельное впечатление с первого взгляда, и в дальнейшем впечатление это только закреплялось». «...Я увидела перед собою человека, который произвел на меня чарующее впечатление, и обаяние его личности охватило меня и осталось во мне и до сих пор». «Бородин был необыкновенно доступен и располагал к себе всех, кому с ним приходилось встречаться». Так рассказывают самые разные люди: и редко видевшийся с Бородиным московский музыкальный критик Н. Д. Кашкин,[3] и многолетний близкий друг семьи М. В. Доброславина,[4] и подружившийся с Бородиным лишь в конце его жизни совсем юный тогда А. К. Глазунов.[5]

Такие же отзывы находим мы во всех без исключения свидетельствах и воспоминаниях современников. Далеко не все они были близки с Бородиным, не все разделяли его взгляды и вкусы. Встречаем мы здесь, например, Чайковского, в некоторых отношениях — антипода Бородину по своим творческим устремлениям и симпатиям. Но и его слова вполне гармонируют с общим мнением. После смерти Бородина Чайковский писал: «Покойный оставил во мне самое симпатичное воспоминание. Мне чрезвычайно по душе была его мягкая, утонченная, изящная натура».[6] Поразительно это единодушие, не столь уж частое в отношении больших художников.

В чем же был секрет обаяния Бородина? С первого взгляда привлекала его внешность: высокая, стройная фигура, красивое лицо, с румянцем, с блеском черных глаз, в которых в момент оживления сверкала капелька слезы... Когда же он вступал в разговор, сразу обнаруживались и ум, и щедрая талантливость. «Бородин отнюдь не старался занимать преобладающее значение в беседе,— вспоминает Кашкин,— но это делалось само собой; он

отлично говорил чрезвычайно простым языком, почти без иностранных слов и книжных оборотов, но очень складно и убедительно».[7] Это был ум поистине глубокий, склонный к научным обобщениям * и в то же время совсем не тяжеловесный, а весьма живой и гибкий. Особую пленительность придавали ему юмор, остроумие — непринужденное и незлобивое, блиставшее добродушными шутками, экспромтами, каламбурами. А наряду с этим бросалась в глаза разносторонняя одаренность: музыкальная и общехудожественная, научная и литературная.

Талантливость Бородина выказывалась прежде всего в музыкальном творчестве и научных исследованиях, но также и в деятельности педагога и публициста, музыкального критика и даже дирижера. Всюду он оказывался не просто полезным и умелым, но и ярким, выдающимся деятелем. Такое совмещение разнородных дарований — научных и художественных — тем более ценно, что оно не приводило к ущемлению каких-либо одних сторон бородинской натуры из-за развития других. Два человеческих типа — «умственный» и «художественный», как их определял И. П. Павлов,— гармонично сочетались в нем. «Конечно, имеется масса людей маленьких и больших, которые законно это совмещают,— говорил Павлов.— Это совмещали и высокие люди, как Менделеев, Бородин, Гёте и другие».[9]

Огромную симпатию вызывал к себе Бородин и благодаря некоторым свойствам характера и моральным качествам. Доброта, душевность, благожелательность и приветливость, естественность, простота и общительность — все это Бородин ценил больше всего в других людях. «Милый, джентльмен, прост, естествен» (I, 199), «честнейшая душа,

* В. Стасов, метко характеризуя каждого из кучкистов одним эпитетом («Балакирев — самый темпераментный из них, Кюи — самый изящный, Римский-Корсаков — самый ученый, Мусоргский — самый талантливый»), называл Бородина «самым глубоким».[5]

...развитой человек и в высшей степени добрый» (I, 230), «добрейшая, честнейшая, откровеннейшая, бесхитростнейшая натура в свете» (II, 93), «такт, любезность и искренняя простота обращения» (II, 121), «симпатичная донельзя, милейшая, простая, откровенная, прямая» (II, 155) — так характеризует он в своих письмах нравственные качества тех, кто пришелся ему по сердцу. И все это в полной мере было свойственно ему самому.

Во многих воспоминаниях о Бородине (да и в его собственных письмах) описываются его поступки, свидетельствующие об исключительной доброте, чуткости, внимании к людям. Скольким знакомым и незнакомым он помогал словом и делом! Кого только он не поддерживал в трудную минуту, проявляя истинную самоотверженность! «Александр Порфирьевич беспрерывно хлопотал, относясь сочувственно к судьбе каждого, и не платонически только, но употреблял все свои силы, чтобы доставить каждому нуждающемуся реальную помощь,— рассказывает ученик, друг и коллега Бородина, профессор гигиены Медико-хирургической академии А. П. Доброславин.— Справедливо многие, вспоминая Александра Порфирьевича, говорят, что его невозможно было встретить где-либо в обществе без того, чтобы он о ком-нибудь не просил, кого-либо не устраивал».[10] Эту характеристику дополняет ближайший ученик Бородина, его преемник по кафедре химии МХА профессор А. П. Дианин: «Гуманность его не имела границ. Он, можно сказать, искал сам случая, где бы он чем бы то ни было и кому бы то ни было мог быть полезен. Это положительно была его потребность. Деньги, советы, всякая активная помощь сыпались самой щедрой рукой. Под конец жизни, когда он чувствовал, что память (нужно заметить — феноменальная) начинала ему изменять, он имел обыкновение записывать на разных лоскутках, что он должен был сделать неотложно... На этих лоскутках писалось: сходить к Б. и попросить о Г., поместить в клинику А., выписать рецепт К., посо-

ветоваться с Б. насчет Д., нельзя ли сделать что-нибудь для В. и т. д., и если ему удавалось выручить кого-нибудь из тяжелого положения, он был крайне доволен и нередко говаривал: „Вот тут и толкуйте о вреде частной помощи! Да если бы мне не удалось выручить Б., так он бы с голоду погиб. Нет, если бы каждый из нас мог помочь только двоим, то поверьте, что несчастных на свете значительно поубавилось бы"».[11]

Гуманизм Бородина вытекал из его мировоззрения. И в то же время он был не чем-то измышленным, идущим только от разума, а органическим душевным свойством Бородина. «Это была в полном смысле цельная личность, у которой никаких деланных принципов не было,— продолжает А. П. Дианин,— все поступки вытекали прямо из его богато одаренной, гуманной, чисто русской натуры».

В высшей степени было присуще Бородину качество, которое можно назвать «совестливостью». Он не мог до конца наслаждаться какими-либо удовольствиями, если знал, что в это время другие лишены их. Находясь за границей, в гостях у Листа, он писал жене: «Как ни хорошо здесь мне лично, но сердце болит по вас всех; как-то совестно мне, что мне так хорошо, когда вам там худо» (III, 163). И если Бородин не мог не сочувствовать другим в их страданиях и бедах, то с такой же душевной щедростью он умел радоваться чужим удачам — даже в области искусства, где так часто этому мешают завистливость и ревность. Вот Н. В. Щербачев показал на «музыкальном собрании» у Стасова новое сочинение — вальс, вызвавший восторг всех присутствовавших,— и Стасов, сообщая об этом своей племяннице, добавляет: «Бородин радовался и восхищался, как только может славная и честная его душа».[12]

Искренность, прямота и бескорыстие Бородина видны из того, что расположение к окружающим проявлялось у него совершенно одинаково и в большом и в малом. «Веселый нрав, остроумие и добродушие Бородина в соединении с общительностью

и приветливостью,— говорил Глазунов,—. . .сказывались во всем его облике и в манере держать себя с людьми при самых различных обстоятельствах, даже в мелочах жизни — в случайных встречах и разговорах». И Глазунов рассказывает два эпизода. Однажды во время совместной прогулки по Шуваловскому парку они с Бородиным зашли в лавочку. «Бородин через несколько мгновений сумел стать обаятельным и словно бы давно знакомым «своим покупателем» для совершенно посторонней продавщицы: его забавные шутки, его манера перебирать выставленный товар (Бородин тут же примерил детскую шапочку) изобличали его умение сразу же войти в круг интересов лица, с которым он только что вступил в разговор, наконец, его удивительно чуткое отношение к людям и внимание к ним, независимо от повода и места встречи и беседы. Следующий факт раскрывает те же черты и стоящую с ними в связи ласковую уступчивость Бородина из-за одной только, может быть, предполагаемой им возможности обидеть человека, если не исполнить его просьбы. В 1885 году Бородин приехал вместе с Ц. А. Кюи в Льеж (Бельгия), где должны были состояться концерты из их произведений. Директор Льежской консерватории Теодор Раду, при посещении его Бородиным, обратился к нему с приветливой фразой: «Вы, конечно, остановитесь у меня». Этого было достаточно, чтобы Бородин тотчас же решил согласиться, не заботясь о том, будет ли ему здесь удобно или нет. Но у своих новых знакомых Бородин оставил самые светлые воспоминания».[13]

Добродушие Бородина граничило с благодушием: он не любил порицать людей, охотно прощая им недостатки. «Незлобивость и снисходительное отношение к людям было столь велико у Александра Порфирьевича, что едва ли кто слышал от него когда [-либо] резкие дурные отзывы о лицах, их заслуживавших,— вспоминает А. П. Доброславин.— А. П. Бородин при разговорах на подобные темы всегда приводил других в веселое настроение, осы-

пая осуждаемых лиц не порицаниями, но массой юмористических сопоставлений. Он часто негодовал на действия людей, скорбел об их поступках, но никогда не позволял себе увлекаться до резких, громких порицаний и тем более до вменения обвиняемым, как это часто бывает, даже воображаемых и предполагаемых вин».

«Наши недостатки — продолжение наших достоинств»... Благодушие и снисходительность Бородина временами бывали чрезмерными, приводя к пассивной созерцательности там, где, быть может, требовались активные действия. «О, если б Бородин озлиться мог!» — в сердцах восклицал Мусоргский.[14] Но Бородин не мог «озлиться»...

Это вовсе не означает, конечно, что он был наивно-прекраснодушным. Доброта соединялась у него с огромным умом и душевной чуткостью. Глазунов проницательно отметил: «...Нельзя сказать, чтобы в отношении к людям у Бородина проглядывала безотносительная неразборчивость от сентиментальной мягкости и безвольной уступчивости. Наоборот, он был в этом смысле трезвым и суровым скептиком и вследствие этого человеком особенно чутким и благодарным, когда встречался с проявлениями людского доброжелательства...» Наиболее строгим и суровым он умел быть по отношению к себе, считая такую требовательность необходимым для каждого человека условием «нравственной гигиены»: «Гигиена нравственная так же необходима, как и физическая. И в том, и в другом случае у взрослого и правоспособного человека забота об этом *прежде всего* должна лежать на нем самом, а не на окружающих» (IV, 162). И все же Бородин бывал порою слишком мягким и благодушным.

Имела некоторые отрицательные последствия и его необыкновенная общительность. Встречаясь с друзьями, он не находил сил прервать это общение ради работы и тратил на него массу времени. В. Д. Комарова-Стасова рассказывает, например, как, бывало, Бородин заходил домой к ее отцу,

Д. В. Стасову, до обеда «на минутку» по какому-нибудь спешному делу. «Но минутки эти растягивались в часы, Бородин оставался обедать, после обеда усаживался за рояль или продолжал сидеть в кабинете отца, оживленно что-нибудь рассказывая, и часто лишь часов в 10 вечера вдруг восклицал: «Ах, что я наделал! Ведь мне в 6 часов непременно надо было быть у того-то или там-то. Ну, уж теперь все равно, можно еще посидеть» — и сидел часов до 11—12».[15]

Мягкость и некоторая созерцательность, действительно, были в натуре Бородина, сочетаясь с темпераментностью и умением увлекаться до самозабвения. Некоторым же друзьям Бородина — и прежде всего Стасову — моменты внешней пассивности казались проявлениями лени. «Страстность, лень, порыв, разгильдяйство» — так определял Стасов «сплав» разнородных элементов в характере Бородина.[16] Повод для разговоров о лени давал и сам композитор. Своим девизом он называл «мудрое правило»: «Не делай никогда сегодня того, что можешь отложить до завтра» (II, 87). И не все понимали, что его «лень» чаще всего была формой самозащиты от непомерного напряжения сил, реакцией на суету повседневной жизни, что за нею обычно скрывались усталость после утомительной работы и раздумье перед новыми трудами. Стасов понял это слишком поздно — через несколько лет после смерти Бородина. «...Ведь в отношении вариантов Бородин был не ленив... Своего «Игоря» он обтачивал хоть и урывками, но с любовью и упорством. Мы все понукали его, ворчали даже зло, а он незлобиво поворачивался с боку на бок, ссылаясь на вечную свою химию. На самом же деле ему, очевидно, необходимо было и Вторую симфонию создать, и в Третью влезть, и тут же вспомнить о камерной музыке и в ней с чем-то позабавиться, как-то по дороге побывать с русскими солдатами на дорогом ему Востоке (в «Средней Азии»). Да, он много поспел, много, много, а мы будто того не замечали, косились на его неповоротливость

в деле с «Игорем»... И вот вдруг взял да умер, сразу и тоже по-своему, необычно, радушный, среди веселья, у себя же на вечеринке, какой же это особенный человек был!..» [17]

В признании Бородиным своей «лени» и его отшучиваниях в ответ на упреки за «бездеятельность», несомненно, проявлялась, кроме его благодушия, еще и скромность. Вот качество, которое тоже украшало этого замечательного человека! Самоуничижения и «жалких слов» Бородин не любил и в интимных письмах охотно делился радостью по поводу своих успехов. Но с такой же прямотой он избегал всего, что могло в глазах других выглядеть бахвальством. Рассказав в письме к жене о предстоящем исполнении его музыки в Бельгии, он сделал приписку: «Душка! Ты не читай этого всего другим — подумают, что я хвастаю нарочно: нехорошо! Еще выйдут сплетни» (IV, 161). О том же говорил Стасов: «Всего удивительнее в этом богатыре, в этом гигантском таланте его скромность! Будто все, что он делает,— это опыты. И в своей химии — опыты, и в симфониях — опыты, и за каждым монолитным куском «Игоря» слышал он очередной опыт».[18]

Не все это понимали, как и не всем была доступна еще одна «тайна» Бородина — «тайна» его необычайной рассеянности. В биографиях Бородина, начиная со стасовской, приводятся многочисленные анекдотические эпизоды из его жизни, где эта его особенность выступает очень ярко: то он забыл во время проверки документов на границе имя своей жены; то отправил самому себе письмо в Пермь; то, просидев весь вечер в своей квартире с гостями, встал и начал прощаться, намереваясь уйти... домой; то подписал письмо Балакиреву его, а не своей фамилией. Над этим посмеивались, и вместе со всеми смеялся Бородин. И только некоторые проницательные наблюдатели (среди них Н. Д. Кашкин) угадывали, какая высокая степень сосредоточенности мыслей скрывалась за этой видимой рассеянностью.

Бородин всегда размышлял о музыке и о науке и поэтому всегда трудился, исследовал, творил — даже в те моменты, когда казался «ленивым» или занятым посторонними делами. Его «разбросанность» была оборотной стороной высшей целеустремленности. Без этого он не смог бы сделать так много и в музыке, и в науке, и в общественной жизни. А сделал он очень и очень много ценного, непреходящего, бессмертного!

Ф. Энгельс писал о Возрождении, что это была «эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености».[19] Прошло несколько столетий, и в далекой России «новое Возрождение» — 60-е годы XIX века — выдвинуло Чернышевского и Добролюбова, Толстого и Достоевского, Менделеева и Сеченова, Репина и Крамского, Мусоргского и Чайковского. В одном ряду с ними и стоит Бородин — титан «по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености».

## Глава I

## МОЛОДЫЕ ГОДЫ

### (1833—1862)

Детство и юность — важная пора формирования художника. Но не у каждого в эти годы предопределяется дальнейшее направление жизненного пути. Бывает, что основное призвание разносторонне одаренного юноши выясняется и побеждает не сразу. Тогда поиски его стоят больших внутренних усилий или борьбы с внешними препятствиями. Так было, например, у Чайковского, частично — у Мусоргского и Римского-Корсакова.

Жизнь Бородина сложилась иначе. Уже в раннюю ее пору выявились две страсти, навсегда захватившие его: любовь к химии и любовь к музыке. В детстве восторжествовала первая из них, определившая впоследствии ведущую профессию Бородина. Но и вторая обнаружилась рано и с необычайной яркостью. Вот почему в жизни Бородина детские и юношеские годы сыграли особенно значительную роль.

Надо учесть и другое. Юность Бородина совпала со временем, когда в России формировалось поколение молодых и энергичных общественных деятелей, ученых, художников, достигшее зрелости в конце 50-х и начале 60-х годов XIX века, в период мощного демократического подъема. Бородин был одним из лучших в ряду этих «новых людей», которым Россия обязана блестящим расцветом пере-

довой мысли, науки и искусства. Поэтому история его духовного роста и формирования характера представляет интерес, далеко выходящий за рамки его личности.

## 1

Обстоятельства рождения и первых лет жизни Бородина не совсем обычны. Сын князя и солдатской дочери, он провел детство и отрочество в большом городе — Петербурге в обстановке аристократического дома, а затем в окружении малокультурной мелкобуржуазной среды. А в это же время из него исподволь сформировался интеллигент-разночинец, просветитель и демократ, непримиримый враг и дворянской знати, и мещанства.

Отец будущего композитора и ученого, Лука Степанович Гедианов,* вел свою родословную от татарского князя Гедея (Гедеа), пришедшего на Русь и принявшего крещение при Иване Грозном. По-видимому, в жилах Гедианова текла и грузинская кровь, хотя документальные доказательства его происхождения «из рода князей Имеретинских» (В. В. Стасов [1]) не найдены.** К моменту рож-

* А. П. Бородин был рожден вне брака и записан сыном крепостных Гедианова — Порфирия (старого камердинера князя) и Татьяны Бородиных.

** Биограф Бородина С. А. Дианин, специально занимавшийся этим вопросом, указывает: «...В пользу существования грузинских (имеретинских) предков у Бородина говорит ряд данных, имеющих серьезное значение. Прежде всего, существует свидетельство самого Александра Порфирьевича, неоднократно говорившего о своем грузинском происхождении по отцу своим друзьям А. П. Дианину, Е. Г. Дианиной и А. Н. Калининой. Свидетельство это подтверждается характерным складом лица и фигуры у Александра Порфирьевича и у его отца, причем у них обоих совсем отсутствуют признаки татарского происхождения».[2] С. А. Дианин считает наиболее вероятным предположение о том, что Гедиановы породнились с имеретинскими князьями в результате женитьбы кого-либо из предков Л. С. Гедианова на имеретинской княжне (царевне). Надо добавить, что к грузинским князьям Гедеванишвили (судя по их родословной) Л. С. Гедианов никакого отношения не имел.

дения сына — 31 октября 1833 года* — ему было 59 лет.

В доме отца Бородин прожил, вероятно, лишь до 5—6-летнего возраста** (хотя и мог встречаться с ним до его смерти в 1843 г.). Трудно поэтому говорить о серьезной роли Л. С. Гедианова в жизни сына. Правда, Бородин запомнил отца и впоследствии иногда в шутку даже копировал его (он был очень похож на Гедианова). Но в воспитании мальчика старый князь не участвовал и, по семейным преданиям, «высказывал желание отдать его в будущем на выучку к сапожнику».[3]

Возможно, конечно, что этого не произошло бы. Но если бы Бородин получил образование как княжеский сын в аристократическом духе, подобно другим родственникам Гедианова,— то ему, пожалуй, пришлось бы еще хуже. Много позже он встретил внучку Гедианова и узнал от нее о судьбе ее братьев (т. е. своих племянников по отцу). «Лизавета Николаевна,— сообщал он матери,— очень жалеет, что им всем дали такое глупое воспитание, не учили ничему дельному, что братья были в дурацкой гвардейской школе, откуда вышли олухами и ни на что не годны и ничего не знают» (I, 48).

В общем, по справедливому суждению С. А. Дианина, «дворянско-помещичья среда, к которой принадлежал отец Бородина, могла... иметь некоторое влияние на него, но именно в самом раннем детстве, дав известное количество полусказочных легендарных образов, почерпнутых из рассказов отца, и, с другой стороны, послужив, может быть, первой пищей для острой, хотя и добродушной насмешливости будущего автора „Богатырей“ и „Спеси“».[4]

* Все даты, относящиеся к событиям, которые произошли в России, даны по старому стилю; остальные (если нет особых оговорок) — по новому.

** В 1839 г. его мать вышла замуж за военного медика в отставке Х. И. Клейнеке. Отчим Бородина прожил с ним не более 2-х лет (он умер не позже 1841 г.) и сколько-нибудь заметного следа в его развитии не оставил.



А. К. Антонова. 1840.
*Портрет Деньера*

Заботы о Бородине в детстве целиком взяла на себя его мать — Авдотья Константиновна Антонова. Молодая женщина (когда родился сын, ей было 24 года), дочь простого солдата, приехавшая в столицу из провинции (она родилась в Нарве), А. К. Антонова была человеком малообразованным. Круг ближайших к ней людей составляли ее петербургские родственники — ничем не примечательные мелкие чиновники николаевской поры. Не удивительно, что в психологии и привычках матери Бородина можно найти много характерного для мещанской среды: мелочную хозяйственность и расчетливость, аккуратность и скуповатость. В позднейшем письме, рассказывая о посещении «тетушки»,* Бородин воскрешает обстановку своего детства: «Тот же дом, где я бегал мальчиком, те же

* Бородин, играя в детстве с маленькой племянницей А. К. Антоновой — Машей Готовцевой, привык называть свою мать, как и она, «тетушкой» или «тетенькой», сохранив это обращение на всю жизнь. В свою очередь, и Авдотья Константиновна, не будучи «законной» матерью Бородина, официально называла себя его «тетушкой».

Л. С. Гедианов. 1840.
*Портрет Деньера*



ширмы с полинявшими вышитыми картинами, та же мебель красного дерева, почерневшая от времени, ...те же тряпочки, лоскуточки, веревочки, бумажки, посуда, заклеенная замазкою,—следы кропотливого скопидомства тетушки» (I, 103). В других письмах он называет ее «страшной чистюлькой» (I, 221), говорит об ее обыкновении возиться, хлопотать, чистить и убирать (I, 258) и в то же время сердится на нее за «близорукий бабий расчет», за то, что она «гонится за пустяками» (I, 229).

Этим ограниченным интересам, по всей вероятности, вполне соответствовал культурный уровень «тетушки». В старости, правда, она стала даже читать книги по медицине, так что Бородин дружелюбно посмеивался: «Вот-те и прогресс! Как есть — передовая женщина! И очки, и волосы стриженые, и медицинские книжки читает» (I, 222). Но в годы его детства круг чтения ее был, надо думать, совсем иным. Об этом можно судить по одной детали. Бородин впоследствии вспоминал, как им и его двоюродной сестрой разыгрывались перед

домашними разные «Прекрасные астраханки». Очевидно, такого рода произведения читались в семье. А «Прекрасная астраханка, или Хижина на берегу реки Оки» — это рассчитанный на самые невзыскательные вкусы лубочный роман (издан в 1836 г. без указания автора), жестоко высмеянный Белинским [5] за «неслыханные красоты» стиля и нагромождение всевозможных нелепостей.

Но, несмотря на малую культурность, мать дала Бородину отличное воспитание. Верное направление подсказала ей безграничная любовь к сыну. «Она... его звала «мой сторублевый котик», ласкала и нежила всячески, не могла надышаться на него»,— рассказывает об Авдотье Константиновне жена композитора Екатерина Сергеевна Бородина.[6] Бородин дорожил любовью матери, ценил это чувство. «Я, душечка, знаю, что, наверное, никто меня не любит так, как Вы»,— писал он ей впоследствии (I, 50). И он платил Авдотье Константиновне той же преданностью. Ее смерть (в 1873 г.) была для него тяжелым ударом.

Авдотья Константиновна окружила сына в детстве самыми трогательными заботами, доходившими иногда до курьезов (так, она переводила его за руку через дорогу, когда ему было уже 14 лет). Ее нежность, несомненно, повлияла на развитие характера Бородина в сторону мягкости, некоторой женственности. Способствовало этому и то, что воспитывался он вместе с его ровесницей (Машей Готовцевой). Любимой игрой обоих были куклы. Временами, правда, сказывался в нем мальчишка: он мог вдруг взять да перевешать всех кукол за шею на веревочке, а знакомство его с другом детства и ровесником Мишей Щиглевым * началось с драки. Но это были редкие вспышки. Обычно же мальчик

* М. Р. Щиглев (1834—1903) был впоследствии известным музыкальным педагогом, а также дирижером и композитором. Хорошо знал русскую народную песню (от него Римский-Корсаков записал несколько образцов для своего сборника «Сто русских народных песен»). До самой смерти Бородин оставался его близким другом.

был тих, спокоен и несколько рассеян. Решительность, мужественность умерялись в нем уже в эти годы мягкостью, душевной тонкостью и деликатностью — качествами, которые он пронес потом через всю жизнь.

Домашняя обстановка с несколько «тепличным» уклоном могла бы испортить Бородина, если бы Авдотья Константиновна не обладала недюжинным умом, энергией и прирожденным чутьем воспитателя. «Никаких она педагогических теорий не знала, положим,— говорит Е. С. Бородина,— но обходилась без них прекрасно и отлично вела своего Сашу. Она умела не вредить ему своим баловством; она с необыкновенной чуткостью изучала его нежную организацию и редкую натуру, подмечала в ней и развивала всякое хорошее побуждение; словом, это были приемы разумного и вдумчивого воспитания... Детство в холе и неге нисколько не отразилось на последующей его жизни. Александр Порфирьевич был удивительно покладистый человек и за житейскими удобствами никогда особенно не гонялся. Все было по нем ладно».

Те же качества ума и характера мать проявила в обучении сына, дав ему превосходное по тем временам образование. Лет до тринадцати Бородин был болезненным ребенком — слабеньким, худеньким, нервным. Врачи опасались за его здоровье и не советовали матери учить его, а родственники, считая мальчика больным чахоткой, предполагали даже, что он долго не проживет.* Как рассказывает Е. С. Бородина, мать рассуждала по-своему: «„Саша способен, ему все так легко дается; учиться ему нетрудно, а пока нетрудно — пусть учится". И Саша учился, любил учиться, хватал все на лету и быстро развивался».

Авдотья Константиновна была настроена против тогдашних казенных учебных заведений (и не

* Позднее Бородин окреп, но и после окончания академии считался «болезненным юношей» и вызывал поэтому сомнения: можно ли посылать его за границу в научную командировку.

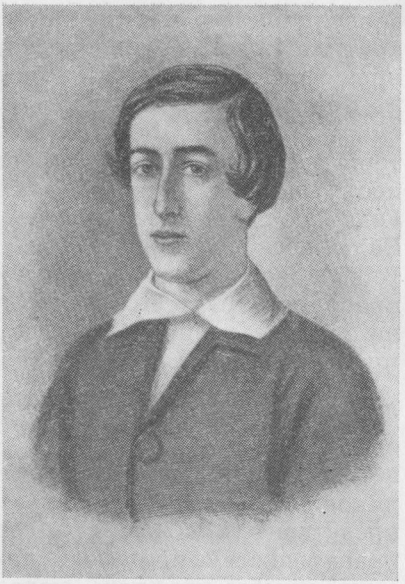
без оснований!), а поэтому решила обучать сына дома. В раннем детстве Бородин овладел под руководством домашних учителей немецким и французским языками. С 13 лет он начал заниматься различными предметами вместе со сверстником — Михаилом Щиглевым, сыном преподавателя математики в Царскосельском лицее Романа Петровича Щиглева. Мальчики изучали с приглашенными учителями русский язык, историю, географию, математику, французский, английский и латинский языки, чистописание, рисование, черчение. Через два года Миша Щиглев поступил в гимназию, Бородин же продолжал заниматься дома.

Судя по воспоминаниям брата Бородина (по матери) — Д. С. Александрова[7] — и М. Р. Щиглева,[8] домашние наставники, у которых он учился, не отличались ни высокой культурой, ни педагогическими талантами. Но, как и всегда в подобных обстоятельствах, решающую роль сыграли желание и умение ученика взять от учителей все полезное, что они могли дать. По словам Д. С. Александрова, юный Бородин «был чрезвычайно понятлив, способен, прилежен и отличался замечательным терпением».

В эти годы началось страстное увлечение Бородина химией. Чуть ли не вся квартира была заставлена химической посудой и приборами, различными приспособлениями для опытов, банками с растворами. Самостоятельно мальчик проводил всевозможные эксперименты, устраивал химические фокусы, научился делать акварельные краски, изготовлял самодельные фейерверки, пугая домашних, которые боялись, как бы он не сжег весь дом. Наконец, с детства он, как и Щиглев, увлекся музыкой и с каждым годом уделял ей все больше времени и внимания.

Таким образом, уже в детстве и отрочестве у Бородина развились научные и художественные интересы, резко выделявшие его из мещанской среды, в которой он рос. «В этом отношении,— отмечает С. А. Дианин,— серьезным толчком было для него

А. П. Бородин. 1848
*Портрет Деньера*



знакомство со Щиглевыми. Р. П. Щиглев был образованным, интеллигентным человеком, и его педагогическое влияние на Сашу Бородина могло содействовать накоплению импульсов, отрывавших будущего великого композитора от мещанского окружения, к которому, впрочем, мальчик, судя по всему, относился достаточно иронически».[9]

В 1850 году, на пороге 17-летия, Бородин выдержал экзамены за курс гимназии и получил аттестат зрелости. Перед ним встал вопрос о дальнейшем образовании.

По воспоминаниям Д. С. Александрова, матери Бородина окружающие «советовали отдать его в университет, но как раз случились там к этому времени какие-то беспорядки, и она отдумала». Вряд ли, однако, это было единственной или хотя бы главной причиной. Дело в том, что после революции 1848—1849 годов, отголоски которой докатились и до России, царское правительство, опасаясь роста

оппозиционных настроений студенчества, резко сократило прием в университеты и, по существу, закрыло их двери перед недворянской молодежью.

Бородин, отпущенный «на волю» отцом перед смертью, был в 1849 году, благодаря хлопотам матери, записан Тверской казенной палатой как «вольноотпущенный поручика, князя Луки Степановича Гедианова, дворовый человек Саратовской губернии Балашевского уезда сельца Новоселок»,— «в Новоторжское 3-й гильдии купечество».[10] Это давало ему право поступить в высшее учебное заведение. Но на пути в университет все же оставалось много препятствий.

Гораздо легче было попасть в Медико-хирургическую академию (МХА). В России ощущалась тогда острая нехватка врачей (в том числе для армии), в Петербурге другого учреждения, готовившего медиков, не было, и в академию был открыт доступ представителям низших сословий. Более того — правительству пришлось даже принять некоторые меры, чтобы привлечь сюда молодежь: с 1849 года врачи были впервые уравнены в служебных правах с другими лицами с высшим образованием.

Нашелся знакомый — письмоводитель академии Ильинский. Он проверил знания Бородина и нашел их более чем достаточными (требования к поступающим в академию были ниже, чем к оканчивающим гимназию). Оставалось только дождаться 31 октября 1850 года, когда будущему студенту исполнялось 17 лет (по уставу академии этот возраст был минимальным для поступления). Бородин блестяще сдал вступительные экзамены и в ноябре был зачислен «своекоштным» студентом (вольнослушателем). Так начался новый период в его жизни. Он вступил в учреждение, которое стало для него вторым родным домом и с которым он был связан до конца своих дней.

МХА в середине XIX века была крупным научно-учебным заведением. Здесь трудился ряд лучших ученых того времени, занявших почетное место в истории естествознания: хирург Н. И. Пирогов,

эмбриолог и географ К. М. Бэр, зоолог Ф. Ф. Брандт, химик Н. Н. Зинин.

Состав преподавателей был, правда, очень неровным. Немало было среди них людей, давно отошедших от науки, косных, равнодушно относившихся к делу. Некоторые профессора далеко отстали от современного состояния предмета и из года в год излагали устаревшие теории. Встречались и такие, которые читали с кафедры лекции, уткнувшись в книгу. Один из соучеников Бородина вспоминает о преподавателе, который, «излагая» подобным образом лекцию, случайно перевернул сразу две страницы книги, но, не заметив этого, продолжал читать как ни в чем не бывало, пока громкий смех студентов не заставил его остановиться...

На этом фоне выгодно выделялась группа талантливых профессоров, боровшихся за развитие в академии передовой научной мысли. Наиболее яркой фигурой среди них был замечательный ученый и педагог, «отец русской химии» Николай Николаевич Зинин, занимавший с 1847 года кафедру физики и химии, а с 1852 года являвшийся также ученым секретарем академии. Работа их протекала в эти годы в трудных условиях. Академия была подчинена военному министерству, и в ней насаждались свыше казенщина и рутина. Развитию науки начальство уделяло ничтожное внимание. Кафедры и клиники академии ютились в тесных, мрачных, холодных помещениях. Не хватало ни научного оборудования, ни учебных пособий, даже простейших.

Тяжелым было и положение студенчества. Его основную массу составляли разночинцы — главным образом бывшие семинаристы, приехавшие (а частью и пришедшие пешком) в столицу со всех концов России. Это был бедный люд, привлеченный в академию возможностью получить бесплатное образование (примерно половина поступавших принималась на казенное обеспечение с обязательством отслужить за это 10 лет в армии; такие студенты назывались «казеннокоштными» и жили, в отличие от вольнослушателей, в самой академии). Однако

в число казеннокоштных попадали далеко не все желающие, и многие студенты жили на свой счет, впроголодь, перебиваясь с хлеба на воду.

Была и обеспеченная прослойка — дети дворян. Контраст между ними и бедняками бросался в глаза. Он запечатлен в автобиографическом рассказе «Брусилов» Николая Успенского, поступившего в МХА в 1856 году. Герой рассказа приехал в Петербург, в академию, после окончания семинарии. «В академии, среди двора, в коридорах, на подъезде, Брусилов встретил много молодых людей, приехавших держать экзамены, в шляпах, разноцветных фуражках и галстуках, во фраках, со стеклышками, тросточками. ...У стен, по углам, бродили в нахлобученных фуражках бедняки, думавшие о квартирах и вспоможениях»...[11] Н. Успенский подробно описывает мытарства своего героя после поступления в академию. Как и многие другие своекоштные студенты, Брусилов поселился в крохотной каморке без окон, без мебели, с прогнившим полом; он спит на охапке соломы, у него нет денег на обед, он болеет...

О том, что судьба Брусилова — Успенского не составляла исключения, свидетельствует история другого писателя, также учившегося некоторое время (1855—1856 гг.) в академии,— А. И. Левитова. Хорошо знавший его Н. Успенский вспоминает, что Левитов «был беден до такой степени, что, за неимением одежды, ни разу не посетил ни одной лекции, питаясь одним черным хлебом. Однажды он, вследствие сухоядения, сильно занемог, и казеннокоштные студенты решились, несмотря на строгий надзор дежурных офицеров, провести его в академическую столовую, чтобы подкрепить его силы питательной пищей. Его облачили в длиннейший казенный сюртук и благополучно провели в столовую. Но в другой раз один из дежурных офицеров заметил «контрафакцию» и строго запретил будущему литератору посещать казенную столовую. Не прошло и года после поступления А. Ив. в академию, как он, по причине расстройства здоровья, сначала



долго лечился в больнице, а потом уехал на родину».[12]

По донесению академической инспекции, в таком крайне бедственном состоянии пребывало $^3/_7$ всех студентов. Столько же было молодежи «весьма скудного состояния». И лишь $^1/_7$ могла «себя содержать без нужды».[13] Бедняки-студенты пробовали жаловаться. В 1856 году они подали петицию Александру II, обвиняя тогдашнего президента МХА В. В. Пеликана в том, что он обкрадывает их и морит голодом. Депутацию к царю возглавлял студент И. И. Паржницкий — близкий друг Н. А. Добролюбова. Как и следовало ожидать, жалоба успеха не имела, а Паржницкий был исключен из академии и сослан.

Бородин, разумеется, не принадлежал к числу беднейших студентов. Но и он жил в академические годы очень скромно. Щиглев рассказывает, например, что на любительские занятия музыкой они с Бородиным ходили всегда пешком, делая длин-

ные концы (с Выборгской стороны в Коломну и т. п.), так как денег у них не было ни гроша.

С I курса Бородин стал усердно изучать свою новую специальность. Медицина поначалу увлекла его. «Занятиям по академии брат предался всей душой; провонял совсем трупным запахом препаровочной»,— рассказывает Д. С. Александров. Интерес к анатомии даже чуть не стоил Бородину жизни. Когда он был на младших курсах, ему пришлось вскрывать труп, у которого прогнили позвонки. Желая узнать, насколько глубоко болезнь проела позвоночник, Бородин просунул в отверстие палец. При этом ему под ноготь впилась какая-то тонкая кость. Произошло заражение трупным ядом, от которого он с большим трудом вылечился.

Врачебных знаний и навыков, приобретенных в студенческие годы, Бородин в дальнейшем не пополнял, а во многом — из-за отсутствия практики — и растерял их. Все же он до конца жизни считал себя не только химиком и музыкантом, но и — хотя бы в некоторой степени — врачом. Он был активным деятелем Общества охраны народного здравия, членом Общества русских врачей. Ему приходилось лечить не только себя и жену, но и некоторых окружающих (например, он оказал помощь И. С. Тургеневу во время приступа подагры, в 1874 г. на квартире у Стасовых; в другой раз, в деревне, он принял роды). Перевязывая себе больную ногу, он вспоминал, как когда-то в академии делал десятки учебных перевязок.

Таким образом, занятия медициной не прошли для Бородина бесследно. Но уже в студенческие годы его интересы стали постепенно перемещаться в другие области. В частности, расширялся его научный кругозор. «Со всем юношеским жаром и с свойственным ему увлечением юный Бородин отдался изучению ботаники, зоологии, кристаллографии,— говорит в воспоминаниях А. П. Дианин.— Этими предметами Александр Порфирьевич владел вполне основательно, а ботанику он не оставлял до самой смерти, усердно ботанизируя каждое лето,

что составляло для него самое приятное препровождение дачного времени».[14]

Занятиям ботаникой, зоологией, минералогией немало содействовали помощь и руководство со стороны Зинина. «Живо помнятся мне... прогулки с ним на даче в каникулярное время,— рассказывал Бородин.— Это были настоящие учебные экскурсии. Опытный и страстный натуралист, Н. Н. умел под каждым листиком, камешком, на каждом дереве или травке найти интересный предмет для наблюдения и бесед».[15] Позднее, в письмах Бородина 70—80-х годов за летние месяцы не раз встречаются упоминания о гербариях, собранных им в деревне, о собирании «камушков» и т. д.

Вошли также в сферу интересов молодого Бородина вопросы общественной мысли, литературы, философии. Воспитанники духовных семинарий, преимущественно заполнявшие студенческие скамьи в академии, представляли собой в целом косную и малокультурную массу с крайне ограниченными запросами и знаниями. Семинарии давали скудное образование; к тому же церковное ведомство старалось «сплавить» в академию самых тупых и нерадивых, оставляя более способных у себя. Поэтому большинство семинаристов, поступавших в академию, проваливалось на вступительных экзаменах, а те, кто попадал в нее, наукой интересовались мало и мечтали только о доходных местечках.* Не отставали от них и бывшие гимназисты.

На жизни академии сказывался также гнет военной дисциплины, особенно ощущавшийся как раз в начале 50-х годов — в пору жестокой николаевской реакции, наступившей после революции 1848 года. За порядком и «нравственностью» студентов (а следовательно, и за их образом мыслей) следил штат инспекторов и их помощников, набиравшихся

* Было, конечно, и немало исключений. Из среды бывших семинаристов, окончивших академию, вышли такие ученые, как физиолог академик И. П. Павлов, химик профессор А. П. Дианин, историк медицины профессор Я. А. Чистович и др.

из числа армейских офицеров. Существовала целая система наказаний за проступки, включавшая не только выговоры, но и карцер или отдачу в солдаты. Но, несмотря на все это, была в академии и такая студенческая среда, где билась живая мысль, развивалась напряженная умственная деятельность. Ведь именно здесь учился герой романа Чернышевского «Что делать?» Лопухов (а позднее изучал медицину тургеневский Базаров)!..

О жизни этой среды, имевшей большое значение для формирования молодого Бородина, можно судить по воспоминаниям одного из его соучеников, А. Синицына: «У нас... своей библиотеки не было: случайно попадались нам книжки журналов 40-х годов, в которых мы с жадностью читали статьи Белинского и Герцена («Письма об изучении природы», «Дилетантизм в науке», первую часть романа «Кто виноват?» и др.). Кроме того, некоторые из нас абонировались в публичной библиотеке книгопродавца Смирдина. Затем, разумеется, читали новых народившихся писателей: Тургенева, Гончарова и Григоровича. Наибольшей любовью пользовался между нами Тургенев, талант которого начинал развиваться во всем своем блеске. Пушкин, Лермонтов и Гоголь были также любимым нашим чтением... Из иностранных авторов всего более читали Евгения Сю, Жорж Санд, Диккенса и Теккерея... О заграничном литературном и политическом движении мы ничего не знали, так как политического отдела в русских журналах и газетах тогда не было.

Итак, в первые два года, как я уже сказал, наши беседы и споры не выходили из круга чисто литературных и отчасти философских вопросов. Но мало-помалу круг этот расширялся и стал захватывать и политические интересы. Первый толчок в этом направлении, по крайней мере тому кружку, к которому я принадлежал, был дан чтением знаменитого письма Белинского к Гоголю по поводу его «Переписки с друзьями»... Затем совершенно случайно проникли к нам кое-какие сен-симонист-

ские брошюры, «Paroles d'un croyant» Lamennais [«Слова верующего» Ламеннэ] и кое-что из запрещенных русских изданий, вышедших за границей. Все это, конечно, способствовало развитию в нас интереса к политике и к социальным вопросам, но интерес этот был чисто теоретический».[16]

В этом рассказе нет фамилий; не упомянут здесь и Бородин. Но, по указанию М. Р. Щиглева, и для Бородина любимым чтением в 17—18-летнем возрасте (т. е. во время его учения в академии) были сочинения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, статьи Белинского, философские статьи в журналах.

Уже в эти годы определилось место общественно-политических интересов в жизни Бородина. Поглощенный наукой и музыкой, он никогда не увлекался политикой и был далек от какой-либо активной деятельности в этой области, хотя общественные проблемы всегда живо волновали его. Тут можно установить полное сходство с тем, что пишет А. Синицын о своем академическом кружке. Но несомненно и другое: интерес к философским и социальным вопросам в годы молодости у Бородина проявился явным образом. И думается, что именно с этим обстоятельством можно связать очень важное событие, совершившееся в академии: Бородин еще на студенческой скамье окончательно избирает профессию ученого-естественника.

С первого же года пребывания в МХА Бородин продолжил домашние занятия химией. От «алхимии» — фокусов и самоделок — молодой экспериментатор перешел к собственно химии, то есть к серьезным научным опытам, к добыванию сложных веществ. Впоследствии он хранил и с гордостью показывал друзьям и ученикам гликолевую кислоту, которую сумел синтезировать в эти годы в примитивных условиях маленькой домашней лаборатории.

Так приблизилось время, когда своих сил и знаний стало не хватать и для дальнейших химических занятий был уже необходим опытный руководитель. Бородин мечтал о Н. Н. Зинине, но сохра-

нившаяся с детства застенчивость долгое время не позволяла ему обратиться к маститому профессору. Только будучи на III курсе, Бородин решился заявить Зинину, что хочет работать под его руководством в академической лаборатории. С такой просьбой студента-медика Зинин столкнулся впервые и поэтому отнесся к ней недоверчиво и даже насмешливо. Вскоре, однако, он убедился, что Бородин обладает уже и некоторыми теоретическими знаниями по химии, и определенными практическими навыками. С этого момента новый ученик стал проводить в лаборатории целые дни.

В то время условия для химических исследований в академии были чрезвычайно тяжелыми. «Новая лаборатория, в которой теперь работал Александр Порфирьевич,— рассказывает А. П. Дианин,— не многим отличалась от его домашней квазилаборатории: тот же недостаток в посуде, материалах и приборах постоянно тормозил занятия». Кафедре химии отпускались мизерные средства: от 30 до 60 рублей в год. Лаборатория ютилась в двух грязных комнатах с мрачными сводами и каменным полом. Не было даже тяговых шкафов, и некоторые работы, связанные с испарением веществ, приходилось круглый год, не исключая зимы, проводить на дворе.

Но и в этих обстоятельствах находились энтузиасты, упорно занимавшиеся здесь под руководством Зинина (а нередко — и на его средства). Это были только что окончившие врачи, химики (например, знаменитый в будущем Н. Н. Бекетов), естествоиспытатели других специальностей, приходившие из университета, Академии наук и т. д. К ним присоединился и студент Бородин. И с этого момента определилась его профессия: он твердо решил стать химиком.

Это был смелый для того времени шаг. Химия еще не пользовалась популярностью даже в культурных общественных кругах. «Воззрения образованного общества на естественные науки недалеко ушли от воззрений грибоедовских и герценовских



А. П. Бородин и М. В. Готовцева. 1856.

времен на химика и ботаника,— рассказывает о 1850-х годах младший современник Бородина К. А. Тимирязев.— Хорошо припоминаю, что, когда мой старший брат стал заниматься химией, это вызвало недоумение всей семьи — семьи, замечу, вообще, и особенно в политическом отношении, стоявшей значительно выше окружающей среды. „На что ему химия, говорили, разве он готовит себя в аптекаря? Уж если на то пошло, стал бы учиться медицине. Может, вышел бы из него второй Пирогов“».[17]

Но передовая русская молодежь шла в науку, в естествознание, сознавая его огромное и все возраставшее значение для прогресса страны. Мысль об общественной роли естествознания, о его особой

важности для России выдвигалась и широко пропагандировалась русскими просветителями — революционерами-демократами середины века. Еще в 1845 году Герцен в «Письмах об изучении природы» (а они, по свидетельству А. Синицына, читались студентами МХА) и в статье «Публичные чтения г-на профессора Рулье» выступил с горячей проповедью естественных наук и призывом распространять материалистические знания о природе. «Одна из главных потребностей нашего времени — обобщение истинных, дельных сведений об естествознании,— так начинает Герцен свою статью.— Их много в науке — их мало в обществе; надобно втолкнуть их в поток общественного сознания, надобно их сделать доступными... Нам кажется почти невозможным без естествоведения воспитать действительное, мощное умственное развитие...» [18]

Несколько позднее эту проповедь продолжили и развили Чернышевский, Добролюбов, Писарев. Пропаганду естествознания они прямо связали с задачами общественной борьбы. Познание законов природы, по их мысли, должно было содействовать преобразованию общества на разумных, научных началах. «Говорят, что открытия, сделанные Коперником в астрономии, произвели перемену в образе человеческих мыслей о предметах, по-видимому очень далеких от астрономии,— писал о революционизирующей роли науки Чернышевский.— Точно такую же перемену и точно в том же направлении, только в гораздо обширнейшем размере, производят ныне химические и физиологические открытия: от них изменяется образ мыслей о предметах, по-видимому очень далеких от химии».*[19]

* Об отношении молодых людей этой эпохи к химии как науке, проблемы которой стоят в одном ряду с общественными, можно судить и по письму Мусоргского Балакиреву. «Я окружен здесь весьма приличными личностями, все бывшие студенты, малые живые и дельные,— писал он из Москвы в январе 1861 г.— По вечерам все ставим на ноги — и историю, и администрацию, и химию, и искусства».[20]

Нельзя, конечно, забывать и о том, что поворот к естествознанию настоятельно диктовался потребностями экономического роста России, переходившей на путь капиталистического развития.

В результате, конец 50-х и начало 60-х годов стали временем стремительного подъема и расцвета естественных наук в России. Он был осуществлен главным образом новыми, молодыми научными силами — «целой плеядой талантливых деятелей, начальное развитие которых должно быть отнесено к концу сороковых и первой половине пятидесятых годов».[21]

Вот в эту плеяду и вошел молодой Бородин. Перед его глазами был живой пример нового учителя — Зинина, ученого-гражданина. Спустя много лет, уже после смерти Зинина, подводя итоги его деятельности, Бородин так охарактеризовал его в воспоминаниях: «Горячий патриот, глубоко и разумно любивший Россию, понимавший и принимавший к сердцу ее интересы...», проводник «живых и высоких начал строгой науки, прогресса и самодеятельности...». И Зинин вывел своего ученика на путь служения прогрессу, обществу, России.

В те годы Зинин был любимцем передовой молодежи. На его лекциях в МХА аудитория была всегда переполнена. Сюда приходили не только студенты, но и любители химии со всего Петербурга. Их притягивал прежде всего высокий авторитет ученого, открывшего новые пути органической химии и определившего направление ее развития на несколько десятилетий вперед (в частности, Зинин первым в мире осуществил синтез анилина — основного исходного материала для получения искусственных красителей).[22] «Слово его с кафедры,— пишет Бородин,— не только было верною передачею современного состояния, но и трибуною нового направления в науке... Он не скупился на идеи, бросал их направо и налево и не раз развивал на лекциях многое такое, о чем несколько лет спустя приходилось слышать как о новом открытии или новой мысли в науке».

Покорял также лекторский талант Зинина. Он говорил живо, образно, умея сделать любой вопрос и ясным и увлекательным. Наконец, нельзя было не преклоняться перед смелостью и блеском, с какими отстаивал он свои убеждения. Предоставим вновь слово Бородину: «Сталкиваясь в своей деятельности с административными и общественными элементами, личные симпатии или интересы которых шли вразрез с его направлением, он волею-неволею должен был вступать в борьбу за дорогие для него принципы... Щедро одаренный природными качествами — живым, светлым умом, находчивостью, быстрым соображением, страстностью и энергией, во всеоружии знания, опытности и блестящей диалектики, он представлял всегда опасного противника...»

До начала занятий у Зинина Бородин знал его только по лекциям. Теперь, в академической лаборатории, он смог оценить достоинства Зинина и как научного руководителя, воспитателя молодежи. Здесь царила необыкновенно теплая, дружеская, чуть ли не семейная обстановка. Учитель и ученики постоянно делились мыслями и предложениями, вместе обсуждали работы каждого. «Лаборатория,— по словам Бородина,— превращалась в миниатюрный химический клуб, в импровизированное заседание химического общества, где жизнь молодой русской химии кипела ключом, где велись горячие споры, где хозяин, увлекаясь сам и увлекая своих гостей, громко, высоким тенором, с жаром развивал новые идеи и, за неимением мела и доски, писал пальцем на пыльном столе уравнения тех реакций, которым впоследствии было отведено почетное место в химической литературе... Мне живо помнятся его веселые, чисто товарищеские и большею частью всегда поучительные беседы со студентами...» Вот где — прообраз тех непринужденных дружеских отношений, какие установились 10—15 лет спустя с учениками у самого Бородина!

Зинин всей душой привязался к новому ученику и искренне полюбил его. С этого времени профессор

химии стал для Бородина не только руководителем в научных занятиях, но и старшим другом. Бородин бывал у него дома, работал в его домашней лаборатории, которую очень живо описал впоследствии в воспоминаниях о Николае Николаевиче. Бесценную пользу приносили молодому студенту-ученому «понедельники» в доме Зинина, на которые его приглашал хозяин. Это была для него школа не только науки, но и культуры в самом широком смысле. Здесь, как вспоминал Бородин, собиралось «небольшое, но интересное по составу общество, крупные представители интеллигенции и науки и т. д. В маленьком кабинете радушного хозяина происходили самые оживленные беседы по всевозможным текущим вопросам науки и жизни. В этих беседах во всем блеске проявлялись интеллектуальные силы покойного: обширные знания, начитанность, изумительная память, светлый оригинальный ум, страстная горячая речь, полная остроумия и своеобразного юмора».

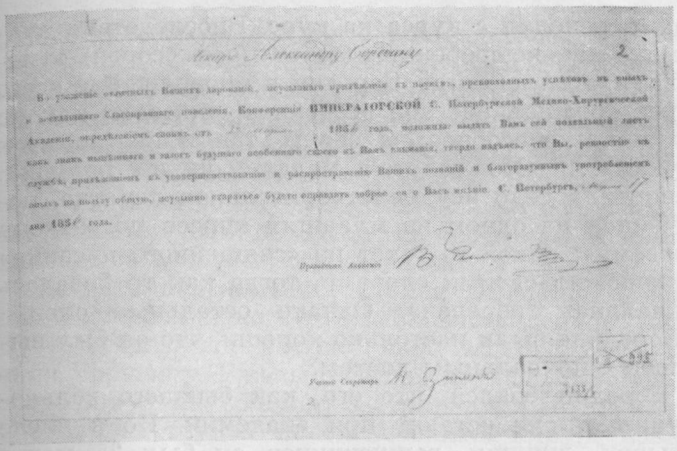
Общение с Зининым имело для молодого Бородина исключительное значение. Выросший в замкнутой домашней обстановке, мало знавший отца и рано его потерявший, занимавшийся дома с учителями, из которых ни один не мог стать его духовным наставником,— он теперь встретился с человеком, замечательным во всех отношениях и ставшим для него подлинным учителем жизни. Влияние Зинина, несомненно, сильнейшим образом сказалось на личности Бородина, его убеждениях, интересах и даже характере. Оно проявилось прежде всего в понимании им своего жизненного призвания и общественной миссии. Зинин стал для него образцом человека высоких устремлений и стойких принципов, видящего в служении своему делу долг перед народом.

Именно эти качества в первую очередь оттеняет Бородин в воспоминаниях о Зинине. А современный читатель за его описанием видит черты самого автора воспоминаний, ставшего достойным последователем своего учителя.

Не в меньшей степени повлиял на Бородина Зинин как человек энциклопедических знаний и исключительных душевных качеств. Об этих его особенностях Бородин отзывается с искренним восхищением,— и снова в портрете учителя угадывается ученик: «При массе обязательного дела он находил всегда время читать и следить, не говоря уже о своей специальности, за движением самых разнородных отраслей знания, текущей литературы, общественной жизни и т. д., и сверх того успевал еще уделять время всякому, кто в нем нуждался. А кто только в нем не нуждался? Благодаря обширным сведениям и феноменальной памяти он был живою ходячею справочной энциклопедиею по всевозможным отраслям знания... К нему шли за советом и по житейским вопросам, когда нужно было выручить бедняка-студента или врача, которых заедает нужда или над которыми стряслась какая-нибудь беда,— словом, когда нужна помощь человеку, нравственная или моральная.

В высшей степени добрый, гуманный, доступный для всех и каждого, всегда готовый помочь и словом и делом,— Н. Н. никогда никому не отказывал. Его теплое участие к людям, желание и умение помочь каждому, принести возможную пользу, его крайняя простота в обращении, приветливость, радушие скоро сделали его имя одним из самых популярных в Медико-хирургической академии. Он удивительно умел внушать доверие, любовь и уважение...»

Поразительная, редкая близость взглядов, интересов и всего духовного строя стала причиной того, что вскоре отношения между Зининым и Бородиным вышли далеко за рамки обычной дружбы. А. П. Доброславин, учившийся у них обоих несколько позднее — в первой половине 60-х годов — и наблюдавший их в это время, свидетельствует: «Как Зинин считал Бородина своим духовным сыном, так и Бородин постоянно, говоря о Зинине, считал его своим вторым отцом. Эти отношения были столь живые, что при каждой встрече, хотя бы она со-



Похвальный лист, выданный Бородину
при окончании МХА в 1856 г.

вершалась в лаборатории, в аудитории, наполненной студентами, Зинин встречал своего ученика несколькими радостными и теплыми приветствиями и непременными поцелуями. Эти публичные выражения задушевности отношений не казались нам, студентам, странными. Наоборот, производили на нас впечатление глубочайшего уважения к этой нежно-родственной связи душ, столь сильной, столь пренебрегающей обычными формами внешних отношений и столь чуждой опасений насмешек или укоров в оригинальности. Все время жизни с Зининым покойный Александр Порфирьевич сохранил к нему те же нежно-родственные отношения. Не было научной мысли, не было приема в работе, о которых не поговорили бы и не посоветовались бы взаимно учитель и ученик». Так было в 60—70-х годах, так было и раньше, в студенческие годы Бородина.

Окончил Бородин академию 3 марта 1856 года. Все годы обучения он занимался отлично и пер-

вым переходил с курса на курс. Впоследствии академическая конференция (совет профессоров) отметила, что «Александр Бородин в продолжение всего курса обращал на себя особенное внимание как по отличным способностям своим, так и по любви к наукам»...[23] Но золотой медали он не получил. Испортила дело неудовлетворительная отметка, полученная на одном из младших курсов по «закону божьему»: какой-то текст из «священного писания» он изложил своими словами, тогда как требовалась буквальная передача. Однако остальные оценки у Бородина были настолько хороши, что он был выпущен с похвальным листом.

Бородин боялся, что его, как бывшего вольнослушателя, не оставят при академии. Но в числе четырех лучших выпускников он был 25 марта 1856 года прикомандирован в качестве ординатора ко 2-му военно-сухопутному госпиталю, являвшемуся клинической базой академии. Еще до выпуска известный терапевт профессор Н. Ф. Здекауэр ходатайствовал о прикреплении Бородина как способного врача к кафедре общей терапии, патологии и клинической диагностики. И 3 апреля 1856 года Бородин получил извещение, что он назначен также и ассистентом при диагностической клинике Здекауэра. Ему было поручено заведовать техническими упражнениями студентов по диагностике.

Бородин с головой погрузился во врачебную практику. В госпитале он принял в свое ведение холерное мужское отделение и, кроме того, больных еще двух палат, должен был присутствовать каждый день на утренней перевязке в своих палатах и в трех других.. Много дела выпало на его долю и в кафедральной клинике.

На новом поприще молодому медику довелось пережить немало трудных минут. «В первый год службы брата ординатором госпиталя,— рассказывает Д. С. Александров,— пришлось однажды ему, как дежурному, вытаскивать занозы из спин прогнанных сквозь строй шести крепостных человек полковника В., которого эти люди, за жестокое об-

ращение с ними, заманив в конюшню, высекли там кнутами. С братом три раза делался обморок при виде болтающихся клочьями лоскутов кожи. У двух из наказанных виднелись даже кости». «Слабость», проявленная Бородиным, не вызвала сочувствия у старого служаки — главного врача госпиталя Попова, сказавшего ему: «Эх, молодой человек, что же вы запоете, если по долгу службы вам придется накладывать клеймо осужденным?..» *

Многих переживаний стоила Бородину и история с кучером какого-то высокопоставленного лица. Кучер подавился костью, вынуть которую поручили Бородину. Ржавые щипцы сломались во время операции, и их обломок застрял в горле пациента. С большим трудом новоиспеченный хирург извлек и обломок и кость. «Кучер,— рассказывал Александр Порфирьевич,— бухнулся мне в ноги; я же с трудом удержался от того, чтобы не ответить ему тем же самым. Подумайте только, что бы было, если бы я завязил обломок щипцов в горле *такого* пациента! Наверняка я бы был разжалован и попал бы в Сибирь».[24]

Все эти происшествия убедили Бородина в том, что хорошим врачом ему никогда не стать: занятия практической медициной не отвечали ни его личным склонностям, ни особенностям характера. Его по-прежнему неудержимо влекла к себе химия. Поэтому, когда после сдачи осенью 1856 года экзаменов на степень доктора медицины ему было разрешено приступить к написанию докторской диссертации, он избрал тему с гораздо большим уклоном в сторону химии, чем медицины: «Об аналогии мышьяковой кислоты с фосфорною в химическом и токсикологическом отношениях».

Начало самостоятельной научной деятельности Бородина совпало со знаменательным поворотом в жизни России. После Крымской войны в стране начался мощный подъем освободительного движения,

* Клеймить каленым железом лиц, приговоренных к каторге.

вступившего в новый период — разночинский. Вскоре, на рубеже 50-х и 60-х годов, в стране сложилась революционная ситуация, заставившая царское правительство отменить крепостное право.

То было радостное время, о котором впоследствии люди этого поколения вспоминали как о весне общественной жизни. Дуновение весны этой «пронеслось из края в край страны, пробуждая от умственного окоченения и спячки, сковывавших ее более четверти столетия»,— писал К. А. Тимирязев.[25]

С особенным воодушевлением встретили начавшийся демократический подъем «новые люди» — передовая молодежь, по преимуществу разночинская, к которой принадлежал и Бородин. «Надо было жить в то время,— говорил один из лучших представителей «шестидесятничества», Н. В. Шелгунов,— чтобы понять ликующий восторг «новых людей»: точно небо открыли над ними, точно у каждого свалился с груди пудовый камень, куда-то потянулись вверх, вширь, захотелось летать».[26] Идейным штабом демократического движения стал журнал «Современник», к руководству которым в эти годы пришли Чернышевский, Добролюбов, Некрасов.

Бородин не мог стоять в стороне от передового идейного движения второй половины 50-х годов, испытывая его воздействие с разных сторон. Этому способствовало окружение молодого химика, в которое вошли теперь новые люди. Он сблизился, например, с братьями Успенскими — будущим врачом и доцентом Московского университета Михаилом Васильевичем и писателем Николаем Васильевичем.* Для Николая Успенского конец 50-х годов был временем наиболее прогрессивного направления его деятельности, когда он активно сотрудничал в «Современнике». Правдивое изображение народной жизни в рассказах Н. Успенского высоко оценил Чернышевский.

* Н. В. Успенский жил в 1858 г. у Бородина.[27]

В окружение Бородина входил и его недавний соученик по академии, врач Иван Максимович Сорокин (в будущем — профессор МХА по кафедре судебной медицины), ставший его самым близким другом.* Сорокин — хороший, давний товарищ Чернышевского и один из ближайших друзей и единомышленников Добролюбова. В дневнике Добролюбова имеется запись (от 5 июня 1859 г.), свидетельствующая о том, что он вел с Сорокиным откровенную беседу на самую волнующую для него тему тех дней: о взаимоотношениях «Современника» с герценовским «Колоколом» в связи с расхождением этих органов революционной демократии во взглядах на пути и методы освободительной борьбы.** Судя по этой записи, Сорокин стал полностью на сторону «Современника», занимавшего более верную и последовательную позицию.[28]

Веяния прогрессивных идей конца 50-х годов доходили до Бородина и другими путями. Они проникли в МХА, причем не только в студенческую среду. В условиях общественного подъема, когда царское правительство было вынуждено «заигрывать» с либеральными кругами, передовой группе профессоров академии удалось добиться осуществления ряда давно назревших реформ, призванных обновить это учреждение, пропитанное духом рутины.

Идейным вдохновителем реформ и пламенным борцом за их осуществление был Н. Н. Зинин. По его мысли, рассказывал позднее Бородин, следовало прежде всего решительно улучшить преподавание естественных наук (химии, физики и др.) и придать им роль первостепенных, поскольку «медицина представляет собой только приложение естествознания к сохранению и восстановлению здоровья

* Сорокин также жил в одной квартире с Бородиным, был женат на его двоюродной сестре М. В. Готовцевой.

** Результатом этого расхождения явилось появление в «Колоколе» статьи Герцена «Very dangerous!!!» («Очень опасно!!!») с выпадами против «Современника». Беседа Добролюбова с Сорокиным и касалась этой статьи.

человека» (III, 87). Следовало также создать условия для самостоятельных научных исследований в этой области и развернуть их возможно шире, исходя из того, что «для сознательного понятия о том, как сложилась наука, для ясного усвоения и верной оценки того, что сделано в науке другими, необходимо — хоть несколько — поработать самому на поприще науки и внести свою, хотя бы и небольшую, лепту в общую сокровищницу знания» (III, 87). Так Зинин, говоря словами Бородина, «старался привить серьезную любовь к науке, вызвать русскую молодежь к самодеятельности...» Нетрудно видеть, что эти идеи были целиком в духе новой эпохи с ее культом естествознания и стремлением к развитию самостоятельной отечественной науки.

Соратником Зинина стал новый вице-президент академии профессор И. Т. Глебов — человек энциклопедических знаний и передовых взглядов, живо интересовавшийся естественными науками (в частности, химией). Однако для осуществления реформаторских идей на практике нужен был еще и умелый администратор. Он нашелся в лице П. А. Дубовицкого, занявшего в 1857 году пост президента МХА. Способный организатор, разделявший в те годы либеральные настроения, Дубовицкий принялся за претворение в жизнь идей Зинина со всей энергией — тем более что был «вхож» в «высшие» сферы и мог действовать поэтому достаточно независимо и самостоятельно (он был богатейшим помещиком, владевшим 5000 душ и 200-тысячным состоянием).

В академии были открыты новые кафедры, в том числе химическая (отделившаяся от физической). Состав профессоров был обновлен благодаря привлечению молодых талантливых русских ученых (на рубеже 50—60-х гг. здесь получили кафедры И. М. Сеченов, С. П. Боткин, Э. А. Юнге, И. М. Балинский). Началось строительство новых благоустроенных зданий, в том числе — специально для Естественно-исторического института, то есть для естественно-научных кафедр. Был учрежден при

академии Институт молодых врачей (нечто вроде нынешней аспирантуры), где оставлялись ежегодно десять лучших выпускников на три года для подготовки к научной деятельности; трое из них получали сверх того 2-годичные заграничные командировки.

Осуществление этих реформ благотворно сказалось на судьбе Бородина. Перед ним раскрылись широкие перспективы научной работы в любимой им области. Он начал усердно заниматься диссертацией и одновременно подготовлял другой, чисто химический труд — «Исследование химического строения гидробензамида и амарина». Эту свою первую самостоятельную научную работу он доложил 5 марта 1858 года в Академии наук на заседании Физико-математического разряда.

Отношение к Бородину в МХА теперь меняется. На него уже смотрят не как на подающего надежды медика, а как на будущего ученого-химика. И когда в 1857 году Бородин получает первую командировку за границу — для сопровождения лейб-окулиста И. И. Кабата на Брюссельский конгресс врачей-офтальмологов,— ему предписывается «во время путешествия за границею осмотреть новейшее устройство химических и фармацевтических лабораторий и собрать описания и изображения лучших из них...»[29]

В августе 1857 года Кабат и Бородин выехали из Петербурга в Париж. Путь лежал через Берлин, Франкфурт-на-Майне, Кёльн. В Париже Бородин познакомился с городом и его музеями, осмотрел лабораторию знаменитого химика Бертело (в отсутствие хозяина, уехавшего в Италию), был с визитом у двух медицинских «светил». В начале сентября он присутствовал на заседаниях конгресса в Брюсселе.

Вернувшись в Петербург, Бородин больше уже не занимался медициной. Он возглавил практические занятия студентов по химии в академической лаборатории и готовился защищать диссертацию на докторскую степень. Защита состоялась 5 мая

1858 года. В этот же день в качестве «соленизанта» (так называли тогда соискателя ученой степени) выступил товарищ Бородина по студенческим годам физик П. А. Хлебников. Это был знаменательный день в истории академии: лишь незадолго до того было отменено правило, по которому диссертация могла быть написана и защищена только на латинском языке, и оба докторанта впервые за время существования академии защищали работы, написанные по-русски. Отличались эти диссертации от прежних и своим научным уровнем. Раньше представляемые работы носили почти сплошь компилятивный характер. Теперь это были оригинальные исследования, основанные на самостоятельных экспериментах с применением современных научных методов.

Защита диссертации Бородиным почти совпала по времени с учреждением при академии Института молодых врачей. Новый доктор медицины был в числе первых зачислен в этот Институт. Более того — С. П. Боткин впоследствии утверждал, что сама мысль основать такого рода учреждение возникла под впечатлением необыкновенных способностей Бородина. Он был уже настолько подготовлен, что стал не только учиться, но и учить: ему поручили руководить практическими химическими занятиями молодых врачей, читать им курсы химии и истории развития химических теорий.

Лето 1858 года принесло Бородину счастливый случай применить свои научные познания на практике (а одновременно и несколько поправить материальные дела). По рекомендации Зинина богатейший откупщик В. Т. Кокорев пригласил его в свое имение в городок Солигалич Костромской губернии исследовать состав минеральной воды местного источника. Бородин успешно выполнил эту работу и в 1859 году опубликовал ее результат в виде статьи в газете «Московские ведомости» (в том же году статья была издана отдельной брошюрой под названием «Солигаличские солено-ми-

неральные воды»). Благодаря анализу, проведенному Бородиным, были определены целебные свойства источника, и через несколько лет в Солигаличе построили лечебницу.

Пребывание в Институте молодых врачей давало Александру Порфирьевичу право на 2-годичную заграничную командировку для усовершенствования в науках. Это право было ему предоставлено, и осенью 1859 года он покинул столицу, чтобы вернуться сюда лишь в 1862 году.

## 2

О музыкальном развитии Бородина в детстве и юности известно сравнительно немного. Кое-какие отрывочные сведения содержатся в воспоминаниях М. Р. Щиглева, Д. С. Александрова, Е. С. Бородиной. Сохранились и некоторые музыкальные сочинения Бородина, написанные в эти годы,— но не полностью и почти все без обозначения даты создания, так что установить их хронологический порядок и отнести к определенному отрезку времени зачастую невозможно. Однако все, что мы знаем о музыкальной юности Бородина, свидетельствует о том, что в эти годы успешно формировался не только ученый, но и художник.

Влечение к искусству у Бородина обнаружилось рано. Совсем еще мальчиком он устраивал домашние театральные представления, разыгрывал с двоюродной сестрой различные пьески, надевал ящик на ремне и изображал шарманщика... Любил, забираясь на печку и глядя оттуда через окошко в сад, представлять себе всевозможные волшебные картины, фантазировать, давая волю богатому воображению. С интересом и удовольствием занимался рисованием, гальванопластикой, лепкой из мокрой бумаги. Вместе с сестрой успешно учился танцевать. В этом кругу разнородных художественных занятий на ведущее место вскоре выдвинулась музыка.

Мать Бородина была лишена, по-видимому, значительных музыкальных способностей и уж наверняка — музыкальной культуры. В зрелые годы Бородин упоминает в одном из писем, что «тетушка», пребывая в хорошем настроении, «целые дни поет, играет на гитаре и приплясывает» (I, 271). Пела и играла она, должно быть, и в молодости, и вряд ли это было что-либо иное, чем бытовые романсы и танцы. Но чутье к музыке у нее имелось: когда Мусоргский, незадолго до ее смерти, показал у Бородина дома отрывок из «Бориса Годунова», «тетушка» пришла в восторг и расцеловала автора оперы... И отсутствие музыкальной культуры не помешало ей, как и в других областях, обеспечить развитие задатков сына, едва только они проявились.

В первые годы жизни Бородин мог знать лишь ту музыку, которая бытовала в мещанской среде города. Это был прежде всего русский бытовой романс, переживавший как раз в те годы — в третьем и четвертом десятилетиях XIX века — благодаря творчеству Алябьева, Варламова, Гурилева, Есаулова, Н. А. Титова и других композиторов пору расцвета. Это были и бытовые танцы. Бородин мог слышать их не только дома, но и во время прогулок, на Семеновском плацу, где играл военный духовой оркестр. В репертуар такого рода оркестров входили, как правило, не только марши, но и польки, кадрили, мазурки.

Именно этот оркестр впервые пробудил у 8-летнего мальчика интерес и влечение к музыке: он слушал игру военных музыкантов, разговаривал с ними, рассматривал их инструменты, а дома подбирал по слуху на фортепиано все услышанное (первые пианистические навыки он приобрел, должно быть, самостоятельно; нет никаких сведений об его обучении в этом возрасте игре на рояле). Те же впечатления дали толчок началу его музыкального образования: заметив интерес сына к музыке и его несомненные способности, мать пригласила флейтиста из оркестра Семеновского полка,

который стал учить его игре на флейте. Этим инструментом Бородин недурно владел и впоследствии.

Плодом знакомства начинающего музыканта с бытовыми жанрами явилось его первое сочинение — полька «Hélène», написанная, по свидетельству Е. С. Бородиной, в 9-летнем возрасте.*

Новый этап музыкального развития Бородина начался в 1846 году — одновременно с важным поворотом в его общем воспитании, который произошел в результате сближения с высококультурной семьей Щиглевых. Теперь музыкальный горизонт Бородина резко расширился. Он стал впервые — вместе с Мишей Щиглевым — учиться на рояле у педагога (им был немец Порман — учитель методичный, но недалекий), играть со своим новым товарищем в 4 руки, посещать концерты, участвовать в любительском исполнении камерных ансамблей.

Самоучкой он овладел еще одним инструментом — виолончелью ** (а Щиглев — скрипкой).

* Полька названа по имени некоей взрослой барышни — объекта детской влюбленности мальчика. Годом сочинения может быть и 1842 и 1843, так как неизвестно, какую дату рождения композитора имеет в виду Е. С. Бородина. До 1873 г. Бородин правильно считал, что он родился в 1833 г. Однако после своего 40-летия, сбитый с толку неверными расчетами знакомых, он стал считать годом своего рождения 1834. Эта ошибка перешла в биографии Бородина и была исправлена лишь в 1925 г. С. А. Дианиным, нашедшим подлинную метрику Бородина и другие документы, определяющие истинную дату его рождения.

** В «Летописи» Римского-Корсакова говорится также о том, что Бородин умел играть и на гобое (правда, слово «гобой» в оригинале воспоминаний Римского-Корсакова отсутствует и вписано его женой Надеждой Николаевной). Косвенным подтверждением этого указания может служить тот факт, что в одном из ранних сочинений Бородина — квартете — предусмотрено возможное участие гобоя. Глазунов упоминает в одном из писем, что Бородин отлично играл не только на флейте, но и на кларнете (которым овладел уже в 70-х гг.). «Он также искусно насвистывал на дудочках, продаваемых разносчиками-словаками. Когда он всему этому научился?»[30]

Очень важную роль в развитии Бородина-музыканта сыграли братья Васильевы (Кирилловы), с которыми он сблизился в начале 50-х годов. Об одном из них — Петре Ивановиче — известно очень немногое. Это был скрипач-любитель, занимавшийся и композицией (в библиотеке Бородина сохранилась его «Ножка-полька», изданная в 1853 г.). Он увлекался камерно-инструментальным музицированием, и в этом отношении знакомство с ним принесло Бородину огромную пользу. П. И. Васильев втянул Бородина и Щиглева в исполнение камерных ансамблей. С ним молодые любители могли образовывать трио разных составов: фортепианное (если Щиглев играл на рояле, а Бородин — на виолончели) и струнное (если Щиглев выступал в качестве второго скрипача). Можно думать, что именно для этих исполнителей написал Бородин трио для двух скрипок и виолончели на тему «Чем тебя я огорчила» (1854 или 1855). Во всяком случае, оно посвящено П. Васильеву. Среди юношеских произведений Бородина было еще три трио для такого же состава (одно из них — Соль мажор, «Большое» — издано).

Как вспоминает Щиглев, общение с П. Васильевым помогло Бородину познакомиться также с квартетной литературой. При исполнении квартетов Васильев играл партию первой скрипки, Щиглев — второй, Бородин — виолончели, а альтиста приходилось нанимать. Насколько серьезно относились молодые музыканты к этим занятиям, можно судить по тому, что оба они уже перестали удовлетворяться первоначальными навыками игры на виолончели и скрипке, приобретенными самостоятельно, и обратились к педагогам. Бородин взял несколько уроков у виолончелиста Шлейко, Щиглев — у скрипача Ершова.

Второй из братьев Васильевых — Владимир Иванович — стал позднее известным певцом (бас). В 1857 году он вступил на сцену русского оперного (с 1860 г. — Мариинского) театра (под именем Васильева 1-го) и пел здесь четверть века, исполнив


В. И. Васильев

много оперных партий.* В начале же 50-х годов Васильев служил канцеляристом в синоде и увлекался музыкой как любитель. С ним занимался Глинка, учивший его петь «от души».

В сопровождении Щиглева, ставшего вскоре умелым аккомпаниатором, Васильев много пел для Бородина и его друга, знакомя их с вокальным репертуаром. Бородин сохранил добрую память об этих встречах, приобщивших его к искусству пения и вокальной литературе. Когда спустя 30 лет, в 1882 году, Васильев отмечал 25-летний юбилей службы в театре и прощание со сценой, Бородин откликнулся на это событие теплым, прочувствованным письмом, в котором дал высокую оценку мно-

* Кроме того, в 1876 и 1879 гг. В. И. Васильев выступил в концертах Бесплатной музыкальной школы, где исполнялись новые произведения Бородина. Он был самым первым исполнителем арии Кончака (а также партии Игоря в сцене, следующей за хором «Слава»).

голетней деятельности певца: «Я был свидетелем первых шагов Ваших на тернистом поприще русского артиста, я дожил и до прекрасного окончания Вашей оперной службы, оставляющей по себе добрую память в назидание молодым артистам, которым придется сменить Вас. Вы были артист не только *по ремеслу*, но и *по призванию* и во все время артистической деятельности горячо относились к делу — *любили искусство!* Вот за что и я всегда любил и уважал Вас с первой поры, когда я щеголял в студенческом мундирчике, а Вы — в канцелярском вицмундирчике. Таким же я остался к Вам и до сей поры, когда мы оба украшены морщинами и сединою — эмблемами житейской мудрости» (III, 209).

Музицирование с участием братьев Васильевых, по-видимому, происходило нередко у Бородина на квартире (характерно, что, уехав в 1859 г. за границу, он передает привет Васильевым через свою мать). В эти же годы он впервые начинает участвовать в любительском исполнении и вне своего дома, посещая различные музыкальные кружки. «Мы не упускали никакого случая поиграть трио или квартет где бы то ни было и с кем бы то ни было,— рассказывает Щиглев.— Ни непогода, ни дождь, ни слякоть — ничто нас не удерживало, и я со скрипкой под мышкой, а Бородин с виолончелью в байковом мешке на спине делали иногда громадные концы пешком...»

О некоторых музыкальных кружках, посещавшихся Бородиным в юности, имеются позднейшие упоминания в его письмах, и известны отдельные (к сожалению, немногочисленные) подробности. Так, в 1870 году Бородин пишет жене, рассказывая о пребывании в гостях: «Был... один нотариус, у отца которого я бывал когда-то с Васильевым (певцом) и мусикийствовал» (I, 193). В том же письме он упоминает о другом кружке: «Я отправился к Пахитонову* и там тоже предавался воспомина-

* По-видимому, какой-то крупный чиновник.

ниям о давно прошедшем периоде моего мусикийствования, когда я посещал еще певческие упражнения, где, бывало, пелись: всякие «Mia letizia»,* «Fra poco»,** романсы Гурилева, Варламова и Вильбоа. Вообрази, что и теперь в подобном кружке поется совершенно то же самое: те же «Fra poco», те же «Пловцы» Варламова, те же «Моряки» Вильбоа. На меня повеяло чем-то далеким, далеким. Боже мой, как это все было давно! Те же песни, те же нравы, та же маленькая зависть, крошечные интрижки между поющими, громадные самолюбия, торжествующие или оскорбленные!» (I, 193—194).

Из этих слов видно, что речь идет о любительском кружке (может быть, салонного характера), интересы которого ограничивались узкой сферой бытового романса и итальянской вокальной музыки. Участие в нем могло принести молодому Бородину некоторую пользу в отношении знакомства с вокальным исполнительским искусством, но вряд ли дало что-либо для его общего музыкального развития.

Совершенно иной характер носил кружок, собиравшийся у чиновника Ивана Ивановича Гаврушкевича. Здесь, в небольшом деревянном домике на Артиллерийском плацу (ныне — площадь в начале ул. Рылеева), в течение 10 лет, начиная с 1850 года, регулярно устраивались «музыкальные собрания». Об их хозяине сохранилось не так уж много сведений. Но известно, что он был страстным любителем-виолончелистом и — по его собственным словам — «пропагандистом камерной музыки... преимущественно смычковой».[31] «Со мной,— вспоминал он,— любили играть артисты и большие виолончелисты, потому что никто так любовно и старательно не играл вторую виолончель, как я; другие играли и лучше, бойчее, да выходило не то».[32]

* «La mia letizia» («Моя радость») — каватина Оронто из оперы «Ломбардцы» Верди.

** «Ah! Fra poco...» («Ах! скоро...») — речитатив графа ди Луна из оперы «Трубадур» Верди.

В собраниях Гаврушкевича участвовали наряду с любителями музыканты-профессионалы. Здесь в разное время бывали П. И. Васильев, крупнейший русский скрипач XIX века Н. Я. Афанасьев, известный и в качестве композитора; выдающийся скрипач И. Н. Пиккель, игру которого высоко ценил Глинка (позднее Пиккель входил в состав квартета, руководимого Л. С. Ауэром); скрипач, теоретик и композитор О. К. Гунке, виолончелисты А. Ф. Дробиш и Лабазин, виолончелист и известный музыкальный критик М. Д. Резвóй. Приходил сюда и А. Н. Серов.

Репертуар составлялся исключительно из камерно-инструментальных произведений. Ввиду обилия скрипачей и альтистов игрались обычно не квартеты, а ансамбли с более многочисленным составом исполнителей (квинтеты, секстеты, октеты), чтобы занять всех присутствующих.

Музыкальные собрания у Гаврушкевича продолжались до 1860 года, когда он переехал из Петербурга в Чернигов. Бородин бывал здесь в течение нескольких лет, вплоть до отъезда за границу в 1859 году.

Если на собрании кружка не было Дробиша, он участвовал в исполнении ансамблей, играя партию второй виолончели. Через 30 лет, в 1886 году, он писал Гаврушкевичу: «Я давно бросил играть [на виолончели]: во-первых, потому что всегда играл пакостно и Вы только по милому благодушию Вашему терпели меня в ансамбле,— что правда, то правда! — во-вторых [потому], что отвлечен был другими занятиями, даже на поприще музыкальном, где оказался пригоднее в качестве композитора» (IV, 191—192). Гаврушкевич был снисходительнее в оценке Бородина-виолончелиста: по его словам, тот «играл, стесняясь слабым уменьем владеть виолончелью, но был тверд в темпе и понимал красоты и гармонические и мелодические».

Такими были «музыкальные университеты» молодого Бородина. В них он узнал и усвоил много

музыки, в них получил богатые художественные впечатления, оплодотворившие его талант.

Каковы же были эти впечатления? О них можно судить по разным источникам: тут и воспоминания о юности композитора, и сведения о музыкальной жизни Петербурга этих лет, и каталог домашней библиотеки Бородина.* Наконец, это и его юношеские сочинения, само возникновение и характер которых тесно связаны с музыкальными занятиями их автора.

Дома, обучаясь у педагогов или овладевая инструментами самостоятельно, Бородин переиграл обширный учебный репертуар — от простейших пьесок до этюдов виртуозного типа. В его библиотеке имеются, например, Десять мелодических этюдов для виолончели Ф. Куммера, виолончельная соната Ф. Кюккена, Анданте и рондо И. Кельца, виолончельные дивертисменты Б. Ромберга, фортепианные этюды З. Тальберга и другие подобные сочинения. Встречаются даже отдельные этюды Шопена и Хроматический галоп Листа. По-видимому, с учебными целями играл Бородин также виолончельные сонаты Бетховена и Гуммеля, переложения для двух виолончелей пьес Моцарта, Бетховена и Вебера. Но преобладает педагогическо-виртуозная литература, малооригинальная и бедная по содержанию.

Влияние такой литературы сказалось на одном из самых первых сочинений юного автора — Концерте для флейты (1847), мысль о котором явилась у него (как говорит Щиглев) «именно вследствие прилежных занятий с этим инструментом». Учителю Бородина концерт понравился настолько, что он взял экземпляр себе, чтобы самому разучить его.

Более серьезные произведения инструментальной музыки, с которыми Бородин познакомился, зани-

* Эта библиотека, дошедшая до нас, видимо, не полностью, хранится в ИТМК. Состоит из печатных изданий и нот, переписанных от руки Бородиным, Щиглевым и неустановленными лицами.

маясь с педагогом по роялю, стали образцами для его юношеских фортепианных сочинений. До последнего времени об их существовании ничего не было известно. Лишь сравнительно недавно библиограф О. П. Ламм обнаружила в петербургской газете «Северная пчела» за 1849 год заметку под заголовком «Музыкальные новости» и за подписью «Ф-ов»:

«На днях во вновь открытом нотном магазине Роберта Гедрима поступило в продажу несколько весьма замечательных пиес для фортепиано. Особенного внимания, по нашему мнению, заслуживают сочинения даровитого шестнадцатилетнего композитора Александра Бородина: «Fantasia per il piano sopra un motivo da I. N. Hummel» [«Фантазия для фортепиано соло на мотив И. Н. Гуммеля»] и этюд «Le Courant» [«Поток»]. Оба произведения проникнуты музыкальностью идей, изяществом отделки и прекрасным чувством юношеского сердца. Судя по этим первым опытам, можно надеяться, что имя нового композитора станет на ряду с теми немногими именами, которые составляют украшение нашего музыкального репертуара. Мы тем охотнее приветствуем это юное национальное дарование, что поприще композитора начинается не польками и мазурками, а трудом положительным, обличающим в сочинении тонкий эстетический вкус и поэтическую душу. Дай бог успеха, а поприще великое, благородное... есть где разгуляться юному, свежему дарованию!» [33]

К названным двум фортепианным пьесам Бородина надо добавить третью, изданную в том же 1849 году,— Патетическое адажио Ля-бемоль мажор.*

Дома Бородин познакомился также с разнообразным репертуаром бытового любительского музицирования. С ним он сталкивался и в некоторых кружках вне дома. В этот репертуар входили, с одной стороны, всевозможные салонные инструментальные пьесы, частично представленные в библио-

* Об этом произведении см. ниже, во II части.

теке Бородина (Феерический танец И. Ашера, «военный экспромт» Г. Фрестера «Отправление в армию», ноктюрн «Прощание» Р. Фаваргера, Салонная пьеса С. Циммермана, «Эолова арфа» В. Крюгера, «Грация и кокетство» Ж. Рашера и др.), и отрывки из модных опер или вариации и фантазии на их темы. К ним примыкали разного рода бальные и концертные польки, галопы, мазурки и кадрили (в библиотеке Бородина сохранились Кабель-полька Е. Кеттерера, танцевальные пьесы А. Фумагалли, Ф. де Розенберг, П. Набокова, И. Лабицкого и др.).

С другой стороны, этот репертуар включал бытовые городские романсы. Бородин и слышал и исполнял их в кружке В. И. Васильева, где пелись романсы «Пловцы» Варламова и дуэт «Моряки» Вильбоа. Дома у него были ноты «Пловцов», романса «Ее уж нет» Булахова. В русле русского бытового романса лежат первые вокальные сочинения Бородина, созданные в годы учения в академии (1850—1856) и выросшие непосредственно из практики любительского музицирования. Один из них — «Красавица-рыбачка» (1854—1855), переделанный из написанного ранее вальса, был предназначен для певицы-любительницы А. С. Шашиной. Очевидно, такого же рода любителям были адресованы и романсы «Что ты рано, зоренька», «Разлюбила красна девица», «Слушайте, подруженьки, песенку мою».

Но далеко не во всех кружках, где бывал в молодости Бородин, музыкальные интересы охватывали лишь салонную и бытовую музыку. 40-е и 50-е годы знаменательны в музыкальной жизни России распространением домашних кружков, в которых культивировалась серьезная инструментальная музыка, главным образом квартеты и другие камерные ансамбли. Такого рода кружки собирались в домах образованных дворян, купцов, разночинцев, особенно из числа художественной интеллигенции. Квартетные собрания регулярно бывали, в частности, у братьев Матв. и Мих. Виельгорских,

Н. Б. Голицына, А. Ф. Львова, А. Д. Улыбышева, художника П. Ф. Соколова, молодого А. Г. Рубинштейна, В. А. Кологривова. «В целом... камерное музицирование на дому, в салонах, в бесчисленных музыкальных кружках, в помещичьих усадьбах к середине XIX века превращается в поистине массовое явление. И именно здесь-то, в этих кружках и очагах домашнего музицирования, в значительной мере вызревает русская музыкальная культура, создаются предпосылки для появления крупных музыкальных деятелей, исполнителей и композиторов».[34]

Деятельность подобных кружков в столицах и провинции имела огромное просветительное значение. Для широкого развития публичной концертной жизни в дореформенной России еще не было условий. Открытые концерты могли устраиваться только в течение пяти недель великого поста, и их программы заполнялись в основном салонно-виртуозными произведениями. С особенными трудностями сталкивалась пропаганда инструментальной музыки — оркестровой и камерной. «В 1840-х и 50-х годах в Петербурге,— вспоминает Д. В. Стасов,— желавшие познакомиться с хорошей музыкой (симфонической и квартетной, с ораториями, кантатами) в исполнении оркестровом или квартетном имели к тому весьма мало возможностей».[35] Еще хуже обстояло с камерно-инструментальными ансамблями: они почти никогда не попадали на концертную эстраду (исключения были крайне редки; одно из них — квартетные утра, организованные в 1850 г. в Петербурге скрипачами А. Вьетаном и Л. Маурером).

В этой обстановке домашние кружки становились главными очагами инструментального музицирования. Они способствовали распространению серьезной, «хорошей» (как говорит Д. Стасов) музыки в более или менее широких кругах слушателей, а тем самым — демократизации русской музыкальной культуры. Ансамблевые вечера в частных домах также служили постепенному и неуклонному

подъему художественного уровня русского музыкального быта. Вместе с любителями в них участвовали профессионалы-музыканты. Да и многие игравшие здесь любители по культуре и мастерству ничуть не уступали этим музыкантам.

О высоком уровне музыкальной культуры ряда подобных кружков говорит и их репертуар. У Кологривова, например, рассказывает Д. Стасов, «исполнялись всевозможные квартеты, трио и сонаты Бетховена, Фр. Шуберта, Мендельсона, и в особенности старались мы познакомиться в исполнении с последними квартетами Бетховена».[36] На вечерах в других домах звучали, кроме того, Гайдн, Моцарт, Шуман.

К сожалению, отсутствуют полные и точные сведения о том, какие именно кружки посещал в юности Бородин, что он там слышал и играл. Но некоторые данные имеются — и они позволяют сказать, что молодой любитель постепенно приобщался к высокой музыкальной культуре.

Одним из этих кружков был тот, который собирался в доме самого Бородина с участием братьев Васильевых и Щиглева. О его репертуаре частично можно судить по воспоминаниям Щиглева и по бородинской домашней библиотеке. Как рассказывает Щиглев, они с Бородиным «на первый же год переиграли в четыре руки и знали чуть ли не наизусть все симфонии Бетховена и Гайдна, но в особенности заигрывались Мендельсоном». В библиотеке Бородина находятся переложения отдельных симфоний Моцарта для фортепиано в 2 руки и для фортепианного трио, далее — Трио Бетховена, а также три секстета Альбрехтсбергера, Струнный квинтет И. Плейеля, его же Соната для фортепиано в 4 руки, Трио Л. Фердинанда и другие инструментальные ансамбли.

Явным образом для домашнего музицирования предназначены и сделанные юным Бородиным переложения увертюры из оперы «Дон-Жуан» Моцарта для флейты, скрипки, виолончели и

фортепиано* и частей из фортепианных сонат Гайдна для флейты, гобоя (или скрипки), альта и виолончели.** Что именно играл Бородин в других домашних кружках — неизвестно, но можно думать, что упоминаемые Щиглевым трио и квартеты принадлежали примерно к тому же кругу, что и ансамбли, исполнявшиеся у него дома.

Лишь об одном кружке есть более подробные сведения — это о собраниях у Гаврушкевича. Перечень произведений, которые здесь звучали, говорит об умеренности и даже консервативности вкусов, но в то же время и об известной их строгости. Из современных крупных композиторов сюда был «допущен» один Мендельсон. Остальные произведения принадлежат самым разнообразным авторам конца XVIII или первой половины XIX века. Среди них встречаем итальянца Л. Боккерини (по словам Гаврушкевича, Бородин слушал его «с любопытством и юношеской впечатлительностью»), немцев Л. Шпора и Ф. Гебеля, датчанина Н. Гаде, чеха В. Фейта, француза Ж. Онслова (его Бородин воспринимал «с удивлением»). Все они писали для инструментального ансамбля, отлично владели спецификой этого жанра, и их произведения, не отличаясь яркостью, самобытностью, носят серьезный, несалонный характер и служат благодарным материалом для любительского музицирования.*** Иногда исполнялись здесь и переложения симфонических пьес.

Участвуя в собраниях Гаврушкевича, Бородин заметно обогатил свои знания музыкальной литературы и получил хорошую практику в игре на виолончели. Но не только в этом состояло их значение для него. Здесь он впервые встретился с профессиональной музыкальной средой, впервые во-

* Сохранилась только обложка с заголовком и датой «1848 г. Ноябрь» (ИТМК).

** Издано в 1949 г. как юношеский квартет Бородина Ре мажор.

*** Спустя много лет на «беляевских пятницах» среди других сочинений находилось место и для квинтетов, двойных квартетов и октетов Онслова.

шел в круг рассуждений и споров о музыке. В частности, вечера у Гаврушкевича дали Бородину материал для раздумий о русском в музыке. Так, в произведениях жившего долгое время в Москве немецкого композитора Ф. Гебеля, музыку которого молодой музыкант слушал «с любовью», «он находил влияние русской Москвы. Немцы не любили этого немца за то, что от него пахло Русью».[37]

Бородину довелось быть в кружке свидетелем знаменательного спора с участием А. Н. Серова по поводу сделанного Гаврушкевичем переложения «Арагонской хоты» Глинки.

«— По Вашему совету,— обратился Гаврушкевич к Серову,— я аранжировал «Хоту» Глинки, да немцы перестали играть, сказав, что есть ошибки. Посмотрите, пожалуйста.

— А что Вы сделали с кастаньетами? Их нет в партитуре?

— Нет; они заменены оборотом смычков.*

— Превосходно, посмотрю, и когда соберутся у Вас восьмеро, я приду с партитурой.

Так и сделали. Стали играть, и вдруг исполнители остановились на такте, где все брали несколько нот флажолетами.

— Вот где неверно,— сказали исполнители.

— Неправда, господа,— сказал Серов,— тут неверны одни ваши инструменты; настройте их хорошенько, и будет красиво и кстати.

Торжествуя, Александр Николаевич сказал немцам следующее:

— Вот если бы аранжировал так кто-нибудь из ваших или знаменитый аранжировщик Маркс,** вы обвиняли бы себя — скорее сознались бы в непонимании; а когда явился с музыкальным трудом чиновник, да и русский, вы уж не доверяете, даже без церемонии осуждаете».

В рассказе Гаврушкевича об этом эпизоде

* Т. е. приемом col legno.

** Имеется в виду либо петербургский виолончелист К. К. Маркус-Маркс, либо автор многочисленных фортепианных попурри из опер Г. В. Маркс.

особенно интересна заключительная фраза: «Это слышал и Бородин, находя Серова справедливым».[38]

Участие Бородина в «серьезных» кружках, и прежде всего — Гаврушкевича, наложило отпечаток и на его творчество этих лет. Он начинает еще выше ценить камерно-инструментальный ансамбль и, может быть, уже в это время, в Петербурге, задумывает те произведения, которые были записаны, возможно, позже, в Гейдельберге: Фортепианное трио, Секстет, Струнный квинтет.

Характерно, что Бородин не знакомил посетителей кружка Гаврушкевича со своими вокальными сочинениями. «Он говорил мне,— пишет Гаврушкевич,— что пробует свои силы в композиции; и так как любил еще и пение, то начинал с романсов, но мне не показывал их, говоря, что перед квартетами и квинтетами — все пустяки... Когда я потом дал совет Бородину побольше заниматься музыкой и воспользоваться знакомством с О. К. Гунке, как опытным руководителем в композиции, да и написать квинтет с двумя виолончелями, тогда Бородин отвечал мне в таком примерно смысле: квартет написать легче, а квинтет с двумя виолончелями очень трудно, потому что здесь две примы, и я не в состоянии написать виолончельную партию, чтоб она была и красива, и в натуре инструмента. Притом видели, с каким недоверием встречают даже артисты дилетанта, чиновника, имеющего другую профессию».* [39] Однако квинтет с двумя виолончелями Бородин позднее все же написал: это — Струнный квинтет фа минор. И естественно предположить, что этот замысел был подсказан как уговорами Гаврушкевича, так и всем опытом участия композитора в его кружке.

Наряду с домашними занятиями и посещениями любительских кружков были еще два важных источника музыкальных впечатлений молодого Бо-

* Серов еще не был композитором-профессионалом и лишь незадолго перед этим оставил службу в качестве чиновника, став музыкальным критиком.

родина. Один — музыкальный театр, другой — концерты.

Во второй половине 40-х годов и в 50-х годах на оперных сценах Петербурга царила итальянская опера. Труппа, где блистали, сменяя друг друга, Рубини, Лаблаш, Бозио, Тамберлик и другие «звезды», давала десятки спектаклей в течение каждого сезона, показывая оперы Чимарозы, Россини, Беллини, Доницетти, Меркаданте, Паччини, молодого, но уже знаменитого Верди. Кроме итальянцев, здесь звучали Моцарт, Вебер, Обер и Мейербер. Русская же опера пребывала в полном загоне. Начиная с 1846 года, русская труппа была фактически выслана из столицы и проводила почти весь сезон (осень и зиму), а иногда и круглый год в Москве, давая в Петербурге единичные спектакли. Оперы таких отечественных композиторов, как Верстовский, Глинка, Даргомыжский, Рубинштейн, шли редко. Так, «Иван Сусанин» Глинки исполнялся в основном только по «табельным дням», 2—3 раза в год, а «Руслан» после 1846 года сошел с петербургской сцены и был возобновлен спустя 12 лет, да и то — лишь по почину и настоянию корифея русской оперы О. А. Петрова.

Не удивительно, что знакомство с операми у юного Бородина ограничивалось почти исключительно итальянским репертуаром. Правда, к сожалению, не известно о том, какие театры и спектакли он посещал. Но представление о его оперных интересах дает его нотная библиотека. Сравнивая список имеющихся в ней отрывков из опер и фантазий на оперные мотивы с афишей итальянской и русской оперных трупп 1846—1859 годов, можно видеть совпадение большинства названий. Там и тут подавляющее место занимают одни и те же итальянские оперы: «Сорока-воровка», «Отелло» и другие произведения Россини, «Дочь полка», «Любовный напиток», «Линда» Доницетти, «Норма», «Пират», «Сомнамбула» Беллини. К ним прибавляются французские оперы: «Водовоз» Керубини, «Калиф багдадский» Буальдьё, «Бог и баядерка» Обера.

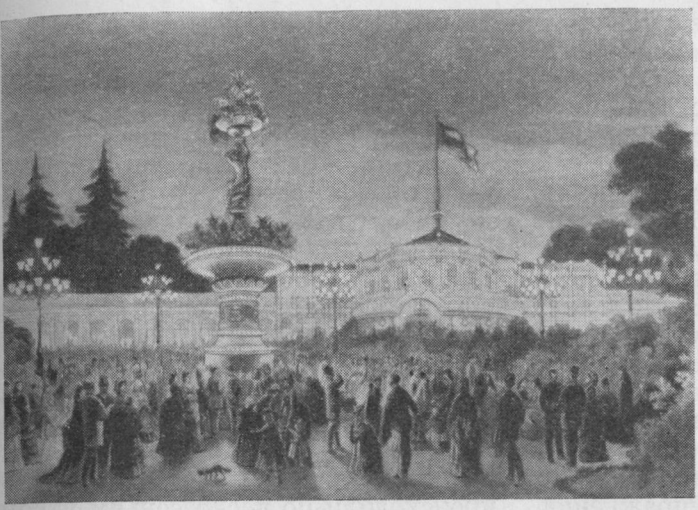
К операм, знакомым Бородину в это время, надо отнести также «Ломбардцев» и «Трубадура» Верди, с которыми он столкнулся в любительском певческом кружке (где, наверное, пелись отрывки и из других опер того же автора и его соотечественников). Одиноким выглядит в этом окружении Моцарт с его «Дон-Жуаном».

Оперные впечатления молодого Бородина не могли не оказать воздействия на его творчество раннего периода. Они отразились, например, в его не сохранившемся струнном трио на темы из «Роберта-Дьявола» Мейербера, написанном в 1847 году (для сравнения заметим, что в том же году эта опера, давно не шедшая в Петербурге, впервые вошла в репертуар итальянской оперной труппы), и в фантазии для какого-то инструмента и фортепиано на мотивы из «Лукреции Борджиа» Доницетти (сохранилась только фортепианная партия). Косвенное отражение можно найти в написанном на итальянский текст дуэте Бородина «Misera me».

Русская опера представлена в библиотеке молодого Бородина единственным отрывком из «Ивана Сусанина» Глинки — песней Вани «Как мать убили». Ноты подарены кем-то Бородину на день рождения 31 октября 1854 года. Надо думать, этим подарком хотели сделать приятное Бородину, и, может быть, музыка оперы была ему уже знакома и нравилась. Следы знакомства с «Иваном Сусаниным» Глинки видны и в трио «Чем тебя я огорчила», относящемся примерно к тому же году.

Можно также предположить знакомство Бородина с глинкинскими операми через В. И. Васильева — ученика Глинки. Когда же в 1858 году вернулась на русскую сцену опера «Руслан и Людмила», Васильев уже пел в театре и исполнил в ней партию Светозара. Вряд ли Бородин не пошел в театр послушать оперу и Васильева в ней.

Осталось сказать еще об одном и, быть может, самом важном (наряду с кружком Гаврушкевича) источнике музыкального образования и воспитания Бородина в юности — о симфонических концертах,



Павловский вокзал в 40-х годах XIX в.

которые он начал посещать в 1846 году. Щиглев рассказывает, что они с Бородиным слушали оркестровую музыку летом в Павловском вокзале, а зимой в университете. Это и были единственные места, где в 40-х и 50-х годах регулярно устраивались открытые общедоступные симфонические концерты.

В Павловском вокзале оркестром в 1845—1848 годах руководил Иоганн Гунгль (его и упоминает Щиглев). Здесь звучала главным образом танцевальная музыка и прежде всего польки, но время от времени исполнялись части из симфоний Гайдна и из первых двух симфоний Бетховена, ода-симфония «Пустыня» Ф. Давида, увертюры Спонтини, Россини, Доницетти, Вебера, Мендельсона, Обера, Галеви. Не исключено, что Бородин продолжал посещать концерты в Павловске и при преемниках Иоганна Гунгля — Иосифе Гунгле (в 1850—1855 гг.) и Иоганне Штраусе (с 1856 г.), когда в программу

вошли «Битва при Виттории» Бетховена, а затем и «Камаринская» Глинки.

Особое значение для знакомства Бородина с симфонической музыкой имели «университетские концерты» — выступления («музыкальные упражнения») оркестра студентов Петербургского университета (к которым присоединялись и другие любители*), проходившие регулярно в Актовом зале университета. Бородин и Щиглев не пропускали ни одного из них.

История «университетских концертов» изучена мало. Однако общее представление о них можно составить как по отзывам газет, так и по воспоминаниям современников. Полнее и ярче всех рассказал об этих концертах Д. Стасов: «Оркестр состоял из 50—60 человек, дирижером был превосходный виолончелист Карл Богданович Шуберт... Эти упражнения... происходили по воскресеньям утром, начинались в конце ноября или начале декабря (иногда даже в октябре) в 1 час дня: всего их бывало в зиму десять,— иногда бывали, но очень редко, экстренные, и за это, то есть за 10 концертов, платилось всего 5 рублей! Хотя это были любительские концерты, игралось *без репетиций*, тем не менее благодаря дирижеру К. Шуберту, его умению обходиться с молодыми людьми и рвению и живому участию исполнителей — молодежи, между которыми встречались и очень талантливые люди,— исполнение бывало иногда весьма сносное. Но главное заключалось в том, что желавшие знакомиться с музыкальной литературой в оркестровом исполнении получали к тому возможность. Посещение этих концертов было доступно и весьма небогатым людям, и в течение всех годов, когда я посещал эти концерты (1846—1856), большая университетская зала была всегда полна; билетами надо было запасаться заранее...» [40]

Картину популярности «университетских концер-

* Порою, например, на виолончели играл в оркестре А. Н. Серов.

тов» дополняет в воспоминаниях А. Рубинштейн: «Публика валила! Шли нередко через Неву пешком целые толпы! Только давай! И верите ли, дело шло как-то само собой, шло как по маслу: уж очень много любви и усилия клали участники в эти симфонические концерты!» [41]

В концертах выступали солистами многие крупные петербургские музыканты. Среди них были пианисты А. Рубинштейн, М. Балакирев, М. Щулепников, виолончелист К. Шуберт, певица Е. Кониар. Рубинштейн, кроме того, выступил несколько раз в качестве дирижера.

Наибольший интерес «университетских концертов» состоял, однако, в их репертуаре. «Выбор программ этих концертов,— писал в 1858 году А. Серов,— свидетельствует о желании просвещать музыкальный вкус произведениями более или менее строгими, редко слушаемыми. Один список имен Бетховена, Гайдна, Глука, Моцарта, Шпора, Мендельсона, Шумана, Глинки ручается за концерты эти».[42]

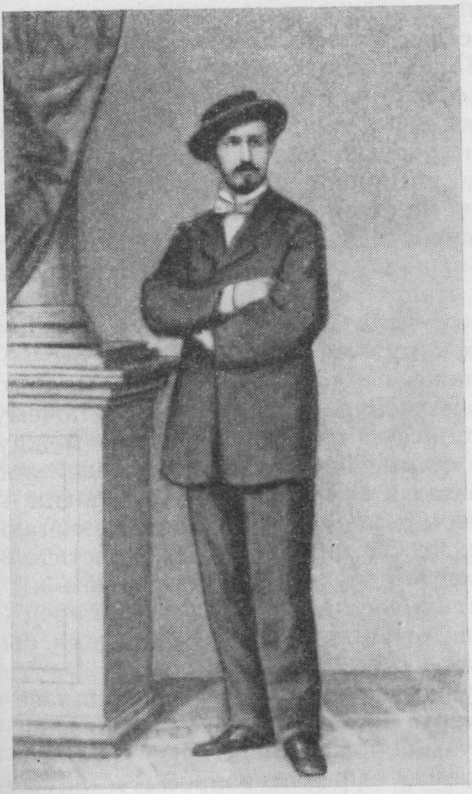
«Исполнялась обыкновенно,— пишет Д. Стасов,— одна симфония, одна увертюра и между ними какое-нибудь соло инструментальное: фортепиано, или скрипка, или виолончель, или изредка пение... или струнный квартет, или квинтет; иногда соло заменялось второю увертюрою... Исполнялись оркестром симфонии и увертюры Гайдна, Моцарта, Вебера, Бетховена, Шуберта, Мендельсона. Всего больше, почти в каждом концерте, исполнялось хоть одно произведение Бетховена, все его симфонии до Девятой включительно (из нее только 3 первых части, так как для последней требовались бы и хор, и солисты, и масса репетиций), почти все увертюры и фортепианные концерты... В этих же концертах мы в первый раз услышали в оркестровом исполнении увертюру «Манфред», симфонию Es-dur и Allegro, Scherzo et Finale Шумана, симфонию C-dur Шуберта и музыку к «Князю Холмскому» Глинки (в 1857 г.)... и «Приглашение к танцу» Вебера, оркестрованное М. И. Глинкою...

В последние годы, когда я бывал в университетских концертах (то есть в 1850—1858 гг.), по общим нашим настояниям Шуберт в этих концертах стал играть Шумана, которого до 50-х годов в Петербурге совсем не играли, да и вообще не знали; за весьма небольшими исключениями с ним были несколько знакомы очень немногие. А затем в университетских концертах появился и Глинка с «Князем Холмским», «Воспоминаниями Мадрида» [«Ночь в Мадриде»], увертюрою «Руслана», и увертюра М. А. Балакирева на русские темы».[43]

К этим названиям надо добавить исполненные в 1856—1858 годах Фортепианный концерт fis-moll (I часть) и Увертюру на тему испанского марша Балакирева, романсы Глинки и Даргомыжского.

Университетские концерты сыграли колоссальную роль в приобщении к серьезной (особенно же — симфонической) музыке широких кругов слушателей, в демократизации музыкальной жизни Петербурга, подготовив почву для деятельности просветительских организаций, возникших на рубеже 50-х и 60-х годов: Русского музыкального общества (РМО) и Бесплатной музыкальной школы (БМШ). «К. Б. Шуберт и университетские концерты начали то великое дело омузыкаления Петербурга, которое потом успешно продолжили А. Г. Рубинштейн и [Русское] музыкальное общество и которое в короткий срок дало поистине замечательные результаты», — писал впоследствии Кюи.[44]

Об истинных масштабах воздействия университетских концертов и музыки, которая там звучала, на молодого Бородина можно только догадываться. Но оно, бесспорно, было очень большим — иначе не объяснить, где и как приобрел Бородин в молодости то знание симфонической классики, которое сказалось в его раннем творчестве. Более того, университетские концерты, где звучали симфонические произведения Глинки, дали первый толчок развитию бородинского таланта в сторону русской национальной музыки: по рассказу Щиглева, произведение, в котором у юного Бородина впервые



А. П. Бородин. 1859

проявился «русский пошиб» — Фортепианное скерцо си-бемоль минор,— написано под влиянием музыки, слышанной в этих концертах...

Теперь можно подвести некоторые итоги. Что дали юные годы Бородина для его музыкального развития? Какие качества музыканта-художника обнаружил он в это время?

Обращает на себя внимание необычайный энтузиазм Бородина-любителя, доходивший до самозаб-

вения. Музыкой он мог заниматься в любых обстоятельствах, не считаясь ни с какими трудностями, и сколько угодно времени (однажды музыкальное собрание с его участием продолжалось целые сутки). Об увлеченности молодого музыканта говорят и разные мелкие подробности, рассказанные в воспоминаниях о нем, вроде случая с его падением на темной улице в подвал, когда он в первую очередь испугался не за себя, а за свою флейту, выпавшую из футляра, и, не вылезая из подвала, стал пробовать, звучит ли инструмент.

Лучшим доказательством страстного тяготения Бородина к музыке служит то, что его не останавливало даже неудовольствие любимого учителя — Зинина. Объясняя Гаврушкевичу, почему он не может написать квинтет, Бородин между прочим говорил: «...мне будет стыдно перед Зининым, который сказал в аудитории: «Г-н Бородин, поменьше занимайтесь романсами; на Вас я возлагаю все свои надежды, чтобы приготовить заместителя своего, а Вы думаете о музыке и двух зайцах"».[45] Но Бородину приходилось все же краснеть перед Зининым: не думать «о музыке и двух зайцах» было выше его сил...

К энтузиазму с годами присоединилась еще одна важная черта — по-настоящему серьезное отношение к музыкальным занятиям. Начался отход от дилетантизма, выросли запросы и вкусы. В этом смысле особенно большую роль сыграло участие в кружке Гаврушкевича, общение с входившими туда выдающимися музыкантами-профессионалами. Вспоминая о своем знакомстве с Бородиным, Гаврушкевич пишет: «Я... уговаривал его бросить шатание с флейтою, игру песенок, а пристать ко мне в звании виолончелиста для исполнения квинтетов... Уверен, что слушание квинтетов, двойных квартетов Спора [Шпора] и октетов сделало на Бородина хорошее впечатление. Без моего педагогического наставления компаньон его, скрипач Васильев, стал бы пьяницей разгульным, а Бородин — флейтистом для пустейшей музыки».[46] Последняя

фраза (во всяком случае, ее вторая половина) содержит явное преувеличение, но в целом приведенное суждение не лишено оснований. Оно подтверждается высокой оценкой роли кружка в музыкальном развитии Бородина, высказанной много позднее им самим в письме к Гаврушкевичу: «Я очень часто и *весьма тепло* вспоминаю о Вас, уважаемый Иван Иванович, о Ваших вечерах, которые я так любил и которые были для меня серьезной и хорошей школой, как всегда бывает *серьезная камерная музыка!*» Письмо это подписано: «Неизменно и душевно преданный Вам — скверный Violoncello II-do [вторая виолончель] А. Бородин» (IV, 192).

К концу 50-х годов Бородин уже немало знал в музыке: от Гайдна и Моцарта до Мендельсона и Глинки. Многое он также умел: владел несколькими инструментами (что потом, в зрелом периоде, очень благотворно сказалось на его искусстве инструментатора как в камерном, так и в симфоническом творчестве), приобрел навыки камерно-инструментального письма (еще в 13-летнем возрасте он написал трио на темы из «Роберта-Дьявола» прямо на голоса, без партитуры; позднейшие ансамбли обнаруживают уверенную композиторскую технику), освоил сложные музыкальные формы — сонатное аллегро и сонатный цикл, фугу (много фуг было написано в студенческие годы).

Благодаря этому Бородин-музыкант поднялся высоко над обычным любительским уровнем того времени. Его превосходство ясно выступило, например, при первом знакомстве в 1856 году с юным Мусоргским — в ту пору типичным светским любителем, «очень изящным, точно нарисованным офицериком» с сильным оттенком фатовства. Описывая их встречу (в доме главного доктора Военно-сухопутного госпиталя), Бородин вспоминает, как Мусоргский, окруженный дамами, «сидел за фортепьянами и, вскидывая кокетливо ручками, играл весьма сладко, грациозно и пр. отрывки из «Trovatore» [«Трубадура»], «Traviata» [«Травиаты»] и т. д.,

и кругом его жужжали хором: «charmant», «délicieux» [«очаровательно», «прелестно»] и пр.» (IV, 297).

В этом описании, сделанном в 1881 году, картина салонного музицирования дана в позднейшем восприятии зрелого Бородина. Но в какой-то мере по приведенным словам можно судить и о тогдашнем его отношении к светским музыкальным вкусам, которое не могло не быть достаточно ироническим у молодого музыканта, уже «вкусившего» от серьезных занятий искусством в кружке Гаврушкевича.

Еще больший интерес для характеристики музыкальных позиций Бородина в конце 50-х годов представляет его рассказ о встрече с Мусоргским осенью 1859 года. Мусоргский к тому времени оставил военную службу под влиянием сближения с Балакиревым и Даргомыжским и начал серьезно заниматься музыкальным творчеством под руководством будущего главы Могучей кучки. «Я был еще ярым мендельсонистом, в то же время Шумана не знал почти вовсе,— рассказывает Бородин.— Мусоргский был уже знаком с Балакиревым, понюхал всяких новшеств музыкальных, о которых я не имел и понятия...» Различие в уровне музыкального развития сказалось при исполнении в 4 руки ля-минорной симфонии Мендельсона, к которой Мусоргский отнесся критически. «После этого,— продолжает Бородин,— Мусоргский начал с восторгом говорить о симфониях Шумана, которых я тогда еще не знал вовсе. Начал наигрывать мне кусочки из Es-дурной симфонии Шумана; дойдя до средней части, он бросил, сказав: «Ну, теперь начинается музыкальная математика». Все это мне было ново, понравилось. Видя, что я интересуюсь очень, он еще кое-что поиграл мне новое для меня. Между прочим, я узнал, что он пишет сам музыку. Я заинтересовался, разумеется, и он мне начал наигрывать какое-то свое скерцо (чуть ли не B-dur'ное); дойдя до Trio, он процедил сквозь зубы: «Ну, это — восточное!» — и я был ужасно изумлен небыва-

лыми, новыми для меня элементами музыки. Не скажу, чтобы они мне даже особенно понравились сразу, они скорее как-то озадачили меня новизною. Вслушавшись немного, я начал гутировать понемногу» (IV, 297—298).

Из этого рассказа видно, что к 1859 году Мусоргский и Бородин по степени музыкального развития «поменялись местами»: первый благодаря общению с Балакиревым обогнал второго. Но и Бородин, судя по его разговору с Мусоргским, вырос за прошедшие 3 года. Если он оказался подготовленным к пониманию музыки Шумана и даже к восприятию скерцо Мусоргского (обратим внимание на то, что, озадаченный вначале новизной этой вещи, он начал потом г у т и р о в а т ь, входить во вкус),— следовательно, он уже приблизился к уровню музыкальных вкусов складывавшегося в ту пору Балакиревского кружка.

Об этом свидетельствует и его позиция в отношении русской музыки. Едва выехав в 1859 году за границу, Бородин еще по дороге встретил молодого ботаника И. Г. Борщова, в котором нашел очень хорошего музыканта,— и определил (в письме домой) его направление в музыке как *«наше»* (I, 31). Из дальнейшего изложения видно, что это *«наше»* направление — г л и н к и н с к о е: «Борщов — рьяный поклонник Глинки и знает оперы его наизусть от доски до доски» (I, 34). Выясняется и другое: Бородин, оказывается, к этому времени знал н а и з у с т ь увертюру к «Ивану Сусанину» (ее они с Борщовым сыграли в 4 руки в первый же день по прибытии в Гейдельберг).

Но в ряде отношений Бородин еще не был готов к тому, чтобы стать балакиревцем. Являясь «ярым мендельсонистом», он не знал творчества таких передовых представителей современной музыки, как Шуман, Шопен, Лист, Берлиоз. И в своем собственном творчестве он еще не был ни самобытен, ни национален, ни современен в достаточной степени.

Так или иначе, к концу 1859 года завершилась юношеская пора развития Бородина-композитора —

пора ученичества и любительства с наметившимся, но далеко еще не совершившимся поворотом в сторону профессионализма и русской национальной музыки.

## 3

8 ноября 1859 года Бородин выехал в почтовой карете из Петербурга. 14 ноября он пересел в Кенигсберге на поезд, а 16 ноября уже был в Гейдельберге. Поселившись на Фридрихштрассе, в квартире с «бесподобным видом» (как он писал матери) на огромную гору Канцель, он через несколько дней приступил к самостоятельным занятиям в лаборатории известного химика Э. Эрленмейера (молодые русские ученые называли его между собой дружески-фамильярно «Ермолаичем»).

Университетский городок Гейдельберг — один из виднейших центров немецкой науки — стал основной «базой» Бородина на время его заграничной командировки. Но пребыванием здесь русский ученый не ограничился. Даже простое перечисление его маршрутов показывает, как много он успел поездить и повидать за эти 3 года.

Еще в конце ноября или начале декабря 1859 года Бородин ездил из Гейдельберга в Дармштадт для приобретения химикалий, необходимых для работы. В конце года вместе со своими новыми друзьями — Д. И. Менделеевым и И. М. Сеченовым он пробыл 9 дней — с 24 декабря по 4 января — в Париже. Поездкой во французскую столицу Бородин воспользовался для покупки приборов и личного знакомства с химиками Бертело и Вюрцем. Одновременно друзья решили немного «встряхнуться», поскольку поездка была приурочена к рождеству и встрече Нового года. Они бывали в театрах, на балах, маскарадах, устроили пир в ресторане...

Первую половину 1860 года Бородин провел почти безвыездно в Гейдельберге, отлучаясь ненадолго лишь для осмотра близлежащих городков.



Гейдельберг в середине XIX в.

Когда же окончился учебный год, он предпринял более далекие поездки — в Южную Германию, Бельгию, Голландию (сюда он ездил в июле на пароходе по Рейну).

С 3 по 6 сентября Бородин участвовал в работе Международного химического конгресса в Карлсруэ. В октябре вместе с Менделеевым он посетил Италию. Из Гейдельберга путешественники проехали в Швейцарию, далее добрались до Генуи, а оттуда двинулись во Флоренцию. Неделю — с 29 октября до 5 ноября — они провели в Риме.

В начале ноября Бородин был снова в Париже. Здесь он оставался всю зиму 1860/61 года, занимаясь химическими работами и знакомясь с научной жизнью города. Весной, на апрель и начало мая, он вновь уехал отдохнуть в Италию, побывав на этот раз, помимо Генуи и Флоренции, также в Турине, Сиенне, Ливорно. Дольше всего — более 2 недель — Бородин провел в Неаполе.

Проехав через Швейцарию, Александр Порфирьевич вернулся 20 мая 1861 года в Гейдельберг, где отсутствовал более 8 месяцев. Летом 1861 года он съездил с научными целями в Вюрцбург и Гиссен, а в сентябре — в Шпейер на конгресс химиков и натуралистов. Через месяц Бородин покинул Гейдельберг, направившись уже в 3-й раз за эти годы в Италию. В итальянском городе Пизе он прожил до августа 1862 года. Отсюда через Германию он вернулся в сентябре 1862 года в Россию.

За этим сухим перечнем дат и названий скрывается жизнь, полная напряженных трудов, богатых впечатлений, интересных встреч...

Много времени и сил Бородин посвятил ознакомлению с зарубежной химической наукой и промышленностью. Он осмотрел множество лабораторий, в том числе — крупнейших ученых того времени (Р. Бунзена и Г. Кирхгофа в Германии, П. Бертело, Ш. Вюрца, А. Сен-Клер-Девилля и Л. Пастера во Франции), побывал на химических заводах в Германии, Бельгии, Италии, познакомился с добычей борной кислоты в местности Лангони близ итальянского города Вольтерра, с рудниками близ немецкого города Гиссена.

Интересовала Бородина и постановка за границей высшего образования в области естественных наук. Он ни на минуту не забывал, что ему предстоит стать в России преподавателем, и пользовался каждой возможностью послушать, как читаются лекции в университетах и институтах. Выяснилось, правда, что лишь из немногих лекций он смог почерпнуть что-либо новое для себя по содержанию (курсы французских ученых Реньо, Клода Бернара, Сенармона). Бородин, как и другие русские химики, оказался в курсе последних достижений мировой науки. По своим познаниям он не уступал многим зарубежным химикам, а по теоретическим воззрениям чувствовал себя даже более передовым, чем некоторые из них. Поэтому многие лекции, в частности во Франции, Бородин посещал «единственно с целью ознакомиться с манерой изустного препо-

давания у французских профессоров, ибо нигде лекции не читаются с такой ясностью и изяществом, как во Франции» (IV, 257).

Высокий теоретический уровень и прогрессивная направленность русской химии особенно ясно обнаружились на Международном химическом конгрессе в Карлсруэ, в работе которого вместе с рядом соотечественников (Н. Н. Зининым, Д. И. Менделеевым, Л. Н. Шишковым и др.) принял активное участие Бородин (он был членом комитета по выработке резолюции). Конгресс закрепил победу в химии наиболее передовой для того времени унитарной теории Жерара. И русские делегаты с удовлетворением отметили, что на конгрессе «взяли сильный верх над рутинными понятиями, господствующими еще в массе химиков», те «новые начала, которым все молодые русские химики давно следуют».[47]

Бородин внимательно знакомился в ряде лабораторий с техникой химического эксперимента: в этой области можно было получить много полезного, так как из-за скудости средств, отпускаемых царским правительством, русские лаборатории, как правило, были оснащены совершенно недостаточно. И работая в Германии или Париже, Бородин думал о нуждах России. Он приобретал и заказывал оборудование для академической лаборатории и для своей будущей домашней лаборатории в Петербурге, специально учился выдувать стеклянные химические приборы, взял у профессора Риша себе на квартиру установку для круговой поляризации, чтобы научиться применять ее для химических исследований... Занимался он и смежными науками: слушал курсы ботаники и геогностики, работал в физической лаборатории, собирал близ Неаполя образцы лав Везувия для музея МХА.

Главное же содержание химических занятий Бородина за границей составили самостоятельные научные исследования. Их он проводил в Гейдельберге, в лаборатории Эрленмейера. Несколько работ было выполнено также в Пизе, в лаборатории

химиков С. Де-Лука и П. Тассинари. Результатом было появление 12 научных трудов.*

Работы молодого русского химика нашли признание на родине и за границей. Его статьи и рефераты были напечатаны в немецких, французских и итальянских научных журналах. 14 ноября 1860 года он был избран членом Парижского химического общества. Полное одобрение своих трудов нашел он также со стороны МХА.

Годы, проведенные в командировке, оказались весьма плодотворными для Бородина-химика. Но, пожалуй, еще большую роль они сыграли в его общем развитии и формировании его как композитора. Для того чтобы лучше оценить эту роль, необходимо ближе познакомиться с обстановкой и людьми, окружавшими Бородина за границей и в особенности в основном месте его пребывания — Гейдельберге.

Благодаря стечению ряда обстоятельств Гейдельберг стал в конце 50-х и в 60-х годах прошлого века притягивать к себе русских студентов и молодых ученых, выезжавших за границу. Этот маленький, тихий городок привлекал прежде всего своим университетом и группировавшимися вокруг него научными силами. Здесь жили и работали уже известные нам химики Бунзен, Кирхгоф и Эрленмейер, а также физиолог и физик Гельмгольц, зоолог Бронн, историки Шлоссер и Гервинус, юристы Вангеров и Миттермайер... Нравился он также своим благоустройством и красивым расположением. «Гейдельберг — очень миленький и чистенький городок, до того чистенький, что о галошах здесь нет и речи,— писал Бородин матери, делясь первыми впечатлениями.— По субботам неуклюжие немки моют

* Темы заграничных химических исследований Бородина группируются вокруг нескольких вопросов. Одни связаны с поисками рационального способа получения ряда новых кислот и бромирования жирных кислот, другие — с изучением реакций с участием бензидина, бензила и хлороформа, третьи (относящиеся к пизанскому периоду)— с работой над малоизученными фтористыми соединениями.

не только тротуары, но и улицы. Местоположение города необыкновенно живописно: с одной стороны — горы (на одной из них чудные развалины замка, обросшие плющом), с другой стороны — прекрасная река [Неккар]» (I. 36).

Русская колония в Гейдельберге насчитывала в начале 60-х годов несколько десятков человек. Здесь была самая разношерстная публика: от представителей «высшего света», приехавших поглазеть на научных знаменитостей и одновременно покутить (рядом, в Висбадене и Баден-Бадене, имелась рулетка), до скромных ученых-тружеников, из среды которых вышло немало выдающихся деятелей русской и мировой науки. По приезде в Гейдельберг Бородин писал домой: «Русские разделяются на две группы: ничего не делающие, т. е. аристократы Голицыны, Олсуфьевы и пр. и пр.,— и делающие что-нибудь, т. е. штудирующие; эти держатся все вместе и сходятся за обедами и по вечерам» (I, 36).

Александр Порфирьевич сразу же присоединился ко второй группе. Ближе всего, разумеется, был для него кружок ученых-естественников, куда входили (в разное время) преимущественно химики: Д. И. Менделеев, А. М. Бутлеров, В. Савич, В. И. Олевинский, А. В. Майнов, К. И. Лисенко, П. П. Алексеев, а также физиологи И. М. Сеченов и Н. И. Бакст, врачи И. М. Сорокин и Э. А. Юнге, гистолог Н. М. Якубович, ботаник Андр. С. Фаминцын... Признанным главой кружка стал Менделеев. «Несмотря на молодые годы (он моложе меня летами), [Менделеев] был уже готовым химиком, а мы были учениками»,— объясняет это Сеченов.[48] Примыкали к кружку и ученые других специальностей, в том числе историк С. В. Ешевский, юрист М. В. Майнов.

Не со всеми членами кружка Бородин был одинаково близок. «Я короче всех сошелся, конечно, с Менделеевым и с Сеченовым — отличным господином, чрезвычайно простым и очень дельным»,— сообщал он матери в первые же дни пребывания



А. П. Бородин. 1860.

в Гейдельберге (I, 36).* В дальнейшем самые тесные отношения установились у него также с Валерианом Савичем и В. И. Олевинским.** «Их троих: Савича, Бородина и Олевинского — от души люблю»,— записал в свой дневник в январе 1861 года Менде-

* Судя по предыдущему письму к матери, Бородин знал их обоих еще до приезда за границу: он называет их имена, не объясняя, кто это такие («За табльдотом я увиделся с Менделеевым, Сеченовым и мн. другими»), то есть как имена уже знакомых и ему и матери людей (I, 34).

** Оба химика рано умерли: первый в 1867 г., второй в 1862. О них поэтому известно очень мало.



Д. И. Менделеев

леев.[49] Письма Бородина показывают, что чувство это было взаимным.

Центром жизни кружка был знаменитый «пансион Гофмана», где жили некоторые из его членов и куда собирались на обед и по вечерам все остальные. Дом стоял на окраине города, к нему примыкали поля и луга. Хозяин дома Карл Иванович Гофман был приват-доцентом Гейдельбергского университета, специалистом по греческой филологии. В свое время он жил несколько лет в России, преподавал в Московском университете, а после возвращения в Германию сохранил связи с Москвой.

Русские чувствовали себя в его пансионе как дома. Один из них, живший в Гейдельберге одновременно с Бородиным, так рассказывал о Гофмане: «Поздно вечером мы приехали в Гейдельберг и прямо в дом Гофмана. Да, это настоящая Россия, думалось нам: только и слышится русская речь, только и видятся русские лица; даже чай подали не в чашках, а в стаканах — совсем, как в Москве. Все это делалось благодаря такту живой и прозорливой хозяйки, Софьи Петровны — ирландки, рожденной в Москве и усвоившей московскую речь и проворство... Сам он [Гофман] был славный немец, довольно образованный, с которым приятно было и о политике поговорить, и пива выпить: притом и по-русски говорил сносно».[50]

Имелись и другие места встреч кружка. Одним из них была квартира Т. П. Пассек — кузины (точнее, двоюродной племянницы) А. И. Герцена. Здесь же часто бывала М. А. Маркович (Вилинская) — известная украинская писательница, печатавшаяся на украинском и русском языках под псевдонимом Марко Вовчок, автор замечательных рассказов из народного быта, получивших высокую оценку Н. А. Добролюбова и И. С. Тургенева.

Бородин и Менделеев часто посещали также москвичку А. П. Бруггер. «Барыня образованная, но простая и добрая до крайности, — писал Бородин.— ...Мы ездим с нею в театр и пр. По вечерам собираемся у нее к чаю, читаем русские журналы и книги, я играю им на фортепиано — словом, живем, как в семействе; жаль только, что бедняжка, кажется, в чахотке» (I, 38).*

Участников кружка (и прежде всего химиков) сближали не только общие научные интересы, но и чувство товарищества, прочное, глубокое и вместе с тем чуждое сентиментальности. Вместе пережи-

* Бруггер умерла от туберкулеза (в июне 1861 г.). Менделеев записал тогда в дневнике: «Есть какой-то фатум, глупость [какая-то] над этим кружком Анны Павловны... Что же станет с Бородиным и со мной? Мы ведь там соединялись вместе».

вали они успехи и затруднения любого из членов содружества. Письма их друг другу полны сообщений о научных новостях, о ходе работы у того или иного из русских гейдельбержцев. Каждый стремился помочь другому чем мог, вплоть до своих скудных денежных средств. «Наше маленькое общество живет душа в душу, и если у одного когонибудь нет денег, то другие всегда снабдят»,— сообщал Бородин на родину (I, 46). В этом ему приходилось убеждаться и на собственном примере. Так, когда весной 1861 года он вернулся из Неаполя в Гейдельберг без гроша в кармане, его кормили здесь в долг, а Н. М. Якубович предложил ему свою квартиру...

Объединяли членов кружка также литературные интересы. Молодые ученые любили побеседовать и поспорить о книгах, а то и просто вместе перечитать что-либо из произведений любимых писателей. Вдали от родины они внимательно следили за новинками русской литературы, устраивали литературные вечера. «Помню,— рассказывал Сеченов,— ...что в квартире Менделеева читался громко вышедший в это время «Обрыв» * Гончарова, что публика слушала его с жадностью и что с голодухи он казался нам верхом совершенства».[51]

Литературные беседы и споры незаметно сливались с общественно-политическими, с разговорами о России и заграница, о переменах, совершающихся на родине. «Молодежь, бывало, посудит, порядит о профессорах, о немецких студентах с их дуэлями и шрамами на лицах, а когда речь обратится к нашим русским делам, пойдут горячие и шумные русские споры; прервутся они иногда рассказами, анекдотами, воспоминаниями. А тут на столе Герцен, Пушкин: возьмет кто-нибудь и прочтет любимое место».[52]

Герцен упомянут здесь не случайно. В Гейдельберге увлекались эмигрантскими революционными

* У Сеченова здесь описка: роман «Обрыв» издан лишь в 1869 г. Следует читать «Обломов».

изданиями, поступавшими из Лондона и Женевы. «Гейдельберг, — свидетельствует современник,— стал... первым заграничным центром, где русская молодежь свободно знакомилась с произведениями Герцена, Огарева, Бакунина и органами вольной русской прессы».[53]

Особенно большой интерес и оживленные споры вызывала деятельность Герцена, чему, несомненно, способствовала близость членов кружка к дому Т. П. Пассек, которая поддерживала связь с Лондоном. «Можно с уверенностью предположить,— замечает в связи с этим советский исследователь,— что молодых друзей Пассек привлекали в ее доме не только «русский пирог» и «русские щи», но и возможность прочитать свежий номер «Колокола» или новую книгу лондонского издания».[54] Некоторые из русских гейдельбержцев переписывались с Герценом. Товарищ Бородина — химик П. П. Алексеев — даже ездил из Парижа к издателю «Колокола», и Бородин запрашивал его в письме: «Напишите-ка, что было у Герцена в Лондоне» (IV, 250).

Некоторые из русских в Гейдельберге стояли в непосредственной близости к революционно-демократическому движению или участвовали в нем. Здесь жил при Бородине И. М. Сорокин. Страстным поклонником Белинского и Добролюбова современники называют юриста М. В. Майнова. О физиологе Н. И. Баксте рассказывают, что он «в то время был большим радикалом, состоял в тесной связи с Герценом и Огаревым и, вместе с братом Владимиром, был главою герценистов».[55] Упомянутый здесь В. И. Бакст известен как активный деятель революционной эмиграции, позднее — один из организаторов «вольной типографии» в Женеве.

Конечно, далеко не все русские в Гейдельберге стояли на таких радикальных позициях. Но и те, кто, подобно Бородину, не были «политиками»,— интересовались общественными вопросами, обсуждали их, впитывали прогрессивные идеи.

Члены гейдельбергского кружка ученых дорожили своим содружеством и гордились им. «Боль-

шинство занимающихся здесь русских славные малые, кружок у нас хороший»,— писал Менделеев.[56] Много теплых слов посвятил «нашей братии русакам» Бородин. «Я немного с грустью расставался с Гейдельбергом, где я так спокойно и хорошо прожил почти целый год,— делится он в письме к матери, уехав осенью 1860 года в Италию.— ...Наш русский кружок жил здесь истинно по-товарищески, дружно, одолжая друг друга взаимно чем кто мог. Такого тесного и дружеского кружка вряд ли найдешь в другом месте» (I, 53—54). Менделееву же он пишет из Парижа: «А я, братец, сильно вспоминаю иногда Гейдельберг и наше товарищество. Дай бог впереди когда-нибудь такое время. Как другим — не знаю, а мне хорошо жилось с Вами, и в свою очередь Вам спасибо, глубокое спасибо за истинно товарищеское расположение, которое, я уверен, не изменится от широты и долготы той местности, где нас снова сведет судьба» (IV, 243).

И впоследствии, спустя много лет, члены кружка сохранили большей частью дружеские отношения между собою (так, Бородин остался другом Менделеева, Бутлерова, Юнге, Сорокина, Алексеева и др.) и очень тепло вспоминали о годах, проведенных вместе в Гейдельберге. По свидетельству А. П. Дианина, «всегда с особенной любовью вспоминал это счастливое время русской молодежи» и Александр Порфирьевич...

Бородин общался с русскими не только в Германии. На одной квартире с Савичем он жил в Париже. В русском обществе (со своим петербургским знакомым Г. И. Вильмсом) встретил он здесь Новый, 1861 год. Поддерживал Бородин в Париже знакомство и с другими соотечественниками, в том числе с приехавшей сюда М. А. Маркович. С ней встречался он в Неаполе в 1861 году. Во время поездки с Менделеевым в Италию он виделся там с Хлебниковым.

Во Франции Бородин познакомился с некоторыми из русских, кого не знал в Гейдельберге. Среди них был И. С. Тургенев. Впоследствии,

в 1877 году, Бородин в письме к нему напомнил об этом знакомстве: «Когда-то, очень давно, еще в 1860 году, я пользовался честью быть принятым в Вашем доме, о чем сохраняю до сих пор самое приятное воспоминание».[57] Первое посещение Бородиным Тургенева могло состояться после его приезда в Париж, в ноябре или декабре 1860 года. В январе 1861 года он уже сообщал Менделееву, что «был приглашен встретить Новый год к Тургеневу», но не пошел, так как знал, что «у него долго засидятся» (IV, 243). Как о хорошем общем знакомом пишет о Бородине в это время М. А. Маркович Тургеневу.[58]

Общение с передовыми русскими деятелями — от ультралевого В. Бакста до умеренного Тургенева — несомненно, повлияло на мировоззрение Бородина, сказалось на его впечатлениях от заграницы, на его оценках того, что он там увидел.

Очень чутко, с живой впечатлительностью художника воспринимал и описывал Бородин не только красоты природы различных стран (в том числе Швейцарии и Италии), памятники архитектуры (например, Кёльнский собор), сокровища художественных музеев, но и склад жизни разных народов, разных слоев общества (он даже специально ездил на заседание суда присяжных и осматривал тюрьму, пешком ходил по деревням). Ему, приехавшему из страны, которую царское самодержавие насильно держало в нищете, темноте и отсталости, многое нравилось в других краях. Он по достоинству оценивал благоустройство и чистоту городов и деревень, хорошее состояние дорог, распространение образования и значительно большее, чем в России, развитие гражданских свобод. Вместе с тем о многом он высказывался критически, с позиций передового представителя русской демократической культуры.

В Гейдельберге Бородин завел знакомство в немецких семьях и благодаря этому смог близко узнать обывательскую среду. О некоторых знакомых он отзывался с дружеским расположением,

охотно встречался с ними. Но в целом быт провинциального немецкого городка оттолкнул его своим мещанским духом. «Общество... немцев,— писал он о гейдельбергских обывателях,— невыносимо до крайности, чопорность, сплетни ужасные; если вы два-три дня сряду были в доме, где есть взрослые дочки и, чего боже сохрани, играли с ними в четыре руки, — поверьте, что на другой же день об вас будут говорить как о *женихе*... Общество немецких студентов еще противнее: школьничество ужасное — сущие мальчишки. ...По воскресеньям студенты пьянствуют, и редкая неделя проходит без дуэли; повод к дуэли всегда один и тот же: один студент назовет другого dummer Junge [дурак]. И это ведется с незапамятных времен. Вот консерватизмто! ...Все сходки их сопровождаются кучею формальностей, самых нелепых, которые, однако же, всегда исполняются с точностью» (I, 36—37).

С юмором описывает Бородин вечеринку в знакомом немецком семействе Кунц, посмеиваясь над царящими там мещанскими нравами (I, 41—43). Рассказывая о порядке и опрятности на улицах, он добавляет: «При всем том в маленьких городах скука непомерная. Утром ни души не увидишь не только на улице — и в окне, просто город точно вымер. Только множество гусей — да и то каких-то скучных, точно ощипанных,— придает городу жизнь» (I, 44—45).

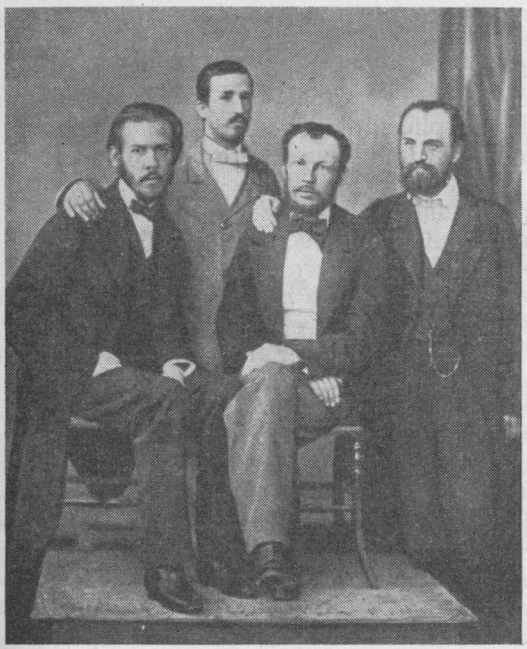
В то же время очень сочувственно, с большой симпатией описывает Бородин простых людей, их жизнь и труд, их развлечения. В народной среде он чувствует себя лучше всего. В его письме из Италии, отправленном во время путешествия с Менделеевым, говорится: «Мы, как подобает истинным демократам, едем, разумеется, во втором классе и, разумеется, мы в выгоде: у нас очень веселое общество» (I, 55). «Народ здесь великолепный: вежливость и услужливость удивительная,— рассказывает он об итальянцах.— Вместе с тем нет той лакейской предупредительности, какую встречаешь в Германии и от которой всегда становится гадко.

Меня особенно поразили пьемонтские солдаты, с которыми я ехал через Lago Maggiore; в них столько порядочности и такое отсутствие казарменного элемента, что кажется, как будто это не в самом деле солдаты, а на театре. Сколько в них непринужденности, грации и благовоспитанности! Обращение с офицерами совершенно непринужденное, простое» (I, 54).

Характеристику демократических вкусов и пристрастий Бородина, проявившихся во время путешествия по Италии, дополняют воспоминания его попутчика Менделеева: «Пускались мы в дорогу с самым маленьким багажом, с одним миниатюрным саквояжем на двоих. Ехали мы в одних блузах, чтоб совсем походить на художников, что очень выгодно в Италии — для дешевизны; даже почти вовсе не брали с собой рубашек, покупали новые, когда нужда была, а потом отдавали кельнерам в гостиницах вместо на чай. ...Италией мы пользовались вполне нараспашку после душной, замкнутой жизни в Гейдельберге. Бегали мы весь день по улицам, заглядывали в церкви, музеи, но всего более любили народные маленькие театрики, восхищавшие нас живостью, веселостью, типичностью и беспредельным комизмом истинно народных представлений».[59]

Следя из-за границы за общественной жизнью России, горячо принимая к сердцу все, что там происходило, Бородин и его друзья не оставались равнодушными к событиям, совершавшимся в Европе. И здесь они были верны себе: их сочувствие и поддержку находили все проявления свободолюбия, все успехи освободительной борьбы.

Вот Бородин наблюдает в Гейдельберге праздник по поводу перемены министерства в столице княжества — в Карлсруэ, где потерпели поражение реакционеры — сторонники союза с римским папой. И из беглого замечания Бородина вполне ясна его позиция. «Народ,— пишет он,— был, разумеется, против католических попов и министров, которые их поддерживали» (I, 44). Вот они с Менделеевым



Группа русских химиков
в Гейдельберге:
В. И. Олевинский, А. П. Бородин,
Д. И. Менделеев, Житинский. 1861

едут в Италию и становятся там свидетелями освободительного движения против владычества австрийцев и Ватикана (в Риме). И вновь симпатии русских ученых целиком на стороне народа.

О настроениях двух путешественников дают яркое представление письма Менделеева из Италии на родину: «Погодите немного, дайте итальянцам сбросить иго попов, мертвящих все живое, австрийцев, бурбонов, дайте немного выродиться тем грязным свойствам, какие породило это долгое совокупное влияние папской темноты и инквизиции и полицейских преследований,— и вы увидите, что единая

Италия... будет писать закон миру, не покоряя его мечом, а убеждая примером, гармонией своих слов и действий. Уж и теперь не она ли подняла новый принцип европейского быта — народность, не она ли — без потрясений, живою силою, без крови почти — выжила большинство тех, кто ей мешал?

Где, скажите, был когда-нибудь такой человек, как Гарибальди? Он все сделал для Италии, он колотил австрийцев, он освободил Сицилию... И этот человек, кому молятся простолюдины, как богу, кого уважает и знает весь мир, на кого надеется Италия,— он не берет ни почестей, ни денег, ходит в своей красной куртке и ездит в карацолке. Где примеры этого найдете в мире? Счастлива страна, которая может назвать, может производить таких людей, как Гарибальди».[60]

Есть свидетельства о том, что так же относился к Гарибальди и итальянскому национально-освободительному движению и Бородин. Например, в 1861 году он наблюдал в Пизе праздник в честь объединения Италии, и его горячее сочувствие делу освобождения страны, которую он успел полюбить, высказалось вполне определенно. «Город был освещен,— записала в своем дневнике невеста Бородина — Е. С. Протопопова,— толпа неистово кричала «Viva Garibaldi, viva il re galantuomo, viva l'unione. Venezia e Roma!» [«Да здравствует Гарибальди, да здравствует король, верный своему слову, да здравствует объединение, Венеция и Рим!»] и пр. У милого Саши градом катились слезы, он должен был отворачиваться, чтоб не заметили их...»[61] Эти слезы были вызваны, конечно, не только радостью. «Общее ликование еще более стесняло сердце и возбуждало грусть по милой родине и ее сынам...» — добавляет Екатерина Сергеевна.[62] Дружеское чувство к чужому народу, ведущему борьбу за освобождение, естественно слилось в душе русского ученого с любовью к своему народу, к родной стране...

Среди занятий в химических лабораториях и лекций, научных заседаний и экскурсий, бесед

с друзьями и путешествий Бородин не забывал своей юношеской страсти — музыки.

Первые же его письма из Гейдельберга полны упоминаний о музыкальных знакомствах и встречах, о слушании музыки и музицировании. Прошла всего неделя со дня его приезда, а он уже побывал на концерте симфонического общества, абонировался на ноты, взял напрокат фисгармонию. «Бываю... в одном немецком доме очень музыкальном,— сообщает он через некоторое время матери.— ...Прослыл здесь окончательно за музыканта. Все знакомые мои достали себе фортепиано, даже некоторые из них виолончель. Участвовал я в живых картинах у некоей М-me Кунц — отличной певицы. Играл партию флейты на одном музыкальном вечере, буду скоро играть квинтеты» (I, 38).

Из дальнейших писем узнаем, что Бородин исполнял 4-ручные фортепианные произведения и дуэты для виолончели и фортепиано с А. П. Бруггер и мадам Штуцман — «русскою дамою, живущею постоянно в Гейдельберге. Она очень хорошо играет» (I, 46). С нею же и с двумя англичанками он играл на двух фортепиано в 8 рук, а кроме того, участвовал каждую неделю в исполнении струнных квартетов и квинтетов, музицировал с отличным русским скрипачом графом Дивиером, посещал музыкальные вечера в Музее (местном клубе) и сам играл (на виолончели?) в местном оркестре, исполнявшем, среди других вещей, ораторию «Павел» и увертюру «Прекрасная Мелузина» Мендельсона (о чем впоследствии вспоминал Бородин в письмах).

Увлечению музицированием, несомненно, благоприятствовали интерес и любовь к музыке близких друзей Бородина по кружку. Музыкальной натурой был, например, Менделеев. Александр Порфирьевич часто называет своего друга в письмах «Леонорой», так как тот любил напевать мелодию из одноименной бетховенской увертюры (или из оперы «Фиделио»?). По инициативе Менделеева несколько русских гейдельбержцев, включая Бородина, съездили однажды в швейцарский город Фрейберг [Фрейбург]

послушать тамошний знаменитый орган, «для чего должны были,— по словам инициатора этой поездки,— складываться человек по пяти и платить франков по 20 с человека, невзирая на свои скудные средства, для исполнения музыки».[63] Любителями музыки были также Сеченов, Бутлеров.

Правда, музыкальные запросы большинства участников кружка не отличались глубиной и не выходили за рамки обычных любительских,— и Бородин в этой среде «подлаживался» под общие вкусы. «Помню,— рассказывает Сеченов,— что А. П. Бородин, имея в своей квартире пианино, угощал иногда публику музыкой, тщательно скрывая, что он серьезный музыкант, потому что никогда не играл ничего серьезного, а только, по желанию слушателей, какие-либо песни или любимые арии из итальянских опер. Так, узнав, что я страстно люблю «Севильского цирюльника», он угостил меня всеми главными ариями этой оперы, и вообще очень удивлял всех нас тем, что умел играть все, что мы требовали, без нот, на память».[64]

Видимо, для такого рода любителей, желавших слушать «песни», Бородин восстановил (или заново отредактировал?) свои юношеские романсы: «Разлюбила красна-девица», «Слушайте, подруженьки» и «Красавица-рыбачка» (возможно, что тогда же, как предполагает С. А. Дианин, эти романсы были переложены для ансамбля с виолончелью). Последний из них был даже исполнен в концерте.

Но в том обществе, где еженедельно игрались квартеты и квинтеты, царили, очевидно, другие интересы. Там продолжались серьезные, близкие по своему уровню к профессиональным, занятия музыкой, подобные тем, которым Бородин предавался еще в Петербурге, в кружке Гаврушкевича, и которые сыграли такую благотворную роль в его музыкальном развитии. И снова ансамблевое музицирование дало стимулы для творчества в камерно-инструментальном жанре. Бородин восстанавливает (а может быть, и перерабатывает) трио на тему

«Чем тебя я огорчила», пишет Струнный секстет ре минор.* Возможно, к этому же периоду относятся неоконченное Фортепианное трио Ре мажор и Струнный квинтет фа минор. Наконец, как передает С. А. Дианин, исполнение соседом по гейдельбергской квартире Первой скрипичной сонаты Баха навело Бородина на мысль о создании Виолончельной сонаты си минор; главная тема ее подсказана темой фуги из баховской сонаты.

С другой стороны, игра в оркестре могла подсказать Бородину замыслы первых оркестровых сочинений. В его архиве (ИТМК) хранится нотный листок (без даты) с несколькими набросками, надписанными: «Анданте к концертной увертюре», «сонатная тема», «Анданте в си миноре». Все эти надписи — на немецком языке, что и позволяет приурочить наброски к гейдельбергскому периоду. На последнем из них есть наметки оркестровки с обозначением инструментов опять же по-немецки. На обороте листка — несколько тактов оркестровой партитуры неизвестного сочинения в Фа мажоре. Наконец, по-видимому, в это же время Бородин изучал теорию музыки по тем «немецким книжкам», о которых впоследствии рассказывал Н. Д. Кашкину.[65]

На новую, еще более высокую ступень поднялись занятия музыкой с появлением в Гейдельберге московской пианистки Е. С. Протопоповой — будущей жены Бородина. С этого момента с Екатериной Сергеевной была неразрывно связана вся жизнь Бородина как за границей, так и в последующие периоды. И то обстоятельство, что женой его стала талантливая и образованная музыкантша, несомненно, помогло его окончательному самоопределению как композитора.

* В ОР ГПБ хранится страница партитуры Бородина, представляющая собой начало какого-то произведения для секстета (Presto, Ре мажор). Тональность, темп и характер музыки позволяют предположить, что это — начальный фрагмент финала Секстета ре минор.

Учиться музыке Е. С. Протопопова начала еще в ранней юности: * сперва — у своей тетки, затем, как она рассказывает, у пианиста Константинова (ученика Дж. Фильда) ** и известного московского фортепианного педагога И. Рейнгарта.*** Совершенствовалась же она у двух выдающихся пианистов. Первый из них — европейски-знаменитый Ю. Шульгоф, музыкант салонного склада, но с замечательной певучестью звука. Это же качество он сразу оценил и в игре Протопоповой, которую привел к нему Рейнгарт.**** Второй — молодой в ту пору русский пианист и композитор Тимофей Шпаковский (уроженец Украины), ученик Мендельсона и Листа, с успехом концертировавший в Москве, Петербурге, на Украине, за границей. В воспоминаниях Е. С. Протопопова-Бородина называет его «крупным, блестящим пианистом и отличным, образованным музыкантом». «С ним,— рассказывает она,— я переиграла все труднейшие и лучшие сонаты Бетховена, заигрывалась Шуманом, Шопеном; научилась любить все эти мне до сих пор неведомые музыкальные чудеса. Особенно помню, как проходила я с Шпаковским сонату fis-moll Шумана, его же Humoresque, сонаты Шопена, фуги Баха и, конечно, Листа во множестве. За Шумана Шпаковский хвалил меня больше всего...»

Одновременно Протопопова сблизилась с литературными кругами. Через московское семейство Визардов (где она была своим человеком) ей довелось познакомиться с Аполлоном Григорьевым. Это зна-

* Она родилась в 1832 г. и была дочерью лекаря Голицынской больницы в Москве.

** Никаких сведений о таком пианисте нет. Возможно, что здесь у Е. С. ошибка и имеется в виду ученик Фильда Константин Коссов.

*** Есть сведения, что в юные годы ее учителем был также А. И. Дюбюк.

**** «Mais elle chante!» [«Она же поет!»] — воскликнул Шульгоф, слушая в исполнении Протопоповой фантазию Тальберга на темы «Гугенотов» Мейербера, причем Рейнгарт, не отличавшийся большим умом, ответил, что его ученица пением никогда не занималась.



Е. С. Протопопова. 50-е гг.

комство перешло в дружбу, памятником которой остались письма Ап. Григорьева к Протопоповой, проникнутые горячей симпатией. Вспомним, что Ап. Григорьев был активным членом «молодой редакции» журнала «Москвитянин», вместе с А. Н. Островским, Тертием Филипповым и другими участниками того же кружка много занимался русской народной песней,— и мы сможем представить себе значение этой дружбы для формирования литературно-музыкальных склонностей молодой пианистки.*

Ап. Григорьев познакомил Екатерину Сергеевну с А. А. Фетом, который позднее в воспоминаниях посвятил несколько теплых строк этой «весьма милой девушке, музыкантше в душе». В его доме Протопопова встречалась и с Львом Толстым. «В то время,— пишет Фет,— все увлекались Шопеном, и Екатерина Сергеевна передавала его мазурки с большим мастерством и воодушевлением. Когда я женился, Екатерина Сергеевна, полюбившая жену мою, стала часто навещать нас. В то время Ап. Григорьев ввел к нам в дом весьма талантливого скрипача, которого имени в настоящее время не упомню,** но про которого он говорил, что это «кузнечик-гуляка, друг кузнечика-музыканта». Таким образом, у нас иногда по вечерам составлялись дуэты, на которые приезжала пианистка и любительница музыки графиня М. Н. Толстая, иногда в сопровождении братьев — Николая и Льва...» [66]

Вот в какой обстановке складывались взгляды и симпатии молодой пианистки в области литературы! Удивительно ли, что впоследствии Бородин высоко ставил литературный вкус жены и очень считался с ним.***

* Характерно, что впоследствии Римский-Корсаков записал от нее две песни для своего сборника «Сто русских народных песен».

** Это был И. К. Фришман.

*** Характерна в этом смысле история создания в 1878 г. «Листиады» — воспоминаний Бородина о Листе, составленных на основе бородинских писем из Веймара. «Саша дописывает Листиаду и советуется и спрашивает меня

В 1861 году Е. С. Протопопова заболела, у нее начался туберкулез легких. Надо было ехать за границу лечиться. Знакомые помогли пианистке устроить в Москве концерт, и сбор с него обеспечил ей заграничную поездку. 15 мая 1861 года Протопопова приехала в Гейдельберг и остановилась в пансионе Гофмана. В тот же вечер она познакомилась с гейдельбергским кружком русских ученых. И знакомство это началось с музыки. «Тут были Майнов, Лисенко, братья Баксты и многие другие,— вспоминает Екатерина Сергеевна.— Был между ними и Бородин. Конечно, начали меня уговаривать сесть за рояль, и так настойчиво и неотвязчиво, что, как ни была я разбита дорогой, я решилась, чтобы отделаться, сыграть что-нибудь. Память подсказала сначала фантазию Шопена (f-moll), а затем еще в придачу «Schlummerlied» [«Колыбельную песню»] Шумана. Но уже больше я ни на что не была способна и поспешила, окончательно измученная, к себе. Пока я играла, Бородин был у рояля и весь превратился в слух. Он тогда еще почти не знал Шумана, а Шопена разве немного больше. Он себя в первый же день нашего знакомства отрекомендовал «ярым мендельсонистом»... Мне было отрадно, что я заставила ярого мендельсониста так упиваться дорогими мне Шопеном и Шуманом».

С этого дня Протопопова присоединилась к «гофманской компании» русских и вскоре подружилась с ними. Однако против Бородина у нее несколько дней сохранялось предубеждение, вызванное слышанным еще в Москве чрезмерно восторженным рассказом о нем одной их общей знакомой. И характерно, что примирила и сблизила Екатерину Сергеевну с Бородиным м у з ы к а. «За эти дни,— продолжает она,— не прекращалось наше музици-

во всех своих затруднениях, — сообщала в это время Е. С. Бородина А. П. Дианину. — Он зачеркивает, убавляет, прибавляет то соли, то перцу, то меду в свою рукопись — все по моему усмотрению и вкусу. Не скрою, что такая вера в мой вкус и чувство меры очень лестны мне» (III, 270).

рование; нашлись в нашем обществе и смычки́, что позволило приняться за камерную музыку. Я продолжала свою пропаганду Шумана. После его B-dur'ного Humoresque [«Юмореска»] и квинтета Бородин совсем, как он сам выразился, «очумел» от восторга. „Это какая-то бесконечность, ваш Шуман,— говорил он.— Как это у него чудно все разрастается!"».

Музыкальные впечатления этих дней, слившиеся с воздействием личности Екатерины Сергеевны, запомнились Бородину на всю жизнь, определив его особое эмоциональное отношение к некоторым шумановским пьесам. Спустя десять лет он писал жене: «Я тебя недавно поминал, во вторник: слушал квинтет Шумана на квартетном вечере! Сколько он мне напомнил из былого! J'étais ému (fortement)! [Я был взволнован (сильно)!]» (I, 305).

«Но вот прошли эти шесть дней,— вспоминает далее Екатерина Сергеевна.— Мы встретились с Бородиным, а он мне и говорит: «Знаете, матушка Екатерина Сергеевна! Ведь вы мне с вашим Шуманом спать не даете; и у вас-то он какой хороший выходит». А когда мы в этот день прощались, он спросил, улыбнувшись: «Когда же наконец вы мне дадите свою ручку?» Я точно дожидалась этих слов. Я уже больше ничего не чувствовала против Бородина...» Так музыка Шумана оказалась лучшим «языком чувства» для обоих молодых людей.

С этого времени начались нежные заботы Бородина о Екатерине Сергеевне, не прекращавшиеся затем всю жизнь. Продолжались и их музыкальные занятия. Музыка же дала толчок окончательному осознанию Бородиным его любви. В Баден-Бадене — городке близ Гейдельберга, куда оба они поехали на симфонический концерт,— во время исполнения какого-то произведения Екатерина Сергеевна выразила восхищение одной модуляцией. «Я видела, как изумился Бородин. «Как? Вы так слышите абсолютную тональность? Да ведь это такая редкость!» — воскликнул он и погрузился в какие-то думы, а лицо и глаза в то же время были такие ясные, счастливые.

Я тогда не понимала, что с ним творится; мне странно было его удивление; я ничего такого важного не находила в этой особенности музыкального слуха. А между тем, как мне потом уже рассказывал Александр, в этот самый вечер, именно после четырех этих моих слов, для него стало несомненно, что он меня бесповоротно, крепко, на всю жизнь любит. Да и действительно, с этого вечера мы знали уже наверное, каждый сам про себя, что мы любим друг друга... Ну, а там скоро и объяснились».

Бородин и его невеста, бывая теперь еще больше вместе, продолжали ездить в Баден-Баден на концерты и музицировать в кругу гейдельбергских друзей. Знакомство и сближение с Екатериной Сергеевной привело к постепенному повороту музыкальных интересов Бородина в сторону Шумана и других передовых современных композиторов. Так, вместе с нею впервые он по-настоящему узнал Вагнера. Иногда по воскресеньям вся компания отправлялась в Мангейм, где имелся хороший оперный театр. Там Бородин и Екатерина Сергеевна, по ее рассказу, «в истинном значении слова любовались красотами веберовского «Фрейшютца»; там впервые на сцене слышали Вагнера: его «Тангейзера», «Моряка-скитальца», «Лоэнгрина». Массивность, яркость и блеск вагнеровской оркестровки просто ослепляли нас в чудесном исполнении мангеймского оркестра. До Мангейма мы с музыкой Вагнера не были знакомы. То есть, конечно, разбирали кое-что в фортепианном переложении; но Вагнера нужно в оркестре слышать».

В Баден-Бадене Екатерина Сергеевна случайно встретилась со знаменитым скрипачом Ф. Лаубом, которого знала раньше в Москве, и стала часто приезжать в этот городок вместе с Бородиным, чтобы играть дуэты с Лаубом. Лауб познакомился с Бородиным и высоко оценил его музыкальный талант, предсказав, что он «станет когда-нибудь большим музыкантом».

Лето 1861 года навсегда осталось в памяти Бородина как самая счастливая пора его жизни, пора

любви и музыки. Творческим памятником этих месяцев были четыре 4-ручные пьесы для фортепиано (характерен самый жанр!), из которых сохранились в рукописи две: Аллегретто Ре-бемоль мажор (та же музыка, что в трио менуэта из Струнного квинтета) и Скерцо Ми мажор.

Вершиной же музыкального творчества Бородина в заграничный период стали произведения, написанные в 1862 году в Италии, куда он перебрался осенью 1861 года в связи с болезнью невесты.

В Италии Бородину жилось так же хорошо, как в Гейдельберге. Он много и плодотворно работал в химической лаборатории, успевал бывать с Екатериной Сергеевной в театрах и музеях, на народных гуляньях, ездил с нею из Пизы в другие города, наслаждался итальянской природой. А главным, конечно, было то, что, по его словам, «служило солнцем, освещавшим и согревавшим весь итальянский пейзаж» (I, 221),— любовь Екатерины Сергеевны.

В это же время Бородин занимался музыкой, причем не меньше, чем в Гейдельберге. Вместе с невестой он бывал в оперных театрах, слушал там «Беатриче ди Тенда» и «Норму» Беллини, «Колумеллу» Фиораванти (а возможно, и другие оперы). Нередко они слышали на улицах итальянские народные песни, иногда и сами пели в импровизированных хориках и ансамблях.

Нашлись в Пизе возможности и для других музыкальных занятий. Бородин играл на виолончели в оркестре городского театра, где давали чаще всего оперы Доницетти, а вместе с Екатериной Сергеевной — на громадном органе (с двойной клавиатурой) в местном соборе. «Мы играли там Баха, Бетховена,— рассказывает Протопопова.— Особенно же, помню, я угодила публике, когда раз во время Offertorium'a * сыграла «Ныне силы небесные» Бортнянского».**

* Часть католического богослужения.

** Хоровое песнопение из великопостной литургии.

Наконец, завели они знакомства в профессиональной среде и, в частности, бывали у директора местной музыкальной школы — старого скрипача Менокки. По словам Е. С. Протопоповой, «это был любезный человек, но музыкант не особенный. Помню, как-то при нем Александр, не знаю по какому случаю, в какой-нибудь час, не более, набросал фугу. Нужно было видеть, в какое удивление он тем поверг почтенного профессора. По его мнению, выходило, что фугу невозможно писать так быстро. С тех пор Менокки стал смотреть на Александра Порфирьевича как на какое-то музыкальное чудо, хотя та фуга Бородина совсем, между нами буди сказано, была детская и обыденная. Но, видно, она слишком еще была серьезна для младенческого музыкального возраста директора!»

В доме Менокки с участием Бородина и его невесты игрались сонаты — скрипичные (в том числе бетховенская «Крейцерова») и виолончельные,— а кроме того трио, квартеты и квинтеты (также включая бетховенские).

Год, проведенный Бородиным в Италии, принес новые композиторские замыслы. Некоторые из них отражены в его черновых записях, где на одном нотном листке встречаются музыкальные наброски с надписями «итальянский дуэт» и «итальянское трио» или с текстом на итальянском языке. Два замысла были осуществлены: весной 1862 года Бородин написал Тарантеллу Ре мажор для фортепиано в 4 руки, а в июле того же года, перед отъездом из Италии, закончил Фортепианный квинтет до минор.

В целом заграничный период стал для Бородина-музыканта временем значительного роста и возмужания. Особенно плодотворной была пора после знакомства с Протопоповой. В пантеоне наиболее чтимых им композиторов к Бетховену, Мендельсону и Глинке прибавились Бах, Шуман, Шопен. Намного лучше, чем в прежние годы, смог узнать он Листа, впервые оценил Вагнера. Екатерина Сергеевна ввела его в мир русской крестьянской народной песни, от которого раньше он был далек.

Все это наложило отпечаток на его творчество 1859—1862 годов. Стилистическая база Бородина-композитора расширилась. Практическое знакомство с оркестром пробудило интерес к симфоническим жанрам (наметки оркестровки имеются не только в черновых набросках гейдельбергского времени, но и в рукописи Фортепианного квинтета). И — что особенно важно — в музыке Бородина намного заметнее стало русское национальное начало. Оно ощутимо и в Струнном квинтете, и в Фортепианном трио, и, более всего, в последнем и самом русском из всех произведений молодого Бородина — Фортепианном квинтете, где, по словам Н. Я. Мясковского, «явно чувствуется перо автора «Игоря» (особенно в финале)».[67]

В результате за 3 года заграничной командировки связи Бородина с отечественной культурой не ослабели, а усилились. К моменту возвращения на родину в нем, как показывает Фортепианный квинтет, уже созрела идея национальной музыки.

История знает удивительные повторения. За 3 десятилетия до Бородина Глинка, живя в Италии, но непрестанно думая о родине, в этом далеком краю впервые осознал свое призвание русского национального композитора. Теперь Бородин в Италии на пороге возвращения в Россию впервые показал себя настоящим глинкианцем. Он мог бы повторить слова Глинки: «Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски».[68]

Нужен был всего лишь один (но решительный!) толчок — знакомство с Балакиревым,— чтобы Бородин квинтетов и Тарантеллы превратился в автора Первой симфонии. Для этого превращения все уже было готово...

## Глава II

## НАЧАЛО ЗРЕЛОСТИ
### (1862—1869)

### 1

Возвращаясь из-за рубежа, 20 сентября 1862 года Бородин пересек русскую границу. Вскоре он был в Петербурге, а еще через несколько дней начал чтение лекций по химии в МХА. Весной состоялась его свадьба (отпразднованная очень скромно) с Екатериной Сергеевной Протопоповой.

Так началась новая пора жизни Бородина — пора зрелости. Установился в основных чертах его жизненный распорядок, определился круг занятий и интересов, который хотя и расширялся, но существенно не изменялся на протяжении последующих 25 лет. Полностью сформировалась к этому времени и личность Бородина, сложилась система его общественных, научных и эстетических взглядов, не поколебленная в дальнейшем. Тем не менее, внутри этого 25-летия отчетливо выделяются промежуточные рубежи. Один из них — 1869 год, год исполнения Первой симфонии и начала работы над Второй симфонией и оперой «Князь Игорь». Он определяет конечную границу 7-летнего периода, который можно назвать самым спокойным и счастливым в жизни Бородина.

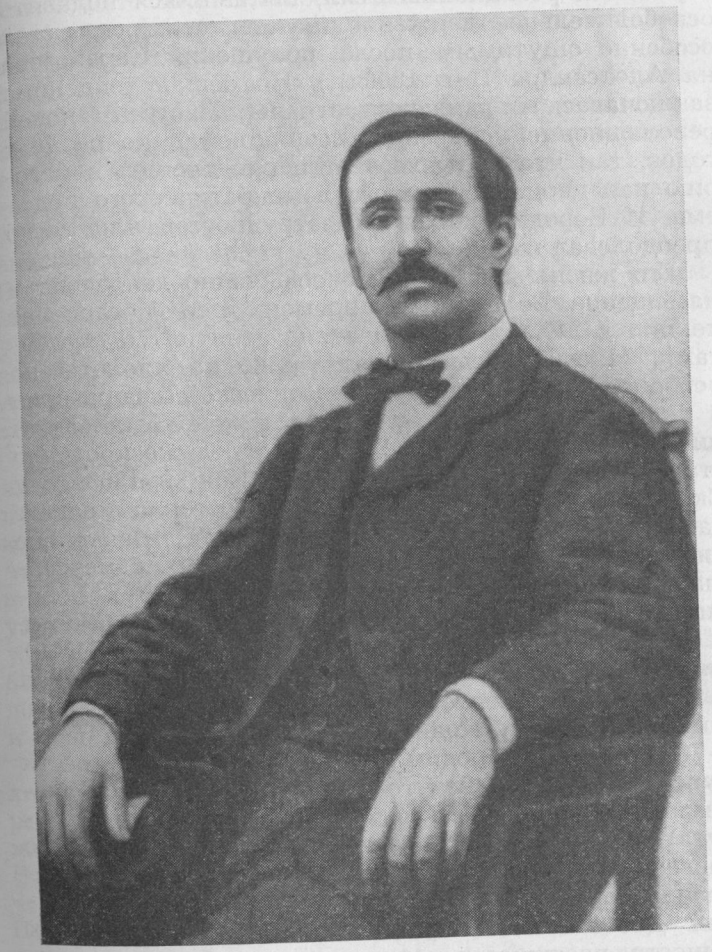
Вернувшись из заграничной командировки, Бородин застал в России обстановку общественного подъема, связанного с ростом освободительного движения. В борьбу вовлекались все более

широкие массы крестьян и разночинной интеллигенции.

Подъем освободительного движения повлек за собой бурный расцвет русской науки и искусства. На основе просветительской идеологии 60-х годов родились и окрепли «могучие кучки» передовых ученых, художников, музыкантов. Вера в прогресс окрыляла деятелей этого периода, наполняла их бодростью и радостным ожиданием светлого будущего, давала силы для борьбы за утверждение своих идей. «...Все сердца были полны радости и упований,— вспоминал об этой эпохе Стасов.—...Везде начиналась словно весна и жизнь, свежая травка здорово зеленела. Русское художество тоже встрепенулось ото сна и поднялось».[1]

Стасов пишет здесь об искусстве. Такой же подъем царил и в науке. Ее талантливый представитель, младший современник Бородина К. А. Тимирязев хорошо передал настроение, которым были воодушевлены передовые участники «умственного движения» 60-х годов — «движения, едва ли имевшего себе равное в истории». «Если спросят: какая была самая выдающаяся черта этого движения? — можно не задумываясь ответить одним словом: энтузиазм,— пишет Тимирязев.— Тот увлекающий человека и возвышающий его энтузиазм, то убеждение, что делается дело, способное поглотить все умственные влечения и нравственные силы, дело, не только лучше всякого другого могущее скрасить личное существование, но, по глубокому сознанию, и такое, которое входит необходимою составною частью в более широкое общее дело как залог подъема целого народа, подъема умственного и материального. Этот энтузиазм был отмечен чертою полного бескорыстия, доходившего порою до почти полного забвения личных потребностей... Не наука несла человеку различные блага земные, а человек сам себя безраздельно приносил на служение науке, не жалея ничего, порою до последней рубашки».[2]

Эти настроения целиком захватили и Бородина.



А. П. Бородин. 60-е гг.

Правда, ему пришлось не раз быть свидетелем наступления реакционных сил, пытавшихся подавить освободительное движение (натиск этих сил стал особенно ощутимым после покушения Каракозова на Александра II в 1866 г.). Но общая тенденция заключалась в движении страны навстречу новой революционной ситуации, возникшей в конце 70-х годов, так что в целом этот период вошел в историю как период огромного демократического подъема. И Бородин не замечал трудностей или легко преодолевал их.

Его жизнь в 60-е годы необычайно деятельна и насыщенна. Больше всего времени и сил поглощают лекции в МХА и практические занятия со студентами. Многие часы уходят также на хлопоты по устройству и оборудованию химической лаборатории в академии: «Я все это время сильно был занят: писал и считал всю неделю, так что даже противно стало глядеть на цифры,— пишет он в 1863 году Екатерине Сергеевне.— Работа эта состояла в заказе лабораторных вещей за границею... Я решительно никуда не выходил, ибо: 1) погода стояла мерзейшая, 2) не было времени» (I, 56). В письмах Бородина этих лет часто упоминаются также экзамены, заседания Конференции (совета профессоров МХА), диссертационные диспуты, в которых он выступал в качестве оппонента, и другие академические дела, которыми ему приходилось заниматься.

С 1863 года Бородин начинает, кроме того, вести курс химии в только что открывшейся Лесной академии (созданной на основе бывшего Лесного института). Параллельно с педагогической деятельностью развертывается научно-исследовательская — сначала в лаборатории МХА, а затем также и в домашней. Добавим к этому участие в работе научных обществ, растущее с каждым годом общение с широким кругом ученых и музыкантов и, наконец, композиторские занятия — и получим картину жизни, заполненной до предела.

Даже в немногие свободные часы Бородину редко удается отдохнуть. Его квартира, расположенная

рядом с учебными аудиториями, открыта для всех, в ней часто можно встретить кого-нибудь из приезжих или из профессоров и студентов, пришедших поговорить с хозяином.

А. П. Доброславин рассказывает в воспоминаниях: «Жизнь семьи Бородина благодаря постоянному и безграничному гостеприимству складывалась так, что и без того весьма тесная квартира из 4 комнат была, кроме того, переполняемою случайными и иногда надолго остававшимися гостями. Все это вносило такой порядок в жизнь, что Александр Порфирьевич часто говаривал, стыдясь, со своим обычным добродушным юмором: «Все комнаты у нас имеют самое строгое назначение. Так, эта называется моим кабинетом, потому что там спит NN. А эта называется комнатой Кати (его жены), потому что в ней мы обедаем», и т. д.

Этот постоянный приход и отход посетителей, иногда не особенно способных ценить всю бесконечную гостеприимность хозяев, вел к тому, что Александру Порфирьевичу приходилось сознаваться, что его жизнь идет «весьма правильно». Обедает он в «строго определенное» время — между 8 часами утра и 8 вечера ежедневно. Когда близкие люди удивлялись ему и говорили, что только он по своей баснословной доброте может жить в условиях подобного караван-сарая, он, улыбаясь, отшучивался и уверял, что все это его нисколько не стесняет.

Не удивительно ли после этого, как и когда находил он время для того, чтобы работать? Правда, редко кто так мало требовал отдыха, как он, всю жизнь спавший буквально не более 5 часов в сутки». Не имея своих детей, Бородины берут к себе девочек-воспитанниц, заботятся о них, «выводят в люди». Первая такая воспитанница появляется в их семье уже в эти годы (А. А. Столяревская — «Лина»).

Не способствуют отдыху Бородина и домашние порядки, заведенные Екатериной Сергеевной. Правда, в 60-х годах распорядок дня в доме еще не принял таких уродливых форм, как в последующие

десятилетия. Более того, в отсутствие жены Бородин даже жалуется ей на непривычное затишье: «Без тебя здесь ужасно пусто и тихо, как-то не кричится мне, не поется, не гамится; * вероятно потому, что унимать некому» (I, 67). Но уже в этот период в его письмах начинают проскальзывать (пока что в юмористической окраске) жалобы на ненормальный образ жизни жены. Так, в шуточном стихотворении 1866 года он пишет о ней:

...Целый день сидит,
Пьет чай, табачный дым пускает,
А ночью чашками гремит...
И вплоть до раннего утра
В постели курит — ей не спится.
Когда уж всем вставать пора,
Тогда она лишь спать ложится.

Этот образ жизни (и бессонница) в некоторой мере был связан с болезнью Екатерины Сергеевны, уже в те годы страдавшей от астмы. Но в гораздо большей степени он был следствием ее привычек, сложившихся, по-видимому, еще тогда, когда она жила в родной семье. Познакомившись близко с этой семьей, Бородин как-то признался жене: «Вся эта масса предрассудков, местных болячек, выработанных московской распущенностью, суеверием и пр., на меня действует всегда убийственно-угнетающим образом. Ты этого, может быть, в десятую долю так не чувствуешь — ты выросла в этой атмосфере, всю жизнь твою приучалась ко всему этому, дышала этим воздухом, сжилась с этими понятиями, взглядами, влияниями. Но все же сумма всего этого отзывается и на тебе, невольно, бессознательно» (I, 233).

И, оставаясь один (когда Екатерина Сергеевна уезжает в Москву), Бородин сразу заводит строгий режим дня, при котором чувствует себя неизмеримо

* Бородин имел привычку громко петь, проходя по коридору возле своей квартиры. Ср. его письмо к Е. С. Бородиной от 12 мая 1866 г. (I, 66) и известные воспоминания Н. А. Римского-Корсакова в «Летописи».[3]

лучше. Такие «просветы», однако, выпадают на его долю в зимние месяцы лишь изредка.

Только летом Бородину удается отдохнуть. В 1865 году он ездил вместе с Екатериной Сергеевной в Австрию (Грац), в остальные годы проводил летние месяцы в Петербурге, Москве или деревне. Но и здесь были свои трудности: выбор места для летнего отдыха сильно осложнялся необходимостью считаться с причудами жены. «Ты же будешь скучать одна,— полушутя пишет ей Бородин (в связи с ее планами поехать вместе с ним в Хилово на исследование минеральных вод),— бояться кривых потолков, воров, собак, лошадей, коров, кур, цыплят, воробьев, мух, тараканов, пьяных мужиков, трезвых мужиков, баб, ребятишек, грозы, холеры, тифа, простуды, разбойников, болот, темных ночей, часовых, которые караулят усадьбу, и пр. и пр.» (I, 69). Все это, однако, не нарушало в те годы мира в семье, не препятствовало Бородину быть исключительно чутким и заботливым к жене (лишь однажды, в 1868 г., в их взаимоотношениях возникла натянутость *).

Некоторые из писавших о Бородине затрагивали в связи с изложенными выше обстоятельствами вопрос о роли Екатерины Сергеевны в жизни композитора. Римский-Корсаков, сожалея по поводу бытовых неурядиц, мешавших его другу, ограничивается горьким недоумением: «Так-то странно складывалась жизнь для Бородина, а между тем чего бы, кажется, лучше для работы, как не его положение: вдвоем с женой, и с женой, которая любила его, понимала и ценила его громадный талант».[4] С. А. Дианин и авторы биографической книги о Бородине М. Ильин и Е. Сегал явно склонны винить во всем Екатерину Сергеевну.

Несомненно, основания для этих суждений существуют: действительно, в привычках Е. С. Боро-

* Причиной было взаимное увлечение Бородина и молодой женщины А. Н. Калининой — сестры композитора Н. Н. Лодыженского.

диной и в ее характере * было много такого, что не способствовало созданию нормальных условий для жизни и творчества Бородина, и есть доля ее вины в том, что он, «человек весьма крепкого сложения и здоровья» (Римский-Корсаков), в конце концов истощил свои физические силы и надорвался.

Но, с другой стороны, нельзя забывать и о ее положительных сторонах: о понимании ею и поддержке творческих устремлений композитора, о ее способности, как отличной музыкантши, глубоко вникнуть в эти устремления и оценить их. Римский-Корсаков справедливо называет ее «милой образованной женщиной, прекрасной пианисткой, боготворившей талант своего мужа».[5] Балакирев, рассказывая о своих занятиях с Бородиным в 60-х годах, также упоминает о его жене с большой теплотой: «Она была прекрасная музыкантша и весьма порядочная пианистка. Ее симпатичная личность вносила особенную сердечность в наши беседы».[6] Наконец, по позднейшему свидетельству Ипполитова-Иванова, хорошо знавшего Бородина, «кажется, она была его единственным критиком и цензором, с которым он считался».[7] Говоря о Екатерине Сергеевне, нельзя упускать из виду эти важные «показания» современников в ее пользу.

Во всяком случае, в 60-х годах Бородин не жаловался на свою судьбу, несмотря на то, что уже в это время сталкивался со множеством житейских трудностей. Ему приходилось, в частности, испытывать материальные затруднения. Заняв в МХА после возвращения из-за границы должность адъюнкт-профессора (вместо обещанной ранее профессорской), он стал получать еще меньший оклад, чем до этого (700 рублей в год вместо 900). «Фонды мои

* Она любила заниматься, как писал Бородин, «душевным истязанием» себя и окружающих, болезненным самоанализом, «травить себе и другим душевные язвы» (III, 200), «ставить нравственные шпанские мушки» (I, 262), составляя в этом полную противоположность своему мужу с его всегда ясным и здоровым отношением к жизни.

сильно пострадали, и надлежало засесть за черную работу»,— сообщает он А. М. Бутлерову (IV, 261).

Бородин берется за переводы книг по химии для издательств Вольф и «Общественная польза». «Дружище Менделеев, ты мне как-то говорил о переводе Gerhardt и Chancel * с добавлениями по части анализа мочи и других медицинских штук,— пишет он в июне 1863 года своему гейдельбергскому товарищу, ныне живущему в Петербурге.— Если ты можешь доставить эту работу, я тебе буду крайне благодарен, потому что нуждаюсь теперь в деньгах» (IV, 260). Исключительно ради заработка поступает он и в Лесную академию.

По обычному своему оптимизму Бородин уверяет себя и других, что чуть ли не с удовольствием отдается этим делам. «Дело с Вольфом относительно Химии Викке устроилось совсем, и мне теперь надобно засесть за эту работу — вообще легкую и приятную»,— делится он с женой (I, 56). Но, разумеется, он не может не сознавать, что подобные вынужденные занятия сильно мешают ему, отвлекая от основной деятельности. В том же письме от марта 1863 года, сообщая о «приятной надежде» на прибавку жалованья, он, не выдержав, восклицает: «Это была бы славная штука! Тогда и Лесную академию, и Вольфа — все можно к черту бросить и жить в свое удовольствие. Впрочем, это дудки еще, казна на безденежье и, может быть, ничего не дадут» (I, 57).

В целом же Бородин 60-х годов — это человек, находящийся в расцвете духовных и физических сил, полный энергии и жажды деятельности. «Я, слава аллаху, здоров, толст, красен и весел,— характеризует он себя в письме к П. П. Алексееву,— читаю в день по две лекции и работаю теперь шибко» (IV, 263). И занятость многочисленными и разнообразными делами в эти годы не только

* Жерар и Шансель — известные французские ученые, авторы руководства по аналитической химии. Их книга была выпущена издательством Вольф в переводе Бородина.

не угнетает его, но является источником душевного подъема, так как дает то ощущение полноты жизни и ее плодотворности, без которого не может существовать Бородин как типичный шестидесятник. «От души радуюсь тому, что наступила для тебя минута, когда ты истинно приносишь пользу, истинно делаешь добро,— пишет он жене в 1866 году.* — И во всем этом отрадное чувство сознания, что ты *«делаешь дело»*, заставляет меня подчас забывать и страдания и тяготы твои и радоваться за тебя так, как, может, я никогда еще за тебя не радовался» (I, 83). Сам же он в 60-х годах, как, впрочем, и всегда, был целиком поглощен тем, что «делал дело», и поэтому так легко забывал все собственные тяготы.

Основное место в жизни Бородина в этот период занимала МХА.

Отправляясь в 1859 году за границу, Бородин оставил академию в начале «эпохи реформ» — прогрессивных преобразований, явившихся детищем общественного подъема тех лет. За время его пребывания в чужих землях инициаторы и наиболее активные участники этих преобразований — Н. Н. Зинин и И. Т. Глебов — сумели многое сделать для того, чтобы ослабить дух казенщины в академии, поднять обучение в ней до уровня современных требований, подвести под врачебное образование прочный фундамент естественных наук. Под их влиянием находился в этот период и президент МХА П. А. Дубовицкий. «Бородин не узнал бы теперь Дубовицкого,— писал Сеченов из Петербурга в Гейдельберг Менделееву и Бородину в марте 1860 года.— Зинин, вероятно, нашпиговал его уважением к естественным наукам, и он теперь только толкует, что естественные науки — самая главная вещь в медицине».[8] Реальным плодом усилий Зинина было развернувшееся строительство нового обширного зда-

* В том году Екатерина Сергеевна осталась на лето в Петербурге, чтобы ухаживать за братом, которому была сделана операция глаза.

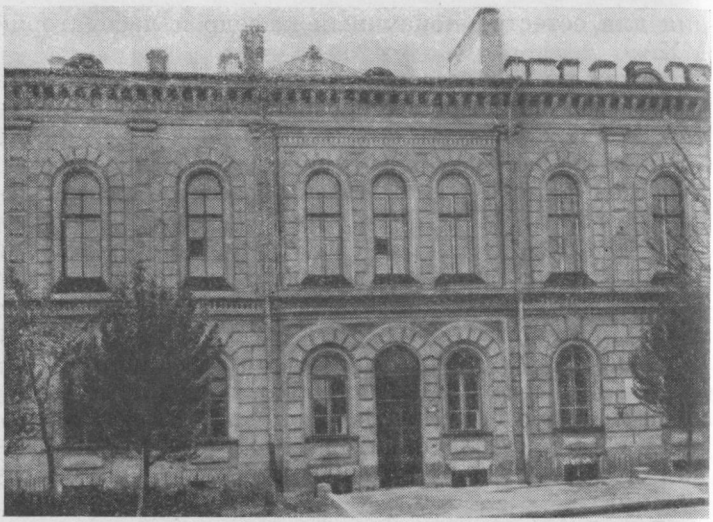
ния для естественнонаучных кафедр и лабораторий МХА.

Сразу по возвращении в Петербург Бородин был избран адъюнкт-профессором академии по кафедре химии (утверждение его в этой должности после чтения пробной лекции «О значении анализа мерою при медицинском исследовании» состоялось 8 декабря 1862 г.). Менее чем через $1^1/_2$ года, 11 апреля 1864 года, конференция МХА, по представлению Зинина и Дубовицкого, избрала его ординарным профессором той же кафедры. К этому времени Зинин прекратил педагогическую деятельность в академии, оставшись в ней на придуманной специально для него «почетной должности» «директора химических работ», и Бородин стал фактическим заведующим кафедрой (формально этот пост он занял в 1874 г., после ухода Зинина в полную отставку).

Это было показателем быстрого роста научного авторитета молодого ученого-педагога. К 1866 году он был уже штатским генералом и, посмеиваясь над своей «енаральской» формой, излучавшей «убийственное» сияние, замечал: «Ужасно старообразит этот костюм: частью сам по себе, частью потому, что мы не привыкли видеть его на молодых» (I, 68). Действительно, «новоиспеченному» генералу было тогда всего 33 года.

В первый же год своей профессуры Бородин начал читать лекции студентам (по органической химии на II курсе) и вести практические занятия с ними в лаборатории. Обстановка для этих занятий была сначала очень тяжелой: лаборатория ютилась в тесном, мрачном и холодном помещении, а новое здание для нее еще не было готово. Бородину пришлось энергично заняться организационными и хозяйственными хлопотами.

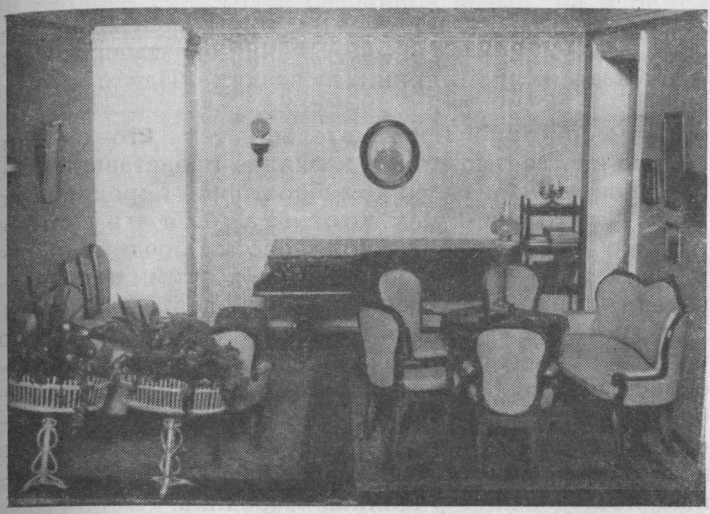
Наконец 13 октября 1863 года состоялось торжественное открытие Естественноисторического института МХА, построенного на набережной Невы, у нынешнего Литейного моста. Сюда переехали Бородины, получившие квартиру на первом этаже.



Быв. Естественноисторический институт МХА
(ныне — одно из зданий
Военно-медицинской академии им. С. М. Кирова)

Здесь же, рядом с их квартирой, разместилась лаборатория химической кафедры.

В воспоминаниях А. П. Доброславина дано описание Бородина как педагога и руководителя лабораторных занятий: «Все студенты с большим интересом... начали следить за курсом Бородина... Живя в самом здании и работая совместно с своими учениками, Александр Порфирьевич почти беспрерывно находился с ними. Работая без устали, он не знал точно отмеренного времени для работы или отдыха. Его можно было встретить в лаборатории как ранним утром, так и глубокой ночью. Во время своих работ Бородин сохранял постоянно то же светлое и незлобивое настроение духа, которое его так резко характеризовало. Во время самых важных моментов каких-либо химических операций вопросы, обращаемые к нему его учениками и сора-



Комната в квартире Бородина
(макет)

ботниками, всегда получали обстоятельные ответы. Не было никогда высказываемо ни нетерпение, ни раздражение. Всегда руководитель был готов отнестись с самым дружелюбным вниманием к затруднениям в работах и дать разрешение запутанным вопросам и приемам исследования. Всегда сохраняя веселое добродушно-юмористическое настроение и высокую степень предупредительности к окружающим, Александр Порфирьевич создавал таким образом вокруг себя в лаборатории столь привлекательную родственно-мирную обстановку, что работающие ощущали себя в совершенно семейном кружке. ...Бывали, сколько помню, весьма редкие минуты раздражения, но они вызывались лишь исключительно стремлением охранить скудные лабораторные средства». Доброславин подтверждает свои слова, приводя хорошо известное по биографическому очерку Стасова обращение Бородина к неряшливому ученику: «Ах, батенька, что Вы делаете!

Ведь этак Вы перепортите все инструменты в шкафах. Разве можно здесь, в чистой лаборатории, напускать всякой дряни в воздух? Идите в черную!»

Это описание примечательно тем, что оно не только дает возможность наглядно представить себе обстановку, царившую в лаборатории Бородина, но и рисует его облик как воспитателя научных кадров. Эта сторона деятельности Бородина обычно остается в тени, заслоняемая другими (исследователь, композитор, общественный деятель и т. д.). Между тем в его жизни она играла немаловажную роль и принесла богатые плоды. Конечно, понадобилось некоторое время, пока в академической лаборатории смогли сформироваться под его руководством молодые ученые. Но уже с начала 70-х годов из этой лаборатории стали выходить ценные научные исследования учеников Бородина.

Бородин-педагог быстро завоевал признание студентов. Один из его учеников, врач А. Сталь, впоследствии рассказывал: «Как ученый Бородин стоял много ниже Н. Н. Зинина, пользовавшегося громким именем академика и учителя русских химиков; но лекции Бородина в Медико-хирургической академии были более систематичны, строго обдуманы, связно изложены, следовательно, легче усваивались теми студентами из классических гимназий, которым приходилось впервые слушать преподавание химии».[9]

В воспитании молодых ученых Бородин, вслед за Зининым и многими другими корифеями русской науки этой эпохи, видел свой долг перед отечественной культурой. Одновременно это дело было для него и внутренней потребностью, отвечавшей всему складу его самоотверженной и щедрой натуры. «Я люблю свое дело,— писал он,— и свою науку, и академию, и своих учеников... студенты и студентки мне близки и в других отношениях как учащаяся молодежь, которая не ограничивается тем, что слушает мои лекции, но нуждается в руководстве при практических занятиях и т. д. Мне дороги интересы академии» (II, 109). Поэтому-то он отдавал

ей столько сил, тратя бесценное время, но и получая взамен также неоценимое чувство удовлетворения, которое становилось дополнительным источником душевного здоровья и полноты мироощущения. В этом смысле Бородин-педагог не только мешал Бородину-ученому и художнику, но и помогал ему.

В МХА Бородин развернул в 60-х годах и собственные научные исследования в области химии. О них он подумывал еще будучи за границей: подбирал оборудование для лаборатории, которую собирался организовать в Петербурге, изучал современные методы эксперимента. С радужными надеждами возвращался он в Россию. Но здесь ему пришлось встретиться со многими препятствиями.

Несмотря на то, что к этому времени благодаря усилиям прогрессивных деятелей МХА удалось добиться улучшения условий для научной работы в академии, они продолжали все же оставаться малоблагоприятными. Начальство на всех ступенях официальной иерархии, вплоть до правительства, не только не поддерживало русских ученых в их стремлении развивать естественные науки, но ставило на их пути всяческие рогатки.

Естествознание разделяло общую судьбу русской культуры, которая испытывала сковывающее воздействие и гнет со стороны правящих кругов. Но перед учеными-естественниками стояли и особые препятствия. Для научной работы требовались специальные условия: хорошо оборудованные лаборатории, дорогостоящие материалы, необходимый штат помощников, а средства на это отпускались мизерные.

В МХА вести исследования было особенно сложно, поскольку научные занятия профессуры рассматривались начальством с неодобрением, как нечто лишнее и ненужное. Характерен в этом смысле любопытный случай, рассказанный А. П. Дианиным и относящийся к 70-м годам. Во время работы Бородина в лаборатории пришел «один из влиятельнейших персонажей академии», причем произошел следующий диалог:

«— Что вы тут поделываете, Александр Порфирьевич?

— Да вот оканчиваю одну работу, немножко затянулась, пора напечатать.

Персонаж сделал удивленное лицо и убежденно изрек следующее:

— Что это вы, Александр Порфирьевич, ну профессорское ли это дело! Вот молодому человеку (показывая на меня) это, конечно, нужно, профессору же это совсем не пристойно.

При таком взгляде на научные исследования, очевидно, нельзя было рассчитывать на увеличение лабораторных средств».[10]

С этими затруднениями Бородин столкнулся в первый же год работы в академии. Правда, лаборатория в здании Естественноисторического института была оборудована неплохо, о чем позаботился Зинин. «Но что мы станем делать, если нам не прибавят персонала? — горестно вопрошал Бородин в письме Бутлерову.— Зинин хлопочет изо всех сил, но толку, кажется, мало». Недоставало также денежных средств на приобретение реактивов. «Все это вместе,— делал вывод Бородин,— чрезвычайно осложняет будущие занятия в лаборатории и вселяет некоторое неприятное чувство, оттого что заранее уже является убеждение в невозможности вести дело так, как бы хотелось. Но будущее авось убедит высшее начальство в том, что требования наши совершенно основательны» (IV, 262).

Надежды эти, однако, не оправдались, и до конца жизни Бородину было суждено испытывать огромные трудности в научной работе. Бедность лабораторной обстановки доходила до того, что однажды, например, когда для опытов потребовалась азотносеребряная соль, ученый должен был пожертвовать частью своего фамильного серебра.

Не удивительно, что результаты научных исследований Бородина оказались меньшими, чем они могли бы быть при нормальных условиях. Так, в 1872 году он был вынужден прекратить исследования открытого им нового соединения — альдоля,



А. П. Бородин среди делегатов химической секции Первого съезда русских естествоиспытателей. 1868

после того как выяснилось, что аналогичный продукт одновременно получен в Париже французским химиком Вюрцем. Бородин знал, что Вюрц работает в неизмеримо лучшей обстановке, и поэтому решил уступить ему дальнейшее изучение альдоля. «Моя лаборатория,— с горечью говорил русский ученый,— еле существует на те средства, которые имеются в ее распоряжении, у меня нет ни одного помощника, между тем как Вюрц имеет огромные средства и работает в двадцать рук, благодаря тому что не стесняется заваливать своих лаборантов черной работою».[11]

И все же уже в 60-х годах Бородин сумел выполнить ряд ценных исследований. 20 мая 1864 года на заседании физико-математического отделения Академии наук им была доложена работа «О действии натрия на валериановый альдегид». На химической секции Первого съезда русских естествоиспытателей, происходившего в Петербурге с 28 декабря 1867 по 4 января 1868 года, он выступил

с сообщением: «О производных валерианового альдегида». Новое научное сообщение — «Изокаприновая кислота, ее альдегиды и соли» — было сделано Бородиным на следующем съезде русских естествоиспытателей в августе 1869 года в Москве. Незадолго до этого, в январе 1869 года состоялся его доклад «О продуктах действия паров брома на серебряные соли кислот масляной и валериановой» на заседании Русского химического общества.

Научная деятельность Бородина-химика протекала в тесном общении с другими передовыми русскими учеными. Особенно близок был он в 60-х годах с Менделеевым. Письма Бородина этого периода свидетельствуют о частых встречах с создателем периодической системы элементов. Примечательно, что, рассказывая в своем дневнике об истории возникновения книги «Основы химии», в которой впервые изложена эта система, Менделеев упоминает в числе друзей, «заставлявших» его писать книгу, Бородина.[12]

В 1866—1869 годах под редакцией Менделеева вышли из печати три выпуска пособия «Аналитическая химия. Количественный анализ». В предисловии к 1-му выпуску редактор писал: «3-й выпуск заключает в себе описание тех важнейших прикладных анализов, которые производятся особыми способами... В этом выпуске отдел медицинского (клинического) анализа пишет г. проф. Медико-хирургической академии А. П. Бородин».[13] Однако в 3-м выпуске упомянутый отдел отсутствует, и работа Бородина осталась неизданной. Тем не менее она, по-видимому, существовала. Надо думать, это о ней упоминается в письме Бородина Е. С. Бородиной от 12 мая 1866 года: «...Все писал менделеевскую работу» (I, 65).

Прочные дружеские отношения установились у Бородина и с Бутлеровым, с которым он систематически делился планами и итогами научных работ.

Со стороны своих друзей, самых выдающихся химиков того времени, Бородин-ученый неизменно встречал высокое уважение и признание. К концу

10-летия он занял почетное место в научном мире России. Упрочилась его известность и за границей, где регулярно публиковались сообщения о новых работах молодого русского химика. После смерти Бородина Менделеев рассказывал А. П. Дианину, что во время поездок в другие страны его там спрашивали: «Что нового сделал ваш Бородин?» [14] Основы этой международной известности были заложены исследованиями, выполненными Бородиным еще в 60-х годах.

Загруженный педагогической и научно-исследовательской работой, Бородин успевал заниматься и обширной общественной деятельностью. В этом отношении он был типичным представителем 60-х годов, когда лозунгом передовых кругов было самое активное участие в общественной жизни с целью способствовать ее преобразованию на прогрессивных началах. Перефразируя известные строки Некрасова, можно было бы выразить жизненный девиз Бородина в словах: «Ученым можешь ты не быть, но гражданином быть обязан»...

Друзья Бородина, в частности из среды музыкантов, нередко недоумевали и протестовали, видя, с какой самоотверженностью отдавался он разнообразным общественным занятиям, отнимавшим время от науки и музыкального творчества. Но никакие уговоры на него не действовали; подобная деятельность составляла органическую потребность этого верного сына своей эпохи.

Правда, Бородин выступал в качестве общественного деятеля не на широкой политической арене, а в более близких ему областях — в науке, народном образовании, музыке. Но и на этом поприще он успешно боролся за торжество демократических идей, за осуществление передовых просветительских идеалов.

Главным полем приложения его сил была МХА. К середине 60-х годов здесь были завершены реформы, результаты которых призван был отразить и закрепить новый устав МХА. Бородин вошел в состав комитета, занявшегося подготовкой этого

документа, и активно участвовал в его разработке. В 1869 году устав был принят и утвержден. Он носил весьма прогрессивный для своего времени характер, так как предусматривал выборность (по конкурсу) всех научно-педагогических должностей в академии и, кроме того, не содержал никаких ограничений для приема студентов.

Новое, передовое в академии утверждалось в борьбе. Профессура МХА разделилась на две партии. Они назывались обычно «русской» и «немецкой», хотя в основе этого разделения лежали главным образом не только национальные, но и общественные мотивы. «Русская» партия была выразительницей передовых взглядов, а «немецкая» — реакционных. Национальный же признак играл роль лишь постольку, поскольку в МХА, как и в остальных научных учреждениях России (Академия наук и др.) представителями реакционного направления зачастую оказывались ученые, приехавшие из-за границы и занявшие неблагожелательную и недружелюбную позицию по отношению к отечественным талантам. Царское правительство, не заинтересованное в росте русской науки, поддерживало этих ретроградов.* Их засилье воспринималось как следствие существовавшей в стране общественной системы. Борьба же против них смыкалась с борьбой против реакционных сил в целом и приобретала определенную общественно-политическую окраску.

Говоря о враждебности русских ученых к Академии наук, где решительно преобладали немцы, а отечественная наука почти не была представлена, К. А. Тимирязев прямо указывал, что эта враждебность «была в значительной степени только одним из проявлений затаенного общего озлобления против всего немецкого, которое было так распространено в самую темную пору царствования Николая I,

* Разумеется, в России всегда было немало и таких ученых иностранного происхождения, которые верно служили своей новой родине. Но они-то как раз не пользовались благосклонностью правящих кругов.

когда, начиная с Бенкендорфа и Дуббельта, Дибича и Клейнмихеля, Адлерберга и Брока и кончая хозяином и мастером в любом ремесленном заведении или управителем имения,— всюду, помимо общего гнета системы, чуялся еще нажим чужака».[15] Тимирязев пишет здесь о первой половине века, но положение (в частности, в науке) мало изменилось и позднее. Достаточно сказать, что в Академии наук на выборах в академики в 1880 году «немецкая партия» провалила Д. И. Менделеева, что вызвало единодушный протест научной общественности не только в России, но и во всем мире.

В МХА партии зародились еще в 40-х годах. Наиболее острый характер вражда между ними приняла в 60—70-х годах в связи с общим оживлением общественной жизни в стране. «Русскую» партию возглавили маститый Н. Н. Зинин и молодой клиницист С. П. Боткин — восходящая звезда русской медицины, человек передовых общественных убеждений.

После 1863 года борьба партий в академии на время несколько стихла, но к концу 10-летия разгорелась с новой силой. Это было связано с общим наступлением реакции после покушения Каракозова. В академии началась кампания против «послаблений» и «вольностей», на которые еще недавно начальство было вынуждено закрывать глаза. Президент МХА Дубовицкий из «либерала» мгновенно превратился в реакционера, строгого блюстителя «порядка». Новый инспектор Смирнов — его ставленник — установил в академии полицейский режим и повел политику репрессий по отношению к студентам-«вольнодумцам». В письмах Бородина 1866—1868 годов * можно найти не одно упоминание о натиске казенщины в МХА, о придирках Дубовицкого и инспектора, о недовольстве ими со стороны профессуры и студентов (см., например: I, 68,

* В 1867 г. Дубовицкий покинул академию, получив повышение по службе, но продолжал влиять на ее дела, поддерживая реакционеров.

114, 131, 133). Изменением общей обстановки воспользовалась «немецкая» партия, начавшая теснить «русскую». Позднее, вспоминая об этих годах, Бородин писал: «Времена не те уж: нет ни Дубовицкого, ни каракозовщины, и им (т. е. «немецкой» партии.— *А. С.*) нельзя уже будет нахальничать, как тогда» (I, 203).

В завязавшейся борьбе партий Бородин играл весьма активную роль, последовательно выступая на стороне передовых сил. Интересные сведения об этой борьбе и о его участии в ней содержатся в воспоминаниях Доброславина: «Как чисто русский человек проф. Бородин был достойным преемником своего духовного отца в Академии. Если покойный Н. Н. Зинин возбудил в учениках своих народное самосознание, научил их любить науку и стремиться к ее развитию на родной почве и родными силами, то Бородин продолжил эту миссию. Во всех своих отношениях коллегиальных в Академии в Александре Порфирьевиче достойные представители русской науки всегда встречали самую надежную опору и защитника.

Теперь кажется странным, если бы кто стал говорить о русской и немецкой партии. Но когда начиналась профессорская деятельность покойного, его современники знают, что дробление партий было не мифом. Знают также, что при выборе в профессуру шары клались направо или налево не за работы, не за научные достоинства, а за то, был ли баллотируемый кандидат более близок к одному или другому национальному направлению. Благодаря бога теперь вопрос о национальном направлении исчез, но в борьбе с ним покойный немало положил сил и немало пережил скорбных моментов жизни.

Эта постоянная борьба, в которой приходилось много собирать материалов, порой целые ворохи возражений, отдельных мнений, разборов сочинений кандидатов, отнимала массу времени. Все это мало известно и потому мало ценится. Официальные архивы погребают всегда много такой работы, которая

по своему щекотливому характеру не предназначена для публикации. Только немногие свидетели всей ведшейся когда-то борьбы хорошо знают, чего она стоила людям, ее ведшим. Одним из славных бойцов был Александр Порфирьевич, остававшийся до последних дней своей жизни убежденным защитником русской науки для чисто научных интересов и горячим противником противоположных элементов, стремившихся извлечь личные выгоды из научной карьеры».

В качестве энергичного общественного деятеля Бородин подвизался в 60-х годах и на другом поприще. Так, он явился одним из основателей первой организации русских химиков — Русского химического общества. Первый химический кружок возник в Петербурге еще в 1854 году по инициативе Н. Н. Зинина, А. А. Воскресенского и других ученых. Бородин — тогда еще студент МХА — не только вошел в него, но и был одним из инициаторов его создания. «Просуществовав около года, этот кружок под давлением царского режима скоро прекратил свою деятельность».[16]

Идея химического общества возродилась на рубеже 50—60-х годов в среде русских химиков, работавших тогда в Гейдельберге. «Здесь,— сообщал в письме от 24 мая 1861 года Бородин,— учреждается (сначала, разумеется, только в своем кружке) химическое общество — домашнее покуда» (IV, 251).

Вернувшись в Россию, Бородин вошел в кружок («общество») петербургских химиков, регулярно собиравшийся раз в месяц у Воскресенского, Менделеева или Бородина. К 1867 году созрели условия для создания химического общества во всероссийском масштабе. Вопрос об этом был поднят на Первом съезде русских естествоиспытателей. Делегаты химической секции съезда приняли решение об организации Общества и стали его «членами-учредителями». В их числе был и Бородин.

6 ноября 1868 года Русское химическое общество (РХО) начало свое существование. Бородин, активно

способствовавший его основанию, радостно встретил это событие. «Было очень весело и приятно»,— рассказывал он о первом заседании РХО (IV, 272).

Вскоре Бородин стал одним из самых активных членов нового Общества. Он вошел в его историю как один из тех «родоначальников Общества, инициативе и высокой общественной сознательности которых... мы обязаны возникновением научного центра русской химической общественности».[17]

В эти же годы Бородин включился в деятельность другой организации — Общества русских врачей. Наконец, едва зародилась (в 1868 г.) идея высшего учебного заведения для женщин, как его пригласили (по инициативе И. М. Сеченова) стать профессором химии будущего Женского университета, и он начал переговоры по этому вопросу с известной энтузиасткой женского образования М. В. Трубниковой, приняв близко к сердцу идею «университета».

К концу 10-летия Бородин уже пользовался известностью и авторитетом в общественных кругах Петербурга. Об этом свидетельствует одновременное приглашение его в 1868 году в редколлегии двух проектируемых новых журналов: медицинского и — что особенно интересно — литературно-общенаучного. Второй из этих журналов — «еженедельное обозрение» «Космос» собирались издавать крупные журналисты прогрессивного направления: Л. Н. Симонов (официальный издатель-редактор) и сотрудники закрытого незадолго до того правительством «Современника» М. А. Антонович и Ю. Г. Жуковский (фактические редакторы).

## 2

Осенью 1862 года, вскоре после возвращения Бородина в Петербург, совершилось событие, ставшее поворотным в его жизни,— знакомство с М. А. Балакиревым. Оно произошло в доме коллеги и друга Бородина — С. П. Боткина, бывшего не только круп-

нейшим медиком, но и страстным любителем музыки (виолончелистом).

С 1860 года у Боткина (он поселился в том же хорошо знакомом Бородину доме, где до этого жил Гаврушкевич) открылись «субботы». В 9 часов вечера собирались гости и сидели за столом, беседуя до поздней ночи. Автор воспоминаний о Боткине рассказывает, что «на этих субботах в течение 30-летнего их существования успел перебывать чуть не весь Петербург ученый, литературный и артистический...» [18] Здесь-то и встретились Бородин и Балакирев.

В 1862 году Балакирев был в расцвете сил и таланта. Им уже были написаны Увертюра на три русские темы, музыка к «Королю Лиру» и несколько романсов. Началась деятельность БМШ. Существовал уже и Балакиревский кружок, включавший тогда Мусоргского, Кюи и Римского-Корсакова, к которым был близок Стасов. Руководитель этого кружка, несмотря на молодость (ему не было полных 26 лет), пользовался огромным авторитетом в музыкальном мире. Рисуя его портрет того времени, Римский-Корсаков справедливо замечает: «Обаяние его личности было страшно велико... Влияние его на окружающих было безгранично и похоже на какую-то магнетическую или спиритическую силу».[19]

Легко понять, какое впечатление произвел Балакирев на Бородина. По-видимому, уже через несколько дней Бородин посетил своего нового знакомого в его квартире. Тут он застал Мусоргского. Молодые музыканты узнали друг друга, вспомнили свои предыдущие встречи. Балакирев и Мусоргский сыграли для Бородина в 4 руки финал симфонии Римского-Корсакова, пребывавшего тогда в кругосветном плавании.

Возник также разговор о сочинениях Бородина. «Тут Мусоргский узнал, что и я имею кое-какие поползновения писать музыку, стал просить, чтобы я показал что-нибудь,— вспоминал Бородин.— Мне было ужасно совестно, и я наотрез отказался»



М. А. Балакирев

(IV, 298). Примечательна эта застенчивость Бородина: еще недавно, будучи за границей, он не стеснялся показывать и исполнять свои произведения, так как чувствовал себя дилетантом в среде дилетантов. Теперь же в лице Балакирева он встретил настоящего музыканта-профессионала — и, очевидно, ощутил робость и неуверенность в своих силах.

Огромная заслуга Балакирева в этих обстоятельствах состояла в том, что он все же почуял громадную талантливость Бородина и убедил его начать серьезные композиторские занятия. По совету и под руководством Балакирева новый ученик приступил к работе над симфонией.

Значение встречи с Балакиревым для Бородина освещалось в литературе по-разному. Впервые оценку этому событию дал Стасов сразу же после смерти Бородина в своем некрологе о композиторе. Здесь между прочим сказано: «Балакирев поднял Бородина на высокий уровень. Он научил его не ве-

рить в авторитеты, самостоятельно глядеть, разбирать и понимать все в музыке».[20] Это утверждение было немедленно оспорено не кем иным, как самим Балакиревым. «В будущей статье о Бородине,— писал он критику,— исправьте важную оплошность, замеченную мною в некрологе, касательно меня. Вы написали, что Бородин благодаря знакомству со мной понял, что к авторитетам нужно относиться критически, что они не непогрешимы, и т. д. Я мог иметь на него влияние только в сфере *специально музыкальной*. Затронутый же Вами вопрос об авторитетах — вопрос не специальный, а общеинтеллектуальный, и в этой сфере Бородин, будучи не только отлично образованным, но даже ученым, не имел надобности быть просвещаемым мною, учившимся, как говорится, на медные деньги».[21]

Эти соображения Балакирева подтверждаются таким объективным свидетелем, как Н. Д. Кашкин, который наблюдал обоих композиторов во время их приезда в Москву в конце 60-х годов. «Бородин, видимо, снисходил к опекунству Балакирева, но в общей беседе непринужденно брал верх над ним, ибо говорил гораздо лучше и, кроме того, его умственный кругозор был гораздо шире».[22]

Таким образом, Балакирев справедливо ограничивает свое влияние на Бородина только музыкальной областью. Но зато в этой области оно оказалось настолько значительным, что бросилось в глаза всем, кто наблюдал Бородина после его возвращения в Россию. «Месяц... мы с ним не виделись,— рассказывала Екатерина Сергеевна о конце 1862 года.— Но что произошло за этот месяц! Александр Порфирьевич окончательно переродился музыкально, вырос на две головы, приобрел то в высшей степени оригинально-бородинское, чему неизменно приходилось удивляться и восхищаться, слушая с этих пор его музыку. Плоды только что почти заключенного, как раз за этот месяц, знакомства с Балакиревым сказались баснословным по силе и скорости образом, меня окончательно поразившим: в декабре он, этот западник, этот «ярый мендельсо-

нист», только что сочинивший скерцо á la Мендельсон, играл мне почти целиком Allegro своей Es-dur'ной симфонии!» «Все его понятия быстро изменились и перестановились,— подтверждает Стасов.— Последние остатки мендельсонизма окончательно исчезли».[23]

Надо сказать, что «магическое» воздействие Балакирева здесь несколько переоценено, и превращение, совершившееся с Бородиным, не было столь внезапным, «волшебным». На это обратил внимание С. А. Дианин, справедливо напомнивший о том, что к моменту знакомства с Балакиревым Бородин был уже глинкианцем, «русланистом» по своим творческим вкусам, автором Фортепианного квинтета, то есть художником, уже близко подошедшим к позициям будущей Могучей кучки. «Вот почему нельзя рассматривать завершение созревания музыкальной личности Бородина, произошедшее под влиянием знакомства с Балакиревым, как резкий переворот».[24]

В самом деле, показательно такое сопоставление. В 1859 году, при встрече с Мусоргским, Бородин был только озадачен новизной его музыки и лишь понемногу начал «гутировать» ее. Теперь же, услышав (во время первого посещения Балакирева) часть из симфонии Римского-Корсакова, он, узнавший уже к этому времени, помимо Глинки, также Шумана, Шопена, Листа, сразу «был поражен блеском, осмысленностью, энергией исполнения и красотою вещи» (IV, 298), то есть оказался вполне готов к восприятию и пониманию «новой музыки».

К этому необходимо добавить, что в вопросах музыкальной теории Бородин был даже более осведомлен, чем Балакирев. «Бородин в музыке был самоучкой,— рассказывает Кашкин, много беседовавший с ним,— но самоучкой более сведущим, нежели все остальные его сотоварищи по Балакиревскому кружку; по крайней мере, так было в начале 70-х гг. ...Своею большею сравнительно осведомленностью в теории музыки Бородин был обязан немецким книжкам, а главным образом своему серьезнейшему

знакомству с литературою камерной музыки, что, по его словам, было для него главной школой... Хотя Александр Порфирьевич относился к Балакиреву с большим уважением и сочувствием, но едва ли считал его своим учителем, так как благодаря немецким книжкам и своему пытливому уму, с помощью которого он не только занимался музыкой, но анализировал ее,— благодаря всему этому Бородин ко времени знакомства с Балакиревым едва ли не был из них двух более сведущим в музыкальном знании».[25]

Сам композитор так определил роль Балакирева в своем воспитании: «Музыкальным образованием, не считая некоторого обучения игре на фортепиано, флейте и виолончели, обязан почти исключительно самому себе; музыкально-теоретическими знаниями и направлением частично обязан также влиянию личного знакомства с г. Балакиревым» (III, 331; оригинал — на нем. яз.). А знания в области музыкальной теории у него действительно были основательные, о чем можно судить и по его критическим статьям, и по беглым замечаниям в письмах (см., например, «слуховой анализ» гармоний и голосоведения впервые услышанной им в Веймаре музыки — III, 174—175).

Несомненно, что Балакирев должен был понимать все это больше, чем кто-либо другой. В порыве некоего самоуничижения он даже утверждал однажды, будто его личные заслуги в формировании Бородина-композитора вообще невелики. По свидетельству В. В. Ястребцева, относящемуся к 1891 году, «когда у Пыпиных зашла речь о Бородине и о том, что Балакирев дал нам его, он (Балакирев.— *А. С.*) возразил на это: «Скажу так, как ответила одна девочка, когда ее учили почитать и во всем слушаться мать, говоря: «Она тебя родила, она тебе дала жизнь».—„Ну так что ж, — отвечал ребенок. — Что ж тут особенного! Если б мать не родила меня, родила бы меня тетка“».[26] Но это, конечно, не так, и значение знакомства с Балакиревым — именно с Балакиревым как вождем Новой русской музыкальной

школы, которого не мог бы заменить в этой роли никто другой,— было для Бородина поистине неоценимым.

Одна из основных заслуг Балакирева (как это отмечает и С. А. Дианин) заключалась в том, что он, «засадив» Бородина за сочинение Первой симфонии, заставил его коренным образом изменить отношение к своей композиторской деятельности, увидеть в музыке серьезное занятие, достойное стать жизненным призванием человека 60-х годов. «До встречи со мной,— писал Балакирев о Бородине,— он считал себя только дилетантом и не придавал значения своим упражнениям в сочинении. Мне кажется, что я был первым человеком, сказавшим ему, что настоящее его дело — композиторство».[27]

Очень много сделал Балакирев — обладатель исключительной памяти, прекрасный знаток музыкальной литературы — и для расширения музыкального кругозора Бородина, ознакомив его (как до этого или одновременно — и других своих учеников-друзей*) с многочисленными произведениями разных авторов. Некоторые из этих произведений упоминаются в письмах Бородина, бравшего их ноты у Балакирева. Таковы «Арагонская хота» Глинки (партитура),** последние квартеты Бетховена, сочинения самого Балакирева. Несомненно, этот список должен быть в десятки раз расширен за счет произведений, исполненных и разобранных непосредственно во время встреч учителя и ученика. Также не вызывает сомнений и то, что «репертуар» такого музицирования включал, как и при занятиях Балакирева с Мусоргским или Римским-Корсаковым, в первую очередь сочинения Глинки, Бетховена, Шуберта, Шумана (хотя Бородин к моменту знакомства с Балакиревым знал творчество этих ком-

* См. воспоминания о занятиях с Балакиревым в «Летописи» Римского-Корсакова.

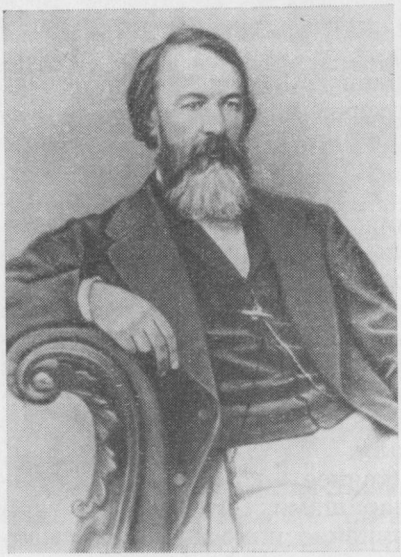
** С музыкой «Хоты» в переложении для октета Бородин познакомился еще в 50-х гг. в кружке Гаврушкевича.

позиторов значительно лучше, чем юные Мусоргский и Римский-Корсаков к началу аналогичных занятий), а затем и Берлиоза, Листа, Шопена.

Знакомство с литературой под руководством Балакирева соединялось с анализом «технического склада» сочинений, то есть их формы, гармонии, фактуры, оркестровки и т. п. Уступая Бородину в теоретических познаниях, Балакирев намного превосходил его в практической опытности, и такого рода разбор музыки мог дать ученику массу полезных сведений по композиторской технике. Еще в большей степени обогащались практические навыки Бородина-композитора в процессе сочинения Первой симфонии, которая создавалась под деспотической опекой Балакирева, не оставлявшего без внимания ни одной детали.

Описывая занятия (точнее — собеседования) Балакирева со своими товарищами, Римский-Корсаков утверждает, будто «сочинение никогда не рассматривалось как целое в эстетическом значении, а только в формальном».[28] Возможно, что специальных разговоров общеэстетического порядка в кружке действительно не велось. Но бесспорно и то, что Балакирев не только учил, но и воспитывал своих последователей, направляя их в сторону глинкинских идеалов правдивости, народности и национальности искусства и поощряя их новаторские устремления. В частности, о своем влиянии на Бородина Балакирев писал: «Он с жаром принялся сочинять свою Es-dur'ную симфонию. Каждый такт проходил через мою критическую оценку, а это в нем могло развивать критическое художественное чувство, окончательно определившее его музыкальные вкусы и симпатии».[29]

Особо важное значение имело то обстоятельство, что Балакирев ввел Бородина в среду, где коллективно пролагались новые пути русской музыки. Уже при первом посещении Бородиным Балакирева тот хотел его «познакомить с музыкою своего кружка» (IV, 298). Поэтому и был тогда сыгран финал симфонии Римского-Корсакова.



В. В. Стасов

Возобновив в этот день знакомство с Мусоргским, Бородин затем постепенно (в течение 1863—1865 гг.) сблизился также с Кюи, Стасовым, Римским-Корсаковым. Их имена стали мелькать в его письмах. Новые друзья начали посещать его, иногда даже оставаясь ночевать, как Римский-Корсаков, или встречались с ним у себя дома. В общении с ними проходили проверку фрагменты его Первой симфонии, а главное — здесь же рождались и кристаллизовались эстетические принципы всего кружка, в те годы сплоченного едиными идеями.

«Наши занятия с Бородиным,— вспоминал в связи с этим Балакирев,— заключались в приятельских беседах и происходили не только за фортепиано, но и за чайным столом. Бородин (как и вся тогдашняя наша компания) играл новое свое сочинение, а я делал свои замечания касательно формы, оркестровки и проч., и не только я, но и все остальные члены нашей компании принимали участие в этих суждениях. Таким образом сообща вырабатывалось крити-

чески все направление нашей композиторской деятельности».[30]

Так благодаря Балакиреву (и в этом — его великая заслуга) Бородин стал активным участником кружка, вошедшего в историю под названием Могучей кучки. Здесь он смог осознать и значительно развить в себе те передовые музыкально-эстетические убеждения, которых раньше придерживался в значительной степени интуитивно.

В те годы члены «кучки», как вспоминает Римский-Корсаков, делились по творческой опытности на «больших» (старших) и на «маленьких» (младших). К первым принадлежали Балакирев и Кюи, ко вторым — Мусоргский и Римский-Корсаков. Бородин был по возрасту старше всех своих новых друзей, но в кружке занял сначала место среди «маленьких». «Отношение мое, Бородина и Мусоргского между собой было вполне товарищеское,— замечает Римский-Корсаков,— а к Балакиреву и Кюи — ученическое».[31] Эти слова подтверждаются несколькими сохранившимися от 60-х годов письмами Бородина к Балакиреву: в них ощущается глубокое почтение ученика к учителю. Но характерно, что они в то же время отличаются по тону от относящихся к этому же периоду писем Римского-Корсакова к Балакиреву. Там слышен несмелый голос юноши, чья личность еще не сформировалась, здесь к наставнику-музыканту с большим достоинством и свободой обращается друг, стоящий, по крайней мере, не ниже его по общему уровню духовного развития.

Затем произошло то, о чем пишет Стасов, сравнивая Бородина с другими кучкистами: «Они гораздо раньше его выступили со своим самостоятельным музыкальным творчеством, но всех их он скоро догнал. Он с ними тотчас же сравнялся, а в ином стал и выше».[32] Это совершилось на протяжении тех пяти лет, когда Бородин писал Первую симфонию (1862—1867).

Об истории создания симфонии существуют лишь отрывочные сведения. В воспоминаниях Е. С. Боро-

диной запечатлена дата начала работы (точнее — появления первого крупного фрагмента). Это — декабрь 1862 года. Е. С. Бородина относит к этому моменту написание I части «почти целиком», к маю 1863 года — возникновение отрывков финала, к 1864 году — сочинение Скерцо, а к лету 1865 года, когда Бородины жили в Граце,— создание Andante. Однако ее данные касаются, по-видимому, лишь набросков, а если и законченных частей, то лишь клавира, а не партитуры. Во всяком случае, Римский-Корсаков вспоминает, что в 1865 году, когда он вернулся из плавания, I часть симфонии еще не была окончена, а для остальных частей имелся только материал.

Завершена симфония была в 1867 году (указание Стасова). Точная дата окончания неизвестна. Письмо Бородина Балакиреву с сообщением об этом событии, состоящее из одного слова: «Кончил» и приписки (приглашения зайти, чтобы быть «крестным отцом, сиречь восприемником, новорожденного детища»), к сожалению, не датировано (I, 89). Так или иначе, можно считать, что работа над симфонией продолжалась около пяти лет.

Следовательно, первое же свое крупное сочинение Бородин писал необычно долго, положив тем самым начало «традиции», которой не изменял и в дальнейшем. В чем заключались причины такой медлительности?

Сам процесс творчества протекал у Бородина быстро. Он сочинял с подлинным увлечением, которое доходило порою до самозабвения. Некоторое представление об этом могут дать портретные зарисовки Бородина в момент творчества, оставленные его близкими и друзьями. Так, Стасов, рассказывая о работе над «Младой», вспоминал, как стоял он «у его высокой конторки... с вдохновенным, пылающим лицом, с горящими, как огонь, глазами и с изменившеюся физиономиею».[33] Это описание дополняет Екатерина Сергеевна: «Как теперь, вижу его за фортепьяно, когда он что-нибудь сочинял. И всегда-то рассеянный, он в такие минуты совсем улетал

от земли. По десяти часов подряд, бывало, сидит он, и все уже тогда забывал; мог совсем не обедать, не спать. А когда он отрывался от такой работы, то долго еще не мог прийти в нормальное состояние. Его тогда ни о чем нельзя было спрашивать: непременно бы ответил невпопад».

С этими документами любопытно сопоставить точные и трезвые рассуждения самого Бородина. Делая подробный, тщательный расчет времени, которое требуется ему для работы над комической оперой «Богатыри», он указывает, что, занимаясь исключительно этим произведением, может сочинять в день в среднем 10 страниц партитуры оригинальной музыки (см. I, 96). Ясно, что 10 страниц в день — это показатель большой быстроты и продуктивности сочинительского процесса!

Таким образом, никаких внутренних причин творческого порядка, которые объясняли бы медлительность сочинения, у Бородина не было. И если его композиторское творчество, в самом деле, развертывалось медленно, то причины этого лежали не внутри, а вне его. Они заключались в невозможности уделить творчеству значительные промежутки времени подряд, без отвлечения другими занятиями, из-за разносторонней загруженности Бородина как ученого, педагога, общественного деятеля.

Об этом совершенно определенно писал сам композитор. Посылая О. А. Кочетовой автобиографическую справку, он обратился к ней с письмом, где, в частности, говорится: «Я попросил бы не ограничивать мою биографию одной музыкальной частью, так как ученая и учебная деятельность моя служит объяснением — почему я поздно сделался композитором и мало написал музыки» (IV, 179).

Хорошо известны также его жалобы, высказанные в письмах Л. И. Кармалиной. Они относятся к 70-м годам, но характеризуют положение, которое начало складываться в основных чертах уже в предыдущем 10-летии: «Вследствие учебных и ученых занятий, всяких комиссий, комитетов, заседаний и пр. и пр. мне почти не остается досугов для музыки.

Я только урывками кое-когда улучу минутку, чтобы посмотреть что-нибудь новое, послушать других и т. д. Если и есть иногда физический досуг, то недостает нравственного досуга — спокойствия, необходимого для того, чтобы настроиться музыкально» (II, 88). «Для такого настроения у меня имеется в распоряжении только часть лета. Зимою я могу писать музыку только, когда болен настолько, что не читаю лекций, не хожу в лабораторию, но все-таки могу кое-чем заниматься. На этом основании мои музыкальные товарищи, вопреки общепринятым обычаям, желают мне постоянно не здоровья, а болезни» (II, 108).

Из слов Бородина ясно видно, что растягивание работы над сочинениями на многие годы и творчество урывками были для него вынужденными. И все же высказывания композитора и его творческая практика нередко истолковываются неправильно, и из них делается вывод о его взгляде на музыку как на дело недостаточно серьезное по сравнению с наукой, то есть о его дилетантском отношении к своим композиторским занятиям.

Суждение о Бородине как дилетанте было впервые высказано, едва только он «осмелился» открыто выступить перед публикой в качестве композитора, — сразу же после исполнения его Первой симфонии в 1869 году. Современник этого события П. А. Трифонов вспоминал впоследствии: «Большая часть петербургской печати отнеслась к симфонии не только не одобрительно, но скорее враждебно, отвергая в ней какие бы то ни было достоинства и усматривая в ее авторе, профессоре химии, лишь дилетанта, вторгавшегося в чуждую ему область искусства».[34]

Из людей, благожелательно относившихся к Бородину, сходного (хотя и выраженного не в такой резкой форме) мнения придерживался Чайковский. Высоко ценя (по свидетельству Кашкина) известную ему часть творчества Бородина, он вместе с тем писал: «...Талант и даже сильный, но погибший вследствие недостатка сведений, вследствие слепого *фа-*

*тума,* приведшего его к кафедре химии вместо музыкальной живой деятельности».[35] Упрек Бородину в «недостатке сведений» (дальше говорится и о слабой технике) может быть объяснен лишь малым знакомством Чайковского с его музыкой в то время. Второе же замечание вытекает явно из представления о Бородине как о дилетанте, «променявшем» музыку на химию.

Казалось бы, для такого приговора существовали достаточные основания, поскольку как будто в этом же смысле не раз высказывался сам Бородин: «У меня музыка — побочное занятие, отдых от более серьезных трудов» (I, 97); «Мне как-то совестно сознаваться в моей композиторской деятельности. ...У других она прямое дело, обязанность, цель жизни — у меня отдых, потеха, блажь, отвлекающая меня от прямого моего, настоящего дела — профессуры, науки» (II, 109). В разговоре с Листом он назвал себя «Sonntagmusiker'ом» (т. е. «воскресным музыкантом», «музыкантом на досуге»). Л. И. Шестакова передает такой свой диалог с Бородиным: «Когда мне хотелось ускорить окончание его музыкальной вещи, я его просила заняться ею серьезно; он, вместо ответа, спрашивал: „Видали ли вы на Литейном, близ Невского, магазин игрушек, на вывеске которого написано: «Забава и дело»?" На мое замечание: „К чему это?" — „А вот, видите ли, для меня музыка — забава, а химия — дело"».[36]

В чем же, однако, подлинный смысл этих высказываний, цитируемых обычно без всяких оговорок? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо выйти за пределы собственно музыкальной области и взглянуть на всю проблему с более широкой точки зрения.

Бородин неизменно стоял за серьезное отношение к любому делу и занятию. Он отмечал «серьезную любовь к науке» у Зинина (III, 87), а в отзыве о Балакиреве-дирижере подчеркнул «крайне строгое отношение его к музыкальному делу» (IV, 287). В певце В. И. Васильеве Бородина восхищало, что тот — «артист не только *по ремеслу, но и по призва-*

*нию*», горячо относящийся к делу (III, 209). «Серьезный» — это вообще один из самых излюбленных похвальных эпитетов Бородина в отношении многих ученых, композиторов и иных деятелей. Как о «серьезных трудах» неоднократно говорил он и о собственных занятиях — научных и общественных.

Подобный взгляд был типичен для людей 60-х годов, «привыкших отзываться на требования жизни делом, а не фразой» (Добролюбов). В частности, так же ставился тогда вопрос и о призвании и обязанностях художника. «Требования искусства от современного деятеля так громадны, что способны поглотить всего человека,— писал Мусоргский.— Прошло время писаний *на досуге;* всего себя подай людям — вот что теперь надо в искусстве».[37]

Бородин отчетливо сознавал, что с точки зрения т а к и х требований он не имеет права называть себя серьезным художником, поскольку не может, в силу обстоятельств, целиком посвятить себя искусству. Именно поэтому — и т о л ь к о поэтому! — он называл свою композиторскую деятельность «отдыхом», тут же добавляя (и на это надо обратить особое внимание!), что из-за недостатка времени не может «и думать о с е р ь е з н о м занятии музыкою» (II, 208). Следовательно, ему хотелось бы заниматься музыкой серьезно, а это значит, по его же словам, «напряженно» и «сосредоточенно» (I, 96).

Последние выражения Бородина взяты из письма, посвященного предстоящей работе над «Богатырями». Вряд ли композитор отнесся к этой «оперетке» так же строго и требовательно, как к другим своим сочинениям. И все-таки даже над этим произведением он собирался работать совершенно серьезно и усидчиво, добиваясь создания «свежей, не рутинной музыки, пикантно оркестрованной».

Строгая требовательность к себе проглядывает и в оценке Бородиным его ранних сочинений как «грехов юности», которые «не заслуживают того, чтобы их переписывать» (IV, 354). Наконец, с какой научной основательностью и тщательностью работал он над материалами для различных сочинений, как

внимательно изучал творчество других композиторов!

Таким образом, о какой-либо «несерьезности» Бородина-композитора, о его дилетантски-поверхностном отношении к музыке не приходится и говорить. И если он все же подчеркивал, что музыка не является его главным делом, то только для того, чтобы оградить себя от упреков в недостаточной творческой активности, которых он, по его мнению, вполне заслуживал бы, если бы музыка была его основным занятием.

Надо учесть еще одно важное обстоятельство. Сочетание Бородиным научных занятий и музыкального творчества вызывало упреки с разных сторон. Одни исходили от музыкантов, причем не только (и не столько) от товарищей по Могучей кучке. Друзья, правда, журили Бородина, но понимали и важность его научных дел, и — что самое главное — ценность и полную серьезность его творчества. Так, Стасов, касаясь разговоров композитора-любителя и дипломата Н. Н. Лодыженского о невозможности совместить службу и творчество, писал: «Я не верю *ни одному слову* из всего сказанного у него тут о предпочтении чего-то другого, более важного,— музыке. Подобные вещи мы слыхали и от Бородина насчет алхимии, но это не мешает ему быть музыкантом крупным и великолепным».[38]

Нападки шли главным образом со стороны реакционной музыкальной среды, от деятелей типа А. С. Фаминцына, М. М. Иванова, Н. Ф. Соловьева и др. «Виной всему зависть и наша малая культурность,— говорил по этому поводу Бородин.— Некоторые из присяжных музыкантов не могут мне простить, что я, занимаясь лишь в часы досуга музыкой, создаю такие вещи, которые обращают на себя огромное внимание, они же при всем старании не могут высидеть ничего путного».[39] Вот где прежде всего рождались и раздувались мнения о Бородине как дилетанте, «несерьезном» композиторе!

Менее известно другое: ведь недоброжелатели Бородина в «ученом» мире распространяли анало-

гичные суждения о его несерьезном якобы отношении к науке! «Музыканты говорили, что он химик, химики — что он музыкант. Сочетание двух талантов несимпатично принималось известной частью общества»,— вспоминал после смерти Бородина С. П. Боткин.[40] «В некоторой части нашего общества и даже в среде людей, довольно близко знавших А. П., сложилось и упорно держалось убеждение, что он в последнее время променял свою ученую карьеру на музыкальную, что он по преимуществу композитор, что отношение его к науке только служебное, официальное и проч.» — пишет А. П. Дианин.[41] Эта точка зрения отразилась даже в официозном дореволюционном труде по истории МХА, где говорится: «Известный композитор Бородин содержанием и целью жизни считал музыку, на занятие химией и профессуру смотрел лишь как на работу, обеспечивавшую ему безбедное существование. Такое раздвоение деятельности пагубно отразилось и на музыкальном таланте, и особенно на преподавании».[42] Объясняя подобное отношение научной среды к нему, Бородин говорил: «Ученые... коллеги косятся на мои музыкальные занятия, видя в них поругание над ученой мантией. Вот если бы я «винтил» или занимался банковыми и биржевыми операциями — это было бы по-ученому».[43]

Все это заставляет задуматься: в какой же степени следует принимать на веру утверждения Бородина о том, что музыка — его побочное дело, насколько *всерьез* он писал о несерьезном своем отношении к творчеству? Не иронизировал ли он при этом по поводу слухов, распространяемых о нем?

А. П. Дианин, близко знавший своего учителя, подтверждает правильность этого предположения. Приводя фразу из письма Бородина Л. И. Кармалиной о том, что музыка у него — «отдых, потеха, блажь», отвлекающая его от «прямого... настоящего дела — профессуры, науки», Дианин совершенно определенно указывает: «В этой *иронической фразе* А. П. резюмирует как раз вышеуказанное

ходячее мнение о его двойственной деятельности».[44]

Сам же Бородин для себя никогда не противопоставлял науку и музыку. Вчитаемся, к примеру, в такие фразы из его письма к жене (приведенные раньше его высказывания по этому вопросу были взяты из писем посторонним лицам, не входившим в его ближайшее окружение): «...Наши музикусы меня все ругают, что я не занимаюсь *делом* и что не брошу *глупостей*, то есть лабораторных занятий и пр. Чудаки! Они серьезно думают, что, кроме музыки, не может и не должно быть другого серьезного дела у меня» (I, 203). Разве не явствует отсюда, что Бородин и науку, и музыку считал серьезными делами?..

В жизни, на практике, он также не отграничивал эти занятия одно от другого. Зачастую они теснейшим образом переплетались между собой, и бывало даже так, что Бородин, стоя у доски во время лекции по химии и задумавшись, писал по рассеянности вместо формул... нотные строчки. Характерно также свидетельство Доброславина: «Работая в лаборатории, профессор химии не забывал никогда и музыки. Он постоянно что-либо про себя мурлыкал или распевал, охотно говорил и спорил с работавшими о музыкальных новостях, направлениях, технике тех или других произведений и, наконец, часто мы слышали, как временно удалившийся из лаборатории химик превращался в музыканта и как в это время неслись по лабораторному коридору стройные и привлекательные звуки рояля из квартиры профессора».

Наконец, надо напомнить рассказ Римского-Корсакова о его посещениях Бородина: «Приходя к нему, я часто заставал его работающим в лаборатории, которая помещалась рядом с его квартирой... Докончив работу, он уходил со мной к себе на квартиру, и мы принимались за музыкальные действия или беседы, среди которых он вскакивал, бегал снова в лабораторию, чтобы посмотреть, не перегорело или не перекипятилось ли там что-либо,

оглашая коридор какими-нибудь невероятными секвенциями из последовательностей нон или септим, затем возвращался, и мы продолжали начатую музыку или прерванный разговор».[45]

Все это показывает, что Бородин постоянно думал о музыке (как и о химии), хотя и не всегда мог заниматься ею. То же подтверждают его рукописи: нередко на одном листке располагаются и научные заметки, и музыкальные записи.

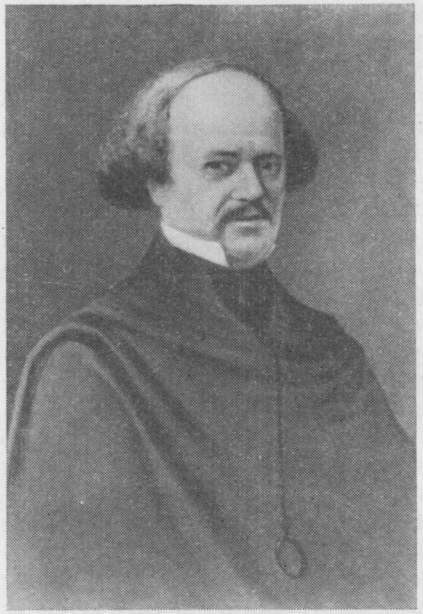
Трудно, конечно, сказать, в какой мере у Бородина научные занятия мешали композиторским, а в какой — помогали. Еще Боткин высмеял рассуждения о том, «что́ был бы Бородин музыкант, если бы не был химиком, и наоборот... Кроме праздных разговоров, такие вопросы ничего не дают».[46] Несомненно только одно: научная деятельность была для Бородина одним из источников оптимизма, светлого взгляда на мир, ощущения полноты жизненных сил. Влияла она и на метод творческой работы композитора, который был не чужд некоторым приемам научного эксперимента. Наконец, профессия ученого могла способствовать выработке у него серьезного, «основательного» взгляда на все области его деятельности, включая музыку.

Однако отношение Бородина к занятиям музыкой как к профессиональным, составляющим, наряду с научными, его жизненное призвание, сформировалось в 60-х годах не сразу. В первые 2—3 года после знакомства с Балакиревым музыка, судя по письмам Бородина, занимала в его жизни не столь значительное место. Говоря о новых друзьях-музыкантах, он упоминает главным образом лишь о самих фактах своих встреч с ними, почти не касаясь содержания происходивших при этом бесед. Некоторое значение имело и то, что в стенах МХА Бородин чувствовал себя неловко как музыкант, боясь насмешек и словно предвидя нападки «ученой» среды. «Музыкальное свое дарование он первое время даже скрывал,— вспоминает Боткин.— Я лично, спустя уже несколько месяцев нашего знакомства, случайно открыл в Бородине музыканта и

поразился его знаниями; я увидел, что это не аматёр, но истинный артист-производитель».[47]

Положение стало меняться после 1866 года. Так, в письме Бородина к жене от 25 сентября 1868 года содержится целый отчет о «музыкальном вечере», проведенном с другими балакиревцами: «...Отправился к четырем часам на Шпалерную (к Кюи)... Там был Мусоргский. После обеда пришел Корсинька... Вечером музицировали много. Кюи познакомил меня со всеми новыми номерами «Ратклифа» и с оркестровкою всей оперы... Корсинька сыграл несколько нумеров из своей оперы «Псковитянка»... Потом исполнил Мусоргский первый акт «Женитьбы» Гоголя...» (I, 108—109). Тут же Бородин более или менее обстоятельно характеризует все эти сочинения. О совместном музицировании с друзьями по Балакиревскому кружку говорится и в ряде других писем 1866—1869 годов.

Такой сдвиг, происшедший в 1866 году, не был случайным. Этот год — заметная веха в истории Могучей кучки. Окончательно сложившийся к этому времени в полном составе, Балакиревский кружок впервые установил теперь связь с другими группами музыкантов и стал их средоточием. В 1866 году Балакирев познакомил своих товарищей с сестрой Глинки — Л. И. Шестаковой, и балакиревцы (включая Бородина) стали регулярно бывать на ее «музыкальных вечерах». Здесь они встретились и сблизились с А. С. Даргомыжским, певцом О. А. Петровым и его женой А. Я. Петровой-Воробьевой. С весны 1868 года кучкисты начали собираться также у Даргомыжского, сочинявшего тогда оперу «Каменный гость». Здесь произошло знакомство балакиревцев с талантливыми сестрами Пургольд: певицей Александрой Николаевной (в замужестве Молас) и пианисткой Надеждой Николаевной (в замужестве Римской-Корсаковой). Дом Пургольдов вскоре также стал одним из постоянных мест встреч всего этого, уже довольно широкого круга музыкантов. Наконец, 28 марта 1868 года на вечере у Балакирева кучкисты познакомились с П. И. Чайковским, приехавшим



А. С. Даргомыжский
*Портрет А. Волкова*

тогда из Москвы в Петербург, а до этого завязавшим дружескую переписку с Балакиревым.

Бородин был неизменным участником возникших музыкальных собраний, о которых сегодня можно составить живое представление по воспоминаниям современников.

«Ничто не может сравниться с чудным художественным настроением, царствовавшим на этих маленьких собраниях,— пишет Стасов.— Каждый из «товарищей» был крупный талантливый человек и приносил с собою ту чудесную поэтическую атмосферу, которая присутствует в натуре художника, глубоко занятого своим делом и охваченного вдохновением творчества... Какое это было раздолье творческих сил! Какое роскошное торжество фантазии, вдохновения, поэзии, музыкального почина! Все толпой собирались около фортепиано, где аккомпанировал либо М. А. Балакирев, либо Мусоргский, как

самые сильные фортепианисты кружка, и тут шла тотчас же проба, критика, взвешивание достоинств и недостатков, нападение и защита. Затем игрались и пелись лучшие, любимейшие «товарищами» прежние сочинения».[48]

Эту картину дополняет своим рассказом Л. И. Шестакова, описывающая «музыкальные вечера» в своем доме: «Ручаюсь, что трудно себе представить что-либо столь симпатичное в области личных отношений художников. С каким горячим участием, как искренне радовались они успеху один другого и с каким глубоким уважением вспоминали о знаменитых композиторах: Бетховене, Берлиозе, Шумане, Шопене и Листе! Стоило кому-нибудь сказать слово о сочиненной одним из этих гениальных композиторов вещи, и М. А. Балакирев был уже за роялем, исполняя ее... Не были здесь забыты и Глинка, и А. С. Даргомыжский...»[49]

Само собою понятно, какое воздействие производили собрания этого музыкального сообщества на его участников, в том числе Бородина, как они формировали вкусы, будили художественную мысль, поощряли к творчеству!

Большую роль в музыкальном развитии Бородина сыграли впечатления от концертов и оперных спектаклей. Музыкальная жизнь Петербурга в 60-х годах была неизмеримо более насыщенной и интересной, чем в пору юности Бородина. На сцене Мариинского театра появились «Русалка» Даргомыжского (в новой постановке), «Юдифь» и «Рогнеда» Серова. (В феврале 1869 г. к ним присоединился «Ратклиф» Кюи, а незадолго до того, в октябре 1868 г., состоялась русская премьера «Лоэнгрина» Вагнера.)

Развернулась концертная деятельность РМО. При всей консервативности программ его концертов до осени 1867 года (когда их возглавил Балакирев) здесь все же можно было услышать отдельные сочинения Глинки, Даргомыжского, Балакирева, Чайковского (две части из Первой симфонии), Листа («Пляска смерти»). Привлекали внимание и отдель-

ные концерты Филармонического общества (например, в феврале 1863 г. под упр. Р. Вагнера), дирекции императорских театров. Заметным событием в музыкальной жизни Петербурга был симфонический концерт 12 мая 1867 года под управлением Балакирева в честь гостей из славянских стран. В нем были впервые исполнены симфоническая поэма «В Чехии» Балакирева и Сербская фантазия Римского-Корсакова.

Особую ценность имели концерты БМШ. Во главе их стоял Балакирев, и еще до 1867 года в них прозвучали лучшие произведения Глинки (в том числе пропускавшиеся в театре сцены из «Руслана и Людмилы»), Даргомыжского, кучкистов (в частности, 19 декабря 1865 г. состоялась премьера Первой симфонии Римского-Корсакова), а также зарубежных композиторов-новаторов: Шумана, Берлиоза, Листа.

В письмах Бородина этих лет можно найти лишь упоминания о посещении концертов. Но и они позволяют заключить, что он внимательно следил за концертной жизнью и старался не пропустить в ней (прежде всего — в концертах БМШ) ничего примечательного.*

Таким образом, уже к моменту окончания Первой симфонии Бородин накопил богатый запас ярких музыкальных впечатлений, полученных и в Балакиревском кружке (где в 1863—1867 гг. были закончены, помимо уже упомянутых произведений, также Сборник русских народных песен Балакирева, «Садко» и отдельные романсы Римского-Корсакова, ряд романсов Мусоргского и шла работа над Первой симфонией, «Тамарой» и «Исламеем» Балакирева, операми «Саламбо» Мусоргского и «Ратклиф» Кюи), и вне его.

Воздействие их сказалось прежде всего на художественных вкусах, убеждениях и устремлениях

* В октябре 1868 г. Бородин получил от дирекции РМО постоянный «артистический билет» на концерты Общества.

Л. И. Шестакова



молодого композитора. Так, Стасов свидетельствует, что превращение Бородина в последовательного приверженца русского искусства произошло в эти годы «под влиянием той истинно национальной русской музыки, которую он теперь всего больше и чаще слышал в концертах Бесплатной школы и в кругу своих товарищей».[50]

Новое окружение и новые музыкальные впечатления воздействовали на Бородина также и в другом отношении: они стимулировали его творчество, вдохновляли на сочинение музыки. Трудно сказать (из-за отсутствия хронологических данных), в какой степени большой подъем в жизни Балакиревского кружка, наступивший с 1866 года, способствовал быстрому окончанию работы над Первой симфонией. Но бесспорно, что в последующие годы (1867—1869) творческая мысль Бородина работала с небывалой для него интенсивностью.

Прежде всего это проявилось в области романса. Не обращавшийся к камерной вокальной музыке

с середины 50-х годов, Бородин «вдруг» написал в 1867 году «Спящую княжну», а в 1868 году — сразу «Песню темного леса», «Морскую царевну», «Отравой полны мои песни» и «Фальшивую ноту».*

Конечно, такая вспышка интереса к этому жанру во многом объяснялась какими-то внутренними причинами. Но несомненно, что в возвращении Бородина к романсу сыграла большую роль и благоприятная внешняя обстановка. В частности, очень содействовало этому расширение связей Балакиревского кружка в 1866—1868 годах, которое привело к знакомству и сближению с рядом талантливых исполнителей. Особо надо выделить А. Н. Пургольд-Молас — замечательную певицу, ученицу Даргомыжского и О. А. Петрова, заложившую основы реалистического стиля русского камерного пения (на базе вокального творчества Глинки, Даргомыжского и кучкистов). Стасов отмечает вдохновляющее воздействие ее искусства на Бородина: «Много способствовало желанию Бородина и его товарищей сочинять романсы то обстоятельство, что к их кружку принадлежала талантливая певица А. Н. Молас... Все вокальные сочинения «товарищей», доступные ее женскому голосу, были тотчас же исполняемы ею на их собраниях... и выполнялись с таким талантом, глубокой правдивостью, увлечением, тонкостью оттенков, которые для таких впечатлительных и талантливых людей, как «товарищи», должны были непременно служить горячим стимулом для новых и новых сочинений... Бородин часто бывал так увлечен дивным исполнением А. Н. Пургольд, что говаривал ей при всех, что иные его романсы сочинены «ими двумя вместе». Всего чаще он это

* Появление последних трех романсов связано с некоторыми событиями личной жизни Бородина. Как указывает С. А. Дианин, «Морская царевна» написана под влиянием встреч Бородина с А. Н. Калининой, а в созданных чуть позднее двух других романсах «звучат отражения его переживаний и некоторой натянутости, создавшейся тогда в отношениях с женой».[51]

повторял по поводу кипучего страстностью романса „Отравой полны мои песни“».*[52]

Романсы Бородина были встречены с энтузиазмом. Первый из них — «Спящая княжна» — получил высокую оценку Даргомыжского, сравнившего его с красивейшими страницами «Руслана и Людмилы». Стасов сообщал в декабре 1868 года Бородину: «Вчера у Людмилы Ивановны Шестаковой два раза пели Вашу «Княжну». Пургольды были. Что за прелесть!»[54]

Работая над романсами, Бородин, захваченный общим интересом Балакиревского кружка к оперному жанру, стал одновременно задумываться и над оперными планами. Мысль его устремилась к таким сюжетам — русским народно-сказочным, историческим и эпическим,— какие привлекали тогда и его товарищей, отвечая идейным потребностям 60-х годов и эстетическим установкам Могучей кучки.

Бородину было суждено п е р в ы м из кучкистов воплотить подобный сюжет в музыкальном театре, хотя и в очень своеобразной форме оперы-пародии. Речь идет о комической опере (точнее — оперетте) «Богатыри», написанной и поставленной в 1867 году, то есть тогда, когда еще не существовало даже замыслов ни «Псковитянки», ни «Бориса Годунова».

История создания и постановки оперы вкратце такова.[55] К маю 1867 года (эта дата устанавливается цензурным разрешением, данным 18 мая) В. А. Крылов, впоследствии известный, но в то время только

* Роль А. Н. Пургольд-Молас если не в создании, то в окончательном установлении характера этого произведения видна из следующего эпизода, известного по рассказу А. Н. Молас Б. В. Асафьеву и по воспоминаниям родственника певицы Александра Павловича Моласа. Показывая впервые романс «Отравой полны мои песни» кружку, Бородин исполнил его в спокойном, несколько замедленном темпе, чем вызвал возражения и протест певицы. Выучив этот романс, она спела его на следующем «музыкальном собрании», придав ему бурно-взволнованный, страстный характер. Бородин не узнал своей вещи, которая, по общему признанию, только теперь предстала в истинном виде.[53]

еще начинавший карьеру драматург,* написал пьесу «Богатыри». По содержанию эта пьеса (точнее, либретто оперетты или комедийного спектакля с пением и танцами) представляла собой откровенную пародию на некоторые русские исторические оперы, шедшие в то время на сцене («Рогнеда» Серова, «Аскольдова могила» Верстовского и др. **).

Не сохранилось никаких документальных данных о том, как, почему и у кого возник подобный замысел. Если он зародился у Крылова, то можно полагать, что толчком к созданию пародийной русской оперетты послужила предшествовавшая работа Крылова над переводом на русский язык либретто пародийной оперетты Оффенбаха «Орфей в аду», постановка которой была осуществлена в Петербурге в 1865 году.*** Неизвестно также, по чьей инициативе композитором «Богатырей» стал Бородин. Точки соприкосновения у него с Крыловым имелись: Крылов давно был знаком с Кюи и, кроме того, привлекался в середине 60-х годов Балакиревым для работы над либретто оперы «Жар-птица» (не состоявшейся).[57] Впрочем, связь между драматургом и композитором вряд ли была установлена через общих знакомых по Могучей кучке: как увидим далее, кучкисты даже не знали о существовании «Богатырей». Скорее всего, роль посредника сыграла сестра Крылова Мария Александровна, вышедшая в 1867 году замуж за врача А. Г. Полотебнова (позднее — профессор МХА) и ставшая другом Бородиных.

Первоначально предполагалось, что всю музыку для оперетты напишет Бородин. Летом 1867 года, отдыхая в Москве, композитор начал эту работу. Вскоре выяснилось, что закончить ее можно будет не раньше, чем через год. Соответствующие подсчеты Бородин изложил в письме Крылову, который

* Выступал под псевдонимом «Александров».

** Подробнее о либретто оперы, как и о ее музыке, см. во II части книги.

*** Летописец петербургских театров А. Вольф отметил в своей «Хронике», что это либретто Крылов «перевел очень ловко».[56]

торопил своего соавтора, явно стремясь лишь к тому, чтобы быстрее продвинуть пьесу на сцену.* Понимая это, композитор предложил драматургу выход: «Если в Вашем интересе лежит главнейшим образом скорейшая постановка и Вы не гонитесь за свежею и оригинальною музыкою, Вам, вероятно, можно будет подобрать кой-какую из готового, старого театрального репертуара. Оно будет менее *художественно*, но зато *хлебнее*: раньше получите барыши и не придется отдавать половину их мне» (I, 97).

Крылов, надо думать, обрадовался этому предложению. Во всяком случае, в готовом виде опера представляет собой «монтаж»: часть музыки принадлежит Бородину, часть заимствована из произведений других авторов. При этом Бородин не только подобрал подходящие фрагменты, но и, в ряде случаев, обработал их. Он же давал указания об оркестровке (если при заимствовании она изменялась), которую выполнили дирижер Большого театра Э. Н. Мертен и флейтист Ф. Бюхнер. Видимо, для ускорения работы режиссер привлек еще двух композиторов, написавших по одному номеру,— машиниста-декоратора Большого театра К. Ф. Вальца («Танец амазонок») и дирижера балетной музыки Ю. Г. Гербера (любовная песенка Алеши Поповича). Еще до окончания «Богатырей» Бородин (по-видимому, через Крылова, а может быть, и через московских театрально-литературных знакомых своей жены) завязал отношения с режиссером оперной труппы Большого театра Н. П. Савицким, который решил взять оперу для своего бенефиса. Работая над произведением, Бородин воспользовался некоторыми советами Савицкого.

Наконец 6 ноября 1867 года в Большом театре состоялась премьера. Имя Бородина на афише и в программках не было обозначено. «Композитор, ищущий неизвестности» (как он называл себя), скрылся под псевдонимом: «г.**». В зале его не было:

* Деляческий подход к искусству был вообще для него характерен.

он рассчитывал приехать в Москву позднее и послушать оперу «на святках». В спектакле приняли участие артисты московской казенной сцены: оперной труппы (Большой театр) и драматической (Малый театр). В одной из главных ролей — Густомысла — выступил талантливейший комик, ветеран Малого театра В. И. Живокини. Из других исполнителей должны быть названы С. П. Акимова (Милитриса Кирбитьевна), З. Д. Кронеберг (княжна Забава), Елена Щепина (князинька Задира), К. Н. Божановский (жрец Кострюк), К. Н. Константинов-Де-Лазари (Аника-воин), Н. М. Никифоров (Алеша Попович), М. Н. Владыкин (Фома), М. П. Мухина (Амелфа), М. П. Владиславлев (Соловей Будимирович). Дирижировал Э. Н. Мертен.

Опера потерпела полный провал. Фатальную роль в этом сыграла заметка сенсационного характера, напечатанная в канун премьеры (5 ноября) в газете «Московские ведомости»: «Судебная хроника также доставила материал для оперетки вроде оффенбаховских — «Богатыри». Это, как сказывают, сценический резюме процесса за богатырский подвиг нескольких современных героев в каком-то ресторане в окрестностях Москвы». Автор этой заметки журналист Н. М. Пановский, давнишний знакомый Е. С. Бородиной, хотел тем самым привлечь общее внимание к новому произведению, но оказал его авторам медвежью услугу. На спектакле публика с нетерпением ждала «скандальных разоблачений» и, не дождавшись их, стала выражать свое возмущение. В зале раздавалось шиканье.

Показательно, что во всех трех известных нам отзывах газет («Русские ведомости», «Современная летопись», «Голос») единодушно отмечается разочарование публики, увидевшей и услышавшей совсем не то, ради чего она пришла в театр. От восприятия музыкального замысла оперы-пародии слушателей отвлекали и чисто опереточные элементы злободневной общественной сатиры, содержавшиеся в либретто Крылова,— все те «неблаговидные» и «оскорбительные для всякого русского (читай: верноподд-

данного. — *А. С.*) политические остроты», о которых писал рецензент «Современной летописи». Естественно, что в этих условиях опера, и в особенности музыка, не могла быть оценена по достоинству. «Очень характерно,— отмечают П. Ламм и С. Попов,— что во всех цитированных отзывах почти ничего не говорится о музыке оперы-фарса и музыкальной стороне исполнения. Это, несомненно, свидетельствует о том, что современная критика, отметив некоторые слабые стороны либретто, не смогла разобраться и оценить все тонкости музыкального юмора Бородина и его необычную для того времени сатиру-пародию...» [58]

Второе представление «Богатырей», назначенное на 8 ноября 1867 года в бенефис хора,* не состоялось из-за болезни артиста М. П. Владиславлева. После этого «Богатыри» Крылова—Бородина были сняты с репертуара и никогда более не ставились.

Друзьям по Могучей кучке Бородин ничего не рассказывал о своей работе над оперой. Поэтому Римский-Корсаков, например, вовсе не знал о ее существовании до 1894 года, когда Крылов, ставший начальником репертуарной части петербургских казенных театров, решил поставить «Богатырей» на столичной сцене, выписал из Москвы нотный материал и запросил мнение Римского-Корсакова о музыке оперы. За 7 лет до этого Стасов упомянул о «Богатырях» в своей биографии Бородина, но при этом сообщил о постановке оперы весьма неточные сведения. В то же время есть указания на то, что Бородин знакомил со своей оперой-фарсом немузыкантов.[59]

Очевидно, композитор сознательно утаил оперу от кучкистов, боясь, что его затея будет оценена как несерьезная, легкомысленная. Эти опасения оправдались: действительно, Римский-Корсаков, познакомившись с «Богатырями», не одобрил этой музыки,

* П. Ламм и С. Попов справедливо замечают: «Вероятно, пьеса с написанной к ней музыкой все-таки нравилась исполнителям, раз она была выбрана для бенефиса хора».

хотя, по воспоминаниям В. В. Ястребцева, и признал ее «местами довольно остроумной».[60]

Явное непонимание и порицание встретила опера со стороны других «строгих» судей. Например, Глазунов (по сообщению Асафьева) «не любил» такого Бородина и «с некоторым укором и сожалением» говорил о том, что В. В. Стасов и М. П. Мусоргский поощряли подобный якобы «сатирический до глума жанр». Да и Асафьев добавляет от себя: «Зачем Бородину понадобилось насмеяться над русским эпосом, я не понимал».[61]

Трактовка «Богатырей» как пародии на русский богатырский эпос удержалась и в последующие годы. В 1936 году опера была поставлена московским Камерным театром с новым текстом Д. Бедного. В спектакле безосновательно высмеивались некоторые исторические события (крещение Руси), но основным объектом сатиры, как и в оригинальной редакции Крылова — Бородина, были оперные штампы. Однако в печати постановка была осуждена как чернящая положительных героев русского эпоса.

Анализируя оперу-фарс Бородина, мы увидим, что она не дает никаких оснований для такого ее толкования. Пародируется здесь только псевдоисторический стиль ряда опер о русской старине, а вовсе не сама старина.

Подлинное отношение Бородина к русскому героическому эпосу раскрывается в документе, который до сих пор не освещался в литературе. Это — написанный композитором план-проект («программа») оперы «Василиса Микулишна».[62] Приводим его полностью.

ВАСИЛИСА МИКУЛИШНА

1. Лес. Охотничья сцена. Хваст[овство] Дан[илы].
2. Замок Тугар[ина]. Прибытие Ал[еши]. Заговор.
3. Палата у Вл[адимира]. Посол состяз[ается]. Влад[имир] влюбл[ен].
4. Пир. Бегство княгини. План убий[ства] и женитьбы.

5. Сады Туг[арина]. Бой с Данилой. Смерть.
6. Дом Василисы. Известие о см[ерти]. Посольство.
7. Палаты. Свадебный поезд. Самоубийство.

1. Василиса — альт 3, 4, 6, 7 *
2. Апраксея — сопрано 3, 4, 5
   1. Владимир — бас 1, 3, 4, 7
   2. Илья — бас проф[ундо] 1, 3, 4, 7
   3. Данило — тенор 1, 3, 4, 5
   4. Алеша — тенор 1, 2, 3, 4, (5), 7
   5. Тугарин — бас 2, 4, 5

| Сцена | Число голосов |
|---|---|
| 1 | 4 |
| 2 | 2 |
| 3 | 6 |
| 4 | 7 Разд [?] |
| 5 | 4 кварт[ет?] |
| 6 | **1** |
| 7 | **4** |

На обороте листка — надпись Бородина: «Программа оперы».

Сличение этой «программы» с памятниками русского народного эпоса позволяет установить, что в основу будущей оперы должны были лечь две былины: «Данило Ловчанин с женою» и «Ставр Годинович». Обе они содержатся в одном и том же издании: «Песни, собранные П. В. Киреевским», часть I, «Песни былевые».** Издание выходило в свет отдельными выпусками начиная с 1860 года.

Былины эти имеют общую главную героиню — Василису Микулишну. В первой из них рассказывается о том, как киевский князь Владимир, узнав о красоте и уме Василисы Микулишны, жены Данилы Ловчанина (т. е. ловчего, охотника), задумал

* Цифры означают номера картин, в которых участвует данное действующее лицо.

** Есть они и в изданном тогда же сборнике «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым» (тт. I — IV, М., 1861—1867).

жениться на ней. Вопреки предостережению Ильи Муромца, Владимир, чтобы погубить Данилу, послал его сражаться со «зверем лютым» (по другому варианту — с богатырями Никитой и Добрыней). Данило кончает жизнь самоубийством, его примеру следует и верная Василиса.

Сюжет второй былины таков. Боярин Ставр Годинович хвастается, что у него «двор» не хуже, чем у Владимира. Князь велит посадить его в тюрьму и посылает за его женой Василисой. Та, узнав об этом, переодевается мужчиной и едет в Киев, выдавая себя за «грозного посла» Золотой орды. Жена Владимира Апраксея догадывается о переодевании. «Послу» устраивают испытания, предлагая бороться с киевскими богатырями, состязаться с ними в стрельбе из лука и, наконец, играть с князем в шахматы. Василиса выигрывает все состязания и добивается освобождения мужа.

Бородин, как видно из плана оперы, взял за основу сюжет «Данилы Ловчанина», добавив несколько мотивов из «Ставра Годиновича» (хвастовство мужа Василисы, приезд Василисы в Киев и посольские состязания). Введены сюда и имена героев былин об Алеше Поповиче (Киреевский, вып. 2): вместо Мишатычки Путятина сына, который в былине «Данило Ловчанин» советует Владимиру жениться на Василисе, появился Алеша Попович, а вместо «зверя лютого» — Тугарин.

Объединение двух былин о Василисе Микулишне давало композитору возможность широко и разносторонне показать эту замечательную героиню народного эпоса. А в том, что она должна была стать главным действующим лицом будущей оперы, не приходится сомневаться: об этом говорит не только сюжет, но и название произведения, принадлежащее самому Бородину (былины с таким названием нет!).

Чем же привлек композитора этот образ? Ответом, как нам представляется, может служить характеристика Василисы Микулишны, содержащаяся в послесловии («Заметке») к 3-му выпуску «Песен»

Киреевского (где помещена былина «Данило Ловчанин»)*: «...Подвиги Данилы Ловчанина загораживаются в песнях величавым образом жены его Василисы Микулишны. Это старшая дочь знаменитого... представителя Земли, Микулы Селяниновича. Из крестьянского быта, из семьи пахаря вынесла эта женщина величайшую из человеческих сил, силу самопожертвования, силу положить жизнь в жертву за другого. Едва ли какое произведение какой бы то ни было народной словесности, если взять отдельную песню, а не ряд их..., превзойдет своею драматической силой эту русскую песню, где жена падает на труп мужа добровольною жертвой супружеской любви и верности, этой женственной честности брака».[63]

Следовательно, опера Бородина должна была воплотить один из самых прекрасных, возвышенно-трагических образов русского былинного творчества. Несомненно, что задумать такую оперу мог лишь художник, относящийся к народному героическому эпосу не только с полной серьезностью, но и с глубокой любовью.

Судя по «программе» оперы, Бородин успел обдумать не только общий план сочинения, но и некоторые детали. И все же замысел этот не был реализован. Возникают вопросы: к какому времени он относится и почему остался неосуществленным? Документальные данные, позволяющие дать точные ответы, отсутствуют. Поэтому можно высказать лишь предположения и догадки.

Очевидно, замысел оперы «Василиса Микулишна» не мог возникнуть после 1869 года, когда Бородин

* «Заметка», подписанная П. Б., принадлежит фольклористу П. А. Бессонову — исследователю поверхностному и несамостоятельному. В данном случае, однако, он высказывает вполне обоснованное и проницательное суждение. Бородин с этой «Заметкой» был, безусловно, знаком, на что указывает следующее обстоятельство: в тексте былины Василиса названа «Никулишной», а начертание ее отчества «Микулишна», принятое Бородиным, встречается только в «Заметке».

начал работу над «Князем Игорем». Как известно, эта работа была отставлена автором в сторону лишь однажды, в 1870 году. Композитор был разочарован тогда и в сюжете «Игоря» как эпическом и несовременном, и в своих «оперных» способностях вообще. Ясно, что мысль об опере «Василиса Микулишна» также не привлекла бы его в тот момент.

Вряд ли этот замысел зародился и в промежуток между окончанием «Богатырей» (ноябрь 1867 г.) и решением композитора писать «Князя Игоря» (апрель 1869 г.). Стасов сообщает, будто в 1868 году Бородин начал (по совету Балакирева) оперу «Царская невеста» на основе драмы Л. Мея и написал несколько номеров (в том числе Хор пирующих опричников).* Работа, однако, была прекращена по причине, которую раскрыл Балакирев в письме к Г. Н. Тимофееву: «Действительно, я предлагал покойному Бородину писать оперу на драму Мея «Царская невеста», и если он отпихнул от себя этот сюжет, то, вероятно, только потому, что там не было восточного элемента, который был ему для музыкальных целей необходим...»[65] Если это так, то и сюжет «Василисы Микулишны» не мог бы его удовлетворить.

Остается предположить, что былинную оперу Бородин задумал до «Богатырей», но, отказавшись от этого замысла по какой-то причине (отсутствие восточного элемента или, может быть, слишком боль-

* Нотных рукописей «Царской невесты» не обнаружено. Можно думать, что если существовали готовые материалы, то хотя бы некоторые из них вошли в оперу «Князь Игорь» (не стал ли Хор пирующих опричников начальным хором I действия?). Какие-то «материалы, которые имелись в готовности» к началу работы над «Игорем», упоминаются Бородиным в письме к жене от 4 марта 1870 г. (I, 200). Но Римский-Корсаков утверждал: «Никаких решительно законченных номеров из «Царской невесты» у Бородина не было. Может быть, он несколько отдельных каких-либо тактов наигрывал Стасову, этого я не знаю. Знаю одно только, что Владимир Васильевич вообще склонен был подчас отдельные нравившиеся ему аккорды или же даже просто намерения автора принимать за выполнение».[64]

шая временнàя отдаленность и фантастичность сюжета?), решил вместо нее написать на сходном материале оперу-фарс, используя знакомство с русскими былинами и сказками, приобретенное во время подготовительной работы к «Василисе Микулишне».* В этом случае ему надо приписать самый замысел «Богатырей». Косвенным доводом в пользу такого предположения служит то обстоятельство, что Бородин вообще любил сочинять всякого рода музыкальные пародии-шутки.

Так в обдумывании оперных замыслов и в работе над «Богатырями», «Царской невестой» и романсами проходила творческая жизнь Бородина в 1867—1868 годах. Тем временем Первая симфония лежала в виде готовой партитуры, дожидаясь исполнения. С концертной эстрады она прозвучала впервые только 4 января 1869 года в III симфоническом собрании РМО сезона 1868/69 года, после некоторых событий, в которых отразилась борьба партий, происходившая тогда в музыкально-общественной жизни.

В 60-х годах, как известно, становлению Новой русской музыкальной школы во главе с Балакиревым и ее выходу на общественную арену пыталась помешать реакционная музыкальная партия, получившая название «немецкой». Пользуясь поддержкой двора и прежде всего великой княгини Елены Павловны, она активно влияла на деятельность РМО (хотя и внутри этой организации шла борьба реакционных сил с прогрессивными).

Год окончания Первой симфонии Бородина — 1867 — был датой крупного успеха передового лагеря. Если раньше его оплотом была только БМШ, то теперь Балакиреву было предложено (под давлением общественности) взять в свои руки и симфонические концерты РМО.

* Былина о Соловье Будимировиче с повествованием о его сватовстве к Забаве Путятишне (которое составляет исходный сюжетный мотив «Богатырей») опубликована в 4-м вып. «Песен» Киреевского, где помещена и былина «Ставр Годинович».



Репертуар концертов кардинально преобразился: ведущее место в нем заняли творения Глинки, Даргомыжского, кучкистов, передовых композиторов Запада. В конце 1867 года для дирижирования циклом концертов РМО в Петербург, по настоянию Балакирева, был приглашен Берлиоз.

Нетрудно представить себе, как эти изменения в музыкальной жизни должны были обрадовать и воодушевить балакиревцев, и в том числе Бородина. Его письма этого времени дышат живейшим интересом и горячим сочувствием к деятельности Балакирева в РМО, а также и беспокойством по поводу интриг враждебной партии (см., например, I, 116).

Вскоре Бородину представилась возможность публично выступить в поддержку Балакирева. Кюи, являвшийся постоянным музыкальным рецензентом «Санктпетербургских ведомостей», был в сезоне 1868/69 года очень занят в связи с подготовкой премьеры оперы «Ратклиф» и попросил Бородина заме-

нить его. Тот согласился с условием, что его статьи (ввиду его неопытности) будет предварительно просматривать и исправлять Стасов. Однако никаких сколько-нибудь существенных замечаний у Стасова не оказалось, настолько зрелым и умелым критиком и блестящим литератором показал себя новый автор.

Так появились в печати 3 статьи Бородина,* содержащие разбор ряда симфонических концертов РМО и БМШ. Статьи эти весьма ценны как документы для изучения в общем плане эстетических воззрений и музыкальных вкусов Бородина. Вместе с тем они дают интересный материал для характеристики позиций композитора-критика в музыкально-общественной борьбе конца 60-х годов.

Первое, что обращает на себя внимание в статьях Бородина,— их страстная просветительская направленность. Автор ратует за «хорошее исполнение серьезной концертной и симфонической музыки, имеющей такое громадное влияние на музыкальное образование и развитие вкуса» (IV, 264). Он видит заслугу БМШ в том, что она своими концертами «немало содействовала распространению музыкального образования в массе публики» (IV, 282), и напоминает о главном назначении РМО — «быть проводником музыкального образования именно в среде русской публики» (IV, 266). Но Бородин не ограничивается общепросветительскими требованиями. Он не просто за серьезную музыку, а за национальную и новаторскую. Именно с этих позиций освещается им концертная деятельность БМШ и РМО.

Характерно его суждение о балакиревских программах РМО в сезоне 1868/69 года. Сохраняя свой обычный тон — спокойный и рассудительный, Бородин здесь, по существу, очень резко нападает на враждебный лагерь, показывая, что он умеет при необходимости быть страстным, «партийным» публицистом кюи-стасовского толка: «Наряду с произведениями классиков, при имени которых музыкальная

* Они были помещены в газете 11 декабря 1868 г., 8 февраля и 20 марта 1869 г. и подписаны: — ъ или Б.

публика привыкла испытывать священный трепет, исполняется множество произведений таких новейших композиторов, одно имя которых так недавно еще возбуждало чувство ужаса в присяжных музыкантах старого закала. Верное второму параграфу своего устава, Общество доставляет также возможность слышать и новые произведения русских композиторов, находящихся еще в живых, даже очень молодых и развившихся вне тесных рамок музыкальной схоластики. Общество поступает в этом случае чрезвычайно честно и разумно, не стесняясь тем, что многие из присяжных жрецов Аполлонова храма смотрят на подобных композиторов, по меньшей мере, как на еретиков или каких-то нигилистов, попирающих якобы священные предания схоластической эстетики, музыкальной риторики и пиитики. (Про музыкальную грамматику, т. е. уменье писать музыку грамотно, я не говорю, ибо присяжные жрецы Аполлонова храма частенько и сами грешат по этой части.)» (IV, 266).

Естественно поэтому, что всего подробнее и восторженнее Бородин пишет о произведениях Глинки, Листа, Берлиоза, Римского-Корсакова («Антар»). Очень высоко оценивает он деятельность Балакирева как руководителя симфонических концертов — борца за национальную русскую музыку, убежденного пропагандиста русских и зарубежных композиторов-новаторов.

Бородин как музыкальный критик — фигура в высокой степени оригинальная и привлекательная. Это время было богато яркими музыкально-критическими индивидуальностями: достаточно вспомнить Стасова и Серова, Кюи и Лароша. Своеобразие Бородина-критика — в том, что он соединил в себе ряд достоинств столь разных его коллег по перу. Есть у него и стасовская публицистичность, и серовская тонкость проникновения в музыку, присущая композитору-творцу, и полемическая страстность Кюи, и научность Лароша. Как и в творчестве, Бородин в критике добивается, таким образом, с и н т е з а, ни на йоту не поступаясь принципиальностью позиций.

В результате он приходит к такой объективности суждений, какая, пожалуй, не была доступна в полной мере ни одному из его современников.

В музыкально-общественную борьбу этих лет Бородин был вовлечен не только как критик, но и как автор Первой симфонии. Судьба этого произведения оказалась непосредственно связанной с различными перипетиями разыгравшейся схватки музыкальных партий.

Балакирев решил исполнить симфонию, как только возглавил концерты РМО осенью 1867 года. О его намерении сыграть это сочинение в III концерте сезона говорится в письме Римского-Корсакова Мусоргскому от 8 октября 1867 года.[66] План этот не осуществился, может быть, из-за приезда Берлиоза. Но мысли своей Балакирев не оставил и воспользовался первым же случаем попробовать симфонию в оркестре, чтобы выправить ноты и устранить возможные промахи в оркестровке. Таким случаем был просмотр (репетиция) новых симфонических сочинений, представленных несколькими композиторами по предложению дирекции РМО для «пробного испытания». Эта репетиция состоялась 24 февраля 1868 года в Михайловском дворце. Помимо симфонии Бородина, здесь были исполнены увертюры А. И. Рубца и некоего Николауса, «Песнь о Волге» Д. Столыпина, увертюра и антракты к шиллеровскому «Вильгельму Теллю» А. С. Фаминцына, увертюра «Король Лир» В. А. Чечотта и «Восточный марш» Г. А. Демидова — весьма слабые, большей частью дилетантские произведения.

Включение симфонии Бородина в программу просмотра было явной ошибкой Балакирева, которую он тут же осознал. «Дирекция сразу посмотрела на Бородина не как на композитора, а как на дилетанта, пробующего сочинять,— рассказывал он впоследствии.— А так как на пробе не хватило времени добиться хоть сколько-нибудь сносного ее исполнения — она вышла и слишком оригинальной, и трудной, а в партиях нашлось довольно много ошибок,

да и кроме ее нужно было переиграть порядочное число пьес, то в результате вышло то, что она произвела дурное впечатление и дирекция ждала с ужасом публичного ее исполнения».[67]

Правда, как вспоминает Римский-Корсаков, несмотря на неудачу репетиции, «все-таки можно было судить о великих достоинствах симфонии и о ее превосходной оркестровке».[68] Но на автора провал подействовал удручающе. После репетиции ему пришлось проделать огромную — «адскую», по его выражению,— работу по вычистке оркестровых партий от ошибок. Начинающий композитор-симфонист, не уверенный в своих силах, Бородин совершал ее с мучительным ощущением напрасности затрачиваемых усилий.

«Проклятая симфония моя мне надоела смерть!— жаловался он Балакиреву.— ...Вранья там была чертова куча!.. Вообще над симфонией тяготеет какой-то рок: все *наши* вещи шли в Бесплатной школе — только моей не удалось; все шли своевременно — только моя три года ждет очереди. Ни одна не осквернена исполнением в Михайловско-дворцовском театре в компании Чечоттов — только моя... Остается только, чтобы автора закидали мочеными яблоками» (I, 140).

Перед Балакиревым встала трудная задача — реабилитировать новое сочинение, незаслуженно опороченное еще до первого публичного исполнения. И дирижер с честью справился с ней (в чем ему, конечно, очень «помог» и Бородин как автор замечательной музыки). Едва начались репетиции перед концертом 4 января 1869 года, как Балакирев заставил дирекцию РМО изменить отношение к симфонии. «На первой же репетиции Кологривов * принес покаяние, а на второй пробе вся дирекция покаялась, не исключая даже Зарембы,** который ска-

* В. А. Кологривов — один из основателей и директоров РМО.

** Н. И. Заремба в те годы был директором Петербургской консерватории.

зал, что он теперь видит, что Бородин — действительно очень талантливый человек»,— сообщал Балакирев Н. Г. Рубинштейну под свежим впечатлением этих разговоров.[69]

Наконец наступило 4 января. Программа концерта включала, наряду с симфонией Бородина, хор из оперы «Идоменей» Моцарта, «Камаринскую» Глинки, хор «Приезд царя Грозного во Псков» из «Псковитянки» Римского-Корсакова и увертюру «Король Стефан» Бетховена. Естественно, что наибольший интерес вызывали новинки: хор из неоконченной «Псковитянки» и симфония Бородина. Результатов исполнения последней, в частности, с нетерпением ждал Даргомыжский, прикованный к постели смертельной болезнью (он умер ночью после концерта).

В первом варианте своего биографического очерка о Бородине (1887) Стасов написал, что Первая симфония была принята публикой «апатично и бездушно».[70] Но его поправил Балакирев. Узнав о подготовке нового, расширенного издания очерка, он послал Стасову открытое письмо. «Вы сказали,— говорится в нем,— что будто бы первое исполнение Первой симфонии Бородина прошло без успеха. Это неправда».[71] И Балакирев излагает всю историю подготовки симфонии к исполнению и ее премьеры.

Это письмо (частично цитированное выше) почти целиком вошло в новое, широко известное издание стасовской биографии Бородина. Поэтому нет необходимости приводить содержащиеся в нем воспоминания Балакирева о том, как прошел концерт. Надо лишь отметить, что эти воспоминания, написанные через 18 лет, полностью подтверждаются тремя документами, появившимися всего лишь через 10 дней после концерта — 15 января 1869 года. В этот день Балакирев сообщал Н. Рубинштейну: «Здесь в последний концерт я давал Симфонию Бородина и новый хор Римского-Корсакова из оперы «Псковитянка». Успех был громадный... Scherzo кричали bis, но я не повторил, боясь утомить

музыкантов (оно очень трудно). Бородина вызвали».*[72] В рецензии Кюи, напечатанной того же числа в «Санктпетербургских ведомостях», также отмечается горячий прием нового произведения публикой. Наконец, Балакирев пишет в этот день Чайковскому: «Вся наша компания... ликует по случаю блестящего неожиданного успеха симфонии Бородина».[73]

Изучая историю Первой симфонии, надо помнить, что в обстановке борьбы музыкальных партий исполнение нового крупного сочинения современного русского композитора по своему значению выходило далеко за рамки обычной концертной премьеры. Это было сражение, важным образом влиявшее на весь ход событий. В этом — объяснение того, почему вокруг симфонии разгорелись страсти.

Уже на концерте противники «кучки» старались помешать успеху Бородина: как вспоминает Римский-Корсаков, в зале раздавалось легкое шиканье (впрочем, аплодисменты и одобрительные возгласы заглушали его). В печати были предприняты попытки скрыть триумф нового произведения. «В числе концертов Русского музыкального общества нынешнею зимою (в январе) был один, где исполнялась «симфония» некоего г. Бородина,— в пренебрежительном тоне писал Серов, стоявший тогда в оппозиции к «кучке».— ...Симфония г. Бородина мало кому понравилась. Вызывали его и хлопали ему усердно только его приятели».[74] Исполнение симфонии явилось сигналом для усиления вдохновляемой свыше враждебной кампании в печати против всей деятельности Балакирева в РМО, что, впрочем, предвидел и сам дирижер («Успех громадный, но зато en haut [наверху] я возбудил к себе непримиримую ненависть»).[75] Римский-Корсаков упоминает в связи с этим в «Летописи» о всевозможных напад-

* Несколько позднее Бородин вспоминал, что «всего лучше принято было Andante, а не Скерцо, несмотря на то что последнее несравненно доступнее и эффектнее» (I, 168). Следовательно, успехом симфонии действительно можно было дорожить, ибо публика проявила настоящее понимание ее.

ках на балакиревские концерты со стороны не только Серова, но и реакционных критиков А. С. Фаминцына и Ф. М. Толстого, которых, в частности, возмущали «новшества в виде симфонии Бородина... Главные нападки сыпались со стороны Фаминцына, обиженного за симфонию Бородина».[76]

Новому сочинению и его автору доставалось не только в печати, но и в разговорах. Любопытные сведения об этом приводит П. А. Трифонов в биографическом очерке о Бородине, написанном по личным воспоминаниям вскоре после смерти композитора: «Под влиянием враждебных отзывов музыкальных рецензентов, изощрявших свое остроумие, чтобы высмеять новую симфонию, и среди публики распространялись разные шуточки относительно композитора, осмелившегося написать прекрасное, оригинальное произведение: «А, это тот Бородин, которого химики считают музыкантом, а музыканты — химиком» и т. д. в таком же роде».[77] Но никакие инсинуации не могли зачеркнуть тот факт, что симфония при первом исполнении имела несомненный успех. Сражение было выиграно! Оставалось только закрепить победу. К этому и были направлены усилия соратников Бородина.

Кюи, чрезвычайно занятый в связи с последними репетициями «Ратклифа», все же взялся за перо, чтобы написать рецензию на концерт 4 января. Правда, его отзыв о симфонии Бородина несколько поверхностен, поскольку подчеркиваются лишь достоинства ее музыкального языка. Но характерно, что успех Бородина Кюи представляет как победу всей Могучей кучки: «Имя последнего [Бородина] никогда еще не стояло на афише, но в своей симфонии он является композитором вполне готовым, мастером своего дела и, по замечательному таланту, должен быть причислен к группе наших молодых музыкантов (гг. Балакирев, Корсаков, Мусоргский), столько же замечательной по своей даровитости, как и по жизненному, современному направлению, преследуемому в их вокальной и инструментальной музыке. Талант г. Бородина прежде всего поражает

своею яркостью и блеском. Он богат идеями свежими, кипучими, полными прелести; идеи эти, в большей части случаев, не отличаются шириной и размахом, но они бьют неистощимым ключом; он богат ритмами самыми оригинальными и разнообразными; он, наконец, самый тонкий гармонист... В его симфонии сказанные три качества являются на каждой странице, придают ей особенный блеск и яркий колорит и составляют его собственный, совершенно оригинальный стиль, по которому нельзя сейчас же не узнать его произведения».

В конце статьи Кюи вновь отмечает значение успеха симфонии для всего глинкинского направления русской музыки: «...Возвращаюсь еще раз к главному событию концерта, именно к прекрасному и блестящему дебюту г. Бородина. Действительно прав был покойный Даргомыжский, когда говорил неоднократно перед смертью: «Я умру спокойно, потому что вижу искусство в хороших и талантливых руках». И, без сомнения, можно быть уверенным, что музыкальное дело, так самобытно, так счастливо у нас начатое Глинкой и Даргомыжским, не заглохнет, но найдет себе в лице гг. Балакиревых, Корсаковых, Мусоргских, Бородиных достойных разработывателей».[78]

По другой линии действовал Балакирев. Он решил добиться исполнения симфонии в Москве, в концертах тамошнего отделения РМО, и с этой целью отослал ее ноты Н. Рубинштейну. «Очень-очень прошу Вас исполнить ее в десятом концерте Вашем,— обращался он к своему московскому музыкальному другу.— ...Если десятый концерт у Вас будет не на масленице, а в посту на второй неделе, то, может быть, и я подъеду к этому времени в Москву. Мне же очень хочется услыхать Симфонию Бородина в исполнении».[79] Этот проект, однако, не осуществился. Н. Рубинштейн имел возможность включить в программу только отдельные части симфонии. Тогда Балакирев попросил отложить ее исполнение до будущего сезона, а ноты срочно выслать обратно, так как он предполагал повторить ее

в Петербурге в концерте во время пасхи.* «Симфонию Бородина Вам вышлют,— отвечал от имени Н. Рубинштейна Чайковский.— Очень жаль, что не придется ее слышать».[80]

Все это показывает, что исполнение симфонического первенца Бородина превратилось в важное музыкально-общественное событие. Большую роль оно сыграло и в творческой судьбе Бородина. Ведь с этим произведением он впервые предстал перед публикой как композитор** и притом сразу как автор симфонии — одного из самых первых в русской музыке образцов этого монументального жанра. Неожиданный для Бородина успех симфонии принес ему уверенность в своих творческих силах, подтвердил правильность избранного им пути и — что было особенно важно — окончательно решил мучивший его вопрос: имеет ли он основания и моральное право заниматься композиторским творчеством в ущерб научной и общественной деятельности?

Вскоре же после 4 января 1869 года Бородин приступил к работе над Второй симфонией. Одновременно он настойчиво искал сюжет для оперы, атакуя Стасова и заявляя тому, что «оперу ему теперь больше бы хотелось сочинять, чем симфонию».[81] Наконец, 20 апреля он решил писать оперу на сюжет «Слова о полку Игореве», предложенный ему Стасовым.

Так Бородин вступил на арену публичной музыкальной деятельности. В его жизни и творчестве начался новый период.

* Это исполнение не состоялось, так как 27 апреля 1869 г. Балакирев был отставлен великой княгиней Еленой Павловной от руководства концертами РМО.

** «Богатыри» остались для слушателей «безымянной» оперой, а первое публичное исполнение камерного произведения Бородина состоялось лишь 30 марта 1869 г., когда певица А. А. Хвостова спела в концерте РМО его романс «Сказка» («Спящая княжна»).

## Глава III

## РАСЦВЕТ

### (1869—1877)

### 1

Весной 1869 года Бородину шел 36-й год. В этом возрасте люди науки и искусства приступают обычно к свершению главных дел своей жизни, и в биографии многих годы, непосредственно следующие за 35-летием, выделяются как самые плодотворные, знаменующие расцвет деятельности.

Так произошло и у Бородина. 7—8 лет после 1869 года — до первого исполнения Второй симфонии и поездки в Иену и Веймар — были в его жизни наиболее насыщенными, принесли особенно богатые плоды. Это — время завершения его крупнейших химических исследований, организации Женских врачебных курсов, горячего участия в творческой жизни Могучей кучки, создания Второй симфонии, капитальных частей «Князя Игоря» и «Млады», ряда романсов, Первого квартета...

Бородин вступил в этот период полным жизненных сил. Судьба и теперь не обделила его заботами и тяготами. Напротив, их стало еще больше. Его письма пестрят жалобами на занятость массой дел, на обилие обязанностей, на нехватку времени. «У меня нынче самая лихорадочная деятельность и самая разнообразная: некогда, что называется, носу вытереть. Зато просто не вижу, как время идет. Придет суббота — удивляешься, куда это неделя девалась; все кажется: вчера был понедельник»,— пи-

шет Бородин жене в октябре 1869 года (I, 153—154). «*Сильно трепюсъ* * и физически, и нравственно» (I, 192), «время для меня проходит ужасно скоро» (I, 216) — много таких и подобных замечаний в его переписке этих лет.

Особенно трудно приходилось Бородину в начале учебного года, в конце календарного года и перед летними вакациями. «Ваше милое и теплое письмо... застало меня в эпоху самой лихорадочной академической деятельности,— сообщает он Л. И. Кармалиной в июне 1875 года.— Под конец учебного года я так завален всякими комиссиями, комитетами, экзаменами, диссертациями, отчетами, лабораторными работами и проч., что совершенно непригоден для дружеской переписки. В эту эпоху я вполне напоминаю того *Фрэнсиса* в одной из хроник Шекспира, который на все вопросы способен отвечать только: „Сейчас! сейчас!“» (II, 107).** Это — не простая отговорка ради того, чтобы оправдаться с задержкой ответа (бывало, что Кармалиной Бородин отвечал с опозданием на год!). Точно такие же жалобы, с перечислением тех же нагрузок в конце года, встречаются в письмах композитора жене и другим близким. «Служили, служим, будем служить — вот девиз настоящего времени у нас»,— пишет он (I, 275).

Нелегким было и материальное положение. Жалованье постепенно увеличивалось,— но в еще большей степени росли расходы: на помощь родственникам, воспитанницам, друзьям, студентам... На себя же Бородин тратился в последнюю очередь. Поэтому шитье нового костюма становилось событием (причем заказчик, по собственным словам, торговался с портным «изо всех кишек»), а новая шинель была сделана лишь тогда, когда оказалось, что «прежняя до срамоты неприлична,— просто стыдно днем ходить по улице» (I, 323).

* Так в оригинале.

** Упоминаемый здесь Фрэнсис (Франсис) — трактирный слуга, действующее лицо I части хроники Шекспира «Генрих IV».



А. П. Бородин. 1870
*Портрет Е. Маковской*

Но в начале этого периода, как и в 60-х годах, Бородин по-прежнему полон энергии, неутомим и равнодушен к жизненным неудобствам и невзгодам. «Я живу хорошо, работаю много и с толком» (I, 152), «себя чувствую теперь... хорошо, ибо въелся в деятельную жизнь, которая пошла обычным колесом» (II, 45) — так предваряет или заключает он сообщения о своих занятиях и хлопотах. Лишь к середине 70-х годов стала ощущаться усталость, и впервые в его письмах зазвучали нотки раздражения и горечи. В апреле 1875 года, рассказывая Л. И. Кармалиной о своей жизни за предшествующий год, он писал: «Мне в этот длинный промежуток времени жилось всяко; более скверно, впрочем, чем хорошо» (II, 87). А еще через два года уже откровенно пожаловался ей: «Мы, грешные, по-прежнему вертимся в водовороте житейской, служебной, учебной

и ученой суеты. Всюду торопишься и никуда не поспеваешь; время летит, как локомотив на всех парах, седина прокрадывается в бороду, морщины бороздят лицо; начинаешь сотню вещей — удастся ли хоть десяток довести до конца?» (II, 122). И когда Бородин в сентябре 1875 года узнал о производстве его в действительные статские советники, то неожиданно для окружающих зарыдал, твердя одно и то же слово: «Старость!..»

По примеру прошлых лет основное место среди занятий Бородина принадлежало ежедневным лекциям в МХА, бесчисленным заседаниям там же, лабораторным работам по химии. Теперь еще к ним прибавились лекции и практические занятия на Женских врачебных курсах.

Много времени отнимали домашние неурядицы. Екатерина Сергеевна продолжала болеть. Из-за этого около двух лет (с весны 1869 до зимы 1870/71 г.) она жила в Москве и под Москвой, не приезжая в Петербург. Оставленный без попечения, Бородин подолгу жил у друзей, а затем переселил к себе мать, которая оставалась в его доме с 1870 года до своей смерти (1873). Впрочем, состарившаяся и одряхлевшая к тому времени Авдотья Константиновна не столько могла заботиться о сыне, сколько сама нуждалась в постоянном уходе. Нужно было также заботиться о младших братьях — Евгении и Дмитрии, устраивать их на работу, а до этого — содержать у себя в доме, и о малолетних воспитанницах, тем более что Бородин опекал их как родной отец. «В воскресенье я был у Лизутки в институте,— рассказывает он жене о своем посещении одной из этих воспитанниц, одиннадцатилетней Лизы Баланевой.* — Выходит она ко мне — вся сияние. Я сразу-то и не сообразил, в чем дело. Оказывается, что у ней на левом плече какой-то красный бант пришпилен — знак отличия. Грешный человек, екнуло у меня родительское сердце, и глаза (стыжусь, ей-

* Впоследствии — жена ученика Бородина А. П. Дианина, мать музыковеда С. А. Дианина.

ей, стыжусь) покраснели — от насморка. Послезавтра возьму девчонку домой. Хотелось бы ее свозить куда-нибудь в театр, в цирк, что ли» (II, 49).

Наконец, даже тогда, когда Бородин приходил домой отдохнуть и поработать, его часто отвлекали просители, знавшие о его удивительной доброте и готовности помочь каждому нуждающемуся. «Его неудобная, похожая на проходной коридор квартира не позволяла ему запереться, сказаться не дома и не принимать,— вспоминает Римский-Корсаков.— Всякий входил к нему в какое угодно время, отрывая его от обеда или чая, и милейший Бородин вставал не доевши и не допивши, выслушивая всякие просьбы и жалобы, обещая хлопотать».[1]

Не удивительно, что даже в немногие часы досуга Бородин редко находил дома возможность для творчества. С переездом к нему матери он лишился рабочего кабинета. Самым же большим препятствием был распорядок дня (вернее, суток), установленный в эти годы Екатериной Сергеевной. Лучшее описание его — красочное и вместе с тем вполне точное (оно подтверждается другими источниками) — содержится в известном отрывке из «Летописи» Римского-Корсакова: «Екатерина Сергеевна продолжала хворать астмами, проводя бессонные ночи и вставая в 11 или 12 часов дня. Александр Порфирьевич возился с нею по ночам, вставал рано, недосыпал. Вся домашняя жизнь их была полна беспорядка. Время обеда и других трапез было весьма неопределенное. Однажды, придя к ним в 11-м часу вечера, я застал их за обедом. Не считая воспитанниц, которые у них в доме не переводились, квартира их часто служила пристанищем и местом ночлега для разных родственников, бедных или приезжих, которые заболевали в ней и даже сходили с ума,* и Бородин возился с ними, лечил, отвозил их в больницы, навещал их там. В четырех комна-

* Такой случай действительно был: психически заболела А. А. Александрова — жена брата Бородина, Д. С. Александрова.

тах его квартиры часто ночевало по нескольку таких посторонних лиц, так что спали на диванах и на полу. Частенько оказывалось, что играть на фортепиано нельзя, потому что в соседней комнате кто-нибудь спит. За обеденным и чайным столом у них царствовала тоже великая неурядица. Несколько поселившихся в квартире котов разгуливали по обеденному столу, залезали мордами в тарелки или без церемонии вскакивали сидящим на спину».[2]

В отсутствие Екатерины Сергеевны режим дня Бородина совершенно изменялся. «Я поправляюсь сильно здоровьем, чему немало содействует крайне гигиенический образ жизни: встаю аккуратно в семь часов, ложусь не позже двенадцати, обедаю дома в три. Воздух у нас наисвежайший, потому что почти целый день отворены форточки во всех окнах. Занятия идут правильно и толково» (I, 148—149). Так пишет он жене в Москву в сентябре 1869 года, вернувшись без нее в Петербург. Через два года, вновь оказавшись дома в начале академического сезона без Екатерины Сергеевны, застрявшей в Москве, Бородин сообщает, что установил такое же расписание, и добавляет: «И как это хорошо! Ейбогу!.. Чувствую..., что как-то бодрее стал и здоровее, не устаю до такой степени и замечаю, что у меня пропасть времени» (I, 296). Но таких просветов в жизни Бородина бывало немного. К тому же, радуясь естественному распорядку дня, который устанавливался без жены, он вместе с тем сильно тосковал по ней и каждый раз мечтал о ее скорейшем возвращении.

Характеристика образа жизни Бородина в 70-х годах будет неполной, если не сказать о его общении с широким кругом знакомых и друзей. Мы еще встретимся со многими из них, когда пойдет речь о музыкальных связях Бородина в этот период, о его дружбе с товарищами по Могучей кучке и другими музыкантами. Но бывали у него и встречи с коллегами по академии, с учеными, литераторами, художниками и т. п. Из его писем и воспоминаний современников видно, что среди его знако-

мых и друзей в эти годы были Н. Н. Зинин, С. П. Боткин, Д. И. Менделеев, А. М. Бутлеров, Д. В. Стасов, литературоведы А. Н. Пыпин и В. В. Никольский, публицист и поэт-сатирик В. М. Жемчужников (один из соавторов сочинений Козьмы Пруткова), в доме которого он встречался также с драматургом А. А. Потехиным и некоторыми актерами, художники И. Е. Репин, В. А. Гартман, К. Е. Маковский, скульптор М. М. Антокольский и др. Довелось ему вновь увидеться также с И. С. Тургеневым (а несколько позднее — и вступить с ним в переписку).

Встречи эти обычно занимали много времени. Бородин увлекался беседой и музицированием, любил при этом попить чаю (однажды вдвоем с Римским-Корсаковым они между музыкой «незаметно» выпили 2 самовара), и разговор затягивался надолго. Нередко, забегая к друзьям «на минутку», он задерживался на часы, забывая, по своей рассеянности, о других срочных делах.[3]

Общение с друзьями, конечно, отвлекало Бородина от занятий, в том числе музыкальных. Но оно в то же время, несомненно, помогало композитору: будило его мысль, вовлекало в круг широких и разнообразных (не узкоцеховых) интересов, сближало с живыми и яркими творческими индивидуальностями.

Так или иначе, Бородин в 70-х годах был еще в большей мере, чем раньше, занят всевозможными делами, мешавшими музыкальному творчеству, для которого по-прежнему не хватало спокойной обстановки, возможности сосредоточиться. Именно к этому периоду относятся его известные высказывания (из писем Л. И. Кармалиной) об обстоятельствах работы над оперой «Князь Игорь»: «Дни, недели, месяцы, зимы проходят при условиях, не позволяющих и думать о серьезном занятии музыкою. Не то что не выберется часа два досужего времени в день,— нет! не выберется нравственного досуга; нет возможности отмахнуться от стаи ежедневных забот и мыслей, не имеющих ничего общего с искусством, кото-

рые родятся и кишат постоянно перед вами. Некогда одуматься, перестроить себя на музыкальный лад, без чего творчество в большой вещи, как опера, немыслимо» (II, 108). «Когда я болен настолько, что сижу дома, ничего *«делъного»* делать не могу, голова трещит, глаза слезят, через каждые две минуты приходится лазить в карман за платком,— я сочиняю музыку» (II, 88).

Зато в летние месяцы Бородин с жадностью набрасывался на музыку. Задолго до выезда на дачу писал он жене: «Хотелось бы мне летом пристроиться так, чтобы иметь под рукою инструментик, хоть самый плохонький» (I, 207). Но и это не всегда удавалось. Все же Бородин имел летом в своем распоряжении пианино или рояль и мог заниматься музыкой: в 1870 и 1871 годах, живя с женою под Москвой в деревне Давыдково, в 1874 году— в селе Рожново Владимирской губернии, в 1875 году — в Москве, в 1876 году — в селе Старая Руза недалеко от Москвы.* И бóльшая часть той музыки, что он сочинил за эти годы, возникла в летние месяцы.

К сожалению, Бородин, утомленный зимними занятиями, не мог и летом работать в полную силу. Осенью же, едва только возвращался в Петербург, как все начиналось снова. «Теперь я дома,— писал он 18 сентября 1874 года, на третий день по приезде с дачи,— всецело окунулся в омут академической жизни; экзамены, переэкзаменовки, лекции, лаборатория, конференции, комиссии, рапорты, донесения — все это охватило меня сразу, так что не дало даже путем осмотреться. Но я, как полковая лошадь, услышавшая трубу, навострил уши и ринулся со свежими силами в строй академической деятельности» (II, 80).

Соотношение различных интересов и занятий Бородина в 70-е годы по сравнению с предшествую-

* Лето 1869 г. Бородины провели в имении Алябьево Курской губ., в 1872 г. ездили за границу, в 1873 г. летний отдых был прерван болезнью и смертью матери Бородина, а затем его поездкой в Казань на съезд естествоиспытателей и врачей.

щим периодом несколько изменяется. В частности, возрастает значение общественной и педагогической деятельности. Но по-прежнему его внимание приковано более всего к науке.

Химическим исследованиям Бородин отдается с прежним увлечением. «Пишу Вам, милая Точечка, совсем сонный, целый день работал в лаборатории,— обращается он к жене.— У меня теперь весьма счастливый период лабораторной деятельности: идет все на лад. По этому самому я теперь в пассии лабораторных работ» (I, 150). А какой радостью дышат его письма, в которых рассказывается о вновь оборудованной домашней лаборатории! Она еще не готова, но Бородин нет-нет да и зайдет туда взглянуть «безо всякой нужды», ради удовольствия, чтобы помечтать о будущих работах...

В конце 60-х и первой половине 70-х годов Бородин продолжил и завершил главное дело своей научной жизни — цикл исследований по конденсации (уплотнению) альдегидов. Его итоги он подвел в трех докладах, прочитанных 4 мая 1872 года в заседании Русского химического общества. Особенный интерес представил третий доклад, в котором сообщалось об открытии нового химического соединения — альдоля.

Работы Бородина по конденсации альдегидов сыграли важную роль в развитии органической химии. Историки науки характеризуют их так: «Еще при жизни Бородина его исследования по конденсации альдегидов были высоко оценены русскими химиками. Но только в наше время становится ясным огромное значение исследований Бородина в этой области. Своими работами по альдолю Бородин заложил основу широко применяющейся в настоящее время альдольной конденсации. Достаточно вспомнить, что альдольные смолы, получаемые посредством альдольной конденсации, нашли свое применение в различных отраслях нашей промышленности. Заменяя естественный шеллак (очищенный вид природной индийской смолы под названием гуммилака), альдольные смолы применяются в электротехнической промышленности (в качестве связую-

щего и клеящего средства), в лаковой промышленности для приготовления спиртовых и изоляционных лаков, в мебельной промышленности для различных политур и т. д.

Однако еще большее значение для науки и техники имеет сама реакция конденсации органических соединений (в данном случае альдегидов), впервые разработанная Бородиным. Известно, что именно на основе реакции конденсации современная техника получает наиболее ценные пластмассы, без которых, так же как и без синтетического каучука, невозможно представить себе современную технику. Даже этот неполный перечень использования продуктов альдольной конденсации показывает, насколько важны были теоретические исследования А. П. Бородина».[4]

В 1873—1876 годах Бородин выполнил несколько новых химических работ. Наиболее важная из них относится к медицинскому (клиническому) анализу: «О новом способе количественного определения мочевины». По просьбе врачей Бородин разработал новый метод количественного анализа азота при его превращениях в живом организме, создал оригинальный прибор, вошедший во все учебники и применявшийся в медицине в продолжение многих 10-летий.

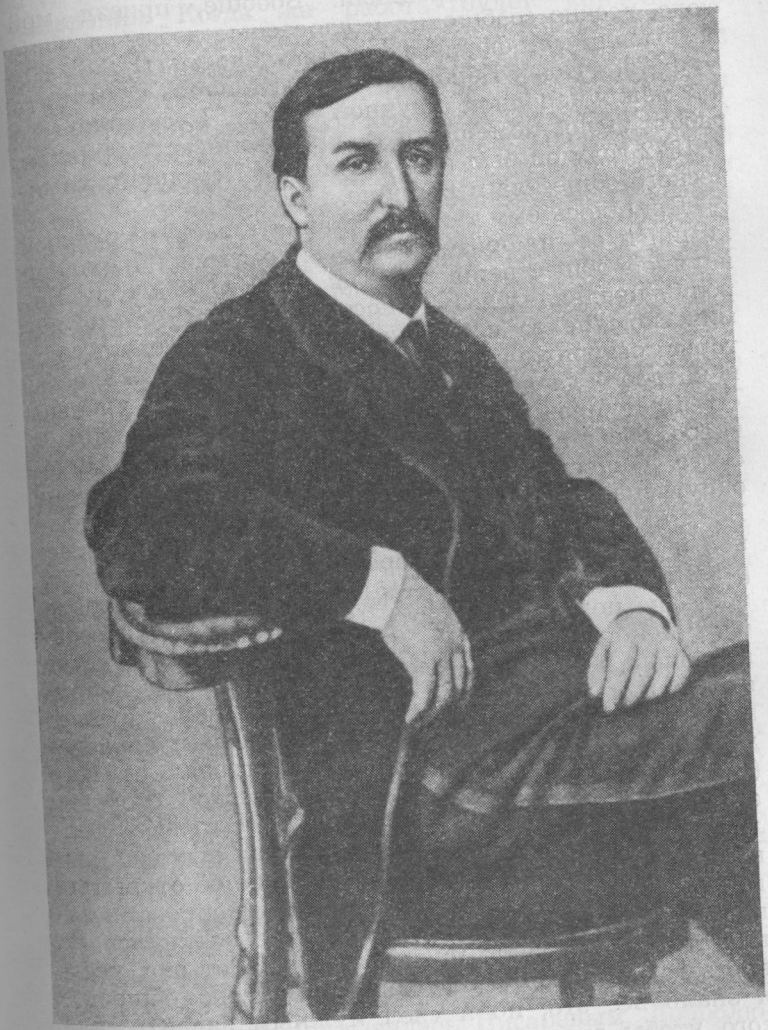
В 70-х годах начинают приносить обильные результаты труды Бородина как руководителя химической школы. Не пропали даром его заботы в 60-х годах об оснащении академической лаборатории, о привлечении студентов к работе в ней. В 1870—1877 годах он сделал в Химическом обществе и других научных учреждениях около двадцати сообщений об исследованиях его учеников Лазаренко, Крылова, Луканиной, Лобанова, Шалфеева, Голубева, Дианина, Гольдштейна. Некоторые из этих работ были помещены в научных журналах.

Но Бородин не успокоился на этом. Когда в 1874 году, после отставки Н. Н. Зинина, кафедра химии вместе с лабораторией целиком перешла в его ведение, он решил по-новому организовать практи-

ческие занятия студентов — так, чтобы в лаборатории могли работать не только желающие, но все, кто проходит курс химии. А их число достигало 400! Бородину пришлось приложить огромные усилия, чтобы осуществить свой план в условиях полнейшего равнодушия со стороны академического начальства. «Немногие, даже из лиц, близко стоящих к Александру Порфирьевичу, знают, какой массы времени, энергии, труда и даже личных издержек стоили ему эти занятия. Одно время он на личные свои средства даже содержал частично ассистента и лишнего служителя при лаборатории. Первый год [1874] дал блестящий результат... В следующем году занятия в лаборатории пошли еще успешнее,— вообще ясно было, что дело привилось прочно. Организация этих занятий составляет громадную заслугу А. П. перед академией».[5]

В академической лаборатории выдвинулись два молодых химика, ставшие не только ближайшими учениками Бородина, но и его младшими друзьями,— Александр Павлович Дианин и Михаил Юльевич Гольдштейн. Особенно близким Бородину человеком был Дианин, вскоре занявший место его ассистента (после смерти своего учителя он возглавил кафедру химии МХА; позднее был также ученым секретарем академии).

Триумфом Бородина — ученого и воспитателя научных кадров — явился IV съезд русских естествоиспытателей и врачей, состоявшийся в августе 1873 года в Казани. Бородин, приехавший на съезд представителем от МХА, был избран членом распорядительного комитета. На двух заседаниях химической секции он выступил с докладами о своих работах и о работах ряда учеников. «В нашей химической секции было много интересных сообщений,— писал он жене,— и между ними, скажу не хвастаясь, мои были одни из самых видных; достоинство и число их (7 штук!) импонировало сильно всем членам секции и выдвинуло нашу лабораторию сильно во мнении химиков и даже нехимиков. На первое заседание выбран был председателем Бутлеров, на



А. П. Бородин. 1871 (1872?)

втором — аз многогрешный. Вообще, приезд мой сюда, веские сообщения и словесные дебаты сильно возвысили мои фонды по части учености» (II, 38—39).

В 70-х годах Бородину довелось вновь выступить на международной научной арене. Несколько его работ было помещено в иностранных журналах. В 1872 году он был избран членом Немецкого химического общества в Берлине.

Пришлось ему также отстаивать заслуги русской химии и ее приоритет перед лицом международной научной общественности. Так, еще в 1869 году Бородин предвидел возможность «столкновения на химическом поле» с немецким химиком Кекуле, который затронул в одной из своих работ ту область, в которой давно уже трудился русский ученый. «В предупреждение возможного столкновения я вчера сообщил свою работу в заседании Химического общества, хотя работа была еще далеко не округлена,— рассказывает он Екатерине Сергеевне.— Все химикусы нашли ее, впрочем, крайне интересной и по фактической стороне, и по теоретическому развитию идей» (I, 150—151). Но эта предосторожность не помогла. В марте 1870 года Бородин сообщил жене: «В четверг я был у Бутлерова... оттуда я прошел в Химическое общество, где узнал неприятную для меня вещь: Кекуле (в Бонне) упрекает меня в том, что я работу с валерьяновым альдегидом (которую делаю теперь) заимствовал от него (то есть не самую работу с фактической стороны, а идею работы). Это он напечатал в «Bericht'e» Берлинского химического общества. Такая выходка вынудила меня сделать тут же заявление об открытых мною фактах и показать, что я этими вопросами занимаюсь уже с 1865 года, а Кекуле наткнулся на них только в августе прошлого года. Вот она, честность-то немецкая! Хотя наше Химическое общество и знало все это, но я счел нужным заявить, для того чтобы это потом сообщено было, заведенным порядком, в Берлинское общество» (I, 202). Через несколько дней он добавляет: «С Кекуле я порешил — не отвечать, а просто продолжать работу,

а то он подумает, что я в самом деле испугался его заявления. Когда же работа будет кончена, я сделаю вскользь заметку и о Кекуле, мимоходом, это гораздо более с тактом» (I, 211).

В защиту достижений русской науки Бородин выступил еще раз в 1877 году в связи с тем, что на Международной химической выставке в Лондоне русские приборы и препараты не были включены в печатный каталог и автор ее обзора в немецком журнале умолчал о них, несмотря на их значительную научную ценность. Бородин обратился с протестом в Русское химическое общество, и немецкий ученый должен был принести извинения за свой промах.

Научные заслуги Бородина были подытожены в 1877 году. За выполнение первоклассных исследований в области органической и физиологической химии, а также за успешную педагогическую деятельность конференция МХА избрала его академиком.

Еще активнее и разностороннее, чем раньше, участвовал Бородин в эти годы и в общественной жизни. По-прежнему больше всего сил посвящал он борьбе, которая происходила в МХА.

Конец 60-х и 70-е годы были, пожалуй, самым бурным временем во всей истории МХА. Дальнейший рост освободительного движения в России, а с другой стороны, яростный натиск реакционных сил, пытавшихся подавить это движение,— такова была общественная обстановка, непосредственно влиявшая на внутреннюю жизнь МХА.

Еще в 60-х годах академия стала одним из крупнейших центров студенческих «волнений». По признанию официозного дореволюционного историка, «господствующее стремление общества отражалось на студентах. Среди них распространялись запрещенные сочинения Искандера (Герцена), Бакунина, Зайцева и др. Из незапрещенных авторов молодежь особенно зачитывалась Писаревым, Добролюбовым, Чернышевским и т. п. Политические движения находили отголосок в студенчестве, среди которого образовывались кружки. Нередко возни-

кали волнения, позже принявшие громадные размеры».[6]

В 1869 году студенческие выступления приобрели бурный характер. Когда из академии без достаточных оснований исключили одного из студентов, в ответ была организована студенческая сходка и состоялась демонстрация, направленная против ученого секретаря. Правительство приняло крутые меры. Был смещен начальник академии П. А. Наранович и на его место назначен новый — Н. И. Козлов, ярый реакционер. Он закрыл аудитории и клиники, прекратил чтение лекций. Начались аресты. По распоряжению петербургского градоначальника Трепова студентов арестовывали на квартирах и сразу же отправляли в тюрьму. Передовая часть профессуры во главе с С. П. Боткиным и И. М. Сеченовым выступила с протестом против этих репрессий. Драконовы меры начальства не подавили революционного движения среди студентов. В 70-х годах произошли новые волнения.

Одновременно достигла высшего напряжения борьба передовой и реакционной партий внутри профессуры МХА. Пользуясь поддержкой Н. И. Козлова и Военного министерства, «немецкая» партия перешла в наступление, стремясь потеснить «русскую». Каждые выборы на вакантную профессорскую должность превращались в словесное сражение. Переплетение взаимоотношений и интересов было при этом очень сложным, состав партий менялся, не всегда оказывалось возможным провести четкую границу между враждующими группами. Этим объяснялось, в частности, временное расхождение между И. М. Сеченовым и другими передовыми деятелями, которое привело к уходу Сеченова из академии.*

Столкновение партий выявилось с наибольшей остротой в истории с физиологом И. Ф. Ционом.

* Привходящими обстоятельствами и накалом групповой борьбы надо объяснить также непонимание, которое возникло в это время между давними друзьями — Сеченовым и Бородиным и отразилось в письмах последнего.

В 1871 году Цион выдвинул свою кандидатуру на должность профессора МХА. Его поддержала «немецкая» партия, но на выборах он был забаллотирован. Тогда Козлов добился того, что в нарушение правил и традиций, вопреки решению конференции (совета профессоров) МХА, Цион был назначен профессором по приказу военного министра. На первых же лекциях новоиспеченный профессор отблагодарил начальство, обрушившись с клеветническими нападками на Сеченова (который, кстати, рекомендовал Циона в профессора, считая его подающим надежды физиологом), а заодно — и на материализм и «нигилизм» в целом. С его стороны посылались также жалобы и доносы на прогрессивных деятелей МХА.

Но Циону не удалось долго удержаться на своей должности. В 1874 году возмущенные его поведением студенты II курса устроили ему бурную обструкцию. Это вызвало новые репрессии: занятия на курсе были прекращены, последовали аресты. Студенты собрали сходку, на которой потребовали освобождения арестованных и увольнения Циона. В академию прибыл эскадрон конной жандармерии, и сходка была разогнана. В ответ началась общая забастовка студентов всех курсов. Начальству пришлось отступить: арестованные были освобождены, а занятия возобновились, Цион был уволен.

Стремясь подавить «крамолу» в МХА, правительство ввело в ней полицейские порядки. В сентябре 1874 года конференция профессоров была распущена, и вся полнота власти перешла к «высочайше утвержденной комиссии по управлению академией», которая состояла из чиновников военного министерства и была послушным орудием в руках Козлова, ставшего к тому времени главным военно-медицинским инспектором. Но искоренить «беспорядки» не удалось.

Все эти события затрагивали Бородина и живо волновали его. В его письмах встречаются упоминания о «жарких» заседаниях конференции, о происках «немецкой» партии, о деятельности комиссии

по управлению МХА. Естественно, что о многом Бородин не мог писать, и поэтому некоторые факты и его отношение к ним отражены лишь в скупых деталях и намеках.

Но позиция Бородина совершенно ясна. С возмущением пишет он о Ционе и его «подлейшей» жалобе на профессора Сорокина. В другом письме выражается надежда, что «немецкая» партия не сможет теперь так «нахальничать», как во времена каракозовщины. Когда открывается вакансия профессора по кафедре физики, Бородин, вопреки происках реакционной группы, выдвигает кандидатуру Д. И. Менделеева и рекомендует другого известного русского ученого-физика — А. Г. Столетова.

Явной иронией по отношению к начальнику академии и его адептам окрашены те строки письма Бородина, где он рассказывает о посещениях химической лаборатории «его высочеством» герцогом Лейхтенбергским (любителем-химиком и минералогом): «Козлов и другие относятся ко мне как будто почтительнее немного, точно я издаю от себя запах великого князя, остающийся во мне вследствие частого посещения высокого гостя» (I, 199—200).

Сочувствие и симпатию вызывают у Бородина студенты, пострадавшие за участие в сходках и демонстрациях. В 1876 году он вошел в комиссию по расследованию студенческой демонстрации против рьяного сторонника «немецкой» партии, ученого секретаря Ландцерта — и комиссия «виновных не нашла». В 1878 году, в числе других профессоров, Бородин был вызван к начальству для выяснения причин новых студенческих волнений. И вновь в качестве виновных были названы не студенты, а другие лица: продажные журналисты, распространявшие клевету в печати, полиция с ее беспощадными репрессиями против студентов и, наконец, сама «высочайше утвержденная» комиссия, отменившая коллегиальность управления академией.

Едва ли не самые славные страницы в истории общественной деятельности Бородина связаны с созданием Женских врачебных курсов. Идея высшего

женского образования была рождена демократическим подъемом конца 50-х и 60-х годов. В 50-х годах женщины впервые начали посещать лекции в университетах и МХА. В начале следующего 10-летия, когда в ответ на студенческие волнения высшие учебные заведения подверглись репрессиям правительства, доступ женщинам в академию был вновь закрыт. Лишь некоторым из них удавалось неофициально проникать на лекции Боткина и Сеченова, заниматься по анатомии у Грубера.

В конце 60-х годов возникла мысль об организации Высших женских курсов. Было собрано 400 подписей женщин, желавших получить высшее образование. Лучшие ученые того времени, в том числе Менделеев, Сеченов, Бутлеров, физик С. А. Усов, ботаник А. Н. Бекетов, высказали готовность читать лекции бесплатно и обратились с ходатайством в Министерство народного просвещения. Но по «высочайшему» указу вместо высшего учебного заведения были разрешены только публичные лекции при Петербургском университете, открытые в январе 1870 года.

Однако борьба за курсы не прекращалась. Ее успеху способствовали некоторые внешние обстоятельства. В 1867 году университет и политехнический институт в Цюрихе открыли свои двери для женщин, и передовая женская молодежь устремилась из России в Швейцарию. Это обеспокоило правительство, которое предпочитало иметь студенток под своим надзором. К тому же в начале 70-х годов внимание русской общественности было привлечено к острой необходимости борьбы с эпидемиями и с детской смертностью, к нехватке врачебных кадров. Для правящих кругов становилось все труднее сопротивляться сторонникам женского медицинского образования. И летом 1872 года было разрешено наконец открыть при МХА Курсы ученых акушерок (названные несколько позднее Женскими врачебными курсами). Это было первое в мире высшее медицинское учебное заведение для женщин.

Бородин всегда был убежденным энтузиастом женского образования. Характерно, что даже в Казани на съезде естествоиспытателей и врачей (1873), когда во время обеда в честь делегатов его стали «качать», он в ответ произнес страстное слово не о чем другом, как о женских курсах. «Я сказал горячую речь, провозгласив тост за процветание специального образования женщин, — рассказывает он в письме к жене. — Поднялся гвалт и мне сделали шумную овацию. Все это потом, говорят, разнеслось живо по Казани. Когда я был в театре несколько дней спустя, одна из казанских дам, бывшая в театре, прислала сказать мне через Бутлерова, что она искренне меня уважает, горячо благодарит за сочувствие женскому делу и крепко жмет руку» (II, 38).

Когда же был объявлен прием на Женские врачебные курсы, Бородин сразу включился в работу по их организации, всячески помогая М. М. Рудневу, П. Н. Тарновской, а также М. В. Трубниковой, М. Г. Ермоловой, А. П. Философовой, О. А. Мордвиновой, Н. В. Стасовой, П. С. Стасовой и другим инициаторам и руководителям этого начинания. С осени 1872 года в здании МХА он стал читать будущим врачам лекции по химии.

Дела нового учреждения шли успешно, хотя и требовали от его деятелей большой затраты времени и сил. Не щадил себя и Бородин. Зато вскоре он мог уже с гордостью указывать на достижения своих учениц.

Курсы стали любимым детищем Бородина. «С каким, бывало, увлечением говорил он об успехах курсисток и женщин-врачей, об их энергии и стойкости в труде! — вспоминает его биограф П. Трифонов. — Надо было слышать его одушевленную речь в подобных случаях, чтобы понять, как горячо относился он к делу высшего женского образования и какое высокое придавал ему значение».[7] О своем отношении к курсам пишет и Бородин: «Одно, что меня несколько хорошо настраивает, это — дела Женских курсов, которые хотя и много отнимают

у меня времени, но зато дают нравственное удовлетворение, совершенно отвечающее ожиданиям» (I, 88).

Женские врачебные курсы начали свою работу в обстановке недоверия, насмешек и травли со стороны реакционных кругов. Небезызвестный Катков изощрялся в издевках по адресу курсисток — «стриженых девок»; к нему присоединились другие растленные журналисты. И Бородину приходилось защищать свое детище не только в устных выступлениях, но и в печати. Так, в январе 1877 года он опубликовал в газете «Неделя» открытое письмо с протестом против клеветнических выдумок о слушательницах курсов, которые содержались в статье «Студентки-медики», помещенной в этой газете.

Помогать слушательницам ему приходилось не только вне курсов. Большую часть будущих врачей составляли женщины и девушки, покинувшие родной дом и находившиеся в крайне стесненном, а то и бедственном положении. «Многим из них, — свидетельствует историк, — пришлось выдержать болезненную борьбу с близкими, любимыми людьми, не понимавшими, а потому, может быть, и не сочувствовавшими их стремлению к образованию, но у большинства их не было и средств к жизни». [8] Поэтому надо было позаботиться о материальной помощи — без этого многим пришлось бы бросить курсы.

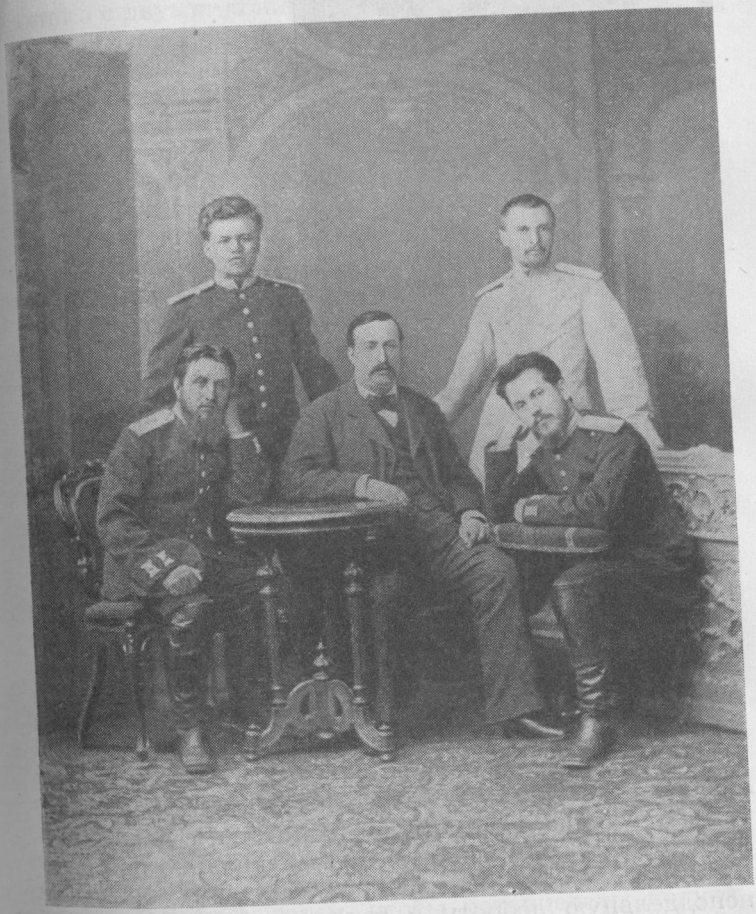
С самого основания курсов Бородин начал хлопотать о слушательницах: одних устраивал на работу, для других добивался стипендии, третьим, бывало, помогал из собственного кармана. В 1874 году по инициативе ряда энтузиастов женского образования было создано Общество для пособия лицам женского пола, обучающимся на курсах ученых акушерок при МХА и Педагогических курсах, во главе с Комитетом. * Председателем Комитета вскоре стал Дмитрий Васильевич Стасов, казначеем — Бородин. Эта общественная должность занимала его, как ни одна другая: он посвящал ей многие часы, участвуя

* Позже оно было переименовано в Общество пособия слушательницам Медицинских и Педагогических курсов.

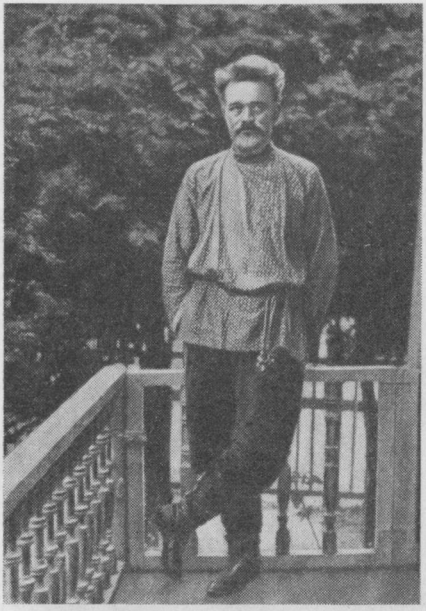
в заседаниях, посещая членов Общества для сбора взносов, устраивая различные благотворительные мероприятия и т. д. Так подтверждались его слова о том, что дело Общества ему «дорого и близко» (II, 76). «Деятельность Александра Порфирьевича как члена Комитета Общества вспомоществования Женским врачебным курсам ярко обрисовывает его как энергичного деятеля в такой области, в которой многие работают лишь в небольшие часы своих лишних досугов, — свидетельствует А. П. Доброславин. — Александр Порфирьевич смотрел на свои обязанности здесь столь же серьезно, как и на остальные отрасли своей жизненной работы. Для него составляло исключение пропустить даже невольно одно из заседаний, не выполнить в срок поручения. Должность казначея выполнялась им не официально, но это был живой источник утешений и помощи нуждавшимся в них. Времени, при всем его недостатке, Бородин никогда не жалел для самого точного выполнения обязанностей по Комитету этого общества».

Своеобразным источником средств Общества были благотворительные концерты. Здесь участие Бородина не ограничивалось обязанностями казначея (хотя иногда он занимался даже распространением билетов). Использовались все знакомства в музыкальных кругах, чтобы найти исполнителей, и в концертах в пользу слушательниц не раз пели виднейшие оперные артисты, аккомпанировал Мусоргский, дирижировал хором Римский-Корсаков. Брался за дирижерскую палочку и Бородин, когда удавалось привлечь студенческий хор МХА. Это оказывалось возможным не всегда: «Комиссия по управлению академией» препятствовала таким выступлениям.

Эта сторона деятельности Бородина вплотную соприкасалась с такими же хлопотами его о студентах МХА. В академии тоже было немало нуждающихся, и Бородин старался помочь каждому. «Понятно, — пишет А. П. Дианин, — что учащаяся молодежь — студенты и студентки должны были чаще всего



А. П. Бородин с группой своих учеников — выпускников МХА. 1878



испытывать на себе широкогуманное отношение к ним А. П., и смело могу утверждать, что если бы вернуть только часть тех денег, которые он раздавал направо и налево, то ему можно было бы поставить достойный надгробный памятник». [9]

Удивительно ли, что среди учащихся академии и Женских курсов Бородин пользовался огромной любовью, доверием и непререкаемым авторитетом? К нему обращались в трудные минуты, с ним делились горестями и радостями, его буквально боготворили. «Молодость всегда сразу, чутьем оценивает неподдельную доброту и теплоту в отношениях с людьми», — писал как-то Бородин, имея в виду других (II, 122). И сам он был лучшим примером человека, любившего молодежь и любимого ею.

Сохранилось много свидетельств близких, дружеских отношений между Бородиным и его учениками по академии и курсам. Большая часть из них при-

ведена в его письмах или в биографических очерках о нем и хорошо известна. Поэтому познакомимся только с двумя из них. Одно принадлежит А. Сталю, учившемуся в МХА в конце 60-х — начале 70-х годов. Бородин, по его словам, «был добродушный человек, ставший в отношении к студентам как отец к своим взрослым сыновьям; он обучал нас не только теории химии, но и всяким житейским премудростям: к нему мы обращались за советами в случае неудачи на экзамене, в случае недоразумений с начальством или полициею и даже в случае крайней материальной нужды. Мы знали, что А. П. Бородин всякого выслушает и — по мере сил — поможет». [10]

Другое свидетельство содержится в воспоминаниях Л. Е. Оболенского. Их автор рассказывает о знакомой семье — студенте МХА и слушательнице Женских врачебных курсов, у которых родился ребенок. «Я, в числе самых близких друзей, был приглашен на крестины, а кумом должен был явиться не кто иной, как А. П. Бородин, кумой же одна товарка молодой матери, слушательница врачебных курсов. Супруги П. жили в двух маленьких каморках, на четвертом этаже, и нужно было видеть в этом крохотном помещении, среди юных, торжественных лиц, высокую, довольно полную фигуру любимого профессора. После крестин устроилась чисто студенческая, дешевенькая закуска (дело было вечером), в которой принял участие и Бородин. И какие милые, задушевные, чисто товарищеские речи велись при этом!

Бородин любил молодежь не тенденциозно или принципиально, а просто по натуре своей, сохранившей юношескую душевную свежесть. Студенты и студентки собирались у него не для одних серьезных бесед, но и затем, чтобы потанцевать, подурачиться, а на святках — нарядиться. И во всех этих забавах принимал участие многоуважаемый профессор». [11]

Чтобы дополнить картину общественной деятельности Бородина в 70-х годах, надо упомянуть еще о его работе в журнале «Знание». В 1870 году

соученик и давний товарищ Бородина Петр Алексеевич Хлебников, ставший к тому времени его коллегой — профессором физики в МХА, основал новый научный и критико-библиографический журнал «Знание». Хлебников предложил Бородину стать вместе с ним редактором-издателем, и тот согласился. Предполагалось, что участие Бородина будет номинальным, так как требовалось только его имя: издание журнала было разрешено лишь при условии, что он — известный уже к тому времени ученый, казавшийся вполне «благонадежным»,— станет одним из редакторов. Но Бородин не захотел оставаться в стороне и решил принять в работе редакции деятельное участие.

В октябре 1870 года вышел № 1 журнала. «Книжка... составлена хорошо, чему я рад»,— делился своими впечатлениями с женой Бородин (I, 257). Его обрадовало также, что на журнал подписалось более 1100 человек — по тем временам это было немалое количество.

Но «Знание» и его редакторы не оправдали ожиданий правительства в отношении «благонадежности». В первом же номере были помещены статья «Право и жизнь», где осуждался правовой порядок, основанный на деспотизме, и очерк Н. Флеровского «Организация труда на Урале», в котором ставились острые социальные проблемы. В следующих номерах журнал напечатал статью А. А. Герцена (сына А. И. Герцена) «Вопрос социальной психологии», рецензию на книгу Ф. Бюхнера «Борьба за существование в человечестве» и начал публиковать книгу Ч. Дарвина «Происхождение человека и половой подбор». О настроениях и намерениях редакции «Знание» красноречиво говорил также факт ее обращения к Карлу Марксу с просьбой сотрудничать в журнале.

Все это было вызовом тем порядкам, которые установились в русской печати к началу 70-х годов,— в пору, когда были разгромлены «Современник», «Русское слово» и другие демократические органы и вовсю свирепствовала цензура. Правитель-

ство не замедлило принять меры. 14 мая 1871 года министр внутренних дел издал распоряжение, в котором отмечалось, что в «Знании» проводится «вредное материалистическое учение» и «высказываются в резкой форме не менее вредные воззрения социалистические».[12] Журналу в лице Хлебникова и Бородина было объявлено первое предостережение.

После этого Бородин во избежание дальнейших неприятностей решил уйти из «Знания». Но участие в создании и первых шагах этого передового материалистического журнала осталось одной из его значительных общественных заслуг.

## 2

В музыкальной биографии Бородина 70-е годы занимают существенно иное место, чем предыдущий период. До 1869 года этот «композитор, ищущий неизвестности», и в самом деле не был известен никому, кроме ближайших друзей. Правда, он уже осознал тогда свое композиторское призвание, считал себя профессионалом в музыке — если не по основному роду деятельности, то по серьезному, отнюдь не дилетантскому отношению к искусству. Но это отношение сказывалось только в узком кругу семьи и товарищей по Могучей кучке. Даже многие коллеги по академии не знали, что новый профессор химии имеет какое-то касательство к музыке.

После исполнения Первой симфонии положение изменилось. Скрываться было уже не к чему, Бородин-композитор приобрел известность, стал упоминаться в печати. В гораздо большей степени, чем раньше, он ощутил себя *музыкантом*, не только стремящимся заниматься музыкой с полной серьезностью, но и имеющим внутреннее право на это. Достаточно сравнить письма Бородина за эти годы с предшествующими, чтобы убедиться, насколько больше места в них уделено музыке. Впервые появляются письма, *целиком* посвященные музы-

кальным вопросам и новостям (письмо к Е. С. Бородиной от 21 сентября 1871 г.).

Наряду с «химикальными» неделями, полностью занятыми работой в лаборатории, теперь в его жизни выпадают и «музыкальные», когда весь досуг отдается концертам, оперному театру, музицированию с друзьями, а порою — и сочинению. Пусть таких недель немного, но фактом остается то, что за 7 лет после 1869 года Бородин сделал в области музыки гораздо больше, чем за предшествующее 7-летие.

Мимо внимания Бородина не проходит ни одно сколько-нибудь значительное музыкальное событие. Он бывает на всех интересных концертах — симфонических и камерных, жертвуя ради этого другими занятиями, временем и удобствами. Его не останавливает даже отсутствие переправы через Неву (Литейный мост еще не был выстроен, а переправа на время ледохода снималась). «Я хоть кругом, да поеду; уж очень интересно все это»,— пишет он жене, рассказывая о предстоящей репетиции концерта БМШ (I, 167). «Завтра утром бегу на репетицию: пойдут все вещи Глинки, не исполняемые в надлежащем виде на сцене или вовсе пропускаемые, как, например: хор «Мы на работу в лес», интродукция и финал «Руслана» и т. д. Интересно будет послушать»,— говорится в другом письме (I, 266—267).

Пристально и со страстной заинтересованностью следит Бородин за продолжением борьбы партий в музыкально-общественной жизни Петербурга. Борьба эта вступила теперь в новую фазу. После изгнания Балакирева из РМО его «августейшей покровительницей» великой княгиней Еленой Павловной для управления концертами были приглашены немецкие дирижеры М. Зейфриц и Ф. Гиллер. Главным дирижером стал Э. Направник. Из программ были удалены новаторские произведения современных русских и зарубежных композиторов. «Один из консерваторских хотел было сыграть концерт Листа — не пустили; боятся Елены Павловны,— рассказывал в связи с этим жене Бородин.— Направник

прямо отказал, говоря, что великая княгиня велела ему с корнем вырвать прежнее направление» (I, 155).

Балакирев же продолжал возглавлять концерты БМШ, пропагандировать Глинку и кучкистов, Листа и Берлиоза, хотя реакционная партия, вдохновляемая и финансируемая Еленой Павловной, делала все, чтобы помешать ему, отвлечь публику от его концертов и сорвать их.

Весь сезон 1869/70 года, начало сезона 1870/71 года и всю осень 1871 года, то есть как раз в разгар борьбы РМО и БМШ, Екатерина Сергеевна прожила в Москве. Бородин давал ей подробные отчеты обо всем, что происходило в музыкальном Петербурге. Его письма 1869—1871 годов — ценнейшая по содержанию и увлекательнейшая по форме летопись музыкально-общественной жизни.

Меткий, проницательный взгляд Бородина не только фиксирует события, но и распознает их социальную подоплеку. В письмах неоднократно подчеркивается аристократический состав публики РМО и демократический — БМШ. «Это скорее салон, нежели концертный зал»,— пишет он об обстановке концертов РМО (I, 169).

Действия РМО вызывают у него сначала благодушно-ироническое отношение — не более: «Музыкальное общество все выжидало программы Балакиревских концертов и боялось пустить свою программу. Наконец решилось. И что за программа — просто курам на смех! Вообрази: я как-то раз в шутку сделал проект программы Общества, просто на смех. Что же вышло? Что они как раз это и будут играть... Ребячья музыка совсем... Умора!» (I, 154—155). Но когда из лагеря Елены Павловны посыпались на Балакирева враждебные нападки и злостные измышления, то даже доброжелательный Бородин, говоря об «ехидствующих, которые состоят под высоким покровительством великой княгини», перестал стесняться в словах: «Злоба их не имеет предела... Балакирева и весь кружок мешают с грязью и не скупятся на самые площадные ругательства и самые гнусные клеветы... Но, как назло

им, прием Милию в каждом концерте все теплее и теплее... Прием этот служит лучшим ответом на оскорбления и клеветы обскурантов и Михайловского дворца с его гнусными клевретами» (I, 168). В письме, переданном не почтовым способом, рассказывая о комической истории с Еленой Павловной, пытавшейся воздействовать на Кюи по административной линии (Кюи служил в военно-инженерном ведомстве) как на автора критических статей, Бородин восклицает: «Вот буря-то в стакане воды! И как старухе-то не стыдно! Ведь сама себя ставит в дуры» (I, 272).

Бородин откровенно радуется провалам РМО. Вот он слушает в первый раз Гиллера, который сменил за дирижерским пультом Балакирева, и с удовлетворением констатирует: «Это плешивый толстый старик, вроде Зейфрица..., стоит перед оркестром и машет палочкой у себя под носом. Эффекта он не производит никакого, чему я очень рад... Воображаю приятное расположение духа Елены Павловны при виде пустых стульев и красных скамеек, где кое-где пестрели даровые слушатели» (I, 182).

Зато дела БМШ он принимает близко к сердцу и сильно волнуется из-за них. «Признаюсь, я никак не думал, чтобы Бесплатная школа могла окупить свои концерты, и ужасно боялся за нее»,— признается он жене (I, 169). «Я очень доволен»,— заключает он свой рассказ о том, как «консерватористы» и Гиллер наблюдали триумф Балакирева на одном из концертов, который был «новым торжеством Милия» (I, 183). «Ах, как я был бы рад, если бы дела Школы пошли хорошо и подорвали опоганившееся Музыкальное общество!» — в этих словах лучше всего выражена его позиция (I, 159).

Бородин не закрывает глаза на огромные трудности, стоящие перед Балакиревым в борьбе с «немецкой» партией, и горячо сочувствует ему. Сообщая жене о финансовом крахе БМШ, об отсутствии у Балакирева средств на новый цикл концертов, он высказывает горькую досаду: «Как мне жаль Милия! Вот оно, давление-то немцев проклятых!»



Н. А. Римский-Корсаков

(I, 235). «Как он только выпутается из финансовых затруднений — не знаю,— пишет Бородин несколько ранее.— Кажется, если б можно было, так бы и помог ему, именно материально помог» (I, 159).

В борьбе музыкальных партий роль Бородина не ограничивается дружеской моральной поддержкой Балакирева. Он участвует в музыкально-общественной жизни этих лет и как композитор.

Исполняются публично некоторые из его ранее написанных произведений. Так, 25 апреля 1869 года А. Н. Пургольд исполнила «Спящую княжну» на музыкально-литературном вечере в зале Петербургского собрания художников, а 30 апреля 1870 года певица А. А. Хвостова спела в своем концерте «Отравой полны мои песни». Появляются их первые нотные издания. Через посредство Балакирева Бородин передает московскому нотоиздателю П. И. Юргенсону романсы «Спящая княжна», «Отравой полны мои песни», «Фальшивая нота», которые выходят

в свет в 1870 году (а позднее — и «Море»). Через 3 года петербургский издатель В. В. Бессель выпускает также «Песню темного леса», «Морскую царевну» и «Из Гейне» («Из слез моих...»). Наконец, в 1875 году в издании Бесселя выходит Первая симфония в переложении для фортепиано в 4 руки.

Эти издания находят отклик в печати. В частности, Кюи публикует отзыв о трех романсах, изданных Юргенсоном, отмечая «богатство и зрелость мыслей» и «изящество внешней отделки» в «Спящей княжне», «красоту и изящество» в «Фальшивой ноте» (с ее «прелестной музыкой в шумановском роде») и, наконец, сильнейшее впечатление, которое производит «на чуткого слушателя» романс «Отравой полны мои песни» — «вдохновенная вспышка, чрезвычайно страстная и чрезвычайно талантливая».[13] Через 5 лет он в этой же газете дает высокую, хотя и одностороннюю, оценку Первой симфонии в связи с выходом ее 4-ручного переложения. Повторяя в основном сказанное ранее им же в рецензии на исполнение этой симфонии в 1869 году, Кюи снова подчеркивает, что она «поражает своей яркой талантливостью», и высказывает сожаление, что «Русское музыкальное общество не обратит на нее надлежащего внимания и не исполнит ее вновь».[14]

Но не одни лишь хвалебные отклики о своей музыке приходится читать в эти годы Бородину в газетах. Борьба в печати вокруг его творчества, начатая в 1869 году полемикой Серова и Кюи по поводу Первой симфонии, продолжается. Теперь основным противником Бородина выступает Г. А. Ларош. Строки его о романсах Бородина в заключительной статье из серии «Русская музыкальная композиция наших дней» — одни из остроумнейших в наследии критика. И вместе с тем — это одно из самых ярких свидетельств ограниченности и консерватизма его воззрений, его вражды к музыкальному новаторству. Признавая, что автор романсов «не лишен композиторского таланта», Ларош в то же время объявляет Бородина «врагом и гонителем музыки»

и обрушивает град насмешек на его сочинения, находя в них главным образом «болезненные и уродливые причуды».[15]

Видимо, Ларошу, боровшемуся с Могучей кучкой, музыка Бородина казалась особенно чудовищной по своей дерзости, так как он склонен даже выделять Бородина среди всех кучкистов, делая его имя нарицательным для обозначения музыкального «нигилиста». Так, выступая против недооценки второстепенных и весьма «умеренных» немецких композиторов Фолькмана и Раффа, он пишет: «Бывает так, что мы отвергаем Фолькмана, а признаем г. Бородина. Мы в новейшей немецкой музыке видим упадок искусства, а между тем преклоняемся перед самою крайнею и грубою формою этого упадка».[16]

Вокруг музыки Бородина возникают и устные споры. «Бессель сообщил мне между прочим,— рассказывает композитор,— что Фиф* принес в одно общество мои романсы с намерением ужасать публику безобразием новой музыки и начал глумиться над ними. В обществе был пианист Гартвигсон, ученик Листа, солист датского короля. Тот пришел в ужасный восторг от романсов, начал горячо защищать их и сел играть, говоря, что из них можно и *нужно* сделать фортепианные вещи и что вещи эти будут очень хороши» (II, 50—51).

В результате известность Бородина-композитора, в глазах одних — скандальная, других — почетная, постепенно растет. И Бородин имеет немало случаев убедиться в этом. Приехав в Казань, он видит, что его уже знают в этом городе как музыканта. «Вечером сегодня я приглашен на музыкальный вечер, где специально интересуются мною как музыкантом»,— пишет он жене, а через несколько дней добавляет: «Я нашел здесь поклонников себе по всем частям, даже по музыке. Мне устроили два музыкальных вечера квартетных... Есть даже поклонник нашего кружка, который знает все наши

* Шуточное прозвище реакционного критика Феофила Толстого.

произведения...» (II, 39—40). «Петербургское собрание художников», неожиданно для Бородина, приглашает его в 1870 году к себе, «желая почтить в нем одного из даровитейших представителей современного искусства». А еще раньше, осенью 1869 года, он рассказывал Екатерине Сергеевне об отношении к нему музыкальных деятелей: «Директора [РМО] все пристают ко мне, чтобы я дал им что-нибудь хоть для квартетных вечеров, квартетов, романсов и пр. Бессель, новый нотный торговец, пристает ко мне, чтобы я отдал ему мои романсы для печати и пр.» (I, 154). Понятно, что все это укрепляет в скромнейшем Бородине веру в свои силы, воодушевляет на занятия музыкой.

В 70-х годах он продолжает изредка музицировать дома, по старой памяти берется за виолончель и разыгрывает камерные ансамбли вместе с Екатериной Сергеевной и друзьями-музыкантами. Но теперь это бывает лишь летом, на даче. Зимой же Бородин «производит» чужие музыкальные произведения только в академии, главным образом в качестве дирижера студенческого хора. Хор под его управлением выступает в благотворительных концертах и на музыкальных вечерах, которые Бородин устраивает в МХА, и пользуется таким успехом, что его концертные выступления находят освещение в петербургских газетах.

Не ограничиваясь этим, Бородин использует любые возможности, чтобы «помузыканить» со студентами, привлечь их к серьезной музыке, обнаружить и поддержать музыкально-даровитых людей. А таких людей, увлеченных к тому же новой русской музыкой, здесь, по-видимому, немало. Показательно, например, что среди слушателей МХА нашла горячий отклик «Псковитянка» Римского-Корсакова, и, по рассказу ее автора, «студенты-медики, говорят, орали в коридорах академии песню вольницы всласть».[17] (Конечно, большое значение имело и свободолюбивое содержание этой песни, пришедшееся по сердцу «академической вольнице».) Таким образом, усилия Бородина находили благодарную

почву. А эту почву подготовил в большой мере он сам.

Для участия в музыкальных вечерах академии Бородин привлекал композиторов и лучших артистов (в частности, с приглашения на один из таких вечеров началась его дружба с С. И. Танеевым). Нередко, пользуясь соседством своей квартиры с академическими аудиториями, он выкатывал в коридор свой рояль, выносил обеденный стол, служивший эстрадой, и начинался импровизированный концерт. «Бородин аккомпанировал, а любители-студенты, взлезая на стол, пели,— рассказывает Александр Павлович Молас.— Между ними особенно отличался своим талантливым исполнением Владимир Никанорович Ильинский, очень недурной баритон, немного поучившийся пению у оперного певца того времени Комиссаржевского... Бородин привел Ильинского к нам, и он более не пропускал вокальных вторников».[18]

Благодаря Бородину Ильинский познакомился со всеми кучкистами и стал непременным участником их собраний, первым исполнителем баритоновых партий из опер Римского-Корсакова, Мусоргского и Бородина; выступал он также с Мусоргским в концертах для учащейся молодежи, пропагандируя его произведения. По воспоминаниям М. М. Ипполитова-Иванова, Бородин бывал иногда у Ильинского дома, заглядывая после какого-нибудь заседания «попить чайку и побеседовать об „Игоре“».[19]

Музицирование в академии под руководством Бородина помогло выдвинуться и другим певцам-любителям из числа студентов и врачей. Один из них, тенор В. В. Васильев, также сблизился с Могучей кучкой, пел на ее собраниях Дон-Жуана в «Каменном госте» Даргомыжского, Матуту и Тучу в «Псковитянке» Римского-Корсакова. В. Стасов рассказывал Б. Асафьеву еще об одном певце из среды медиков или химиков, фамилию которого он забыл; по словам Стасова, для этого своего знакомого Бородин сочинил арию Кончака. Так музыкально-просветительская деятельность смыкалась

с творчеством...* Больше всего, однако, Бородин втягивался в круг музыкальных интересов, когда общался с балакиревцами и их окружением — с той обширной творческой средой, которая стала для него близкой и родной еще в 60-х годах.

1869—1877 годы явились для композиторов Могучей кучки временем огромных творческих успехов. Были завершены и поставлены на сцене такие программные произведения, как «Псковитянка» и «Борис Годунов», появились многие романсы Римского-Корсакова и Мусоргского, «Исламей» Балакирева, «Анджело» Кюи, шла работа над «Хованщиной». Бородин знакомился с этими сочинениями задолго до их завершения на музыкальных собраниях Балакиревского кружка, которые происходили попрежнему то у отдельных кучкистов (в частности, у Бородина), то у Л. И. Шестаковой, Д. В. Стасова, в доме Пургольдов или художника К. Е. Маковского.

Круг музыкантов — участников этих собраний еще более расширился. Наряду с прежними стали бывать и принимать участие в исполнении музыки новые знакомые балакиревцев: певицы Ю. Ф. Платонова, Л. И. Кармалина, А. А. Хвостова, певцы-любители Васильев и Ильинский, позднее — совсем молодые композиторы А. К. Лядов и М. М. Ипполитов-Иванов, певица В. М. Зарудная и др. Несколько изменился и репертуар музицирования. В 60-х годах балакиревцы, собираясь вместе, уделяли много времени ознакомлению с классической и современной музыкальной литературой и ее разбору. Теперь, когда у них уже были накоплены и знания, и соб-

* Ипполитов-Иванов утверждает, что Бородина подталкивали к творчеству также студенты, которые просили у него новинок для академических благотворительных концертов. Трудно сказать, что именно написал Бородин в ответ на эти просьбы. Но три произведения для мужского хора, сохранившиеся в эскизах, могут быть названы предположительно: это хор «Слава Кириллу! Слава Мефодию!», приуроченный, возможно, к 1000-летию смерти Мефодия (1885), песня «Вперед, друзья», от которой, кроме черновиков, сохранилась чистовая партия 2-го тенора, и хор «На забытом поле битвы» (см. стр. 704).

ственный богатый творческий опыт, программы музыкальных собраний стали составляться почти исключительно из сочинений кучкистов, главным образом — из новинок.

Естественно, что возможность показать свое новое произведение еще во время работы над ним и узнать мнение товарищей по кружку должно было очень привлекать композиторов и стимулировать их творчество. Это в полной мере относилось и к Бородину, старавшемуся, несмотря на всю занятость, не пропускать музыкальные встречи с друзьями. Его, несомненно, воодушевляли похвалы его произведениям, раздававшиеся на этих встречах: он не без гордости сообщает Екатерине Сергеевне о том, например, что его романсы, исполненные в один из вечеров у Маковских, «произвели громаднейший эффект» (I, 225), или о горячем приеме кучкистами показанных им фрагментов новой, Второй симфонии. Не могли не влиять на него и упреки в композиторском «безделье», часто раздававшиеся на таких собраниях. При всей своей невозмутимости Бородин все же не оставался совершенно равнодушным к этим упрекам, и когда основания для них исчезали,— например после лета 1875 года,— он был рад поведать об этом жене: «В этом году никто не бранит меня за бездеятельность по музыкальной части» (II, 99). И вряд ли следует сомневаться, что общение с товарищами по Балакиревскому кружку способствовало появлению на свет многого из того, что создано Бородиным в 70-х годах. Это можно сказать не только о коллективной работе (опера «Млада») и не только о произведении, написанном специально для собраний кружка, каким явилась шуточная «Серенада четырех кавалеров одной даме», посвященная Н. Н. Пургольд и исполнявшаяся Бородиным, Мусоргским, Римским-Корсаковым и Стасовым, но и о Второй симфонии, и о «Князе Игоре».

Когда же в 1872 году Балакирев, пережив глубокий идейно-художественный кризис, отошел от Могучей кучки и начался ее постепенный распад как единого творческого организма, трезвый



М. П. Мусоргский

рациональный взгляд ученого позволил Бородину увидеть объективные причины этого процесса. Как известно, распад кружка воспринимался и переживался кучкистами по-разному. Мусоргскому, например, казалось, что, когда «разжалась железная рукавица Балакирева», его соратники «поставили славную боевую хоругвь в укромное место, *попрятали* ее тщательно и приперли семью замками за семью дверьми... Могучая кучка выродилась в бездушных изменников».[20] Правда, Бородина он не относил к «отрекшимся», но возмущался его спокойствием. Между тем Бородин сумел еще в 1871 году, до полного разрыва Балакирева с «кучкой», разглядеть симптомы назревающего разлада и установить его истоки: «Он такой деспот по натуре, что требует себе полного подчинения, до мелочей самых ничтожных. Он никак не может понять и признать свободы и равноправности. Малейшее сопротивление

его вкусам и даже просто капризам для него невыносимо. На всех и на все он хочет наложить свое ярмо. Между тем он сам сознает, что мы все уже выросли, стоим крепко на своих ногах и в помочах не нуждаемся» (I, 311).

Через несколько лет, когда расхождение бывших единомышленников стало фактом, Бородин возвратился к этой мысли в письмах к Кармалиной и подчеркнул закономерность происшедшего: «Пока все были в положении яиц под наседкою (разумею под последнею Балакирева), все мы были более или менее схожи. Как скоро вылупились из яиц птенцы — обросли перьями. Перья у всех вышли по необходимости различные; а когда отросли крылья — каждый полетел, куда его тянет по натуре его. Отсутствие сходства в направлении, стремлениях, вкусах, характере творчества и проч., по-моему, составляет хорошую и отнюдь не печальную сторону дела. Так должно быть, когда художественная индивидуальность сложится, созреет и окрепнет. (Балакирев этого как-то не понимал и не понимает)... Если думают, что мы разошлись как люди с Балакиревым, то это неправда: мы все его горячо любим попрежнему и не щадим ни времени, ни усилий, чтобы поддерживать с ним прежние отношения... Что же касается до остальных нас, то мы продолжаем интересоваться каждым проявлением музыкальной деятельности друг у друга. Если не все у каждого из нас нравится остальным, то это опять-таки естественно — в частности вкусы и взгляды непременно различны. Наконец, у одного и того же в различные эпохи развития, в различные времена, взгляды и вкусы в частности меняются. Все это донельзя естественно» (II, 89, 108).*

Но если Бородин и не видел в поведении бывших кучкистов ничего «изменнического» и в отчуждении

* Много позже, после смерти Балакирева, Кюи, высказывая свое мнение о причинах распада Могучей кучки, повторил мысль Бородина и даже точно так же сравнил кучкистов с цыплятами, а главу кружка — с наседкой.[21]

Балакирева от «кучки» винил лишь Милия Алексеевича, то это не мешало ему отнестись к своему учителю с большой чуткостью и теплотой. В годы наибольшего отдаления Балакирева от прежних соратников Бородин остался одним из немногих, кто продолжал поддерживать с ним связь и старался вновь привлечь его к кружку. Сердечным участием и неподдельной доброжелательностью дышит, например, обращение Бородина к Балакиреву в январе 1873 года: «Теперь обращаюсь прямо с вопросом: неужели Вы нас навеки покинули? Неужели *никогда* к нам не придете? Неужели Вы не знаете и не хотите знать, что мы Вас горячо любим не как музыканта только, но как человека? Неужели я поверю тому, что Вы в самом деле не имеете времени настолько, чтобы заглянуть к Вашим добрым друзьям? Найдите время и приходите» (II, 23).

Когда же в 1876 году Балакирев возвратился к музыкальной деятельности — хотя уже не прежним, а иным человеком,— Бородин горячо приветствовал его «воскресение», сообщив об этом Кармалиной как о «приятной, в высшей степени отрадной вещи». Сразу после этого возобновились их встречи и тем самым — ничем не омраченные дружеские отношения.

Таково постоянное петербургское музыкальное окружение Бородина в эти годы. Расширился и круг его московских знакомств. Он сближается с Н. Д. Кашкиным (который позднее осветил свои встречи и беседы с ним в интересных воспоминаниях) и С. И. Танеевым, укрепляет ранее возникшие связи с Чайковским и Н. Рубинштейном. В частности, вместе с Балакиревым он посещает Чайковского в Москве летом 1869 года, встречается с ним во время его приездов в Петербург, знакомит его со своей музыкой. «Торопите Бородина кончить его превосходную симфонию»,[22]— пишет Чайковский Балакиреву в октябре 1871 года, очевидно, после того как Бородин ознакомил его с материалами своей Второй симфонии (это могло произойти летом того же года, когда Бородин жил под Москвой непода-

леку от Кашкина и, наверное, виделся с Чайковским).

Таким образом, в 70-х годах профессор химии Бородин становится активным и признанным музыкальным деятелем. Участвуя в музыкальной жизни, общаясь с наиболее выдающимися русскими музыкантами, он получает новые стимулы для творчества. И вскоре сказываются результаты: появляются произведения, которые выдвигают его в первый ряд композиторов его эпохи.

### 3

18 апреля 1869 года, в «страстную пятницу» Бородин встретился на музыкальном вечере у Л. И. Шестаковой с В. В. Стасовым. В биографию композитора и историю русской музыки этот день вошел как дата зарождения оперы «Князь Игорь»: отвечая давним и настойчивым просьбам Бородина найти оперный сюжет, Стасов подал ему мысль написать оперу по «Слову о полку Игореве».

По-видимому, в этот же вечер был обсужден и согласован общий план оперы. Это видно из того, что Стасов, отправляя Бородину на следующее утро готовый сценарий (над которым он просидел всю ночь), писал: * «Я нашел в летописях несколько новых подробностей (о Владимире Галицком и Кончаке), так что пришлось иное изменить, а другое прибавить. Кушайте на здоровье!.. Сцену *расправы* я бы думал выкинуть и заменить — чем, Вы увидите».[23] На следующий день Бородин ответил: «Ваш проект так полон и подробен, что все выходит ясно, как на ладонке... Мне этот сюжет ужасно по душе. Будет ли только по силам? Не знаю. Волков бояться — в лес не ходить. Попробую» (I, 142).

Воодушевленный и увлеченный сюжетом, Бородин сразу приступил к работе. Начал он со сбора и изучения литературно-исторических материалов. В том же письме Стасову, где излагаются первые

* Письмо датировано 18 апреля, но было написано и отправлено, очевидно, утром 19-го.

впечатления от сценария, содержится обещание зайти за «книжечками». «Ужасно сожалею, что не застал Вас дома; пришел осведомиться о материалах для „Князя Игоря“»,— пишет Бородин Стасову еще через полтора месяца (I, 143). Летом 1869 года он побывал близ Путивля — ме́ста действия будущей оперы, а осенью, вернувшись в Петербург, сделал первый номер — «Сон Ярославны» (начальный вариант ариозо Ярославны из I акта), которым «ублаготворил музикусов».

Так начал Бородин возводить грандиозное здание своей монументальной эпической оперы. За первым «кирпичиком» последовали новые: так, Стасов относит к этому времени первые наброски каватины Кончаковны и Половецкого марша. Но через несколько месяцев, в марте 1870 года, работа остановилась: Бородин решил отказаться от оперного замысла. Свои доводы он изложил в письме к жене. Их несколько: тут и нехватка времени для такого хлопотливого дела, как написание и постановка оперы, и сценическая «неблагодарность» сюжета, в котором мало движения и драматизма, и трудности с созданием либретто, которое отвечало бы и музыкальным и сценическим требованиям. «Наконец,— пишет Бородин,— мне опера (не драматическая в строгом смысле) кажется вещью неестественною. Это мне резко выяснилось после того, как я слышал «Пророка» [Мейербера] на Мариинской сцене» (I, 200—201). Стасов указывает еще одну причину: воздействие Екатерины Сергеевны, считавшей, что «теперь не время сочинять сюжеты глубокой, полусказочной древности, а надо брать для оперной сцены сюжеты современные, драмы из нынешней жизни».[24]

Нелегко разобраться в этом сплетении идейных, эстетических, творческих и практических соображений. Но все же их можно привести к «общему знаменателю». Если отбросить второстепенные доводы (вроде трудностей постановки), то можно заключить, что Бородин отказался от оперы по «Слову о полку Игореве» потому, что этот сюжет не давал возможности создать д р а м а т и ч е с к у ю оперу (хотя, как

увидим дальше, сценарий Стасова и толкал композитора к исторической драме) и был далек от современности.

Такой подход к оперному сюжету не был случайным. Лозунги драматизма и современности были начертаны на знамени оперного творчества Могучей кучки. Его первенцы: «Ратклиф» Кюи, «Борис Годунов» Мусоргского, «Псковитянка» Римского-Корсакова,— завершенные или близкие к завершению к началу работы Бородина над «Князем Игорем»,— это оперы-драмы; при этом «Борис Годунов» и «Псковитянка» — социальные народные драмы, по идейному содержанию перекликающиеся с эпохой 60-х годов. Иные оперные сюжеты казались кучкистам далекими от жизни. Характерно, что даже Римский-Корсаков отнесся в эту пору равнодушно к сказочному сюжету «Снегурочки» А. Н. Островского. «В первый раз «Снегурочка» была прочитана мной около 1874 года, когда она только что появилась в печати.* В чтении она тогда мне мало понравилась; царство берендеев мне показалось странным. Почему? Были ли во мне еще живы идеи 60-х годов, или требования сюжетов из так называемой *жизни,* бывшие в ходу в 70-х годах, держали меня в путах? Или захватил меня в свое течение натурализм Мусоргского? Вероятно, и то, и другое, и третье. Словом — чудная, поэтическая сказка Островского не произвела на меня впечатления».[25]

Очевидно, те же идеи и требования 60-х — начала 70-х годов определили и позицию Бородина. И он был по-своему прав, отказавшись тогда от сюжета «Князя Игоря»: на его основе могла возникнуть только эпическая опера, создание оперы-драмы потребовало бы насилия и над литературным первоисточником, и над дарованием самого композитора, а связей этого сюжета с современностью Бородин, по-видимому, для себя еще не уяснил.

* «Весенняя сказка» Островского была впервые опубликована в сентябре 1873 г. в «Вестнике Европы».

Стасов пробовал уговаривать и спорить, но тщетно. «Бородин был непреклонен, а когда я горько жаловался на напрасную пропажу чудного музыкального «материала», уже созданного им для «Игоря», он отвечал: „А насчет этого не беспокойтесь. Материал не пропадет. Все это пойдет во 2-ю мою симфонию“».[26] Стасов, которому было жаль расставаться с хорошим оперным сюжетом, поспешил «сосватать» его Римскому-Корсакову, но безуспешно.

Тем временем Бородин горячо принялся за Вторую симфонию, над которой начал работать еще зимой 1869/70 года. Что именно из первоначальных материалов «Князя Игоря» вошло теперь в симфонию, сказать трудно. Известно только, что главная тема I части, как рассказал Бородин Кашкину, предназначалась для половецкого хора. Так или иначе, но в мае 1870 года композитор уже показывал петербургским друзьям большой фрагмент I части, сочиненный в апреле во время его поездки в Москву. Прием был восторженно-бурным: «Корсец неистовствовал и говорил, что это самая сильная и лучшая из всех моих вещей». «Штука эта вообще производит шум в нашем муравейнике»,— сообщал Бородин жене (I, 219, 227).

Летом 1871 года Бородин оркестровал I часть. Надо думать, что к этому времени она была полностью сочинена и, кроме того, были написаны — хотя бы начерно, в набросках — другие части симфонии: недаром же Римский-Корсаков запрашивал Бородина, оркеструет ли он I часть или всю симфонию (см. I, 287). В сентябре 1871 года композитор показал привезенную с дачи партитуру «Корсиньке» и «Модиньке», которые остались ею очень довольны. 4 октября он сообщил жене, что из финала еще не готов только «самый хвостик», а в письме от 24 октября говорится уже об окончании финала.

Таким образом, к осени 1871 года Вторая симфония была целиком сочинена. В течение 1871—1873 годов автор неоднократно показывал ее своим музыкальным друзьям, и каждый раз она встречала восторженные отзывы. Единодушно-одобрительный

отклик в кружке получила I часть. Мусоргский, Римский-Корсаков и Лодыженский, сообщал Бородин, «с ума сходят» от финала. То же выражение употребляет Стасов, вспоминая об отношении своем и Мусоргского к этой симфонии-«львице».

Оставалось только привести в порядок клавир, закончить партитуру — и симфонию можно было бы исполнить. Но, отвлеченный другими занятиями, Бородин затянул подготовку к исполнению на 5 с лишним лет! Весной 1875 года он писал: «Летом я должен дооркестровать Вторую симфонию, которую давным-давно обещался доставить куда следует и, к стыду моему, не доставил до сих пор. Нужно еще окончить переложение ее для фортепиано, которого давно ждет Бессель» (II, 88—89). Из этих планов осуществилась лишь половина: к сентябрю 1875 года композитор закончил 4-ручное переложение, и оно вышло в свет в январе 1877 года вслед за аналогичным переложением Первой симфонии (издано Бесселем в 1875 г.).

Гораздо медленнее делалась партитура. Оркестровав I часть, Бородин не сразу продолжил работу. Но мысль о ней его не оставляла. В 1873—1874 годах он занялся вместе с Римским-Корсаковым практическим изучением тех духовых инструментов, которые ему были мало знакомы. Римский-Корсаков, ставший к тому времени инспектором военно-морских духовых оркестров, приносил своему другу то фагот, то кларнет, то флюгельгорн, то еще какой-либо инструмент, и Бородин пробовал играть на них. С детских лет весьма бойко владея флейтой, а немного и гобоем, он легко приспособился теперь к игре на кларнете. Хорошо удавались ему также высокие ноты на медных инструментах. «Мы много беседовали с ним об оркестре, о более свободном употреблении медных духовых, в противоположность нашим прежним приемам, заимствованным от Балакирева. Следствием этих бесед и нашего увлечения явился, однако, пересол в употреблении медной группы в оркестровавшейся в то время его Второй симфонии h-moll».[27]

Партитура симфонии была готова лишь к лету 1876 года. За это время Бородин успел осуществить ряд других творческих замыслов: написать и издать несколько романсов, сочинить музыку для IV действия оперы-балета «Млада».

После создания в 1867—1868 годах романсов «Спящая княжна», «Песня темного леса», «Морская царевна», «Фальшивая нота» и «Отравой полны мои песни» Бородин, занятый подготовкой к исполнению Первой симфонии, а затем увлеченный началом работы над Второй и «Князем Игорем», около двух лет не обращался к вокальной музыке. Лишь в конце 1869 года, приехав на рождественские каникулы к Е. С. Бородиной в Москву, он набросал новый романс «Море», законченный и показанный Балакиревскому кружку в феврале 1870 года. Более всего эта вещь понравилась Стасову, который «ужасно неистовствовал» по ее поводу. Но и другие члены кружка отнеслись к ней с большим одобрением. Зимой 1870/71 года был, по-видимому, сочинен и романс «Из слез моих».

Создание после нескольких эпических романсов подряд двух драматических и неожиданный для автора огромный успех «Моря» в Балакиревском кружке вновь — как и временный отказ Бородина от «Князя Игоря» — заставляют задуматься над его положением в эти годы в Могучей кучке. Эти факты подтверждают предположение о том, что Бородин на рубеже 60-х и 70-х годов был захвачен теми же устремлениями к драматизму и реальной достоверности, которые с такой полнотой и яркостью осуществлялись на его глазах в «Борисе Годунове», «Псковитянке» и частью — «Ратклифе» и воодушевляли, в той или иной мере, всех кучкистов. Видимо, ему самому теперь показалось, что можно и до́лжно писать музыку только на такие сюжеты — драматические и «жизненные», добиваясь в ней наибольшей правдоподобности (поэтому-то он был так доволен, что в «Море» все «верно сказано»!). Это убеждение если не внушили ему, то активно поддержали окружающие, подняв на щит «Море». И вряд ли

Ц. А. Кюи



случайно, что непосредственно после первого исполнения этого романса в кружке Бородин и решил отказаться от сюжета «Князя Игоря», как «недраматичного»!

Подтверждением этой мысли может служить и история с «Младой». Директор императорских театров С. А. Гедеонов * — литератор и историк-археолог, драматург и театральный критик — задумал создать феерическую оперу-балет «Млада». Сценарий, основанный на обрядах и верованиях западных (полабских) славян IX—X веков, был разработан им самим, а текст либретто по его указаниям написал В. А. Крылов. Сочинение музыки для хореографических эпизодов было поручено постоянному балетному композитору Мариинского театра Л. Минкусу. Для написания же оперных сцен дирекция решила зимой 1871/72 года привлечь, через посредство В. Стасова, четырех композиторов Могучей кучки.

Весьма показательно распределение сцен между авторами, состоявшееся на совещании у Гедеонова.

* Он был по совместительству директором Эрмитажа.

Римский-Корсаков рассказывает: «1-е действие, как наиболее драматичное, было поручено наиболее драматическому композитору — Кюи; 4-е, смесь драматического и стихийного — Бородину; 2-е и 3-е действия были распределены между мною и Мусоргским».[28]

Отсюда ясно видно, что Бородина кучкисты ценили в эти годы прежде всего как автора «Моря» (где имеется «смесь» тех же самых элементов!), который по природе своего таланта склонен к воплощению драматических (а не эпических) образов.

Действительно, IV акт «Млады» насыщен напряженными конфликтами и бурными событиями. Для отражения этих событий в музыке нужен был композитор драматического склада. И Бородина, очевидно, искренне считали таким.

Все авторы «Млады» с увлечением принялись за работу. Бородин начал с того же, что и при подготовке к сочинению «Князя Игоря»,— с изучения источников. «По просьбе Бородина я доставил ему множество сочинений, которые должны были ему дать полное понятие о жизни, религии и обрядах балтийских славян,— сообщает Стасов.— Бородин быстро и ревностно изучал их, всего более сочинение профессора Срезневского «О богослужении славян»,[29] и результатом этого вышло, что в короткое время Бородин создал ряд сцен, изумительных по вдохновению, глубоко историческому колориту и эпической красоте».[30] К 5 марта был уже готов первый номер — «Идоложертвенный хор Радегасту». До конца месяца были сделаны сцена Яромира с верховным жрецом и дуэт Яромира с Войславой, сцена явления теней (призраков) и обращение Войславы к Морене. В середине апреля появились заключительные номера — «Разлив, буря, гибель храма», «Явление Млады», «Апофеоз».*

* Характерно для Бородина-ученого, что пылкое увлечение работой отнюдь не помешало ему строго контролировать длительность каждого номера, обозначая ее на рукописях с точностью до полминуты (чтобы соблюсти требования Гедеонова).

В сцене Яромира с верховным жрецом, — а возможно, и в отдельных эпизодах других номеров, — Бородин использовал уже имевшуюся у него музыку из набросков к «Князю Игорю».* Остальное было сочинено заново.

Чтобы меньше чем за месяц сочинить восемь оперных номеров — целое действие, надо было по-настоящему вдохновиться сюжетом. Очевидно, Бородин ощутил в нем нечто очень близкое себе. Что же это было: драматизм и стихийность, как думали его соавторы? Вовсе нет. Музыка Бородина (о которой будет сказано подробно во II части) носит преимущественно картинно-эпический характер. Именно эпическое решение творческой задачи и помогло Бородину найти себя как оперного композитора, принесло ему успех, единодушно признанный всеми соавторами «Млады», которые, по словам Стасова, «были невольно принуждены сознавать громадное, в настоящем случае подавляющее первенство Бородина».[31]

Под влиянием этого успеха Бородин должен был задуматься над своим отношением к оперной драматургии. Изменение его позиций не могло внешне проявиться сразу после сочинения «Млады». Проект постановки оперы-балета, требовавшей десятков тысяч рублей, не осуществился из-за недостатка средств, и работа композиторов над «Младой» прекратилась. (Мусоргский, Римский-Корсаков, Кюи также создали к тому времени ряд номеров.)

Однако внутренняя работа мысли у Бородина продолжалась. И когда в 1874 году он вернулся к «Князю Игорю», то без всяких колебаний решил, как видно из его писем Кармалиной, создать эпическую оперу в традициях «Руслана и Людмилы». Следовательно, новый взгляд на оперу и на свою индивидуальность как оперного автора уже вполне сложился у него к этому моменту. В высшей

* «Материалы из „Млады“, первоначально назначенные для „Игоря“», упоминаются В. Стасовым в письме Д. Стасову от 18 октября 1874 г. (оно цитируется ниже).

степени показательно, что, обратившись тут же к материалам «Млады», он нашел для музыки почти всех номеров место в «Князе Игоре», что, конечно, оказалось возможным только благодаря родству эпических концепций обеих опер.*

Решение возобновить сочинение «Князя Игоря» было принято Бородиным под воздействием как будто бы случайных обстоятельств. В октябре 1874 года бывший ученик Бородина по МХА врач В. А. Шоноров, приехавший с Кавказа в Петербург, в беседе с ним стал горячо убеждать его вернуться к опере, уверяя, что ее «сюжет именно всего более соответствует натуре Бородина». «Но Бородин,— продолжает Стасов, со слов которого и известна эта беседа,— уже и сам в это время снова начинал чувствовать аппетит к своей опере, не раз задумывался о ней, только все не решался. Разговор с Шоноровым глубоко подействовал на Бородина, дал ему окончательный толчок».[32] Так Стасов подтверждает, что мысль о возобновлении «Игоря» уже созрела к 1874 году независимо от Шонорова. И решающее значение имел, по-видимому, опыт «Млады» (хотя могли быть и другие стимулы: например, постановка «Бориса Годунова» в январе этого года, возбудившая много толков и споров об оперном творчестве вообще и о путях русской оперы, а также посещение Бородиным летом того же года старинного русского города Суздаль и осмотр его исторических памятников).

15 октября 1874 года,— видимо, вскоре после разговора с Шоноровым,— Бородин поведал о своем решении Стасову. «Кто меня удивил, просто чуть не до обморока — это Бородин,— писал через три дня Владимир Васильевич брату Дмитрию.— Я был у него со Щербачом (Н. В. Щербачевым.— *А. С.*) во вторник, и вдруг за чаем, *сам собой,* он объявил

* Другие авторы «Млады» использовали свои материалы в последующих сочинениях далеко не полностью: Кюи — в «Анджело», Мусоргский — в Марше на взятие Карса и «Сорочинской ярмарке», Римский-Корсаков — в «Майской ночи», «Снегурочке» и Струнном квартете.

мне, что снова принимается (и уже окончательно) за предложенную мною оперу *«Князь Игорь»* (сюжет из *«Слова о полку Игореве»*). Почти весь вечер мы протолковали о том, как он туда употребит материалы из *«Млады»*, первоначально назначенные для *«Игоря»*, много играл, рассуждал и одушевился (par extraordinaire) [против обыкновения] до того, что в $^1/_2$ 3-го часа ночи, когда мы ушли, он, несмотря на дождь, пошел нас провожать почти до Кирочной пешком и всю дорогу опять толковал про будущую оперу».[33]

Снова началась работа над источниками. В том же письме Стасов сообщает: «Сегодня вечером я уже отправляюсь к нему с летописями, Карамзиным и «Словом о полку». Только бы он не остыл и поскорее принялся — и выйдут чудеса!!!» На основании сведений, приводимых Стасовым, писем Бородина и его рукописей можно составить представление о круге тех трудов и документов, которые он изучил и освоил в ближайшие после этого годы, работая над своей оперой.* Круг этот очень широк. Среди них материалы по «Слову о полку Игореве»: научное издание этого памятника под редакцией профессора Н. С. Тихонравова (1866, 2 изд.— 1868), прозаические и поэтические переложения «Слова», «Критические заметки об историческом и художественном значении «Слова о полку Игореве» Е. Барсова, опубликованные в «Вестнике Европы», и др. Бородин внимательно изучил Киевскую, Ипатьевскую и Лаврентьевскую летописи, «Историю государства Российского» Н. Карамзина, «Историю России с древнейших времен» С. Соловьева, некоторые другие работы историков (например, из «Русского исторического сборника, издаваемого Обществом истории и древностей российских», 1838, т. III). Он познакомился также с исследованиями о половцах. Из литературных памятников надо назвать русские

* Сохранилась папка со сделанными им выписками из источников и со специальными записями: «Противоречия в источниках о походе Игоря».

народные песни и сказания, «Задонщину» (в изд. И. И. Срезневского, 1858), «Сказание о Мамаевом побоище», песни тюркских народов.

Должно быть, в конце 1874 года (или начале 1875 г.) Бородин обратился через Стасова к известному этнографу В. Н. Майнову с просьбой снабдить его материалами о половцах и их музыке. Майнов, в свою очередь, запросил венгерского академика П. Хунфальви и через некоторое время передал Бородину сведения, полученные из Пешта, и рекомендованный ученым список сборников венгерских (в том числе — потомков половцев) народных песен. Помимо этого, он высказал собственные соображения о половецкой музыке и, как утверждает Стасов, передал композитору «некоторые мотивы из песен финно-тюркских народов».

Одновременно снова двинулось вперед сочинение музыки. В конце 1874 года были написаны Половецкий марш (по словам Е. С. Бородиной, он «навеян чтением описания у одного путешественника казней у японцев») и Плач Ярославны. В ту же зиму Бородин завершил ариозо Ярославны из I действия и каватину Кончаковны и написал Хор половецких девушек, которым открывается II действие.

Особенно много было сочинено для оперы летом 1875 года, когда она была, по выражению Стасова, «вдруг подвигнута вперед львиною хваткою». Отдыхая в Москве, Бородин написал Половецкие пляски, арию Кончака, начальный хор I действия («Слава» и «То не речка») и первый вариант арии Игоря («Зачем не пал я на поле брани»).* В конце декабря, во время рождества, он сделал из Идоложертвенного хора «Млады» хор «Слава» для Эпилога «Князя Игоря» (в Соль мажоре; вскоре был транспонирован в До мажор, а позднее перенесен в Пролог). Наконец, ранней осенью 1876 года возникло ариозо Ярославны из IV действия. Е. С. Бородина вспоминает, что оно было сочинено под впечатлением картины разлива

* До этого, зимой, Бородин «набросал» Первый струнный квартет Ля мажор.

П. И. Чайковский



Москвы-реки, которую наблюдал Бородин, живший в то лето в Рузе.

Все, что создавалось в этот период для «Князя Игоря», сразу же по приезде композитора в Петербург исполнялось для кружка его музыкальных друзей. В письмах Бородина за 1875—1876 годы говорится о «фуроре», вызванном в кружке «московскими продуктами» лета 1875 года, о большом впечатлении, которое произвели Половецкие пляски (особенно пляска мальчиков), хор из I действия, ария Кончака. «Курьезно то, что на моем «Игоре» сходятся все члены нашего кружка: и ультрановатор-реалист Модест Петрович [Мусоргский], и новатор в области лирико-драматической музыки Цесарь Антонович [Кюи], и строгий относительно внешних форм и музыкальных традиций Николай Андреевич [Римский-Корсаков], и ярый поборник новизны и силы во всем Владимир Васильевич Стасов. «Игорем» пока все довольны»,— с удовлетворением,

но и с некоторым удивлением сообщал Бородин Кармалиной в июне 1876 года (II, 109—110).

Особенно важным для Бородина было горячее сочувствие деятелей оперного театра — певцов О. А. и А. Я. Петровых и В. И. Васильева, режиссера Г. П. Кондратьева и других, бывавших на собраниях кружка и знакомившихся там с оперой. Композитора, который стал на новый для него путь, отказавшись от прежних представлений о драматизме и сценичности, несомненно, должно было волновать мнение практиков музыкального театра. Поэтому с особым удовлетворением он отмечал в письмах «большой интерес оперного персонала» к его произведению и передавал, что «Петровы пророчат опере хорошую будущность на сцене» (II, 101).

В этот же период музыка из «Князя Игоря» впервые была вынесена на суд публики. 23 марта 1876 года в концерте БМШ под управлением Римского-Корсакова наряду с произведениями Глинки, Даргомыжского, Балакирева, Мусоргского, Римского-Корсакова и Кюи был исполнен хор «Слава» из оперы Бородина (в программе он обозначен как «Хор из последнего действия»; трехчастный по построению, он включал 2 раздела нынешней хоровой сцены из Пролога — от «Солнцу красному» до начала затмения — и репризу *). Номер обратил на себя внимание слушателей и имел успех. В прессе о нем отозвался положительно даже критик газеты «Новое время» М. Иванов, известный впоследствии мракобес, ярый противник Могучей кучки (правда, в то время он еще «заигрывал» с кучкистами).

Подробный отзыв о хоре Бородина дал Кюи. Отметив, что «г. Бородин — один из самых талантливых

* Текст, однако, был иным, чем в окончательной редакции, поскольку хор предназначался для Эпилога — свадьбы Владимира Игоревича и Кончаковны. Народ, дружина и союзники славили Игоря, вернувшегося в Путивль с победой после нового похода на половцев: «Руси обиду кровью вражьей смыл ты и отомстил за раны и за плен свой. Князей Руси на половцев ты поднял — и половецких ханов грозных смяты вражьи полки».

наших композиторов», автор рецензии хвалит его, по своему обыкновению, довольно поверхностно: за «легкость и свободу сочинения», «счастливые темы», «прекрасную их полифоническую разработку» и «тонкую гармонизацию». Хор из «Князя Игоря» Кюи называет превосходным, но находит в нем также главным образом лишь чисто музыкальные достоинства: «прекрасные характерные темы, отлично разработанные и развитые», «прекрасную и оригинальную гармонизацию» и т. п.[34] Одновременно он выражает недовольство в связи с введением «этнографического элемента в программу»,* высказывая надежду, что в музыку оперы композитор этого элемента не введет.

Не удивительно, что такой отзыв вызвал возмущение Стасова. «Меня очень раздосадовала статья Кюи в воскресных нынешних «СПб ведомостях», — писал Стасов Бородину. — Конечно, он Вас *хвалит*, пожалуй, даже — очень. Но что это за похвалы! ...Что это такое?!! Всё приговоры шульмейстера какого-то: *свобода, темы, разработка, блеск*. Где же само-то *создание*, где хоть единое слово о *характере* и *смысле* этого гениального хора, которому мы все намеднись поклонялись?»[35]

Все же положительные отзывы — не только печатные, но и устные — перевесили, и Бородин мог быть доволен успехом хора. Это не могло не вдохновить его на дальнейшую работу над оперой. Еще в большей мере имел значение для него самый факт публичного исполнения отрывка из его оперы. С точки зрения Бородина, этот факт наложил на него определенную ответственность. Вновь заявляя в письме Кармалиной, что он, мол, считает музыку «отдыхом» и стыдится «сознаваться в композиторской деятельности», Бородин, однако, делает важное признание: «Теперь же, после исполнения хора

* Имеется в виду напечатанное в программе концерта пояснение к хору, где перечислены союзники Игоря: «Топчаки, ревуги, татраны, шельбиры, ольберы и пр.» (бывшие кочевые племена, жившие в Черниговском княжестве).

из «Игоря», в публике стало уже известно, что я пишу оперу; скрывать и стыдиться нечего; я в положении девушки, которая лишилась невинности и репутации и этим приобрела себе известного рода свободу. Теперь волей-неволей придется кончать оперу» (II, 109). В январе 1877 года он пишет о своих планах закончить «Князя Игоря» к следующему сезону.

Но в течение зимы 1876/77 года Бородину почти не пришлось заниматься оперой из-за исполнения Второй симфонии. Инициатива вынесения ее на концертную эстраду принадлежала Л. И. Шестаковой. Желая ускорить окончание симфонии композитором, Шестакова использовала свои хорошие отношения с Э. Ф. Направником, чтобы уговорить его поставить симфонию в программу концертов РМО. Осенью, приехав в Петербург, Бородин узнал о предстоящем исполнении, но, к своему ужасу, обнаружил, что давно уже готовые партитуры I части и финала куда-то затерялись. Пришлось оркестровать заново, воспользовавшись болезнью, из-за которой он смог оставаться несколько дней дома. «Меня треплет лихорадка, а я порю горячку», — писал он в эти дни Шестаковой (II, 112—113).

Наконец партитура была восстановлена, партии переписаны, и начались репетиции. И вот здесь-то обнаружилось, что композитор, увлекшись «свободой» в использовании медных инструментов, настолько перегрузил эту группу, что сделал невозможным исполнение быстрых эпизодов — особенно Скерцо — в надлежащем темпе. На репетиции Бородин просил Направника брать темп «чуточку поскорее», но опытный дирижер понимал, что этого делать нельзя, если только не поступаться ясностью исполнения. В итоге на концерте Скерцо было исполнено гораздо медленнее, чем следует (тут, конечно, сказались и особенности темперамента Направника).

Премьера симфонии состоялась 26 февраля 1877 года. О приеме публикой нового произведения до нас дошли противоречивые сведения. По словам Римского-Корсакова, симфония понравилась весьма

умеренно. М. В. Доброславина рассказывает, что «симфония не имела успеха... I часть принята была очень холодно и на попытки аплодировать послышалось шиканье. Вся симфония была принята таким же образом, и автора не вызывали».[36] По воспоминаниям же А. П. Дианина, «публика устроила форменный скандал, напоминающий кошачий концерт».[37] И только Ипполитов-Иванов рисует иную картину: «Симфония у публики имела средний успех, но среди нас, молодежи, — огромный, и овация, устроенная нами, доставила ему [Бородину], по-видимому, большое удовольствие».[38]

Не могли порадовать композитора и отклики печати, связанные как с исполнением симфонии, так и с выходом в свет (незадолго до концерта) ее 4-ручного переложения. Даже Кюи дал весьма кислый отзыв, найдя в произведении не только «большие достоинства», но и «значительные недостатки» в отношении тематической разработки, формы, гармонии и ритма (злоупотребление оригинальностью) и сделав вывод: «В сумме, по материалу, Вторая симфония г-на Бородина первоклассна и обличает у автора сильнейший талант, но по обработке, по употреблению этого материала — во многом неудовлетворительна; при удачной переработке легко может стать капитальным произведением. Если сравнить эту симфонию с Первою, то мне кажется, что предпочтение приходится отдать Первой, потому, что если она и уступает несколько Второй в тематическом отношении, зато превосходит ее в обработке материала».[39]

Очевидный неуспех симфонии на концерте вызвал у Бородина тяжелые переживания. Ему было ясно, что причиной является не столько его собственный промах в оркестровке, сколько консерватизм постоянной публики концертов РМО, в которой годами воспитывали недоверчивость и враждебность к новаторской музыке Могучей кучки.

«Не нужно быть большим психологом, чтобы понять, как должно было отражаться подобное отношение общества на музыкальном творчестве Боро-

дина, — пишет А. П. Дианин. — Мне, жившему, можно сказать, одной жизнью с А. П., делившему с ним все радости и невзгоды на научном и музыкальном поприще, хорошо известно, какие тяжелые минуты ему приходилось переживать, и если бы не поддержка со стороны друзей (Стасовы, Римские-Корсаковы, сестра Глинки Л. Ив. Шестакова) и более просвещенной части общества, я думаю, что А. П. совершенно отказался бы от публичных выступлений со своими музыкальными произведениями». [40]

Друзья Бородина не думали сдаваться. Стасов выступил в печати с объяснением происшедшего и с призывом изменить те обстоятельства, которые приводят к подобным позорным явлениям: «В прошлом и нынешнем году мы имели не раз перед глазами образчики того, как большинство публики мало способно сразу понимать талантливость опер, симфоний, увертюр и романсов Новой русской музыкальной школы. На днях повторилось то же самое и в зале Дворянского собрания, в концерте Русского музыкального общества: была ошикана, целою значительною фракциею публики, 2-я симфония г. Бородина, одно из самых могучих и капитальных музыкальных созданий нашего века. Какой же из этого вывод? Только тот, что все эти вещи слишком мало и редко у нас даются. Нельзя ожидать от публики слишком большого развития. Надо, чтоб публика слышала их чаще и больше, — она к ним привыкнет и тогда, полюбив их и раскусив их наконец, просто верить не захочет, что было когда-то время, когда можно было не понимать и не любить таких чудесных, таких простых, светлых и высокодаровитых вещей. Она просто хохотать будет». [41]

Л. И. Шестакова на следующий день после концерта прислала Бородину письмо, в котором пророчески высказала твердую уверенность в грядущем триумфе Второй симфонии: «Верьте мне, что ей предстоит стоять на той высоте, как «Руслан»; ежели было иное дурно исполнено, ежели наша ослообразная публика несочувственно отнеслась к ней, это все ничего не значит; все-таки хорошо, что она была

исполнена, и во всяком случае она не замедлит пробить себе дорогу; сохраните это письмо и через 10 лет прочтите его, и Вы увидите, что я была права. ...«Руслана» не поняли, точно так, как не поняли и Вашей славной симфонии, и я никак не думаю, чтобы было условленное шиканье, мне кажется просто — не поняли и дурили; их уши не доросли еще до этой симфонии».[42]

И Бородин воспрянул духом, вернувшись к музыке, к творчеству. Он еще не знал, что в самое ближайшее время ему предстоит получить подтверждение достоинств его симфонии из уст человека, перед которым преклонялась вся музыкальная Европа, — Ф. Листа. Это произошло летом 1877 года, когда в жизни Бородина обозначился новый рубеж, за которым начался ее последний период.

## Глава IV

# ПОСЛЕДНЕЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ
## (1877—1887)

Последние годы жизни и творчества Бородина заметно отличаются от предыдущих. Он больше не выступает с оригинальными исследованиями в области химии. В то же время его музыкальные сочинения исполняются все чаще, завоевывая русские и зарубежные концертные эстрады. Впервые его композиторская известность начинает превосходить научную. С другой стороны, нет прежнего запаса сил, сказывается жизненная усталость. В творчестве также появляются некоторые новые черты.

Все эти сдвиги происходят постепенно. Поэтому точно обозначить начало периода невозможно. Условно в качестве рубежа примем лето 1877 года, когда Бородин, отправившись за границу в научную командировку, в первый раз почувствовал, что композитор вытесняет в нем ученого. Примерно с этого же времени начинается более или менее систематическое исполнение его произведений в России и за границей.

### 1

Новый период в деятельности Бородина совпал с крутыми поворотами в русской истории. Конец 70-х годов ознаменовался новым подъемом освободительного движения, который привел к возникно-

вению в 1879—1881 годах революционной ситуации — второй за двадцатилетие (первая, как известно, возникла на рубеже 50—60-х гг.). В воздухе ощущалось приближение бури, перед царским правительством снова встал грозный призрак революции.

Однако кризис не привел к взрыву. Убийство Александра II народовольцами 1 марта 1881 года было высшей точкой подъема революционного движения, исчерпавшего на этом свои силы. Как отмечает В. И. Ленин, «второй раз, после освобождения крестьян, волна революционного прибоя была отбита, и либеральное движение вслед за этим и вследствие этого второй раз сменилось *реакцией*...». [1]

Настала мрачнейшая эпоха в жизни русского общества — эпоха «разнузданной, невероятно бессмысленной и зверской реакции», по определению В. И. Ленина. [2]

Лучшие люди русского общества задыхались в гнетущей атмосфере. «Поистине, презренное время мы переживаем, презренное со всех сторон, — писал Салтыков-Щедрин. — И нужно большое самообладание, чтобы не прийти в отчаяние». [3]

В этих условиях среди значительной части русской интеллигенции распространились настроения уныния, подавленности, разочарования в прежних идеалах. На смену былым радикальным увлечениям пришла куцая проповедь «малых дел». Некоторые из недавних участников освободительного движения перешли в лагерь реакции, стали на путь ренегатства.

Но лучшие деятели русской культуры сохранили и в 80-х годах верность передовым идеям, не поддались упадочным веяниям. «Нет, я человек 60-х годов, отсталый человек, — писал о себе Репин, — для меня еще не умерли идеалы Гоголя, Белинского, Тургенева, Толстого и других идеалистов». [4] Репин, как и ряд художников, писателей, актеров его поколения, в эти труднейшие годы продолжает линию высокоидейного демократического искусства 60-х годов. Да и в новом поколении зреют могучие твор-

ческие силы. Искусство этой поры представлено не только Надсоном и Апухтиным, но и Л. Толстым, Щедриным, Островским, Г. Успенским, Чеховым, Короленко, Репиным, Крамским, Суриковым, В. Васнецовым, Антокольским, Ермоловой — не говоря уже о блестящей плеяде музыкантов.

Не следует поэтому упрощать историческую картину и представлять дело так, будто политической реакции неизбежно должен был сопутствовать застой в области культуры и общественной мысли. Здесь уместно вспомнить слова В. И. Ленина о том, что «в России не было эпохи, про которую бы до такой степени можно было сказать: «наступила очередь мысли и разума», как про эпоху Александра III!.. Именно в эту эпоху всего интенсивнее работала русская революционная мысль, создав основы социал-демократического миросозерцания. Да, мы, революционеры, далеки от мысли отрицать революционную роль реакционных периодов».[5]

С этой точки зрения надо подойти и к русскому искусству. 80-е годы, при всех трудностях и противоречиях в его развитии, не были эпохой запустения и упадка. Преодолевая большие препятствия, искусство неуклонно двигалось вперед, навстречу новым завоеваниям.

Какие же позиции занимал в этот период Бородин? Ю. А. Кремлев пишет, что он «переживает в 80-е годы безысходный разлад, вызванный прежде всего неприглядной реальностью реакции, топчущей, искореняющей лучшие идеалы прошлых двух 10-летий, разрушающей ту веру в возможность спокойного и светлого развития русской культуры, которая питала творчество Бородина раньше. И хотя к концу своей жизни Бородин, крайне неудовлетворенный положением русской науки и русского народного просвещения, особенно горячо стремится к музыке, музыка тоже не дает ему полной отрады. Он уже не находит в себе прежних могучих творческих сил... Утрата прекрасных иллюзий, печаль, умеряемая только богатырским оптимизмом, потеря твердой почвы для монументального творчества, ослаб-



А. П. Бородин. 1880

ление творческих сил при нарастающем стремлении к композиторству — вот главнейшие факторы и стороны жизни Бородина в описываемый период».[6]

В этой характеристике верно отмечены те перемены, которые совершились в Бородине в связи с его усталостью и болезнью. Но взгляды его в 80-х годах были все же несколько иными. Испытывая горечь и разочарование, он сохранил, однако, прежнюю цельность убеждений. Не угас окончательно его «богатырский оптимизм».

Не было также краха иллюзий. Ведь и раньше Бородин смотрел здраво и трезво на положение вещей, не закрывая глаза на трудности и препят-

ствия, стоящие перед русской культурой, и не обольщаясь пустыми мечтами о ее «спокойном» развитии (вспомним хотя бы его отношение к борьбе партий в науке и в музыкальном мире и участие в этой борьбе). С другой стороны, он и теперь не только верен идеалам шестидесятничества, но и активно отстаивает их (хотя, быть может, без прежнего молодого воодушевления).

И вовсе не крайняя неудовлетворенность положением русской науки и русского народного просвещения заставляет Бородина устремиться особенно горячо к музыке. Причина здесь другая: растущее признание творчества композиторов Могучей кучки со стороны публики и рост его собственной композиторской известности. А положение русской науки и просвещения не оставляет его пассивным: он не бросает «поля битвы» и стойко борется за их интересы.

Общественная активность Бородина в 80-х годах по-прежнему очень велика. Он непременный участник работы Русского физико-химического общества, делегат VI Всероссийского съезда естествоиспытателей и врачей, состоявшегося в Петербурге в конце 1879 года, товарищ председателя биологической секции Общества охраны народного здравия. Его научно-общественные заслуги отмечены избранием его в 1883 году в почетные члены Общества русских врачей. К этому надо присоединить обширную общественную деятельность в области музыки.

И всюду Бородин, как и раньше, использует все возможности, чтобы защитить дело прогресса, поддержать передовые силы русской науки. Показательно в этом смысле его отношение к событиям, развернувшимся после смерти Н. Н. Зинина в 1880 году.

Уход из жизни любимого учителя был тяжелым ударом для Бородина. Но не уныние и растерянность овладели им, а энергичное стремление пропагандировать дело Зинина и увековечить его память. Речь на похоронах Зинина (9 февраля 1880 г.) он посвятил разъяснению заслуг «дедушки русской хи-

мии» как горячего патриота в создании русской химической школы, в борьбе за «живые и высокие начала науки, прогресса и самодеятельности» (III, 87). Вместе с А. М. Бутлеровым Бородин написал биографический очерк о Зинине.

Особенно много сил положил Бородин на сооружение памятника Зинину. Никаких средств «свыше» для этого не было отпущено, и пришлось развернуть кампанию по сбору денег по всей России. Бородин отправил подписные листы во все университеты и другие высшие учебные заведения, обратился лично ко многим ученым. «Простите великодушно за бесцеремонное обращение к Вам, — писал он П. П. Алексееву. — Да послужит мне извинением горячее желание, чтобы русские люди почтили память одного из славнейших борцов за самостоятельность русской науки и мысли, великого нашего химика. Стыдно будет, если русские люди, несущие свою лепту на памятник Либиху, Велеру, Клоду Бернару, остались бы глухи к призыву сделать то же покойному Н. Н. Зинину» (IV, 22—23). Результаты превзошли все ожидания: благодаря усилиям Бородина удалось собрать столько средств, что оказалось возможным не только поставить памятник Зинину (он был открыт в 1885 г.), но и основать стипендии его имени.

На освободившееся после смерти Зинина место действительного члена Академии наук группа передовых русских ученых выдвинула кандидатуру Д. И. Менделеева. Избрание его академиком казалось предрешенным: ведь Менделеев был одним из признанных корифеев мировой науки, членом академий наук Франции, Германии, Англии и других стран. Но в Академии наук была сильна реакционная («немецкая») партия, пользовавшаяся поддержкой правящих кругов. И на выборах 11 ноября 1880 года Менделеева забаллотировали.

Это позорное решение вызвало мощную волну общественного возмущения. И Бородин также высказал открыто и недвусмысленно «глубокое негодование на возмутительные отношения Академии наук

к нашим крупным русским ученым» (III, 127—128). Не ограничившись этим, он принял участие в мероприятиях Русского физико-химического общества, выступившего с решительным протестом против происков реакции и устроившего демонстративное чествование Менделеева.

Как и прежде, общественная деятельность Бородина в 80-х годах в наибольшей степени была связана с МХА и Женскими врачебными курсами.

В конце 70-х годов политическое брожение в среде слушателей МХА достигло наибольшей силы и вылилось в ряд открытых выступлений (см. главу III). Правительство приняло крутые меры. Был разработан новый устав академии, введенный в 1881 году (с этого года академия стала именоваться Военно-медицинской). На основании его сократился прием новых слушателей, особенно — из числа малоимущих, были урезаны права конференции профессоров как органа самоуправления. В академии воцарились казарменные порядки. Усилились полицейские преследования студентов — участников революционного движения.

Бородин и в эти трудные годы остался верным защитником свободной мысли. О его настроениях можно судить по скупым и немногочисленным высказываниям, касающимся положения в академии. Он торжествует по поводу снятия Н. И. Козлова с поста главного военно-медицинского инспектора, откуда тот влиял на академию, поддерживая реакционную партию. Его «не манит... при настоящих условиях», то есть в обстановке разгула реакции, место начальника академии, которое ему, по слухам, хотели было предложить.

Наконец, Бородин самоотверженно помогает молодежи, на которую обрушились полицейские репрессии. «Начало 80-х годов, — рассказывает М. М. Ипполитов-Иванов, — было особенно тревожно в политическом отношении; аресты студентов шли непрерывно, и Бородин выбивался из сил, выручая то одного, то другого, бегая по приемным власть имущих, проявляя большую настойчивость и тер-

пение. В одну февральскую ночь во втором часу раздается у Ильинских звонок, появляется Александр Порфирьевич, занесенный снегом и промерзший до последней возможности; оказалось, что он с восьми часов вечера и до часу ночи провел на извозчике, разъезжая по учреждениям, разыскивая кого-то из арестованных, и все это делалось без всякой рисовки, а из чистого чувства человеколюбия и отеческого отношения к молодежи».[7]

Много времени и сил Бородин уделил в последнее десятилетие жизни своему любимому детищу — Женским врачебным курсам. Их судьба в 80-х годах была безрадостной. Объявив поход против высших учебных заведений — «рассадников опасного свободомыслия», реакция с особенной яростью ополчилась на женское образование. По распоряжению Александра III в 1882 году новый прием на Курсы был прекращен. Курсы были изъяты из ведения Военного министерства, частично содержавшего их, и сразу попали в тяжелейшее финансовое положение.

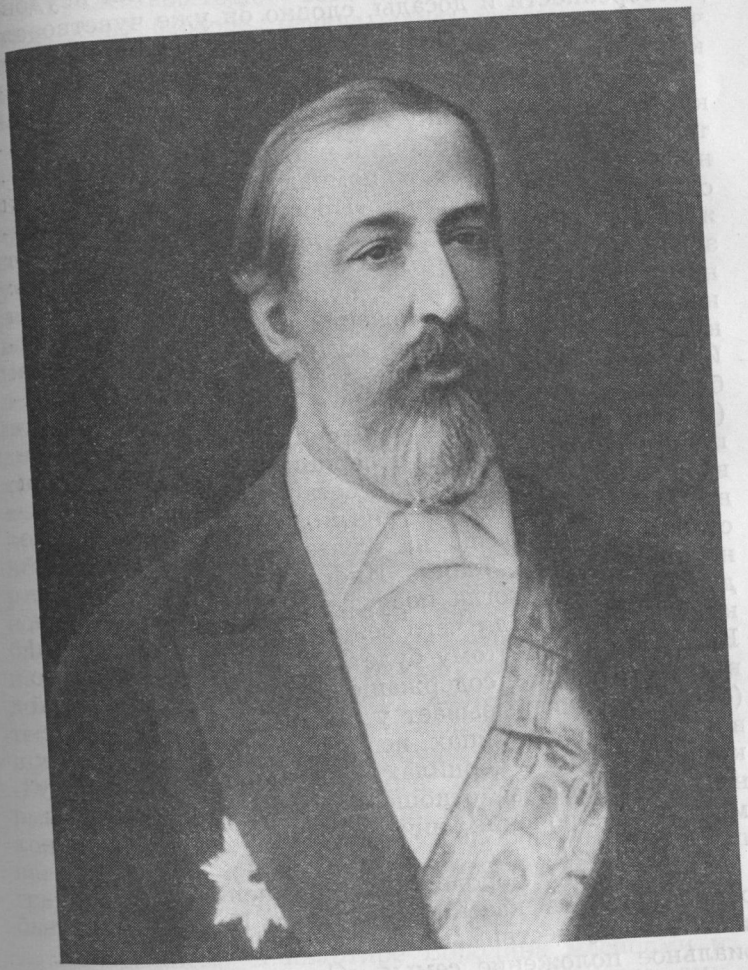
Бородин бросился спасать «погибающее», «несчастное учреждение». Во все концы страны полетели призывы к добровольным пожертвованиям для Курсов. Но и тут встретились препятствия: открытый сбор средств был официально запрещен, и пришлось действовать обходными путями: писать частные письма и т. п.

«Курсам приходится переживать, может быть, самую трудную пору своего существования, — писал Бородин одному из жертвователей в ноябре 1882 года. — С основания их минуло всего 10 лет, тем не менее они имеют уже свое прошлое, и хорошее прошлое, дающее им право на уважение и симпатии лучшей части русского общества. Честь же и слава той части общества, которая, без всякого официального призыва, спешит на помощь юному учреждению и несет свою лепту, чтобы выручить из беды погибающие Курсы. А нельзя не сознаться, что будущность Курсов всецело зависит теперь от материальной поддержки общества» (III, 252).

Помощь общественности позволила Женским врачебным курсам продлить свое существование. Тогда, убедившись в провале попыток удушить Курсы безденежьем, правительство решило действовать в открытую. В конце 1886 — начале 1887 года все высшие женские учебные заведения, в том числе Врачебные курсы, были официально ликвидированы (единственное исключение составили Бестужевские курсы, но и там произошло резкое сокращение контингента слушательниц). Восстановлены они были лишь в 90-х годах.

Закрытие Женских врачебных курсов Бородин воспринял как глубокое личное потрясение, и тяжелые переживания, связанные с этим событием, несомненно, приблизили его смерть. «Когда для Александра Порфирьевича, — рассказывает А. П. Дианин,— стало ясно до очевидности, что курсы должны погибнуть,— нужно было видеть этого необыкновенного человека, с каким удвоенным вниманием, даже нежностью он стал относиться к самым ничтожным мелочам, касающимся курсов. Так только мать ухаживает за любимым больным ребенком, для спасения которого истощены все средства и которого медики давно уже приговорили к смерти. Когда же пришлось ломать лабораторию и перевозить из нее вещи в академию, А. П. не выдержал и просто расплакался. Впрочем, до последнего дня своей жизни А. П. не терял надежды, что Курсы снова воскреснут, причем с гордостью перечислял имена женщин-врачей, известных уже не только своими сведениями по медицине, но и той пользой, которую они принесли своей практической деятельностью».[8] «Не может быть, чтобы дело женского медицинского образования в России так и погибло»,— говорил он.

Помимо внешних, обусловленных общей политической обстановкой в стране, возникли перед Бородиным и трудности внутренние. Бородину не привыкать было к загруженности и недостатку времени: его жизнь и раньше была заполнена, казалось, до предела. Но все же никогда еще он не жаловался



А. П. Бородин. 1885

на такую перегрузку, как в последнее 10-летие. При этом в жалобах его зазвучали новые нотки неудовлетворенности и досады, словно он уже чувствовал, что времени ему осталось немного и надо дорожить каждым днем...

Особенно обидно было тратить силы на бюрократическую писанину и заседательскую суетню, которых было хоть отбавляй в эту эпоху, увековеченную в «Помпадурах и помпадуршах» и «Истории одного города» Щедрина. «Просто ума не приложу,— жалуется Бородин. — Куда девается время? Черт знает что такое! Не успеешь опомниться — глянь: новая неделя начинается, куда девалась прошедшая неделя? — понять не можешь; а между тем она канула в вечность. Даже жутко подчас становится. И не то чтобы много хлопот, работы особенной, забот важных. Нет! Так, на пятачки разменяешься» (IV, 60). Меньше чем за месяц до смерти Бородин пишет жене: «Ты не поверишь, как летит время в этом водовороте, в этой бесконечной толчее жизни, дни мелькают за днями, точно телеграфные столбы мимо поезда на железной дороге, который несется на всех парах. Иногда, право, становится даже страшно, когда подумаешь, как бежит время, куда бежит и ради чего бежит» (IV, 228). «Господи! Когда же конец этому будет?» — вырывается у него в другом письме, содержащем описание его занятий (оно и сегодня вызывает у читателя горькое чувство): «Утопаю в кипах исписанной бумаги разных комиссий, тону в чернилах, которые обильно извожу на всякие отчеты, отношения, донесения, рапорты, мнения, заключения, ничего путного не заключающие» (IV, 223).

В эти годы у Бородина впервые появляется намерение оставить казенную службу. Но оно оказывается неосуществимым: этого не позволяет материальное положение семьи. «Служил тридцать лет и выслужил тридцать реп, — подводит он в 1885 году итог своей государственной службы. — Выйду в отставку, в Петербурге жить нечем будет, придется удирать туда, где дешевле» (IV, 148). К рассужде-

ниям о возможной отставке Бородин возвращается в феврале 1886 года: «Черт побери, хотелось бы пожить и на свободе, развязавшись совсем с казенною службою! Да трудное дело! Кормиться надобно; пенсии не хватит на всех и вся, а музыкой хлеба не добудешь» (IV, 180).

Сетования Бородина на отсутствие средств — не пустые фразы, не проявления скупости или мнительности. Достаточно прочесть его письмо близкому другу семьи — М. А. Гусевой, чтобы убедиться, что согласие «его превосходительства», заслуженного ученого и музыканта, принять давний долг — 47 рублей — от простой фельдшерицы имеет веские основания: «Не скрою, что я очень рад Вашему намерению возвратить мне долг. Мне теперь приходится в денежном отношении хуже Вашего, так что я рад получению даже и небольших сумм. Вы знаете, друг, что я имею все признаки капиталиста, кроме самого главного, то есть капитала. А на беду, около меня такая непроходимая бедность у всех, что я при всем желании не в состоянии выручать. Вы, конечно, знаете, что у меня множество мелких долгов за разными лицами пропадает безвозвратно, и в сложности это составляет тысячи, которые теперь мне бы очень были кстати, тем более что я — Вы знаете, наверно, — для того, чтобы выручить моего брата, должен был сам сделать крупный заем. А на беду теперь и жизнь непомерно вздорожала. Итак, пришлите, если можете, долг, я буду очень благодарен» (IV, 205). Незадолго до этого, сообщая жене, что руководимая им «комиссия по аптечной трате» закончила свой двухлетний труд, Бородин высказывает опасение: «Боюсь, что... вместо денежной награды мне преподнесут «тайного советника»! Это было бы печально...» (IV, 184).

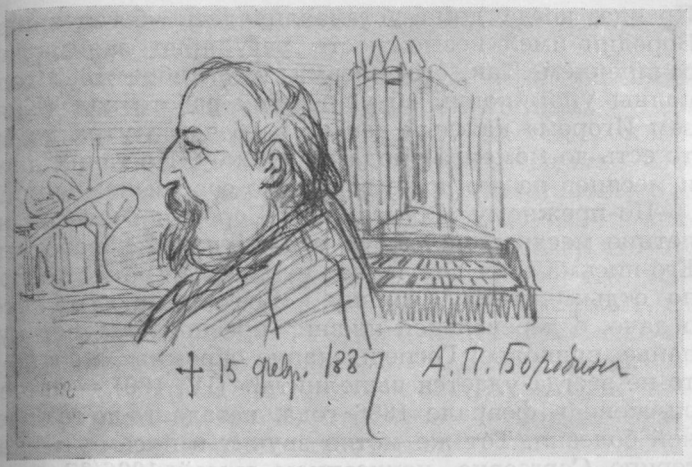
По-прежнему в квартире Бородина месяцами и годами живут близкие и не очень близкие ему люди, по-прежнему, приходя домой, он не всегда может заниматься музыкой, даже если выпадут свободные часы. Лишь в конце 1885 года, когда Екатерина Сергеевна осталась по болезни в Москве

на всю зиму (она больше так и не приехала в Петербург), Бородин устроил себе рабочий кабинет в той же комнате, где и спал (все остальные были заняты). В ней было жарко и душно, это мешало спать, но ее хозяин все равно был рад отвоеванному уголку для работы. «Это такая паскудная комната, что положительно хуже всех в доме; только и можно существовать, когда печка не топится и обе двери настежь открыты, — пишет он жене. — Как рабочая комната, наоборот, она очень удобна, и у меня теперь *в первый раз в жизни* настоящий кабинет, как у людей» (IV, 147).

Отсутствием Екатерины Сергеевны осенью каждого года Бородин пользуется для того, чтобы установить в доме правильный режим дня (который Екатерина Сергеевна иронически называла «богадельней»). Такого рода попытки он предпринимал и раньше, но они неизменно терпели крах с приездом жены в Петербург. Бородин относился тогда к этому спокойно и добродушно. Но теперь, почувствовав, что его силы сдают, он стал отстаивать необходимые порядки. «Насчет... «богадельни» и ее порядков,— обращается он к жене,— ты нехорошо сделаешь, если разрушишь установившийся и, без сомнения, полезный и разумный склад жизни,— установившийся сам собою в силу неиспорченных гигиенических инстинктов, не только убеждений. По совести сказать, другого образа жизни вести и нельзя будет... Ты уж не сердись, дружок, а я скажу тебе прямо, мне теперь, право, не под силу становится наш безобразный обычай ложиться в 3 и 4 часа» (IV, 102).

Однако и в условиях «богадельни» Бородину не всегда удавалось хорошо отдохнуть и выспаться. Он теперь спал обычно 5—6 часов в сутки, а иной раз— 2—3 часа. Причина этого — не только недостаток времени, но и бессонница, вызванная усталостью, — то, чего он раньше не знал.

Сильный ущерб здоровью Бородина нанесли переживания и хлопоты, связанные с болезнями жены. Из-за них он два года подряд (1882 и 1883) был ли-




А. П. Бородин. 80-е гг.

*Рисунок неизвестного автора*

шен летнего отдыха, столь необходимого ему. Особенно тяжелый оборот приняла болезнь Екатерины Сергеевны в июне 1886 года. Несколько дней больная была на грани смерти, и Бородин, срочно вызванный в Москву, не отходил от нее ни на шаг. «Дело с Катей совсем плохое,— сообщал он близким в Петербург.— Едва ли она выздоровеет; разве чудом каким!.. Она сознательно и спокойно, без всякой тревоги, говорит, что умрет, и радуется только, что умрет при мне, у меня на руках... Нужно ли говорить... о том, каково мое нравственное состояние?!. Да! Надобно быть готовым на все! Все может случиться» (IV, 198—200). Но чудо свершилось: наступил кризис, а за ним — перелом в состоянии Екатерины Сергеевны, и «новорожденная» (как она себя называла) вернулась к жизни, хотя долго еще была очень слаба.

Понятно, что весь уклад жизни Бородина в 80-х годах еще менее благоприятствовал систематическим занятиям музыкой, чем в предшествующие периоды.

Правда, когда дома устанавливалась «богадельня», Бородин имел возможность регулярно заниматься сочинением. Так, его письма в октябре 1883 года полны упоминаний об усидчивой работе над «Князем Игорем» каждый день с 5—6 часов утра до 10, то есть до момента ухода на службу. Но таких дней и месяцев на его долю выпадало совсем немного.

По-прежнему все надежды Бородин возлагал на летние месяцы, мечтая и отдохнуть и поработать. Его письма этих лет дышат не ведомой ранее тоской по отдыху, теплу, солнцу. «Все мечтаю о лете, о даче, о деревенской жизни, красной рубахе, купанье, приволье! Господи, какие скромные мечты, и то не всегда удается выполнить!» (IV, 180), — пишет он жене в феврале 1886 года, незадолго до ее опасной болезни. Тот же мотив звучит в письме к Екатерине Сергеевне, написанном зимой 1886/87 года: «Как я мечтаю о нашем будущем житье на даче, в Раменском!.. Хорошо бы выехать туда как можно ранее — с первыми теплыми лучами солнца, с первыми птицами, с первою травкой, пробивающейся сквозь оттаявшую землю!.. Ах, как я люблю тепло!» (IV, 218—219). Этим мечтам не суждено было осуществиться...

Не мудрено, что в таких условиях даже богатырское здоровье Бородина, не выдержав непосильной нагрузки, стало расшатываться. Происходило это постепенно. Еще в 1880 году Александр Порфирьевич, отмечая приближение старости, все же не жалуется на упадок сил: «Разумеется, неумолимое время, накладывающее свою тяжелую руку на все, наложило ее и на меня. Борода и усы седеют понемногу, жизненного опыта прибывает, а волос на голове убывает. Правда, я, как человек живой по натуре и рассеянный к тому же, как-то не замечаю в себе перемены. Слава богу, здоров, бодр, деятелен, впечатлителен и вынослив по-прежнему; могу и проплясать целую ночь, и проработать, не разгибаясь, целые сутки, и не обедать... [Сплю мало], но зато крепко, сном невинного младенца. Словом, как я выражаюсь, машина не расшаталась, винты, скобки,

гайки держат крепко и все регуляторы действуют исправно» (III, 90—91).

Но уже в начале 80-х годов, судя по письмам Бородина и свидетельствам современников, у него появляются первые признаки переутомления и болезни, усилившиеся к середине десятилетия. «Последние годы,— вспоминает Л. И. Шестакова,— он часто во время разговора делался каким-то апатичным, даже начинал дремать; я думала, что это от усталости, но оказалось, что болезнь его усиливалась; он не поддавался ей и никак не думал, что конец его так близок».[9] О том, как Бородин на вечере у Римского-Корсакова спал, «закинувши голову назад и храпя на кресле с затворенными глазами», рассказывал В. Стасов в письме к брату Дмитрию еще в апреле 1880 года.[10]

Летом 1885 года Бородин перенес кратковременное, но тяжелое заболевание — холерину (инфекционная болезнь, род холеры). Сильный приступ сразил его в лаборатории. Как передает С. А. Дианин, больного спас случайно заглянувший знакомый врач, немедленно сделавший ему впрыскивание физиологического раствора.

Эта болезнь еще больше подорвала здоровье Бородина. «С начала осени [1886 г.] Александр Порфирьевич стал временами ощущать боли в области сердца и неоднократно обращался то к А. П. Дианину, то к знакомым врачам с просьбой его выслушать. Произведенные исследования показали, что состояние сердца — угрожающее; разумеется, больному об этом не было сказано ни слова».[11] Когда же после смерти Бородина было произведено вскрытие, «сердце... оказалось таким изношенным, что представлялось удивительным, как мог человек жить с таким сердцем».[12]

Подтачивались не только физические силы, но и духовные, творческие. Временами окружающим, да и самому Бородину, казалось, что они иссякают. Вспоминая о Бородине во время смертельного заболевания Чайковского холерой в октябре 1893 года, Римский-Корсаков говорил: «Ведь и Бородин года

за два до своей смерти перенес эту отвратительную болезнь, холеру; и что же, по выздоровлении его едва можно было узнать: он почти совершенно лишился творческого дара».[13] Тревога друзей передавалась и самому композитору. «Не могу больше сочинять! Не могу больше сочинять!» — повторял он, бывало, с выражением страдания в часы ночной бессонницы.

Конечно, эти моменты сомнения, неверия в свои возможности (встречавшиеся, кстати говоря, у многих композиторов, в том числе Чайковского и Римского-Корсакова, на рубеже шестого 10-летия жизни) должны были пройти. И они действительно проходили, так как оснований для беспокойства не было. Римский-Корсаков впоследствии говорил, что Бородин «много мог бы еще дать искусству», если бы не его болезнь и внезапная смерть.[14] Последние сочинения Бородина не говорят об оскудении его таланта, да и темпы работы — во время прилива вдохновения — остались прежними. Так, в ноябре 1886 года Серенада для квартета в честь Беляева была сочинена, по признанию автора, «единым махом пера, очень живо». Но жалобы композитора характерны как показатель его плохого самочувствия.

Недаром в последние годы жизни Бородин начал впервые задумываться о возможности близкого конца. Так, летом 1885 года, уезжая за границу, он оставил дома записку с распоряжениями на случай смерти. В его письмах появляются фразы вроде следующих: «Может быть, я в последний раз в жизни ездил за границу» (IV, 134); «Ведь, черт побери, 51 год стукнул мне, выпадет ли еще такой случай, бог весть!» (IV, 161).

Переутомление и болезнь сказались и в том, что в жалобах Бородина на обилие занятий и хлопот зазвучали теперь — также впервые — не только грусть, но и непритворное раздражение и горечь. «Признаюсь, я начинаю стариться, и разные *дурачки* и *дурочки* неумелые и нескладные, *неудачники* всякие начинают мне надоедать. Я как-то устал возиться с ними... Возишься с ними, возишься, а все

толку мало, все пакостят самим себе и другим или окончательно обрушивают все заботы об них на тебя» (IV, 148). «Нет,— пишет он «в сердцах»,— мудрено быть одновременно и Глинкой, и Семеном Петровичем,* и ученым, и комиссионером, и художником, и чиновником, и благотворителем, и отцом чужих детей, и лекарем, и больным. Кончишь тем, что сделаешься только последним. Не только в деревню, а, кажется, к черту отправился бы отсюда» (IV, 70).

Однако и в эти годы у Бородина случались дни и недели, когда он мог сбросить со своих плеч служебную ношу, расправить грудь и вздохнуть свободно. Это бывало во время поездок за границу и пребывания летом в деревне.

Каждая из четырех заграничных поездок этого периода — летом 1877, 1881, 1885 годов и зимой 1885/86 года — не только принесла ему яркие впечатления и свела с интересными людьми, но и дала отдых, позволила отвлечься от массы повседневных забот. Особенно знаменательной в этом отношении была первая поездка, во время которой Бородин побывал в местах, где жил в 1859—1861 годах и где впервые встретился с Екатериной Сергеевной. Уже в самом начале поездки он пишет жене из Иены: «Я как-то помолодел душой, переживая прожитое давно» (II, 130). Из Гейдельберга — города, с которым связаны самые волнующие воспоминания его молодости — о «первой поре счастья» с Екатериной Сергеевной,— Бородин шлет полное юношеской страстности и нежности письмо, свидетельствующее о неувядаемой свежести его чувств. «Подъезжая к Гейдельбергу, я спрятал лицо в окно, чтобы скрыть набегавшие слезы, и крепко сжал ручку зонтика, чтобы не разреветься, как ребенок»; «Я взял нумер и, оставшись один, разревелся, как дитя»; «Чего я не перечувствовал, пробегая те дорожки, те галереи, где мы бродили с тобою в первую пору счастья! Как бы я дорого дал в эту

* Имеется в виду родственник Е. С. Бородиной, чиновник С. П. Ступишин.

минуту, чтобы ты была со мной!»; «Долго бродил я, до ночи, осматривая каждый уголок... Мне все не верилось, что я наяву вижу все это, что я наяву хожу по этим знакомым местам: я трогал стены домов рукою, прикасался к ручке двери знакомых подъездов, словом, вел себя, как человек не совсем в своем уме» (IV, 160—162) — эти характерные фразы из гейдельбергского письма говорят о подлинном душевном обновлении, которое пережил его автор, посетив маленький немецкий городок.

Во время последующих заграничных путешествий Бородин снова испытал радостное чувство «омоложения». «Поездка эта меня очень освежила во всех отношениях» (III, 186),— констатировал он, вернувшись из-за границы в 1881 году. Через четыре года, побывав в Веймаре у Листа, он поделился с женой любопытными самонаблюдениями: «Сначала мне казалось, что, отпустив себе седую бороду, я совсем одряхлел духом, и, ехав в Веймар и приехав, был, точно деревянный; ничего и ничем не сказывалось мне. Порешил, что, должно быть, состарился духом, состарившись телом. Как въехал в город — так сразу и обдало... К счастью, оказалось, что это только была легкая усталость. При первом же свидании с Листом все прошло» (IV, 127).

Но все же и теперь, как прежде, самым полным отдыхом, самым лучшим источником сил было для Бородина пребывание в русской деревне. Стоило ему после заграничной поездки приехать сюда — будь то Давыдово или Житовка,— как впечатления от путешествия вскоре отодвигались далеко-далеко, «заграницу», по его словам, совсем «вышибало» и, казалось, будто он живет в деревне не дни, а уже целые месяцы... Нигде так хорошо не работалось Бородину, как в деревне. «По правде сказать,— писал он в 1879 году, уезжая из Давыдова,— смерть жаль расставаться с моим роскошным, огромнейшим кабинетом, с громадным зеленым ковром, уставленным великолепными деревьями, с высоким голубым сводом вместо потолка — короче, с нашими задворками. Смерть жаль приволья, свободы, крестьянской



Дом в селе Давыдове (ныне — Владимирской обл.), где жил Бородин летом 1879 г.

рубахи, портков и мужицких сапогов, в которых я безбоязненно шагаю десятки верст по лесам, дебрям, болотам, не рискуя наткнуться ни на профессора, ни на студента, ни на начальника, ни на швейцара» (III, 71).

Именно здесь, в деревне, создавалось Бородиным-композитором почти все лучшее, что принесло с собой последнее 10-летие его творчества. Так прикасался к родной почве этот богатырь Антей, набираясь новых сил, чтобы идти дальше, вопреки всем трудностям и препятствиям, вперед по избранному пути.

## 2

Еще в конце 60-х и в 70-х годах Бородин стал не только впечатлительным и заинтересованным наблюдателем русской музыкальной жизни, но и ее участником. Но он участвовал в ней больше как музыкально-общественный деятель и критик, нежели как композитор: его сочинения были еще так немногочисленны и исполнялись так редко, что трудно было говорить об их активной роли в музыкальной жизни страны. В этом смысле Бородин был

в ином положении, чем другие кучкисты — Мусоргский, Римский-Корсаков, Кюи, чьи оперы шли на сцене,— не говоря уже о Балакиреве.

С конца 70-х — начала 80-х годов ситуация, однако, изменилась. Болезнь, а затем смерть вывели Мусоргского из рядов действующих композиторов. Творчество Кюи становилось все менее содержательным и оригинальным. Балакирев, хотя и возвратился к музыкальной деятельности, отдавал свои силы главным образом окончанию начатого в 60-х годах («Тамара»). В то же время Бородин неторопливо, с перебоями, но неуклонно шел в своем творчестве вперед. Появляются новые большие «куски» «Князя Игоря», оканчивается Первый квартет и создается Второй, пишутся симфоническая картина «В Средней Азии», «Парафразы», Маленькая сюита и Скерцо для фортепиано, Серенада для квартета, романсы «У людей-то в дому», «Арабская мелодия», «Для берегов отчизны дальной», «Спесь», «Чудный сад», сочиняется Третья симфония.

Бóльшая часть этих произведений, вместе с созданным ранее, исполняется по нескольку раз в России и за границей, имеет успех и, следовательно, привлекает всеобщее внимание. Это ощущает и сам композитор. И если раньше немногие письма Бородина, целиком посвященные музыкальным вопросам, были заполнены сообщениями о создании и исполнении чужих сочинений, то теперь «музыкальных» писем у него появляется гораздо больше, и они содержат главным образом описание его собственных творческих дел и концертных успехов. Достаточно взглянуть, например, на письма жене от 30 ноября 1885 года, 23 октября и 20 ноября 1886 года и Гаврушкевичу от 6 мая 1886 года, чтобы убедиться, что Бородину теперь требуется каждый раз по нескольку страниц для одного лишь перечисления, где и когда исполнялись его произведения или чтó он написал нового за последнее время.

Не удивительно поэтому, что уже на рубеже 70-х и 80-х годов Бородин выдвигается наряду с Римским-Корсаковым в глазах современников в каче-

стве наиболее значительного и деятельного представителя Новой русской школы, ее достойного знаменосца. Для Стасова, например, он, после выбытия из строя Мусоргского, стал *«первым»* среди кучкистов.[15] «Писал я или нет,— сообщает Стасов брату 28 июля 1880 года,— какое *чудесное* письмо прислал мне Бородин в Париж из Костромы? Такого он мне никогда еще не писывал. Вообще, все музыканты наши написали мне по письму (Балакирев, Кюи, Римский-Корсаков, Щербач) — но Бородин *всех* перешиб. Верно, оттого, что вообще сам *идет в гору*, даром что ему теперь уже 40 лет с хвостиком, когда уже редкие только идут еще в гору. Оттого вон какую он теперь и музыку пишет. Наверное, навезет опять чудесных вещей!»[16]

Еще красноречивее высказался Стасов в письме Римскому-Корсакову в апреле того же года, негодуя, по своему обыкновению, на пассивность или «измену» некоторых членов бывшего Балакиревского кружка: «„Наши" выступили реформаторами, решительными «радикалами» и «красными». И тут их большинство ругало, а *глубоко* уважало и видело в них действительно национальное, самостоятельное, своеобразное движение. И что же, где все теперь? Только еще у одной пары (Вы да Бородин) крылья шевелятся и бьются».[17] Кюи в 1881 году заявил в печати: «Чем с большим числом произведений г. Бородина я знакомлюсь, тем более прихожу к убеждению, что из всех наших современных русских композиторов это самый талантливый».[18]

В 1877—1887 годах на концертных афишах Петербурга, Москвы и других русских городов неоднократно появляются некоторые из ранее созданных сочинений Бородина. Закрепляется успех Первой симфонии. Она исполняется 3 февраля 1883 года в концерте БМШ под управлением Балакирева. Ее включает в свои программы и РМО; 14 января 1884 года она прозвучала в VII симфоническом собрании Петербургского отделения РМО под управлением Л. Ауэра. Это исполнение вызвало отклики в печати. Так, высоко оценил симфонию в журнале

«Искусство» критик В. Чечотт, подчеркнувший ее самобытность и русский народный характер.

Первой симфонией продирижировал и Ганс Бюлов в свой приезд в Петербург. Это произошло 21 декабря 1885 года в IV симфоническом собрании Петербургского отделения РМО. По рассказу дирижера А. Хессина (в те годы гимназиста), присутствовавшего на репетиции концерта, Бюлов готовил симфонию, пользуясь указаниями и советами автора (и преодолевая сопротивление оркестрантов-немцев, устроивших обструкцию по адресу Бородина).

Очень удачным было исполнение Первой симфонии под управлением Римского-Корсакова 15 октября 1886 года в первом из серии Русских симфонических концертов, основанных М. П. Беляевым. Дирижер тщательно занялся произведением, расставил в партиях многочисленные и тонкие оттенки, и симфония прошла отлично. По отзыву Бородина, «Корсаков исполнил в совершенстве, как никто ее еще не исполнял у нас» (IV, 207).

В эти же годы В. Бессель, выпустивший ранее 4-ручное переложение Первой симфонии, предпринял издание ее партитуры и оркестровых партий.

Реабилитируется в глазах слушателей Вторая симфония. Перед новым ее исполнением в Петербурге, в концерте БМШ 20 февраля 1879 года, Бородин вместе с Римским-Корсаковым — дирижером этого концерта — пересмотрел оркестровку. «Симфония... прошла хорошо,— свидетельствует Римский-Корсаков.— Скерцо ее прошло в надлежащем темпе, благодаря тому что Бородин многое поисправил, уничтожив в значительной степени нагромождение медных духовых, которые при первом ее исполнении под управлением Направника в 1877 году придавали ей лишнюю тяжесть и неподвижность. Мы с Бородиным порядком над ней подумали на этот раз; к этому времени наше увлечение медными инструментами прошло, и симфония сильно выиграла от исправлений».[19]

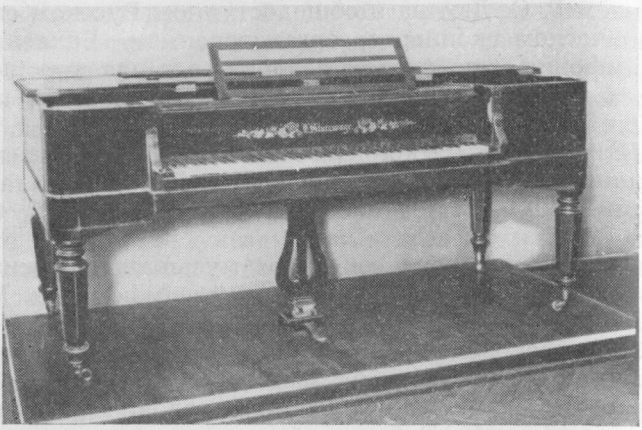
После этого Вторая симфония исполнялась в Петербурге еще раз — 23 ноября 1885 года под управ-

лением Г. О. Дютша в общедоступном Русском симфоническом концерте, организованном Беляевым. «Симфония,— по словам автора,— прошла хорошо и была принята хорошо» (IV, 156). Бородина вызывали.

В рецензии на концерт Кюи особо выделил симфонию как «одно из оригинальнейших и талантливейших произведений всей симфонической музыки».[20]

Знаменательным событием музыкальной жизни Бородина была премьера Второй симфонии в Москве в его присутствии. До этого Бородин был неизвестен московской публике. Исполнение симфонии, состоявшееся 20 декабря 1880 года, в VIII симфоническом собрании Московского отделения РМО под управлением Н. Рубинштейна, вылилось в настоящее торжество ее автора. «Симфония прошла хорошо,— сообщал Бородин в Петербург на второй день после концерта,— и, к удивлению моему, после каждой части хлопали (хотя и не очень сильно); но после всей симфонии долго хлопали и вызывали, так что я должен был два раза выходить на эстраду и раскланиваться. Оркестр тоже сильно аплодировал. Профессора консерватории поздравляли и наговорили кучу любезностей... Когда я после концерта уходил домой, какая-то группа барынь позади меня говорила: «Это он, это он! Бородин! Пойдемте за ним, посмотримте, куда он пойдет!» С разных сторон, проходя в публике, я слышал все: «C'est lui!.. C'est lui-même! etc». [Это он! Это он сам! и т. д.]. Словом, я теперь Московскому музыкальному обществу более или менее зарекомендовался... Для Москвы и такой малодоступной вещи, как 2-я симфония,— это может быть названо успехом» (III, 137).

Непосредственные впечатления автора дополняются воспоминаниями такого объективного свидетеля, как Н. Д. Кашкин: «Симфония была исполнена в концерте с очень большим успехом, и автор был несколько раз вызван. Между прочим, в концерте Бородин был в форме Военно-медицинской академии, и при первом появлении его на вызовы публика



Рояль, которым пользовался Бородин
в Москве и Давыдове

с изумлением увидела крупную фигуру военного в генеральской форме, чего москвичи, не знакомые с формой профессоров медицинской академии, совсем не ожидали. Кажется, Бородин остался доволен как исполнением симфонии, так и приемом в публике».[21]

В 1886 году Бессель начал готовить издание партитуры и партий Второй симфонии. Оно вышло из печати уже после смерти композитора, но Бородин успел просмотреть часть корректур.

Из прежних сочинений Бородина получают распространение и некоторые романсы. В частности, «Море» включила в репертуар своей концертной поездки по Югу России (вместе с Мусоргским) Д. М. Леонова; «Спящую княжну» пела Е. А. Лавровская в симфоническом концерте РМО в Петербурге 31 января 1887 года. Неоднократно исполняются и написанные до 1877 года отрывки из «Князя Игоря»: ария Кончака, Плач Ярославны, Половецкие пляски, хор «Слава». Чаще всего к ним присоединяются новые номера оперы, сочиненные

в последнее 10-летие жизни. И в целом в этот период, пожалуй, наибольшее место среди исполняемых произведений занимают именно новые, возникшие в 1877—1887 годах.

Процесс сочинения протекал у Бородина в эти годы примерно так же, как и прежде. Когда выдавалось спокойное время, позволявшее заняться музыкой систематически, работа шла очень быстро. Так было, например, летом 1878 и 1879 годов, осенью 1883 года, зимой 1885/86 года. Но случалось и иначе: целые месяцы, а иной раз и годы (1882) почти полностью пропадали для творчества. Друзья Бородина сетовали и пеняли на него, пытаясь «расшевелить» его и правдами или неправдами «вытянуть» из него сочинения, но наталкивались на невозмутимый юмор. «Бывало,— рассказывает Римский-Корсаков,— ходишь-ходишь к нему, спрашиваешь, что он наработал. Оказывается — какую-нибудь страницу или две страницы партитуры, а то и ровно ничего. Спросишь его: «Александр Порфирьевич, написали ли вы?» Он отвечает: «Написал». Но оказывается, что он написал множество писем. «Александр Порфирьевич, переложили ли вы наконец такой-то нумер?» — «Переложил»,— отвечает он серьезно.— «Ну, слава богу, наконец-то!» — «Я переложил его с фортепиано на стол»,— продолжает он так же серьезно и спокойно».[22]

Бородин был по-своему прав: он предпочитал лучше ждать благоприятного момента, когда можно поработать спокойно, чем делать что-либо в спешке. Кроме того, его щедрая творческая натура никогда не удовлетворялась работой над каким-либо одним сочинением: не было года, чтобы он не трудился параллельно над осуществлением двух, а то и нескольких замыслов. Неизменным, «остинатным» фоном было обдумывание и писание «Князя Игоря». Но в те же годы возникали симфонические и фортепианные пьесы, камерные ансамбли, романсы. И даже в конце 1886 года, когда уже был виден близкий конец работы над «Князем Игорем» и оставалось сделать сравнительно немного, Бородин не

удержался от того, чтобы снова отвлечься от оперы и заняться Третьей симфонией.

Конечно, надо в полной мере оценить заслуги Римского-Корсакова, благодаря которому некоторые уже готовые фрагменты «Князя Игоря», лежавшие без движения у автора, были оркестрованы и исполнены еще при жизни Бородина (что, в свою очередь, стимулировало его дальнейшую работу). Упорство Римского-Корсакова было вполне уместным и принесло хорошие плоды. Именно по его инициативе и настояниям Бородин подготовил к концертному исполнению и Половецкие пляски, и ряд других номеров «Князя Игоря».

Хорошо известен красочный рассказ Римского-Корсакова в «Летописи» о том, как с помощью его и Лядова заканчивалась Бородиным партитура Половецких плясок. Одного не указывает здесь Римский-Корсаков: такого рода спешная работа повторялась не раз. «„Игорь" писался буквально между студенческими концертами и концертами Бесплатной школы,— дополняет его рассказ Ипполитов-Иванов.— С одной стороны, на него [Бородина] наседало студенчество, требуя новинок для своих академических благотворительных концертов, с другой стороны, Н. А. Римский-Корсаков требовал того же для концертов Бесплатной школы. Тогда А. П., что называется, разрывался на части. Сочинения свои он большей частью записывал карандашом, и запись, в предохранение от смазывания, покрывалась яичным белком; он, шутя, очень гордился этим своим изобретением. Затем все это развешивалось для просушки, как белье, на веревках, по всей квартире, от рояля к двери, от дверей к окну, от окна к лампе и т. д. Инструментовал он также почти на ходу, между делом, поэтому весь оркестровый материал попадал на репетицию только в последний момент. Несмотря на такую спешку, каждое сочинение его было удивительно продумано и, насколько помню, за очень небольшими исключениями немногие из них подвергались впоследствии поправкам или каким-либо коренным исправлениям».[23]

Такого рода сознательное «подталкивание» Бородина организаторами исполнения его произведений (Римский-Корсаков был во второй половине 70-х годов руководителем БМШ и видел в ее концертах средство для стимулирования творчества кучкистов), когда оно было тактичным и исходило из реальных возможностей композитора, несомненно, приносило большую пользу. Во всяком случае, можно согласиться со словами Римского-Корсакова, что, «не будь концертов Бесплатной музыкальной школы,— в судьбе оперы «Князь Игорь» многое было бы иначе».[24]

За десять последних лет жизни Бородина в здание оперы «Князь Игорь» легло немало новых «кирпичиков». По-видимому, в конце 1877 или в начале 1878 года были сочинены каватина Владимира Игоревича* и дуэт его с Кончаковной. Первый из этих номеров при жизни Бородина не раз исполнялся на концертах в Петербурге и Москве. Летом 1878 года возникли большие фрагменты 1-й картины I действия: хоровая сцена пира у Владимира Галицкого и «Княжая песня» Скулы и Ерошки с хором. Их создание было новым решительным шагом Бородина в сторону расширения первоначального плана оперы: этой картины нет в сценарии Стасова (согласно которому опера должна была начинаться сценой в тереме Ярославны), как нет в нем и обоих гудошников.

«От этой сцены,— писал Бородин о сочиненных отрывках,— заранее жду одобрительного гудения В. В. Стасова и безешки от М. П. Мусоргского. Она мне, впрочем, действительно очень удалась: и в музыкальном отношении, и — как полагаю — в сценическом. При хорошей игре она должна пройти очень бойко и живо» (III, 45). Его ожидания вполне оправ-

* В биографической записке Е. С. Бородиной утверждается, что толчком к сочинению каватины послужил романтический эпизод в жизни композитора: «Одна молодая девушка страстно полюбила Александра, и ему еле удалось повернуть ее себе в „дочки"» (особа, которая упоминается здесь, — О. В. Исполатовская).

дались: Стасов, действительно, был в восторге. «Бородин,— писал он брату,— сочинил такой chef d'oeuvre à la [шедевр вроде] «Борис Годунов», финал первой половины I акта, с которым у него едва ли что равняется. *Все* в восхищении, даже Римский-Корсаков nebst Gemahlin [с супругой]».[25] В следующем письме тому же адресату Стасов продолжает: «Бородин настряпал такие чудеса, что просто слов нет, и кроме 9-голосного финала последнего акта,* того, что исполнял в Думе Римский-Корсаков, ничего подобного у него не было. Это чисто «Корчма» [из «Бориса Годунова»] или лучшие места Мусоряннна».[26]

16 января и 27 февраля 1879 года в концертах БМШ под управлением Римского-Корсакова были впервые исполнены ария Кончака, Половецкие пляски и заключительный хор.** Эти номера прошли хорошо и понравились публике. К арии Кончáка милостиво отнеслись даже Г. А. Ларош и Н. Ф. Соловьев. Первый не без удивления констатировал: «Басовая ария из «Князя Игоря» ... отнюдь не отчаянный эксперимент: это очень благозвучная пьеска, скорее легкого, чем «серьезного» характера, вроде медленного вальса, написанная интересно и далеко не пошло, но без болезненной изысканности. Особенно мне понравилась речитативная интродукция перед вальсообразною кантиленою».[27] Соловьев же не удержался от грубости. Его отзыв о музыке Бородина начинается так: «Затем последовал блин с пыла в виде арии хана Кончака...» Обнаружив в ней «разные пикантные танцевальные ритмы тарантелл и мазурок», рецензент, однако, все же приходит к выводу: «...Хотя Кончак в этой арии

* Имеется в виду хор «Слава», предназначавшийся вначале для финала оперы.

** В это время хор еще предназначался для завершения не всей оперы, а лишь сцены встречи Игоря после побега из плена (за которой должен был следовать Эпилог), поэтому он и назван в программе: «Заключительный хор народной сцены (из 4-го действия)». Кончался он фразой хора (народа): «Ну, пора по домам! Идем!».

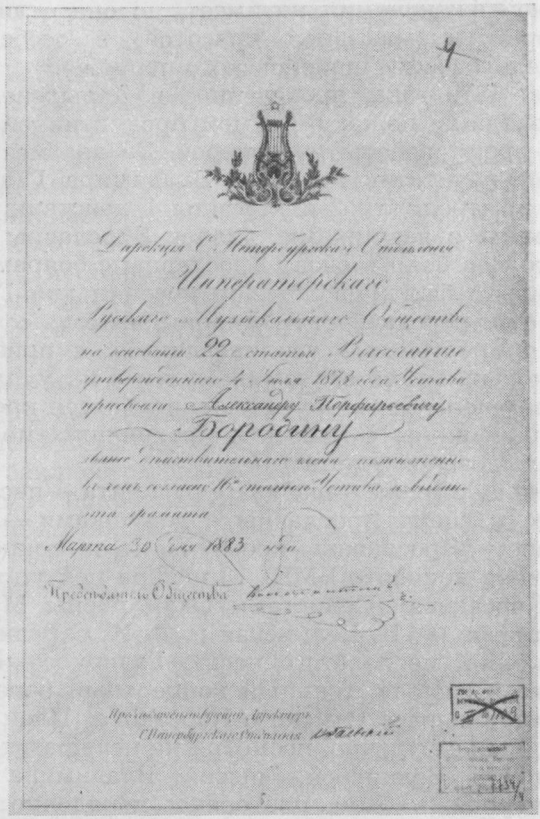
типичной физиономии не имеет, но она отличается некоторой музыкальной красотой, в особенности в последней части шопеновского пошиба».[28]

Лето 1879 года, проведенное в Давыдове, было для Бородина, пожалуй, самой продуктивной порой за все время работы над оперой. За два месяца он сочинил речитатив и песню Владимира Галицкого и ряд номеров для 2-й картины I действия: сцену Ярославны с девушками, диалог Ярославны и Галицкого, хор бояр и сцену Ярославны с боярами. Одновременно был написан Хор поселян для IV действия (как передает С. А. Дианин, «мысль сочинить этот хор постепенно усиливающимся с приближением поющих и затем замирающим с их удалением была внушена Бородину слушанием песен крестьян, возвращающихся с покоса и проходящих по длинной давыдовской улице»).[29]

Осенью того же года два фрагмента — песня Галицкого и сцена Ярославны с девушками — вместе с Плачем Ярославны прозвучали с концертной эстрады (в концерте БМШ 13 ноября под упр. Римского-Корсакова). Солистами были певцы Мариинского театра Ф. Н. Велинская и Ф. И. Стравинский, включивший после этого песню Галицкого и арию Кончака в свой постоянный концертный репертуар. По свидетельству Римского-Корсакова, Плач Ярославны прошел удачно, несмотря на невыразительное исполнение Велинской, «песня Владимира спета была хорошо и была повторена; порядочно сошел женский хор... Бородина много вызывали после каждого нумера».[30] На концерте присутствовали Мусоргский, Стасов, Кюи, Шестакова, Леонова.

В 1880 году Бородин занимался оперой опять лишь летом, продолжая работать над финалом I действия. В это лето была набросана сцена бунта под предводительством Галицкого против Ярославны, не вошедшая в окончательную редакцию «Князя Игоря».

Мало нового для оперы принесли и последующие два года. 1881 год ознаменовался окончанием новой арии Игоря («Ни сна, ни отдыха») взамен созданной



Диплом действительного члена РМО, выданный Бородину

в 70-х годах («Зачем не пал я на поле брани...»), не удовлетворявшей композитора.* Кроме того, Бородин оркестровал по просьбе Леоновой (для ее кон-

* По-видимому, основные материалы новой арии были готовы ранее 1881 г. Так, тема «О дайте, дайте мне свободу» встречается уже в эскизах сцены Ярославны с боярами (первоначальная редакция финала I действия), относящихся к 1879 г.

церта) каватину Кончаковны, впервые исполненную певицей в сопровождении оркестра под управлением Лядова 22 января 1882 года. Эту арию спела при жизни Бородина и П. Н. Веревкина (в концерте РМО под упр. Римского-Корсакова 17 ноября 1884 г.).

Большие надежды возлагал Бородин на лето 1882 года. Его друзья (в частности, Глазунов) желали ему полностью окончить оперу к осени (хотя и сомневались в том, что это пожелание сбудется). Но все эти надежды рухнули: в то лето болели и Екатерина Сергеевна, и жена брата Бородина — А. А. Александрова, так что оно полностью пропало для творчества. Пропала и осень, занятая обычными служебными делами. На своем портрете, подаренном Шестаковой в сентябре этого года, композитор написал: «От автора неоканчиваемой оперы „Князь Игорь"»,— а в январе 1883 года в письме к ней же «каялся»: «С оперой у меня — один „страм"!» (IV, 9).

Застой в сочинении «Князя Игоря» печалил и сердил друзей Бородина. «Нет, кажись, ничего более не сделает»,— вынес ему приговор Стасов в июне 1883 года.[31] Но суждение это оказалось преждевременным. Лето и осень 1883 года оказались плодотворными для оперы. Это была последняя вспышка творческой активности Бородина в работе над «Игорем». Он пришел к мысли сделать Пролог, еще более расширив тем самым первоначальный план оперы, сочинил для него текст (основываясь частью на Ипатьевской летописи) и скомпоновал музыку, используя некоторые наличные материалы. Сюда был перенесен хор «Слава» из последнего действия, а для сцены затмения Бородин взял музыку из «Млады» (сцена явления теней). В ноябре работа была закончена и показана «музыкальной братии», собравшейся у автора (присутствовали Римские-Корсаковы, Стасов, Лядов, Глазунов, Ф. М. Блуменфельд и др.).

Создание Пролога оживило надежды музыкального окружения Бородина на близкое завершение «Князя Игоря». Бородин хоть лениво, а все двигает оперу вперед, много сделал вновь, — сообщал

Кругликову Стасов 13 октября 1883 года, — 1-й, 2-й и 5-й акты* *окончательно кончены* (впрочем, без оркестра), надо только докончить 3-й и 4-й. Вообще опера должна пойти осенью 1884 года».[32]

Но до осени 1884 года Бородину удалось сделать для оперы очень мало: наметить кое-что для III действия (в частности, он хотел использовать здесь музыку сцены разлива вод из «Млады», основываясь на летописном сообщении о том, что во время бегства Игоря из плена случилось наводнение), а также, по-видимому, сымпровизировать увертюру. И вновь в работе над «Князем Игорем» наступил затяжной перерыв.

Новый период в творческой судьбе оперы начался в 1885 году, когда ею вплотную занялся Римский-Корсаков. Он и раньше, еще в 70-х годах, предлагал себя автору «Князя Игоря» в «музыкальные секретари» для приведения в порядок и редактирования написанных материалов. Частично эта помощь была осуществлена в 1878 и 1879 годах, когда он сотрудничал с Бородиным при подготовке готовых номеров оперы к исполнению в концертах БМШ.

Летом 1879 года Римский-Корсаков, кроме того, взялся по собственной инициативе отредактировать начало I акта и в связи с этим переписывался с композитором, предлагая свои поправки. Письма его дышат трогательной самоотверженной готовностью помочь старшему другу. «Вы не поверите, как Вы меня обрадовали, что много написали в «Игоря», — обращается он к Бородину 10 августа 1879 года.— Пишите больше, пользуясь летом, пишите как можно сокращеннее, грязнее, но только скорее... Если Вы теперь за лето довольно много насочините, да осенью будете поддерживать сочинительский стих, заменяя им до некоторой степени разные филантропические дела, которые на Вас нагрянут в Питере (простите, что говорю о предмете, который до меня, может, не должен касаться), то Вы имеете вероятность кончить всю Вашу оперу к великому посту

* Стасов считает Пролог I актом.

и представить ее в театр, чтобы она пошла в сезон 1880/81 г., а я берусь Вам в Вашей работе помогать, перекладывать, переписывать, транспонировать, инструментовать по Вашему указанию и т. д., ибо в эту зиму я вряд ли буду сочинять что-нибудь свое, а Вы совеститься не извольте, ибо, поверьте, мне хочется, чтобы Ваша опера пошла на сцене, чуть ли не больше Вашего, так что я с удовольствием буду помогать, как бы работая над своей собственной вещью. С другой стороны, Ваша совесть может быть покойна, что я ничего своего в Вашу оперу вносить не буду, а если что когда и придет в голову изменить, то это сделано будет с Вашего согласия и, кроме того, в большей части случаев такое, что Вы и сами бы сделали со временем помимо меня».[33]

Однако дальше предварительных наметок редактирования дело тогда не пошло: осенью Бородин забрал свои материалы, и работа прекратилась. Но судьба «Игоря» не переставала волновать Римского-Корсакова. С болью наблюдая пассивность Бородина, он пророчески предвидел еще в 1883 году: «Вообще, ежели его переживу, то придется мне кончать его „Игоря"...»[34] Это предсказание повторяется и на следующий год: «Если я его переживу, то и «Игоря» кончу...»[35]

Наконец, весною 1885 года Римский-Корсаков произвел решительный «натиск» на Бородина, затребовав у него все неоконченные материалы оперы. «На страстной неделе великого поста, — рассказывает Стасов в письме Кругликову, — Римский-Корсаков предложил Бородину *привести в порядок* все, что написано из «Игоря», и тот не обиделся, но остался очень доволен и даже пришел в восхищение!!!» Такое отношение Бородина к своей опере вызвало со стороны непримиримого и экспансивного Стасова возмущение, так как, видимо, показалось ему проявлением мягкотелости и лени. Но даже он не смог отрицать благотворности нового поворота в судьбе оперы: «Как бы там ни было, все-таки «Игорь» стал двигаться, хоть ползком».[36]

В чем заключалась работа Римского-Корсакова и как она шла, можно понять из его письма Кругликову от 8 апреля 1885 года: «Представьте, чем я занят! Переписываю предварительный клавираусцуг «Игоря», приводя его таким образом в порядок, причем добавляю и сокращаю кое-где такты, дописываю речитативы, ставлю номера модуляциям, транспонирую что надо, голосоведение устраиваю и т. д. Пролог и 1-ю картину I действия окончил, думаю так и дальше продолжать и надеюсь, что через это к осени «Игорь» будет кончен и можно будет приняться за инструментовку, а по весне сдать его в театр; мню, что и Бородин моими стараниями пленится и сам что-нибудь да сочинит, а в 3-м действии требуется и его рука, там многого не хватает...»[37]

Этот этап работы над оперой завершился осенью того же года. За лето автор оперы, ездивший за границу, не сделал ничего нового. «Бородину по-прежнему «и горя мало», что у него «Игоря» мало (это моя старинная трехпудовая острота), — жаловался Римский-Корсаков в письме Кругликову 4 ноября. — Я же, дописав ему Пролог и обе картины I действия, дальнейшую работу прекратил за неимением достаточного дальнейшего материала».[38]

Последние усилия Бородина завершить «Князя Игоря» падают на 1886 год. Толчком явился заговор («комплот») друзей композитора. В марте, в одно из воскресений, рассказывает Бородин, они собрались у него, «исполняли одного «Игоря» и на стены лезли от восторга. Все это было *приуготовлено* в виде комплота, чтобы заставить меня поскорее кончить оперу...» (IV, 183). С этой же целью М. П. Беляев, основавший к этому времени свое музыкальное издательство, купил у композитора право издания его оперы, предложив очень крупную сумму — 3000 рублей. И Бородин «поддался». «Теперь надобно летом приняться серьезно за „Игоря“», — писал он жене (IV, 188).

Но Бородина снова ждала неудача: летом 1886 года тяжело заболела Екатерина Сергеевна, и о занятиях музыкой не могло быть и речи. Лишь

М. М. Ипполитов-Иванов



осенью он вернулся к творчеству и в середине ноября завершил II действие оперы, докончив к этому времени Хор половецкого дозора, разговор Игоря с Кончаком и набросав Хор русских пленников. На этом творческая история «Князя Игоря», по существу, заканчивается.

Бородин снова отошел от оперы, увлекшись новым симфоническим замыслом. «Его охлаждение к «Игорю» после всего написанного им для оперы огорчало всех страшно, — рассказывает М. В. Доброславина, — но говорить с ним об этом было нельзя; ему это всегда было неприятно. Такой период охлаждения возвращался к нему несколько раз. Но в эту зиму он мало им интересовался и занялся Третьей, неоконченной симфонией». [39]

2 февраля 1887 года композитор писал жене, что опера «подвигается туго», а 7 февраля Римский-Корсаков сообщал Кругликову: «Бородин поговаривает

будто бы о Третьей симфонии (!!), а об «Игоре» стыдливо умалчивает».[40]

Таким образом, опера, над которой Бородин работал 18 лет, так и осталась незаконченной. Ее завершение выпало на долю Римского-Корсакова и Глазунова, бескорыстно осуществивших этот благородный труд уже после смерти Бородина. Надо сказать, правда, что досочинять в «Князе Игоре» пришлось совсем немного — почти исключительно в III действии. Остальная работа заключалась в сведе́нии воедино вариантов, оркестровке многих номеров и т. п. Следовательно, опера в целом была почти готова. Это не уменьшает, конечно, заслуг ее редакторов, совершивших подлинный художественный подвиг.

Параллельно с оперой в последнее 10-летие жизни Бородина создавалось немало произведений других жанров. Первыми появились на свет «Парафразы» — шуточные вариации для фортепиано в 3 руки на тему «котлетной польки». О зарождении этого своеобразного сочинения Бородин рассказывает следующее: «Однажды Ганя* (одна из моих приемных дочурок) попросила меня поиграть с нею в 4 руки.

— Но позволь, ты ведь ничего не умеешь играть, детка?

— Да нет же: смотри, я умею играть вот что [следует нотный пример — тема вариаций].

Мне пришлось уступить желанию ребенка. Я тогда сымпровизировал Польку... Четыре тональности: До мажор, Соль мажор, фа минор и ля минор четырех частей Польки, в которой неизменяемая тема «котлетной польки» образует род cantus firmus'a или контрапункта, вызвали немало смеха у моих друзей, ставших позднее авторами «Парафраз». Из этого возникла забава: каждый из них пожелал попробовать сочинить пьесу такого же рода, потом еще одну и т. д. Шутка эта встретила хороший прием у всех наших друзей. Мы забавлялись, играя

* Имеется в виду А. Литвиненко.

эти пьесы с людьми, не умеющими играть на фортепиано» (IV, 404).

Польку, о которой говорится в этом рассказе, Бородин сочинил, по-видимому, в середине 70-х годов. Идея дополнить эту пьесу рядом новых вариаций и пьес на ту же тему впервые пришла Римскому-Корсакову весной 1878 года. «Я привлек к этой работе Кюи и Лядова, — вспоминает Римский-Корсаков. — Помнится, что Бородин сначала отнесся к моей мысли несколько враждебно, предпочитая выпустить в свет одну свою польку, но вскоре присоединился к нам. Мы принялись писать сначала ряд вариаций, а затем отдельные пьесы».[41] Тогда Бородин присоединил к Польке Похоронный марш и Реквием. *

Сборник был издан в 1879 году Д. Ратером под заглавием: «Парафразы. 24 вариации и 14 пьес на неизменяемую известную тему [следует нотная строка]. Посвящаются маленьким пианистам, способным сыграть тему одним пальцем каждой руки, авторами: Александром Бородиным, Цезарем Кюи, Анатолием Лядовым и Николаем Римским-Корсаковым».

Летом 1879 года Бородин завершил Первый квартет, начатый еще 4 года назад. Лишь через полтора года, 30 декабря 1880 года, он был впервые исполнен Русским квартетом (Н. Галкин, В. Дегтярев, Л. Резвецов, А. Кузнецов) в III квартетном собрании Петербургского отделения РМО. Исполнение было неудачным. Уже в самом начале квартетисты разошлись, пришлось начать снова. Игра квартета страдала грубостью, обилием ошибок, фальшивых нот. Оценить по достоинству сочинение Бородина публика смогла только тогда, когда оно было сыграно другими исполнителями — Л. Ауэром, И. Пиккелем,

* Помимо этого, в сборник вошли 24 вариации, сочиненные Кюи, Лядовым и Римским-Корсаковым, Вальс Кюи, Вальс, Галоп, Жига и «Шествие» Лядова, Колыбельная, Маленькая фуга ВАСН, Тарантелла, Менуэт, «Трезвон» и Комическая фуга Римского-Корсакова. В позднейшее издание Беляева (1893) вошла также Мазурка Бородина.

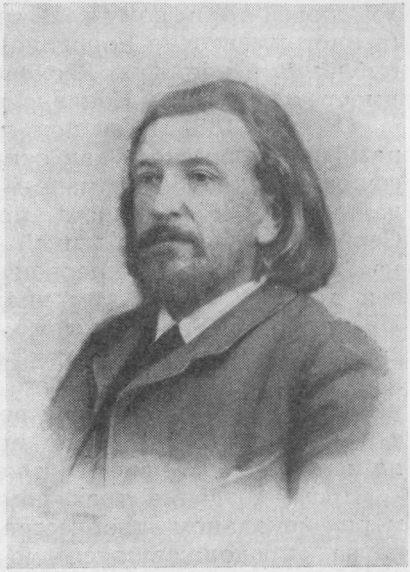
И. Вейкманом, А. Вержбиловичем 6 октября 1882 года во II квартетном собрании Петербургского отделения РМО. После этого Первый квартет Бородина стал репертуарным произведением. Он исполнялся в Петербурге в сентябре 1885 года и имел большой успех у публики, хотя, как писал жене Бородин, «шайка рецензентов не одобрила» его (IV, 146). В 1885 году вышла из печати его партитура, а вслед за тем было издано и 4-ручное переложение.

Еще в 1880 году Бородин задумал Второй квартет. Замысел этот был осуществлен летом следующего года. Новое сочинение композитор приурочил к дорогой для него дате — 10 августа 1881 года — 20-летию его объяснения в Гейдельберге с Екатериной Сергеевной, которой и посвящен квартет. Концертная премьера его состоялась в Петербурге 26 января 1882 года. Играл опять Русский квартет, возглавляемый Галкиным. 11 декабря того же года Второй квартет был исполнен ансамблем Л. Ауэра.

К квартетной музыке Бородин обратился в последний раз в 1886 году, когда уже был постоянным посетителем музыкальных собраний («пятниц») М. П. Беляева. К 23 ноября — именинам хозяина дома, большого любителя квартетной игры — четыре композитора приготовили ему подарок — квартет на тему из трех нот, названия которых образуют фамилию именинника: *Бэ (си-бемоль) — ля — эф (фа)*. Римский-Корсаков написал I часть, Лядов — Скерцо, Глазунов — финал. Вкладом Бородина в это коллективное сочинение была Серенада в испанском роде, которая очень понравилась и Беляеву, и его гостям, и самому автору: «Все вышло очень мило, оригинально, остроумно чрезвычайно и в то же время очень музыкально» (IV, 217).

Камерный жанр представлен в творчестве Бородина 80-х годов и пятью романсами. Каждый из них был написан по определенному поводу, «на случай».

Первыми в феврале 1881 года появились «Арабская мелодия» и «У людей-то в дому». Весной этого года предполагался открытый юбилейный концерт Д. М. Леоновой в ознаменование 30-летия ее арти-



стической деятельности. Певица попросила Бородина написать вокальную пьесу, которую она могла бы исполнить в этом концерте. Бородин согласился.

Вначале была сделана «Арабская мелодия» на подлинную народную тему, взятую из исследования А. Христиановича о музыке арабов.[42] «Но она, — сообщил композитор Леоновой, — по более зрелом обсуждении, оказалась мало подходящею для концерта, и я примусь за другую» (III, 148). Видимо, сугубо камерный характер романса показался автору не подходящим для большого концерта с участием оркестра. «Арабская мелодия» была заменена новым сочинением — романсом «У людей-то в дому» на слова Некрасова.

Вследствие траура, объявленного после убийства Александра II 1 марта 1881 года, публичные концерты были отменены. Поэтому предварительное чествование Леоновой состоялось 18 апреля у нее дома. Здесь был в первый раз спет ею романс

«У людей-то в дому». В сопровождении оркестра (в инструментовке Бородина) он впервые прозвучал публично в концерте Леоновой 22 января 1882 года вместе с каватиной Кончаковны.

Осенью 1881 года под впечатлением концерта памяти Мусоргского как отклик на его смерть был сочинен еще один романс — «Для берегов отчизны дальной». Выбор текста принадлежал Екатерине Сергеевне, очень любившей стихотворение Пушкина. * Не получивший первоначально одобрения друзей композитора, в том числе М. М. Ипполитова-Иванова и В. Н. Ильинского, этот романс был спрятан Бородиным, и Ильинскому только после долгих настояний удалось взять его от автора и исполнить на одном из музыкальных вечеров, где его приняли с восторгом. Но публично при жизни Бородина он не исполнялся и напечатан не был.

После создания трех романсов 1881 года в камерно-вокальном творчестве Бородина наступила пауза, продолжавшаяся до конца 1884 — начала 1885 года, когда по просьбе певицы А. А. Бичуриной был написан романс «Спесь» на слова А. К. Толстого (издан посмертно). Наконец, летом 1885 года, находясь в Бельгии, в замке графини Луизы де Мерси-Аржанто, Бородин сочинил свой последний романс «Чудный сад» (или «Септэн» — «Семистишие») на слова бельгийского поэта Жоржа Коллена. Он был вскоре издан в Льеже фирмой «Леопольд Морель», а затем в Петербурге — В. Бесселем.

В том же году появились единственные (не считая «Парафраз») фортепианные произведения Бородина — Маленькая сюита и Скерцо Ля-бемоль мажор. Оба они посвящены бельгийским почитателям композитора: сюита — де Мерси-Аржанто, а Скерцо — дирижеру и пианисту Теодору Жадулю, который, начиная с октября 1884 года, неоднократно

* Бородин сочинял музыку на слова, записанные Екатериной Сергеевной по памяти, с некоторыми неточностями, которые долгое время оставались не устраненными в изданиях романса.

просил Бородина сочинить для него «романс или фортепианную пьесу, хотя бы самую коротенькую». «Я стану этим так гордиться,— добавлял Жадуль,— как если бы получил дворянскую грамоту».[43] Если Скерцо представляло собою целиком новое произведение, то Маленькая сюита содержала лишь три новых пьесы: «В монастыре», Интермеццо и Мазурку Ре-бемоль мажор. Вторая Мазурка До мажор предназначалась в свое время для «Парафраз», а три последних номера — «Грезы», Серенада и Ноктюрн — были сочинены еще ранее, в 60—70-х годах.

На фоне мелких камерных сочинений 80-х годов выделяются два симфонических полотна — «В Средней Азии» и Третья симфония.

Симфоническая картина «В Средней Азии» написана в начале 1880 года. История ее возникновения разъяснена в «Летописи» Римского-Корсакова, где рассказывается о предложении неких Татищева и Корвин-Круковского ряду русских композиторов сочинить музыку к «живым картинам», приуроченным к 25-летию царствования Александра II и изображавшим исторические события этого периода. Бородин и был одним из композиторов, откликнувшихся на это предложение.*

Затея с «живыми картинами» не осуществилась, и первое исполнение «В Средней Азии» состоялось в концерте Леоновой (которая выпросила эту вещь у автора) 8 апреля 1880 года под управлением Римского-Корсакова. 18 октября симфоническая картина Бородина была исполнена вторично — на этот раз в концерте РМО. Дирижировал Направник. С этого времени началась широкая и все возраставшая популярность «В Средней Азии». Пьеса стала исполняться в России и за границей — всюду с огромным успехом. Из ее русских исполнений следует выделить московскую премьеру, которая состоялась 15 августа 1882 года в концерте под управлением Римского-Корсакова на Всероссийской промышлен-

* Кроме него, создали произведения Римский-Корсаков, Мусоргский, Чайковский, Направник и Зике.

но-художественной выставке. В газетном отчете о концерте говорилось: «Самый большой успех выпал на долю маленькой, но картинной вещицы г. Бородина «В Средней Азии», и автор был дружно вызван публикой». [44]

В дальнейшем симфоническая картина Бородина исполнялась при его жизни и сводным симфоническим оркестром Петербургского университета и ВМА (дирижер Г. О. Дютш), и оркестром в Павловске (дирижер В. И. Главач), и другими коллективами.

В конце 1880 года Бородин получил еще одно предложение — написать произведение для хора с оркестром или для одного оркестра к открытию Всероссийской выставки, намечавшемуся летом 1881 года. Предложение исходило от Н. Г. Рубинштейна и П. И. Юргенсона. Бородин ответил согласием, но медлил с написанием пьесы до того момента, пока не выяснилось, что в связи со смертью Рубинштейна и убийством Александра II надолго откладываются и выставка, и концерты на ней.

Переговоры возобновились в марте 1882 года, когда стало известно, что выставка откроется летом этого года. Тогда Бородин в письме к Юргенсону от 31 марта [45] выразил пожелание написать марш «Волга». В архиве композитора сохранились наброски произведения на темы двух волжских песен из «Сборника русских народных песен» Балакирева (1866) — «Эй, ухнем!» и «Как по лугу, лугу». Видимо, это и есть марш «Волга», по каким-то причинам не доведенный композитором до конца.

Творческий путь Бородина завершился работой над Третьей симфонией. Первое и единственное упоминание об этом замысле в переписке Бородина содержится в его письме жене от 3 февраля 1887 года. Но известно, что над симфонией Бородин работал во время последнего пребывания в Москве в конце декабря 1886 и начале января 1887 года (после его отъезда на пюпитре фортепиано остался нотный листок с темой I части).

Сочиняя Третью симфонию, Бородин — как это было ему свойственно — импровизировал за форте-

пиано, многократно пробуя различные варианты, но не записывая их. А. П. Дианин, знавший об угрожаемом состоянии его здоровья, договорился с Римским-Корсаковым и Глазуновым, что будет каждый раз сообщать им о появлении у Бородина новой музыки, с тем чтобы они могли прослушать и на всякий случай запомнить ее. Благодаря этому Глазунов знал, по-видимому, все или почти все, сочиненное для Третьей симфонии.

После смерти Бородина Глазунов воссоздал по памяти I часть Третьей симфонии и скомпоновал II в соответствии с известными ему намерениями автора. Последние же две части остались незаписанными. Много лет спустя, в середине 1920-х годов, Глазунов сыграл их по памяти Асафьеву. «На мой вопрос, почему он не записал всей симфонии, он с горечью сказал: „Право, не знаю: ведь вот какая хорошая музыка, а мне тогда показалось иначе“».[46] В другом варианте рассказа о том же событии Асафьев характеризует услышанную им музыку как «красивую, достойную Бородина».[47]

Этот рассказ нельзя читать без недоумения и горькой досады. Остается только надеяться вместе с Асафьевым, что когда-нибудь в архиве Бородина или Глазунова (что более вероятно!) найдутся эскизы или запись последних частей симфонии. Тогда можно будет окончательно решить очень важный вопрос: действительно ли Бородин в конце жизни переживал упадок творческих сил (как казалось Римскому-Корсакову и Стасову) или же его могучий талант искал лишь возможности и повода для нового взлета?

Но уже сейчас известные нам части Третьей симфонии, отзывы о ее Andante и финале людей, слышавших эту музыку, и материалы к несохранившимся частям позволяют утверждать, что последнее произведение Бородина никак не означало творческого спада, а, напротив, знаменовало собой начало поворота в его творчестве и нового подъема.

## 3

В конце 70-х и в 80-х годах имя Бородина-композитора приобретает известность и вес не только в профессиональных музыкальных кругах, но и во всем обществе. В 1879 году, приехав в Одессу, Мусоргский прочел «с большим утешением» в местной газете «Правда» сообщение о деятельности русских композиторов, которое начиналось с упоминания о Бородине: «Говорят, что г. Бородин, автор двух симфоний и романсов, оканчивает оперу „Князь Игорь“».[48]

В 1883 году Бородин получил письмо от «кружка поклонников» (видимо, молодежи) с «душевной благодарностью» за Первую симфонию, которая произвела на слушателей очень сильное впечатление. Таких знаков растущего внимания и сочувствия к его композиторскому творчеству в разных сферах общества было в эти годы немало.

Это помогало Бородину посильно влиять на развитие русской музыкальной жизни. В 80-е годы он по-прежнему живо интересовался ею и разносторонне участвовал в ней как передовой общественный деятель. Его участие впервые приобрело теперь официальный характер: некоторое время (1883—1885) Бородин был одним из директоров Петербургского отделения РМО (хотя все же покинул этот пост из-за расхождений с реакционной партией). Еще раньше Петербургское отделение РМО присвоило ему звание действительного члена общества.

Как и прежде, Бородину особенно близко было все, что касалось его соратников по Могучей кучке. Давно осознав утрату ее былого идейно-творческого единства и примирившись с этим, Бородин в то же время дорожил любыми проявлениями дружбы и связи между членами бывшего Балакиревского кружка.

Для Бородина до конца жизни этот кружок оставался «нашим» (IV, 64 и др.). Его радовали новые успехи произведений кучкистов на концертной эстраде и провалы их противников — М. Иванова,

Н. Соловьева и др. (IV, 63—64, 156—157, 159—160). Он старался принимать участие во всех домашних вечерах, где встречались его музыкальные товарищи. Нередко они собирались в его доме, который приобрел теперь значение одного из основных центров музыкальной жизни кружка, пополнившегося молодежью. «После кончины Мусоргского, — вспоминает Ипполитов-Иванов, — мы особенно часто стали собираться у Бородиных. Обычными исполнителями на этих собраниях были по-прежнему А. Н. Молас, В. М. Зарудная, В. Н. Ильинский. Аккомпанировал вначале я, а потом Ф. М. Блуменфельд, мой друг и товарищ по консерватории, появившийся в то время на нашем музыкальном горизонте. Неизменными гостями были проф. Доброславин, Манасеин, Дианин, Стасовы, Глазунов, Лядов и супруги Римские-Корсаковы. Исполнялись отрывки из «Бориса», новинки из «Игоря», «Снегурочки», «Хованщины», новые романсы и неизменно на каждом вечере дуэт из „Ратклифа“».[49]

Ровными и сердечными оставались отношения Бородина со всеми прежними друзьями по Могучей кучке.

До последних дней жизни Мусоргского Бородин проявлял к нему живейшее внимание и участие. Когда в начале 1881 года Мусоргский заболел, Бородин помог устроить его в Николаевский военный госпиталь (где работал как преподаватель Женских врачебных курсов) и неоднократно посещал его там. Он провожал своего любимого товарища в последний путь, хлопотал и распоряжался на его похоронах.[50] В ноябре 1881 года в Мариинском театре состоялось представление «Бориса Годунова», возобновленного в связи со смертью композитора. «М. А. Балакирев приобрел билет, — рассказывает Ипполитов-Иванов, — и пригласил Римских, Бородина, Ильинских, Стасовых и меня. С непередаваемым чувством грусти собирались мы в ложе. В течение спектакля я несколько раз наблюдал, как А. П. Бородин смахивал набегавшую слезу; а сцену смерти Бориса от волнения он не мог слушать



А. К. Лядов

и вышел из ложи. Настроение было тяжелое, и все чувствовали глубокую жизненную драму великого русского музыканта». [51]

По-прежнему были близки с Бородиным в эти годы Римский-Корсаков, Балакирев, Стасов, Кюи. Кроме личной дружбы, их связывали музыкально-общественные дела.

Так, в марте 1881 года Бородин поддержал предложение московских музыкантов Балакиреву занять пост директора Московской консерватории, освободившийся после смерти Н. Рубинштейна. Осенью того же года, когда Римский-Корсаков отказался от руководства БМШ, ее деятели, желая вновь привлечь Балакирева, обратились к Бородину с просьбой помочь им в этом. Бородин горячо взялся за дело — не только ради школы, но и ради самого Балакирева, надеясь вернуть его тем самым к активной общественной деятельности. Его обращение к Балакиреву замечательно своим страстным, убеждающим тоном: «Дорогой друг Милий Алексеевич, — теперь

в Ваших руках судьба Бесплатной школы. Откажетесь от нее — она умрет; возьметесь за нее — оживет. Момент критический в жизни Школы. Бога ради, не покидайте свое излюбленное детище, доставлявшее Вам немало хлопот и забот, труда и горя, но немало чести и славы, наслаждения и радости, а главное — пользы русскому музыкальному развитию. Школа занимает видное и крупное место в истории этого развития, и заслуги ее никогда не забудутся теми, кому дороги судьбы русского искусства. Много она сделала добра и много может еще сделать в будущем — если будет спасена. Спасите же ее, возьмите снова в свои руки. Только Вы, — Вы один, — можете спасти ее» (III, 199).

Когда же Балакирев принял предложение вернуться в БМШ и вновь появился за дирижерским пультом в ее концертах, — Т. И. Филиппов попросил Бородина обратиться к Листу с просьбой приветствовать Балакирева по случаю его «возрождения» как музыкально-общественного деятеля. И Лист прислал Балакиреву теплое письмо с поздравлением...

Особое место среди музыкальных друзей Бородина занял Римский-Корсаков. В заботах о «Князе Игоре» проявились не только его рыцарское благородство (сказавшееся при других обстоятельствах в его отношении к «Каменному гостю» Даргомыжского и к произведениям Мусоргского, над которыми он столь же бескорыстно работал годами), не только его большая творческая близость к автору «Игоря», * но и огромная любовь к Бородину как композитору и человеку. Иначе не объяснить той страстности, с которой Римский-Корсаков убеждал Бородина закончить оперу и разрешить ему помочь в этом.

* Эта близость (как рассказывал А. П. Дианин) позволила Римскому-Корсакову, помнившему импровизации Бородина, записать еще при его жизни целые большие сцены «Князя Игоря» (в частности, сцену затмения) на основе одних лишь авторских наметок модуляционной схемы, причем записи оказались столь точными, что Бородин ничего не изменил в них.[52]

Характерен в этом смысле относящийся к 1885 году эпизод, рассказанный М. М. Курбановым — молодым любителем музыки, частым посетителем дома Бородиных в 80-х годах: «Как-то, придя вечером, я не застал самого Бородина дома, а Дианин, в ожидании его, сообщил мне следующее: «Вчера приезжал к нам Римский-Корсаков, плакал и молился перед иконами и клялся, что дело русской музыки погибает; что необходимо закончить во что бы то ни стало «Игоря»; что Александр Порфирьевич занимается все пустяками, которые в разных благотворительных обществах может сделать любое лицо, а окончить «Игоря» может только он один». Дианин прибавил, что это произвело некоторое впечатление на Александра Порфирьевича и что он обещал заняться «Игорем» летом». [53]

Быть может, в этом рассказе есть некоторые преувеличения. * Но в целом он верно характеризует отношение Римского-Корсакова к Бородину, оставшееся таким же спустя много лет и запечатленное впоследствие в «Летописи...», воспоминаниях В. В. Ястребцева и других документах. Читая их, понимаешь, каким глубоким и чистым было чувство Римского-Корсакова. Строгий и критичный в отношении своих друзей, он, пожалуй, в одном лишь Бородине не находил ни единого недостатка, отдавая ему полную дань преклонения.

Бородин ценил помощь Римского-Корсакова, его чуткость и самоотверженность. Еще в начале их сотрудничества, получив письмо с предложениями переделок, он писал: «Дорогой друг Николай Андреевич, не знаю, как и благодарить Вас за Ваши хлопоты о моем «Игоре». Письмо Ваше меня глубоко тронуло. И сколько это я Вам понаделал хлопот!» (III, 66). Он принял большинство советов и предложений Римского-Корсакова в отношении как оперы,

* По мнению В. Д. Комаровой-Стасовой, хорошо знавшей Римского-Корсакова, ему не было свойственно такое бурное проявление чувств, и, следовательно, рассказ Курбанова в этой части не совсем правдоподобен.[54]

А. К. Глазунов



так и других произведений (в частности — Второй симфонии), которых касался еще при его жизни добровольный редактор.

Наряду с кучкистами, соратниками по бывшему Балакиревскому кружку, в близкое музыкальное окружение Бородина в 80-х годах вошли и новые лица — молодые композиторы Глазунов, Ф. Блуменфельд, певец и композитор Сиг. Блуменфельд, дирижер Г. Дютш. С ними, как и с некоторыми из прежних друзей (Римский-Корсаков, Лядов), Бородин общался не только дома, но и на собраниях нового объединения музыкантов, сложившегося в 80-х годах, — Беляевского кружка.

В «Летописи...» Римского-Корсакова достаточно подробно описана история возникновения этого кружка, образовавшегося в 1883—1884 годах на базе квартетных «пятниц» в доме страстного любителя музыки, лесопромышленника Митрофана Петровича Беляева, а затем опиравшегося также на основанные Беляевым в 1885—1886 годах для пропаганды

русской музыки симфонические концерты и нотоиздательство.

Верна и метка данная в «Летописи...» общая характеристика Беляевского кружка сравнительно с Балакиревским 60-х годов: «Сходство, указывавшее на то, что кружок Беляевский есть продолжение Балакиревского, кроме соединительных звеньев, в лице моем и Лядова, * заключалось в общей тому и другому передовитости, прогрессивности; но кружок Балакирева соответствовал периоду «бури и натиска» в развитии русской музыки, кружок Беляева — периоду спокойного шествия вперед; Балакиревский был революционный, Беляевский же — прогрессивный». [55]

Бородин начал бывать в этом кружке с первых месяцев его существования. Любя камерную инструментальную музыку, которую культивировали в кружке, он охотно посещал беляевские «пятницы». Памятником его дружеских отношений с хозяином дома осталась Серенада (из квартета «Бэ — ля — эф»).

Бородин приветствовал и Русские симфонические концерты. «Спасибо Беляеву за эти 4 концерта,— писал он после первой «серии» 1886 года,— благодаря Беляеву нам удалось услышать много нового и хорошего» (IV, 217). Почин Беляева в области пропаганды русской музыки был ему тем более дорог, что казался прямым продолжением дела БМШ 60-х годов, и ему было приятно, что первый же беляевский концерт «очень походил на концерты Бесплатной школы» (IV, 156).

Связи Бородина с беляевскими начинаниями проявились и по другим линиям: он был в числе первых лауреатов Глинкинских премий, учрежденных Беляевым в 1884 году (премия была выдана ему за Первую симфонию), а в 1886 году Беляев заключил с ним договор на издание «Князя Игоря».

* Римский-Корсаков имеет в виду конец 80-х гг. В другом месте он указывает, что связующим звеном был и Бородин.

Но действенного творческого участия в жизни Беляевского кружка Бородин, в отличие от Римского-Корсакова, не принимал. Новые устремления беляевцев на него не повлияли: он до конца остался верен идеалам Могучей кучки. Зато его личность и творчество в очень большой степени воздействовали на формирование молодых участников кружка. Беляевцам, с их умеренными взглядами и «классическими» наклонностями, Бородин был, пожалуй, особенно близок.

Тесные дружеские отношения соединяли Бородина с Глазуновым. Они познакомились 2 января 1882 года у Стасова и сблизились сразу, как только Глазунов выступил на музыкально-общественную арену со своей Первой симфонией (ее исполнение состоялось 17 марта 1882 г.). Уже с мая 1882 года они начинают часто встречаться. Глазунов показывает Бородину все свои новые сочинения, советуется с ним. Тот отвечает Глазунову отеческой нежностью, радуясь успехам «нашего даровитого мальчонки, музыкального вундеркинда», «нашего милого юного Самсона».* Из произведений Глазунова 80-х годов ему особенно нравится симфоническая поэма «Стенька Разин». Это, по словам Бородина, «очень хорошая вещь и превосходно инструментованная. Она посвящена мне» (IV, 156).

В 80-х годах петербуржец Бородин впервые становится известен музыкальной Москве, где раньше его знали лишь по имени да по немногим изданным сочинениям. Значение решающего сдвига имело исполнение Второй симфонии в 1880 году.

По-прежнему наиболее дружескими были его отношения с Кашкиным и Танеевым. В частности, Танеев встречался с ним и в Москве и в Петербурге, знакомил со своими сочинениями, а Бородин, интересуясь его творчеством, иногда подсказывал ему новые замыслы. Танееву, с его культом разума и любовью к классическим формам, Бородин должен был казаться наиболее родственной фигурой среди

* Самсоном (т. е. богатырем) назвал Глазунова Стасов.

кучкистов. У них было много общего и в складе натур, в моральных убеждениях и т. д. Не удивительно, что их так влекло друг к другу.

Отношение Чайковского к Бородину полностью выяснилось лишь после смерти последнего. К этому времени у Чайковского окончательно исчезло предубеждение, вызванное «непрофессиональным» характером музыкальной деятельности Бородина. Чайковский лучше узнал его как человека и композитора — и смог объективно оценить если не все его достоинства (слишком далеки были эти композиторы по складу личности и творчества), то, во всяком случае, те из них, которые были ему близки. Получив от Стасова биографический очерк о Бородине (в 1-й ред. 1887 г.), Чайковский ответил письмом (оно цитировалось во Введении), в котором высказал большую симпатию к личности покойного композитора. «Горько подумать, что его нет больше на свете».[56] По словам Глазунова, Чайковский «высоко ставил первую часть 2-й, Богатырской, симфонии и Хор поселян из „Игоря“».[57] В 1893 году он продирижировал в Одессе Первой симфонией Бородина.

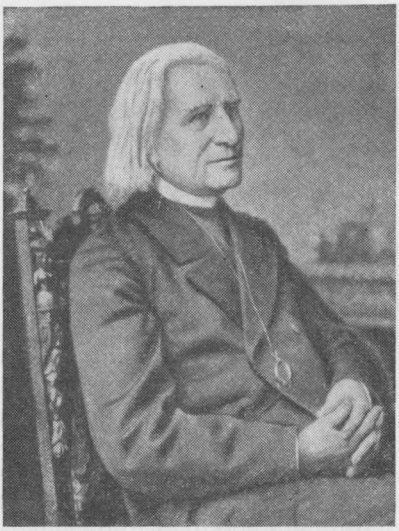
Музыкально-общественная деятельность Бородина в 80-х годах не ограничивается профессиональными кругами. Выросший в атмосфере любительского музицирования, он и теперь тяготеет к этой среде, стараясь, в соответствии со своими просветительскими идеалами, влиять на нее, образовывать и подымать ее. В 1880 году он становится председателем Музыкальной комиссии Петербургского кружка любителей музыки. Кружок этот включал оркестр и хор, которые собирались для репетиций в гостинице Демута. Здесь играли и пели непрофессионалы (в частности, за пультом альтиста в оркестре несколько лет сидел М. П. Беляев), руководили же этими коллективами Лядов (оркестр) и Щиглев (хор).

При Бородине, во многом благодаря его усилиям, кружок развернул свою деятельность очень широко. Силами любителей были исполнены Первая и Чет-

вертая симфонии Бетховена, увертюры Моцарта, Бетховена, Мендельсона, до-мажорная месса Бетховена. Именно здесь впервые прозвучали некоторые новые произведения русских композиторов: «Слава» для хора и оркестра Римского-Корсакова, женский хор из второй редакции оперы «Псковитянка». Исполнялись также произведения Мусоргского и Чайковского. Заслуги Бородина были отмечены избранием его 30 декабря 1881 года почетным членом кружка.

Еще ближе к сердцу принимал Бородин интересы другой любительской организации — созданного им оркестра студентов ВМА, к которому присоединился и хор. Под управлением Бородина оркестр (в нем, между прочим, участвовали Глазунов как тромбонист и Беляев как альтист) выступал на торжественных выпускных актах и даже давал открытые благотворительные концерты. Репертуар был обширен и включал такие значительные произведения, как увертюры к операм «Руслан и Людмила» Глинки, «Ифигения в Авлиде» Глюка и «Свадьба Фигаро» Моцарта, три антракта из музыки Глинки к «Князю Холмскому», два хора с оркестром и I часть Неоконченной симфонии Шуберта, увертюра «Аталия» и «Свадебный марш» Мендельсона (из музыки к «Сну в летнюю ночь»), серенада и хор из «Струэнзе» Мейербера, сюита «Арлезианка» Бизе.

Концерты под управлением Бородина превратились в заметное событие музыкальной жизни Петербурга и нашли отклик в печати. В газетной рецензии на один из этих концертов [58] говорится: «Академический оркестр из любителей, профессоров и студентов (50 человек) под управлением профессора Бородина не более как за два года своего существования достиг таких успехов, что годился бы для какого угодно из наших театров. Г-н Бородин положительно талантливый капельмейстер и дирижер. Довольно сказать, что такие трудные и серьезные вещи, как увертюра из «Руслана», отрывки из сюиты «L'Arlésienne» [«Арлезианка»], увертюра из «Аталии» Мендельсона и марш из «Сна в летнюю



Ф. Лист

*Фотография, подаренная им Бородину*

ночь» его же — были исполнены оркестром с редким согласием и безукоризненностью...» Приведя эту рецензию в письме к жене, Бородин добавляет: «Вообще, весь ансамбль концерта был так неожиданно и так замечательно хорош, что слушатели выразили участникам концерта единодушный и общий восторг. Только и слышно было во всех концах зала: «Кто бы мог этого ожидать?» Сбор очень хороший. Множество народу ушло за невозможностью получить билеты. А у меня, в самом деле, хорошие дирижерские способности. «Руслана» сыграли удивительно; публика потребовала повторения» (IV, 158).

Наконец в последнее 10-летие жизни Бородин-композитор начал приобретать международное признание. В 1886 году в письме к И. И. Гаврушкевичу, упомянув о своем композиторском творчестве, он признался: «На этом поприще мне пока везет, особенно за границею» (IV, 192). А между тем всего лишь за 10 лет до того имя Бородина как музыканта было знакомо за границей только одному человеку — Листу.



Дом Листа в Веймаре

Впервые о музыке Бородина стало известно за пределами России в 1873 году, когда нотоиздатель В. В. Бессель привез в подарок Листу, среди других изданий русской музыки, какие-то ноты Бородина или же просто рассказал в Веймаре о петербургском композиторе.* Имя Бородина встретилось Листу и среди подписей на поздравительной телеграмме, которую направила ему 28 октября 1873 года группа русских музыкантов в связи с празднованием 50-летия его музыкальной деятельности.

* О нотах Бородина, привезенных Бесселем, говорится в письме Аделаиды фон Шорн Бесселю от 19 мая 1873 г. К этому времени первые публикации музыки Бородина в издательстве Бесселя — романсы «Морская царевна», «Из слез моих», «Песня темного леса» — еще не вышли из печати (дата цензурного разрешения на нотах — 13 июня 1873 г.). Поэтому трудно понять, как мог Бессель подарить Листу ноты Бородина (если только это не были корректуры упомянутых изданий или же — что мало вероятно — романсы «Спящая княжна» и «Фальшивая нота», изданные в 1870 г. Юргенсоном). Из писем Бородина можно заключить, что, когда летом 1877 г. Бессель прислал романсы Бородина в Веймар по телеграфной просьбе композитора, Лист познакомился с ними впервые.

В ответном письме Лист, поблагодарив за приветствие, писал, что глубоко ценит и уважает его авторов и будет, в меру своих сил, содействовать распространению их музыки.

Когда в 1875 году вышло из печати 4-ручное переложение Первой симфонии Бородина, Бессель послал его Листу. На следующий год в Веймаре у «великого Франца» побывал Кюи. По просьбе Листа его ученица, молодая русская пианистка Вера Тиманова, сыграла любимые им произведения русской музыки. Среди них была и симфония Бородина. «В этой последней,— рассказывает о Листе Кюи,— он удивлялся оригинальным ритмическим эффектам, мастерскому перекрещиванию тем и совершенно новым гармоническим ходам (ход басов в Скерцо он мне сыграл наизусть)».[59]

Так было подготовлено личное знакомство Бородина с Листом, состоявшееся летом 1877 года. Бородин совершал тогда заграничную поездку — первую из четырех, которыми отмечены последние 10 лет его жизни. Если следующие поездки были предприняты им специально ради музыки, то эта первая имела немузыкальный повод: Бородин отправился в Германию вместе со своими учениками-химиками А. П. Дианиным и М. Ю. Гольдштейном, чтобы устроить защиту их диссертаций в Иенском университете. Но благодаря знакомству с Листом и нескольким встречам с ним — у него дома, на репетиции и концерте, в кругу музыкантов и т. д.— поездка превратилась в музыкальную.

Из писем Бородина хорошо известны все подробности его общения с Листом, начиная с их первой встречи, когда Лист вышел к русскому гостю со словами: «Вы сочинили прекрасную симфонию! Добро пожаловать! Я в восторге, всего два дня тому назад я играл ее у великого герцога, который ею очарован. Первая часть превосходна. Ваше Анданте — шедевр, Скерцо восхитительно...» (II, 133). Совершенно невозможно пересказать «Листиаду» Бородина — этот шедевр литературной талантливости, наблюдательности, остроумия и искренней любви

к «седой Венере» (как называет Листа Бородин, сравнивая себя с Тангейзером, попавшим в грот Венеры и очарованным ею). «Он столько и так чудесно написал про Листа, как никто не только у нас, но во всей музыкальной Европе,— сказал о Бородине Стасов.— Он Листа точно из мрамора вырубил во множестве прелестных сцен его жизни».[60]

Сравнительно мало рассказывает Бородин о том, что интересует нас сегодня больше всего: о разговорах с Листом по поводу музыки вообще и бородинской — в частности. «Мы болтали с Листом о музыке»,— местами пишет он, оставляя нас в неведении относительно содержания этой «болтовни». Все же из писем видно, что Лист узнал теперь уже не только Первую симфонию Бородина, но и Вторую, а также некоторые романсы и два отрывка из «Князя Игоря» («женский хорик» * и хор «Слава»). Бородин приводит отзывы Листа об этой музыке — почти сплошь восторженные, содержащие самую высокую оценку произведений русского композитора.

«Он по нескольку раз проиграл отдельные места симфонии, восхищался красотою, свежестью, оригинальностью» (II, 148),— рассказывает Бородин об отношении Листа к его Первой симфонии. «Оригинально», «Красиво», «Превосходно», «Что касается до формы, то нет ничего лишнего, ненужного, и все — прекрасно», «Говорят, что нет ничего нового под луною, а ведь вот это — совершенно ново! Ни у кого Вы не найдете этого!» (II, 133, 148, 158) — таковы некоторые из высказываний Листа о музыке Бородина. И, наконец, вывод, настойчиво повторенный несколько раз: «Не слушайте, пожалуйста, тех, кто Вас удерживает от Вашего направления; поверьте: Вы на настоящей дороге, у Вас так много художественного чутья, что Вам нечего бояться быть оригинальным» (II, 133); «У Вас громадный и оригинальный талант, не слушайте никого, работайте в Вашей манере» (II, 135); «Следуйте Вашим

* По-видимому, песню половецкой девушки с хором из начала II действия.

путем, никого не слушая. Вы во всем всегда логичны, изобретательны и совершенно оригинальны» (II, 158).

Легко заметить, что Лист оценивает музыку Бородина не всесторонне, явно акцентируя ее своеобразие и новаторскую устремленность. Видимо, ему казалось особенно важным подчеркнуть именно эти качества, поскольку они выделяли в его глазах русскую музыку того времени из общего потока европейского музыкального творчества. В разговорах с Бородиным (и в 1877 г., и при последующих встречах) он не раз сравнивал современную русскую музыку с немецкой: «Вы знаете Германию? Здесь пишут много; я тону в море музыки, которою меня заваливают, но боже, до чего это все плоско (flach)! Ни одной живой мысли! У вас же течет живая струя; рано или поздно (вернее, что поздно) она пробьет себе дорогу и у нас» (II, 134). И хотя Лист не говорит здесь прямо о национальном своеобразии русской музыки, из позднейших его высказываний ясно видно, что́ он имеет в виду: «...Нам нужно Вас, русских; Вы мне нужны, я без Вас не могу — Вас [иных] русских! У Вас живая, жизненная струя; у Вас будущность, а здесь кругом большей частью мертвечина» (III, 168).

После первой встречи в 1877 году Лист и Бородин расстались искренними друзьями. Их дружба еще более укрепилась во время новых посещений Бородиным веймарского «Майстера» в 1881 и 1885 годах. Оба раза Лист принял русского гостя необычайно горячо и сердечно, вовсю восхищался его новыми сочинениями: «В Средней Азии», Маленькой сюитой, Фортепианным скерцо. Еще до того, в 1879 году, он узнал коллективные «Парафразы» (присланные ему авторами вместе с теплым приветственным письмом[61]) и в них особенно высоко оценил пьесы Бородина (как известно, он написал для второго издания «Парафраз» вариацию на тему «тати-тати», которую попросил поместить в качестве вступления к Польке Бородина; в издании воспроизведен автограф этой вариации).

Подружившись с Листом, Бородин по-сыновнему полюбил «старика». И Лист отвечал ему теплым чувством. «...Лист мне говорил много приятного про наших композиторов, Бородина (которого он лично очень полюбил), Кюи и Римского-Корсакова»,[62] — рассказывает Бессель о своем визите в Веймар в 1881 году. О том, что Лист ждал приезда Бородина (и Глазунова), «как нечто особенное для нашей веймарской жизни», вспоминает учившийся в 80-х годах у Листа А. Зилоти.[63] Памятником глубокого почтения и любви Бородина к Листу осталось посвящение ему «В Средней Азии» во время их встречи в 1881 году. В ответ Лист поблагодарил и крепко поцеловал своего русского друга.

Еще во время первого приезда в Веймар в 1877 году Бородин узнал с радостным удивлением, что Лист пропагандирует его творчество среди знакомых любителей музыки и своих учеников. После личного знакомства с русским композитором Лист удвоил свои усилия. Уже весной 1878 года он предложил исполнить Первую симфонию Бородина на музыкальном празднестве в Эрфурте (этот проект не осуществился). 20 мая 1880 года симфония была исполнена (опять же по настоянию Листа) на музыкальном фестивале в Баден-Бадене под управлением В. Вейссгеймера и, как сообщил автору председатель Всеобщего немецкого музыкального союза дирижер К. Ридель, «имела блистательный успех, в особенности — Скерцо». «Многочисленные музыканты, присутствовавшие на празднестве,— говорилось далее в телеграмме Риделя,— отзываются с глубоким уважением и восхищением о Вашей симфонии».[64] Фестиваль проходил под председательством Листа, который тоже поздравил Бородина с триумфом его «в высшей степени замечательной симфонии», отметив при этом, что ее инструментовка «сделана рукою мастера».[65] Благожелательные отзывы о симфонии поместили немецкие музыкальные журналы.

Это было первое исполнение музыки Бородина за границей. Его успех оказался тем более важным,

что открыл Бородину дорогу на другие зарубежные концертные эстрады. Уже в сентябре 1880 года композитор получил письмо от американского дирижера Л. Дамроша с просьбой выслать ноты Первой симфонии и любых других произведений для исполнения в Нью-Йорке.* При этом Дамрош ссылался на баден-баденский фестиваль, после которого он и узнал об этой симфонии.

На следующем фестивале Всеобщего немецкого музыкального союза в 1881 году в Магдебурге присутствовал Бородин, специально поехавший ради этого за границу (впрочем, формально он числился в командировке по делам ВМА). И хотя его музыка на этот раз не вошла в программу празднества, он смог убедиться, что его имя уже хорошо известно в немецких музыкальных кругах благодаря успеху Первой симфонии в Баден-Бадене: «От всех мне пришлось слышать кучу любезного и лестного по поводу моей симфонии; иные слышали ее сами в исполнении, другие знали об ней по журнальным рецензиям или фортепианному переложению — но *знали* ее все» (III, 178). Даже в отчетах прессы о магдебургском фестивале указывалось, что среди гостей находился «высокодаровитый А. Бородин».

В результате поездки 1881 года Бородин значительно расширил круг заграничных музыкальных знакомств. В частности, в Лейпциге он сблизился с Риделем и его семьей, найдя в них преданнейших друзей.

В 1883 году Ридель организовал исполнение Первой симфонии Бородина на музыкальном празднестве в Лейпциге под управлением А. Никиша. Бородин был приглашен посетить этот фестиваль, но приехать не смог. Вероятно, симфония исполнялась затем в Пеште и Дрездене. В том же году в Иене и Вене состоялись заграничные премьеры «В Сред-

* Бородин не выполнил этой просьбы, так как побоялся отправить в далекую страну единственный рукописный экземпляр партитуры и комплекта партий.

ней Азии», причем в австрийской столице (где дирижировал Эдуард Штраус) успех был столь велик, что пьесу бисировали.

Новый этап в жизни бородинской музыки за рубежом начался в 1884 году, когда композитор установил тесные связи с почитателями его музыки в Бельгии. Впервые о существовании этих почитателей он узнал в ноябре 1883 года, получив письмо из Льежа от одного из них — пианиста и дирижера Т. Жадуля. Испрашивая у Бородина разрешение посвятить ему свой романс в знак восхищения его музыкой, бельгийский музыкант писал: «Я надеюсь, что этой зимой будут исполнены две Ваши симфонии — наиболее прекрасные из всех, написанных после Бетховена, и Ваш «Степной эскиз». * Что же касается Ваших романсов, то «Море», конечно, — прекраснейший из всех, какие существуют. Как жаль, что их так немного! Если бы Вы знали, как я люблю Вашу музыку и с каким рвением я ее пропагандирую, то увидели бы, что у Вас нет почитателя более горячего, чем я». [66] Бородин ответил письмом,[67] в котором поблагодарил Жадуля от имени всех «представителей нового пути в русском серьезном искусстве» и пожелал ему сохранить в будущем те же взгляды.

Так завязалась переписка Бородина и Жадуля. Из нее видно, что в лице бельгийского музыканта Бородин нашел пылкого энтузиаста его творчества. Жадуль (которого впоследствии назвали в Бельгии «апостолом русской музыки») организовал в Льеже кружок из своих учеников и любителей музыки для знакомства с произведениями русских композиторов. 29 марта и 1 мая 1884 года он исполнил на концертах в Льеже «В Средней Азии», а в январе и феврале 1885 года продирижировал там же тремя концертами, специально посвященными русской музыке. Здесь трижды исполнялись Первая симфония

* Так обычно называли за границей «В Средней Азии» (в соответствии с немецким переводом названия, помещенным в нотах).



Бородина* и «Спящая княжна», по одному или по два раза прозвучали «В Средней Азии», «Море», «Морская царевна», песня Владимира Галицкого. Об успехе этих концертов можно судить по тому, что второй и третий были устроены по инициативе публики, потребовавшей повторить программу первого концерта.

В организации «русских концертов» в Льеже самое активное участие приняла бельгийская пианистка и меценатка графиня Луиза де Мерси-Аржанто. Происходившая из знатного аристократического рода** и располагавшая большим богатством, она посвятила все свои силы в последние 7 лет жизни

* Ее бельгийская премьера состоялась двумя с половиной месяцами ранее, в октябре 1884 г. в городе Вервье. Директор местной консерватории познакомился с симфонией через Жадуля и настолько увлекся ею, что решил исполнить ее раньше, чем она прозвучит в Льеже.

** Ее полное девичье имя — Мари-Клотильда-Элизабет-Луиза де Рике, графиня де Караман-Шимэ.

Л. де Мерси-Аржанто



(1883—1890) пропаганде новой русской музыки (и прежде всего — творчества Бородина и Кюи). С произведениями современных русских композиторов ее, как и Жадуля (поддерживавшего с нею тесные дружеские отношения), впервые познакомил бельгийский пианист Луи Брассен, который преподавал в 1879—1884 годах в Петербургской консерватории и время от времени привозил из русской столицы на родину ноты произведений Бородина, Кюи и других кучкистов. Эти произведения привели Мерси-Аржанто в восторг. Она завязала переписку с Кюи, а с июня 1884 года начала переписываться и с Бородиным. За первый же год их знакомства — пока что заочного — бельгийская поклонница русской музыки успела многое сделать. По ее заказу поэт Поль Коллен перевел на французский язык тексты романсов «Отравой полны мои песни», «Море», «Спящая княжна», «Из слез моих» и «Фальшивая нота». Графиня сама перевела слова арии Кончака,

песни Владимира Галицкого * и каватины Владимира Игоревича. По ее инициативе в Париже 19 октября 1884 года состоялось первое французское исполнение «В Средней Азии» под управлением Ш. Ламурё. Она же настояла на том, чтобы Бородин вступил в члены французского Общества поэтов, композиторов и музыкальных издателей, и была одним из поручителей за него (вторым поручителем по ее просьбе явился К. Сен-Санс). И, наконец, — три «русских концерта»... Таким образом, хотя первый шаг по распространению музыки Бородина в Бельгии был сделан не Мерси-Аржанто, а Жадулем, ее заслуги также не могут быть умалены.

Со своими бельгийскими почитателями Бородин свел личное знакомство летом 1885 года, когда отправился в первое заграничное путешествие, целиком отданное музыке. Посетив Листа в Веймаре, он направился затем в Льеж, а оттуда — в замок Аржанто. С собою он привез подарки: Маленькую сюиту, посвященную Мерси-Аржанто, и фортепианное Скерцо, посвященное Жадулю, а во время пребывания в Аржанто сочинил романс на слова Ж. Коллена «Чудный сад» в честь гостеприимной владетельницы замка.

Прием, оказанный в Бельгии Бородину, превзошел все ожидания. В его письмах на родину неоднократно говорится, что он «катается как сыр в масле», принимая отовсюду знаки внимания и выражения восторгов по поводу его музыки. Огромный успех сопровождал на Антверпенской выставке в сентябре того же года исполнение его Первой и Второй симфоний, «В Средней Азии», романсов «Море», «Морская царевна» и «Спящая княжна». Концертами дирижировали новые горячие поклонники бородинской музыки: профессор Брюссельской консерватории Г. Гюберти и директор Льежской консерватории Ж.-Т. Раду. Кроме того, Бородина много раз «угощали» его музыкой на музыкальных вечерах

* Вскоре эта песня была с успехом исполнена в Париже.

в частных домах, где он мог убедиться, насколько велика популярность его произведений в Бельгии.

Чисто музыкальную окраску приобрело и пребывание Бородина в Париже. Он познакомился здесь с рядом французских музыкантов, в том числе К. Сен-Сансом и Л.-А. Бурго-Дюкудрэ, провел много времени в обществе скрипача М. Марсика.

Высшей точкой заграничных триумфов Бородина при его жизни стал фестиваль русской музыки, проведенный в Льеже и Брюсселе в самом начале января (по нов. ст.) 1886 года. Бородин на этот раз специально поехал за границу (вместе с Кюи*), чтобы присутствовать по приглашению Мерси-Аржанто на исполнении своих произведений. Снова прозвучали — и не по одному разу — Вторая симфония (под упр. Раду и гл. дирижера Брюссельской оперы Ж. Дюпона), «В Средней Азии», каватина Владимира Игоревича.

Бородин еле успевал попадать из Брюсселя в Льеж, из Льежа в Антверпен, с репетиции на концерт, с концерта на прием... Последний раз в жизни внимал он громким овациям, крикам «бис», бесчисленным приветственным речам музыкантов. Последний раз пользовался гостеприимством бельгийских друзей, в том числе Мерси-Аржанто. «Разумеется, графиня на всех музыкальных празднествах была всегда с нами, — сообщал он Екатерине Сергеевне. — Что это за горячая, душевная женщина! Что за умница! Что за талантливая! Нервная, впечатлительная донельзя, она волновалась за обоих нас, за Кюи и за меня, умилялась, огорчалась, сияла и пр., смотря по обстоятельствам» (IV, 176).

Праздник русской музыки в Бельгии, на котором присутствовало много гостей из других стран, дал новый толчок распространению музыки Бородина за границей. В 1886 и в начале 1887 года прошли многочисленные исполнения его произведений

* В программу фестиваля входили его опера «Кавказский пленник» и некоторые другие сочинения, а также отдельные произведения Римского-Корсакова.

по всей Европе — от Норвегии до Монако. А Первый квартет прозвучал четырежды в США (Буффало).

Бородин ловил вести об этом и передавал их в письмах жене и друзьям с каким-то особенным удовлетворением. Всегда исключительно скромный, он теперь переживал свои заграничные успехи с непривычной для него в подобных случаях открытой радостью. Видимо, в годы, когда он почти полностью прекратил творить, эти успехи были ему дороги как источник уверенности в своих творческих силах (не потому ли он в эти же годы столь бурно радовался любым, пусть самым скромным, своим достижениям в композиторском творчестве — например тому, как легко и быстро сочинилась у него Серенада для квартета?).

Но была и другая причина, заставлявшая Бородина принимать близко к сердцу триумфы его произведений за пределами России: он радовался не только за себя, но и за всю русскую музыку. Еще в 1883 году в первом письме к Жадулю он написал, что принимает посвящение романса «с живейшей благодарностью, всецело рассматривая его как неопровержимое доказательство того, что Вы пристрастились к сочинениям нашей молодой русской школы и проявляете к ним интерес».[68] От имени всей русской музыки не раз благодарил Бородин и других иностранных почитателей. Задержавшись за границей в сентябре 1885 года, он написал жене: «Было бы просто глупо, вредно для меня как музыканта и для всей русской музыки бежать отсюда» (IV, 135—136). «Симпатии к нашей музыке здесь огромные» (IV, 172), — с торжеством сообщал он из Брюсселя на родину во время последней заграничной поездки...

Следовательно, до самого конца Бородин во всем оставался художником-гражданином, верным своим идеалам служения русскому искусству.

Утро 15 февраля 1887 года Бородин провел за роялем, работая над Третьей симфонией. Вечером




Надгробный памятник Бородину в Александро-Невской лавре

*Работа И. Ропета, бюст И. Гинцбурга*

в соседней с его квартирой аудитории фармакологической кафедры (ее называли, по имени заведующего кафедрой, «аудиторией Сущинского») происходил масленичный костюмированный бал профессоров академии и членов их семей.

Бородин пришел туда одетым по-народному: в темно-красную рубаху, синие шаровары и высокие русские сапоги. Общество было небольшое, но дружное, все веселились. Бородин, как всегда, смешил всех остроумными шутками. Он станцевал вальс, отошел в сторону, завязал разговор со знакомыми. И вдруг — это было около полуночи — он прислонился к стене и тут же упал замертво. Смерть наступила от разрыва коронарных сосудов сердца.

Бородин умер, не успев многое завершить. Остались пробелы и недоделки в «Князе Игоре». Не была

записана Третья симфония. Лежали в рукописях некоторые другие произведения: Второй квартет, романсы 80-х годов.

Заботу о музыкальном наследии композитора взяли на себя Римский-Корсаков и Глазунов. В течение 1887/88 года они завершили и дооркестровали оперу «Князь Игорь», партитура и клавир которой были сразу же изданы Беляевым. Вышли из печати и другие неизданные сочинения Бородина. В 1887—1889 годах в концертах РМО, БМШ и беляевских были исполнены все его симфонические и камерные произведения зрелого периода.

Наконец, 23 октября 1890 года в Мариинском театре состоялась долгожданная премьера оперы «Князь Игорь», горячо принятой публикой и прошедшей в первом же сезоне 13 раз. Так после смерти композитора началось бессмертие его великих творений.

## Заключение

# ОБЩЕСТВЕННЫЕ ВОЗЗРЕНИЯ

Бородин как общественный деятель — яркая, во многом типичная для своего времени фигура, но во многом и своеобразная. Он не был вожаком, властно увлекавшим других за собой. Ему был присущ скорее характер строителя, терпеливо и упорно кладущего кирпич за кирпичом в стены возводимого здания. При отсутствии блеска, его общественная деятельность отличалась постоянством направления и целеустремленностью. Объяснялось это тем, что в ее основе лежала прочная, стройная система взглядов, как это было во всем у Бородина с его научным складом мышления.

Одно время (в начале 1930-х гг.) в музыковедческой литературе мировоззрение Бородина характеризовалось с общепринятых вульгарно-социологических позиций как позитивизм и буржуазно-либеральный гуманизм.[1] В подтверждение приводились, например, его слова (из отзыва о Н. Н. Кармалине) о том, что гуманность — «это высшая похвала всякому деятелю, на какой бы ступени общественной иерархии он ни стоял» (II, 110). Позднейшие авторы исследований отошли от этой точки зрения, но не возвращались к ее рассмотрению, не опровергли ее. И до сих пор еще не до конца изжито представление о том, будто Бородин был равнодушен к острым социальным явлениям эпохи и оценивал

людей, исходя исключительно из их человеческих достоинств.

Об интересе Бородина к общественной жизни и его энергичном участии в ней убедительно свидетельствуют материалы, которые были приведены выше. Много суждений и замечаний, касающихся социальных проблем того времени, содержится в его письмах и статьях. Следовательно, об общественном индифферентизме не приходится и говорить.

Привлекает внимание также общий прогрессивный характер убеждений и действий Бородина, что позволяет, употребляя его собственные слова (сказанные по адресу писательницы С. В. Новосильцевой), назвать его деятелем «честным по направлению» (I, 113). Но даже признав Бородина энергичным и передовым участником общественного движения, нелегко определить его позицию, поскольку политическим деятелем он никогда не был.

...В 60—80-х годах уходила в прошлое помещичья, дворянско-аристократическая Россия. Крушение старого мира вызвало растерянность и озлобление у его приверженцев, радость и огромный подъем сил у людей, по словам В. И. Ленина, «безусловно враждебных всему дореформенному» и пошедших «войной против остатков дореформенного строя». [2]

Бородин тоже относился отрицательно к старому, дореформенному, дворянско-помещичьему миру. Много раз в его письмах высказывается ирония по адресу представителей этого мира — аристократов и помещиков, их образа мыслей, вкусов, склада жизни. Бородину претят их барские привычки, «безделье», «обломовщина», «глупость», «дурацкое» воспитание. Насмешливо отзывается он о «фимах» * — помещиках-дворянах, «безалаберных», не пригодных ни к чему путному. Слова «фимское», «чистокровный Фим» у него всегда звучат как явное осуждение.

* Фим — прозвище знакомого Бородина, помещика, дипломата и композитора-любителя Н. Н. Лодыженского.

Весьма неуважительны отзывы Бородина о «свете», «бомонде». Ему чужда аристократическая публика — все эти придворные, «кавалергарды, пажи, ...институтки разные, институтрисы, директрисы...» (I, 261). Он с усмешкой вспоминает об аристократических манерах юного Мусоргского — гвардейского офицера (IV, 297), посмеивается над придворными церемониями (I, 189).

Особенно красноречиво выражено ироническое отношение Бородина к старому, помещичье-аристократическому миру в письме В. Стасову от 23 июня 1880 года. Бородин описывает запущенную дворянскую усадьбу Соколово, где поселился на лето с семьей: «Усадьба, приютившая меня,— обломок дореформенной Руси, остаток прежнего величия помещичьего житья-бытья; все это поразвалилось, покосилось, подгнило, позапакостилось: дорожки в саду поросли травою, кусты заросли неправильно, пустив побеги по неуказанным местам; беседки «понасупились» и «*веселъе*» в них «призатихнуло». На стенах висят почерневшие портреты бывших владетелей усадьбы — свидетелей и участников этого «*веселья*»; висят немым укором прошлому, в брыжжах, в париках, необъятных галстуках, с чудовищными перстнями на пальцах и золотыми табакерками в руках или с толстыми тростями, длинными, украшенными затейливыми набалдашниками. Висят они, загаженные мухами, и глядят как-то хмуро, недовольно. Да и чем быть довольными-то? Вместо прежних «стриженых девок», всяких Палашек да Малашек — босоногих дворовых девчонок, корпящих за шитьем ненужных барских тряпок, — в тех же хоромах сидят теперь другие «стриженые девки», — в катковском смысле «стриженые», — сами барышни и тоже корпят, но не над тряпками, а над алгеброй, зубря к экзамену для получения степени «домашней наставницы», той самой «домашней наставницы», которую прежде даже не сажали за стол с собою. Да, tempora mutantur, времена переходчивы! И в храминах, составлявших гордость российского дворянского рода, ютятся постояльцы,

с позволения сказать, — профессора, разночинцы и даже хуже» (III, 102—103).

И как характерен ответ Стасова! Для него нет сомнений, в чьем лагере Бородин (к этому времени ставший уже академиком МХА и штатским генералом): «Вы,— пишет Стасов,— меня перенесли в свое запущенное барское *Соколово* и нарисовали красивую картинку этой старинной старины, столкнувшейся с новой, молодой Россией, твердо шагающей вперед по старому, еще не остывшему теплому хламу. Да, и Вы тоже принадлежите к молодой и будущей России, даром что на плечах у Вас не только 40 с большим хвостом лет, но еще и эполеты с толстыми жгутами. Иначе и быть не может у того, кто пишет h-moll'ные симфонии и разные «безделицы» из «Князя Игоря». Только с такими поднимающимися волнами в душе и в настроении могут писаться подобные вещи в музыке». [3]

С другой стороны, Бородин высказывал себя решительным противником всего буржуазного в жизни, в быту, в искусстве. Отношение к буржуазному укладу жизни, к буржуазной идеологии и морали — это проблема, которая была чрезвычайно насущной и острой для России 60-х годов, когда на смену феодально-крепостническим порядкам шли капиталистические. С каждым годом в окружавшей жизни все сильнее сказывались характерные для буржуазии ажиотаж приобретательства, культ наживы, господство бессердечного чистогана. Все глубже проникал в разные слои общества буржуазно-мещанский дух — дух торгашества, холодного расчета, преклонения перед властью денег.

Для Бородина буржуазность — синоним пошлости, грубости, низменности, ограниченности. Восторгаясь личностью Листа, он отметил в нем «полное отсутствие всего мелкого, узкого, стадового, цехового, ремесленного, буржуазного как в артисте, так и в человеке» (IV, 21). Говоря об отношении к науке в германских лабораториях, он порицал царивший там «меркантильно-коммерческий дух» (IV, 258). В музыкальных издателях ему были антипатичны

черты «мелочных лавочников» (IV, 230). Его отталкивал господствовавший в маленьких немецких городках дух мещанства. В России (как мы уже видели на примере семьи Протопоповых) на него «болезненно», «угнетающим образом», «убийственно» действовала отчасти знакомая с детства, по дому «тетушки», буржуазно-чиновничья обстановка (I, 233).

Бородин внимательно приглядывался к тому новому, что нес с собой капитализм во всех областях, и вовсе не отвергал это новое «с порога» (в этом смысле его мировоззрение не было славянофильским или народническим). Так, порицая те стороны западноевропейской жизни и культуры, в которых проявлялись мещанство и буржуазная ограниченность, он не раз отмечал положительные черты этой культуры, сожалея об отсталости царской России. При этом привлекали его не только внешние признаки прогресса: благоустройство, «чистота, опрятность, порядок» (I, 45) и т. д., но прежде всего явления, свидетельствовавшие о высоком уровне общественного развития.

Например, во Франции, где в то время развертывалось социалистическое рабочее движение, Бородин обращает внимание на культурность и широту кругозора французских рабочих: «Вот где видна-то разница между степенью развития наших рабочих и французских! Какая порядочность! С ними можно говорить о чем хочешь; всё они читают, всё знают, всем интересуются» (IV, 134).

В другой передовой по тем временам буржуазной стране — Бельгии — ему более всего нравится то, что «бельгийцы... стараются избегать всякого намека на превосходство их в том даже, в чем они действительно далеко выше нас», и что «чувство собственного достоинства и независимости во всех слоях общества очень развито» (IV, 231).

У себя «дома», в России, Бородин также не проходил мимо того нового, что появлялось в жизни общества с ростом капитализма. Но если трезвым умом ученого-естественника он понимал прогрес-

сивность капитализма (по сравнению с феодализмом) в области экономики, то навсегда сохранил отвращение к его духу, к мещанству и торгашеству к любым проявлениям буржуазности в быту, психологии, морали. Эту особенность его мировоззрения следует подчеркнуть, так как она отразилась в его эстетике...

В поисках идеала — общественного, этического, эстетического — художники 60—80-х годов обращались к русскому крестьянству. Так, например, поступал порою Чайковский. В наибольшей же степени это было характерно для композиторов Могучей кучки, включая Бородина. Ни о чем не отзывался Бородин с таким восторгом, как о русской деревне и ее «хороших людях» (II, 79). «Как я любуюсь им! — писал он о деревенском юноше Н. П. Дианине.— Вот образец здорового во всех отношениях русского парня — умный, способный в высшей степени, деятельный, работящий, умелый на все, за что ни примется, а принимается он за многое, чуть не за все. А что за сила! Надобно видеть, когда он молотит, пилит, дрова рубит,— сердце радуется... Совсем Илья Муромец,— давай бог ему здоровья, славный мальчуга!» (II, 166).

С этим замечательным портретом можно сопоставить еще один — сельского священника П. А. Дианина: «Это такая воплощенная простота, доброта и теплота, какую я себе могу представить только в человеке, *вышедшем* из народа, но никогда *не выходившем* из народа. Сколько в нем врожденной, тонкой, настоящей — не буржуазной европейской — деликатности, любезности, простоты, без всякой приниженности, услужливости, без низкопоклонства» (II, 170). Характерное для Бородина противопоставление народного (крестьянского) и буржуазного выражено здесь вполне отчетливо.

Глубокая, искренняя, лишенная нарочитости любовь Бородина к деревне и крестьянству заметна во всем. Профессор, носивший в городе генеральский мундир с эполетами, он с удовольствием облачался в деревне в одежду простого крестьянина: «...Я на-

слаждаюсь; хожу совсем мужиком: рубаха на выпуск, ситцевая, подпоясанная пояском, штаны в сапоги, сапоги личные, смазанные дегтем; словом — совсем мужик. Шляюсь по лесам. Просто. Свободно. Привольно» (III, 68). Так же естественно и непринужденно чувствовал он себя, когда занимался крестьянским трудом: ворошил и убирал сено, помогал накладывать снопы, хлыстал рожь, таскал солому...

В письмах из деревни у Бородина даже меняется строй речи: появляются слова и выражения из крестьянского языка («окромя», «почитай», «чай», «махонький..., много — в семитку» и т. п.), поговорки («А мы живем да хлеб жуем, да вас вспоминаем — добром поминаем»), конечно, употребленные ради шутки, но все же показательные как свидетельство хорошего знания деревенского говора.

Горячая приверженность Бородина — этого горожанина-интеллигента — к русскому, народному может показаться необъяснимой, если исходить только из его биографии, из условий формирования его личности. Стоя на такой точке зрения, Стасов увидел в этом «психологическую тайну», поскольку, в отличие от Глинки, Балакирева, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородин родился и вырос не «в глубине России, в коренной национальной среде, в деревне», а в Петербурге.[4]

В действительности же, объяснить это можно общественными позициями Бородина. Очевидно, его как общественного деятеля и мыслителя с наибольшим основанием можно отнести к просветителям 60-х годов, крестьянским демократам, представлявшим тогда передовой лагерь русского общества.

Для этих же позиций характерно и понимание Бородиным национальных проблем.

Одной из типичных черт Бородина, как и других передовых деятелей 60-х годов, был патриотизм, который проявлялся во всей его деятельности, пронизанной страстным стремлением развивать русскую национальную культуру и отстаивать ее инте-

ресы. Бородин-химик не раз выступал в защиту заслуг русских ученых перед мировой наукой. С горечью вспоминал он «те отдаленные времена, когда наука в России была явлением, занесенным с Запада» (III, 86). В «сердитом» состоянии, сознавая преувеличенность своего мнения, он возмущался отсутствием патриотизма у его современников: «у нас... каждый норовит корчить француза или англичанина, раболепствовать перед судом Европы; ни малейшего проявления национальной самостоятельности, полная безличность» (I, 94).

Поэтому так убежденно прозвучали в воспоминаниях Бородина о Н. Н. Зинине, бывшем для него образцом человека и гражданина, слова о любимом учителе: «Горячий патриот, глубоко и разумно любивший Россию, понимавший и принимавший к сердцу ее интересы, Н. Н. по своему положению прежде всего ревностно отстаивал автономию русской науки и умственного развития русского человека».

И к самому Бородину может быть целиком отнесено его определение Зинина как «одного из славнейших борцов за самостоятельность русской науки и мысли» (IV, 22).

При этом любовь к России Бородина, как и Зинина, была не просто «глубокой», но и «разумной», то есть чуждой воинствующего национализма и великодержавного шовинизма. И это тоже характерно для русских просветителей 60-х годов.

Вместе с тем ясно видны особенности мировоззрения Бородина, которые определяют его своеобразное место в демократическом лагере. Основные из них могут быть в совокупности охарактеризованы одним словом: умеренность. Придерживаясь передовых взглядов, Бородин в то же время был далек от революционности. В возможность революции он не верил, в одном из его писем недвусмысленно осуждается самовольный захват крестьянами помещичьей земли (IV, 216).

Показательно его отношение к «нигилизму» и «радикализму» студенческой молодежи. Как изве-

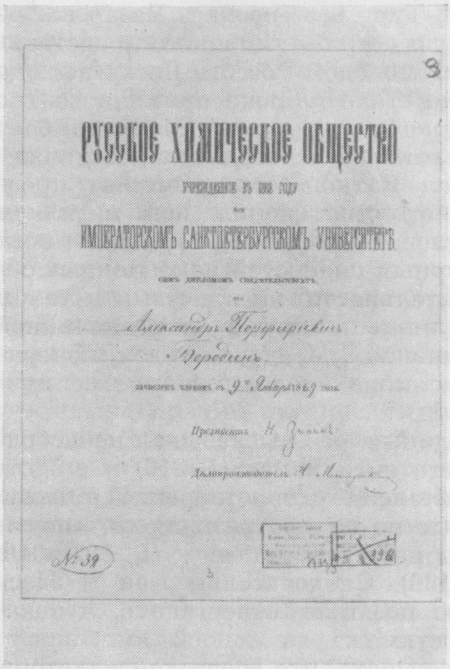
стно, «нигилистом» Тургенев назвал Базарова* — героя романа «Отцы и дети» — типичного представителя «новых людей» молодой России. После выхода романа это название стало широко применяться по отношению к передовой разночинной молодежи 60-х годов. С целью клеветы на освободительное движение его использовал Катков, стремившийся представить идеологию этого движения как нигилизм в прямом смысле слова, то есть как отрицание всех этических и культурных ценностей, накопленных обществом. В действительности, нигилистами в таком понимании были лишь немногие из разночинной молодежи, воспринявшие передовые идеи поверхностно и искаженно и не представлявшие ее лучшей, передовой части.

В письмах Бородин не раз высказывал неодобрение по адресу «ярого нигилизма» (I, 316) и его отдельных представителей, удовлетворение в связи с тем, что некоторые из них «отрезвились», «поумнели», «обратились на путь истины» (I, 302, 316; II, 172—173, 175, 186). Следовательно, он и здесь занимал умеренную позицию, отвергая то, что казалось ему «крайностями».

Правда, надо учитывать, что среди «нигилистов», с которыми приходилось сталкиваться Бородину, были фразеры или люди случайные для революционного движения (М. Чурилов, О. Исполатовская), и его отрицательное отношение к ним должно быть частично объяснено неприятием нигилизма именно в их понимании. Ведь Бородин решительно отвергал инсинуации Каткова (что видно хотя бы из его замечания в цитированном выше письме В. Стасову из Соколова о «стриженых девках» «в катковском смысле») и никак не отождествлял свободомыслие с нигилизмом. «Из «свободомыслящих», но не нигилист»,— писал он об одном из знакомых (II, 65).

Во всей своей деятельности он проявлял горячее сочувствие к «нигилистам» базаровского типа —

* Хотя само это слово было известно еще в 30-х гг. XIX в.[5]


РУССКОЕ ХИМИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО
ИМПЕРАТОРСКОМЪ САНКТПЕТЕРБУРГСКОМЪ УНИВЕРСИТЕТЪ
Александръ Порфирьевичъ
Бородинъ
№ 39

Диплом члена Русского химического общества, выданный Бородину

«умным», «толковым», «дельным», «энергичным», «работящим», «трудящимся», «развитым», «знающим», «серьезным» молодым людям 60-х годов,* к которым относились и лучшие его ученики в академии и на Женских врачебных курсах — все те, кого он любовно воспитывал и чьи интересы неизменно защищал. Когда Бородину однажды понадобилось выразить свое презрение к помещичье-дворянской среде, он прибег к словам тургеневского «нигилиста»: «Гнилое болото все это, барчуки проклятые, по выражению Базарова» (I, 157). Но все же политическому «радикализму» (II, 127) Бородин явно не сочувствовал.

* Все перечисленные эпитеты взяты из содержащихся в письмах Бородина характеристик современной ему молодежи.

Безосновательны вместе с тем попытки причислить его к буржуазным либералам: болтовню современных ему либеральных «сеятелей» и «деятелей», поднимавших всевозможные «вопросы», вместо того чтобы заниматься *делом* (как занимался им он сам) и реально улучшать жизнь народа, он безоговорочно высмеивал (I, 134, 256).

В результате, избегая обеих крайностей, мы должны признать Бородина умеренным, но все же безусловно прогрессивным представителем русского просветительства 60-х годов, характеристика которого дана В. И. Лениным в работе «От какого наследства мы отказываемся?»

В облике Бородина — мыслителя и деятеля — много и таких индивидуальных черт, которые связаны с научным складом его мышления, с тем, что он был ученым не только по роду занятий, но и по своему отношению к действительности.

Все знавшие Бородина отмечали необыкновенную широту его познаний и интересов. «Многосторонняя образованность и обширное знакомство с литературой... отражались в его речах»,— вспоминал о встречах с ним Н. Д. Кашкин.[6] Бородин, рассказывая о своем разговоре с баронессой Мейендорф во время пребывания в Веймаре в гостях у Листа, так передает содержание беседы: «Говорили мы на этот раз о самых разнообразных вещах: о «Нови» Тургенева, о позитивизме, дарвинизме, Геккеле, философии Шопенгауэра, фортепианном переложении «Антара» Корсакова... о Вагнере, о веймарских художниках» (III, 25). В письмах Бородина встречаются приводимые по памяти цитаты из многих русских писателей, из Гейне, Шекспира, Гюго, Мюрже...

И в других деятелях Бородин высоко ценил образованность, развитость. «Развитой», «знающий» — эти эпитеты в качестве одобрительных встречаются в его высказываниях о ряде его современников, в частности, молодежи.

Но не сама по себе широта познаний привлекала Бородина. Ее он считал залогом *широты взглядов*, которая была для него в свою очередь усло-

вием прогрессивности, современности мировоззрения. Это ясно видно, например, из сравнения им двух директоров Петербургской консерватории: прежнего — К. Ю. Давыдова и нового (точнее, вернувшегося на этот пост) — А. Г. Рубинштейна. Отметив в Давыдове развитость и образованность, Бородин отдал ему предпочтение именно потому, что тот, «как художник, имел более современный взгляд на искусство и гораздо лучше понимал современные требования, шире смотрел на дело», в то время как Рубинштейн — «человек... с убеждениями, в художественном смысле весьма узкими, консервативными» (IV, 229).

Широту взглядов (приравненную к современности и передовитости) Бородин высоко оценил в Листе: «Трудно представить себе, насколько этот маститый старик молод духом, глубоко и широко смотрит на искусство; насколько в оценке художественных требований он опередил не только большую часть своих сверстников, но и людей молодого поколения; насколько он жаден и чуток ко всему новому, свежему, жизненному; враг всего условного, ходячего, рутинного; чужд предубеждений, предрассудков и традиций — национальных, консерваторских и всяких иных» * (III, 36).

Такая же широта взглядов была характерна и для самого Бородина. Она вытекала из его научного, объективного отношения к окружающей действительности, из свойственной ему не просто как просветителю, но и как ученому веры в силу разума.

«Ум состоит в том, чтобы отдавать себе правильный отчет в соотношении вещей», — говорил Бородин.[7] «Это культ, а не выработанное и спокойное убеждение, сознательное и трезвое», — писал он с осуждением о поверхностном увлечении его знакомых (семьи художника К. Е. Маковского) «новой музыкой» (I, 220). Оценки «умный», «разумный»,

* Говоря о «традициях», Бородин, очевидно, как следует из контекста, имеет в данном случае в виду переходящие по наследству ложные или устаревшие идеи и представления.

«толковый» всегда стоят на первом месте в характеристиках людей, нравившихся Бородину. Впереди поставил он их и в общем определении лучших качеств «умного и толкового» русского человека: «трезвый и ясный русский ум и русское сердце» (IV, 139).

Выработанность, спокойствие и трезвость взглядов на жизнь обнаруживаются в любых суждениях Бородина, к какому бы предмету он ни обращался. Даже тогда, когда речь шла о самых близких ему людях, он сохранял полную объективность. «...Можете быть покойны, что все, о чем я пишу, вполне верно, и с моей стороны увлечения и пристрастности к любимому мной человеку нет»,— подчеркивал он, направляя Бутлерову свои воспоминания о Зинине (III, 95).

Такая объективность и приводила к широте взглядов, позволяя Бородину одинаково трезво оценивать явления как близкие, так и чуждые и воздавать каждому из них должное, вне зависимости от личного отношения к ним.

Благодаря научному складу мышления, высокой оценке разума и вере в него, Бородину были весьма свойственны «исторический оптимизм» и «бодрость духа», составлявшие, по словам В. И. Ленина, типическую черту мировоззрения русских просветителей 60-х годов.[8] Воспоминания очевидцев рисуют Бородина пребывающим почти всегда в бодром, светлом настроении. Уверенностью в будущем дышат и его высказывания.

Принадлежа к поколению людей «с крепкими нервами и здоровым воображением» (Добролюбов), Бородин неоднократно выражал привязанность к «светлому элементу» жизни и нелюбовь к «жалким словам», ко всему, «что, по Достоевскому, называется *надрыв*» * (III, 200). Объективность и трез-

* Отношение Бородина к Достоевскому в этом смысле вообще очень характерно: ценя у этого писателя «высокую художественность — не внешнюю, но внутреннюю, прочувствованную» и вместе с тем «сердечную боль» (IV, 62), он «надрыва» его не принимал.

вость ученого избавляли его от иллюзий, а тем самым и от разочарований, которые могли бы стать причиной мрачного взгляда на жизнь. В полушутливой и парадоксальной форме он так говорил о себе: «Мой оптимизм вытекает из страшного пессимизма. Дело в том, что я о людях вообще невысокого мнения и от каждого человека жду прежде всего чего-нибудь нехорошего. Поэтому, если он действительно и сделает мне или другому какую-нибудь пакость, я нисколько не буду обескуражен, потому что я не ожидал ничего лучшего; если же, напротив, он сделает что-нибудь хорошее, я этому крайне рад, так как это для меня приятная неожиданность».* [9]

С этим высказыванием можно сопоставить слова из письма Бородина к жене: «Надобно брать с жизни что можно и мириться с тем, что портит нам ее до известной степени» (I, 261).

Разумеется, Бородин сильно преувеличивает, говоря о своем якобы «подозрительном» отношении к людям. Мизантропия не была ему свойственна ни в малейшей степени, и уж скорее следует назвать его слишком доверчивым по отношению к окружающим. Противоречит он самому себе и тогда, когда предлагает всегда «мириться» с отрицательными явлениями жизни: как мы знаем, нередко он активно боролся против них (например, в академии — против происков реакционной партии и т. д.). Но верно то, что беспощадная трезвость научной мысли помогала ему в выработке подлинно оптимистического отношения к действительности.

В объективности и широте воззрений Бородина не было ничего общего с расплывчатостью или объективистской бесстрастностью и эклектизмом. Напротив, он придавал огромное значение самостоятельности и четкости убеждений, наличию критического взгляда на вещи, позволяющим твердо стать

* Ю. Кремлев, ссылаясь на эту мысль Бородина, справедливо проводит параллель между ним и французскими материалистами-просветителями XVIII в. (Ламеттри и др.).[10]

на определенную точку зрения. Отсутствие самостоятельности мнений было в его глазах признаком людей «светских», «бомондных», то есть вполне презираемых им (I, 219). Стремление к определенности во всем засвидетельствовано и в его словах: «Я терпеть не могу дуализма — ни в виде дуалистической теории в химии, ни в биологических учениях, ни в философии и психологии, ни в Австрийской империи» (III, 69). И во всех областях деятельности он придерживался вполне четких взглядов, решительно беря сторону определенного лагеря — передового. В частности, Бородин-ученый был материалистом, относившимся с высоким уважением к таким естествоиспытателям, как Дарвин и Геккель («тузовая личность, стоящая Дарвина») (II, 157), и неоднократно высказывавшим неодобрение и иронию по адресу религиозных предрассудков, ханжества, пиетизма и т. д.

Еще на заре научной деятельности Бородин писал о важности «верного критического взгляда в науке», который достигается «самостоятельными исследованиями, содействующими движению науки вперед» (IV, 254). С этим было связано его неуважение к любым авторитетам, если только они казались ему не заслуживающими того (черта, которую он отметил и у Зинина, а Тургенев — у Базарова).*

Непримиримость борца проявлял Бородин и в музыкально-общественной деятельности. Тут можно вспомнить его критические статьи. Характерна в этом смысле и его речь на открытии надгробного памятника Мусоргскому 27 ноября 1885 года. Бородин воспользовался случаем, чтобы не только

* Например, объясняя, почему по приезде в Гейдельберг он решил работать у Эрленмейера, а не у Бунзена, Бородин писал: «Эрленмейер стоял всегда на уровне современного направления в науке... тогда как Бунзен... потерял всякий интерес к химии как науке... и давно уже отстал от нее. Следовательно, в лаборатории Эрленмейера я мог употребить свое время с гораздо большею пользою, нежели у Бунзена, хотя последний пользуется большим авторитетом в публике» (IV, 255).

напомнить о заслугах композитора, но обличить его врагов: «Открытие памятника является актом справедливости по отношению к покойному, деятельность которого далеко не была оценена по достоинству при его жизни... При жизни Мусоргский имел немало горячих поклонников, а также преданных ему друзей, но немало имел он также и врагов, которые, не понимая и даже не зная его художественной деятельности, клеветали на него и смеялись над ним».[11]

Принципиальность и независимость суждений вызывали злобу у противников Бородина. Но ярость врагов его не смущала, он оставался по-прежнему бодрым и спокойным. К нападкам противников он относился так же, как его кумиры в науке и искусстве,— Зинин и Лист, благодушно и с юмором, но позиций не сдавал ни на йоту. «Раз он был убежден в чем, не было силы, которая могла бы отклонить его от принятого образа действия»,— говорит хорошо знавший его Доброславин.

С определенностью и принципиальностью убеждений у Бородина уживались нелюбовь к резкости тона и стремление быть всегда тактичным. Бестактность была неизменно чужда ему в человеке и деятеле, о ком бы ни шла речь: о далеком ему по убеждениям А. Рубинштейне или близком и дорогом В. Стасове. Один из его жизненных девизов выражался в словах: «Не дразнить гусей» (III, 17, 95, 197), и этому девизу он следовал и в быту, и в общественной жизни.

Показателен в этом смысле один пример. Готовя к печати свои письма к жене о Листе, Бородин изъял ряд его высказываний о кучкистах, объяснив в примечании, что сделал это «частию потому, чтобы „гусей не раздразнить“». «Я имел здесь случай,— прибавляет автор,— лично увериться, что интерес и симпатии Листа выпадают на долю тех, молодых еще, элементов русской музыки, которые у нас не пользуются сочувствием большинства и против которых раздражение еще не улеглось ни в печати, ни в публике» (III, 17). Соображениями тактичности Бородин во многом руководствовался и в музыкаль-




Мемориальная доска на здании Военно - медицинской академии имени С. М. Кирова

но-общественных делах (например, в отношениях с РМО в 80-х гг. и т. д.).

Остается решить последний вопрос: о гуманизме Бородина. Ведь если его гуманизм действительно был буржуазно-либеральным (как считали лет 30—35 назад, опираясь, в частности, на цитированный выше его отзыв о Кармалине), то пришлось бы пересмотреть тот общий вывод об общественной позиции и мировоззрении Бородина, к которому можно прийти на основе анализа его деятельности и высказываний.

О взглядах Бородина в этом вопросе лучше всего судить по отзыву о Кармалине, взяв его, однако, не в отрывке, а в полном виде: «Мне Н. Н. сразу пришелся по душе, сразу подкупил меня умом, образованием, свежестью и трезвостью взглядов на вещи, крайней простотою в обращении, горячим интересом ко всему жизненному и теплотою в своих человеческих отношениях; вообще в нем на первом

плане стоит везде и во всем *человек*. По-моему, это высшая похвала всякому деятелю, на какой бы ступени общественной иерархии он ни стоял» (II, 110).

«Гуманность и забота об улучшении человеческой жизни», составлявшая «жизнь и славу» 60-х годов (Чернышевский), была свойственна всему поколению «шестидесятников», к которому принадлежал Бородин. Слова Добролюбова об этом поколении поразительно совпадают с тем, что писал Бородин: «На первом плане всегда стоит у них человек и его прямое существенное благо... Их последняя цель... принесение возможно большей пользы человечеству».[12] Вспомним также, что писал Добролюбов о героине тургеневского романа «Накануне»: «Елена жаждет деятельного добра, она ищет возможности устроить счастье вокруг себя, потому что она не понимает возможности не только счастья, но даже и спокойствия собственного, если ее окружает горе, несчастия, бедность и унижение ее ближних».[13]

«Жажда деятельного добра» — это лучшее определение и для Бородина. В то же время оно вовсе не подошло бы для буржуазных либералов, подменявших дело «гуманной» болтовней и, как мы уже видели, глубоко чуждых Бородину. Не ограничиваясь благими порывами, он всю жизнь деятельно творил добро: и на общественной арене, и в отношениях частных, личных.

Завершая рассмотрение жизни и деятельности Бородина, мы можем сказать, что он предстал перед нами ярким примером эпической личности, сформировавшейся в героическую эпоху. Это помогает лучше понять истоки и сущность его творчества — одной из вершин героического эпоса в музыке.

*ЧАСТЬ ВТОРАЯ*

# МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

## Введение

## ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ

Творчество композитора — это живое воплощение его эстетики. Чтобы до конца понять ее, надо изучить не только высказывания художника, но и его произведения. Лишь из них можно извлечь самое главное и ценное, что заключено в его эстетических взглядах. Вот почему не всегда нужно (да и возможно) особо исследовать статьи и письма композитора, выяснять, что он г о в о р и л об искусстве. Его истинные мысли гораздо лучше «вычитываются» из музыки. При этом они могут и не совпасть с содержанием его высказываний.

Но бывает так, что слова художника составляют гармонию с его творчеством, которое является сознательным осуществлением заранее обдуманных идей. В этих случаях знание теоретических и эстетических принципов автора дает очень много для понимания его произведений (взять хотя бы Глюка, Вагнера, Листа!..). Оно, конечно, не заменит живого восприятия музыки, но очень поможет ее более глубокому постижению.

К таким композиторам принадлежит и Бородин. Хорошо знавший его и много беседовавший с ним о музыке Н. Д. Кашкин пишет: «Широко понимая задачи и средства искусства, Бородин следовал не только своим симпатиям в музыке, но руководствовался также суждением, основанным на общих

началах искусства и на выводах из этих начал».[1] Действительно, и в критических оценках музыки, и в творчестве Бородин опирался на систему «общих начал» — эстетических взглядов, — отличавшуюся той же стройностью, что и все его воззрения. Ученый помогал композитору, логический, научно дисциплинированный ум направлял вдохновение и художественную интуицию в русло глубоко продуманных концепций.

Источниками знакомства с теоретической стороной эстетики Бородина (творческая сторона, воплощенная в музыке, будет рассмотрена при анализе его произведений) послужат высказывания композитора о музыке и музыкантах. Они разбросаны в его письмах и не сведены им воедино. Только однажды Бородин изложил свои музыкальные взгляды концентрированно—в критических статьях 1868/69 года. Естественно, что к ним придется обращаться особенно часто. Но надо помнить, что эти статьи принадлежат лишь одному периоду его деятельности, и притом такому, когда он в наибольшей степени находился под влиянием Балакирева и Стасова. К тому же обстоятельства написания статей (замена Кюи), обстановка, в которой они появились (острая борьба двух лагерей в русской музыкальной жизни), и их полемическое назначение — все это иногда толкало Бородина в сторону исключительности точек зрения и категоричности оценок, что ему, в общем, совсем не было свойственно.

Показателен в этом смысле один пример — уничтожающий отзыв о Вагнере в связи с увертюрой к опере «Мейстерзингеры» (IV, 289—290). Кашкин, очевидно, прав, усматривая здесь «желание [Бородина] быть солидарным с мнением Балакиревского кружка» 60-х годов. «Я до сих пор не могу освободиться от мысли, что Бородин не был вполне искренен, защищая воззрения своего кружка на музыку Вагнера».[2] Во всяком случае, ни раньше, когда Бородин восхищался операми Вагнера, слушая их в Мангейме, ни позднее, когда он собирался специально поехать из Веймара в Лейпциг, чтобы послу-

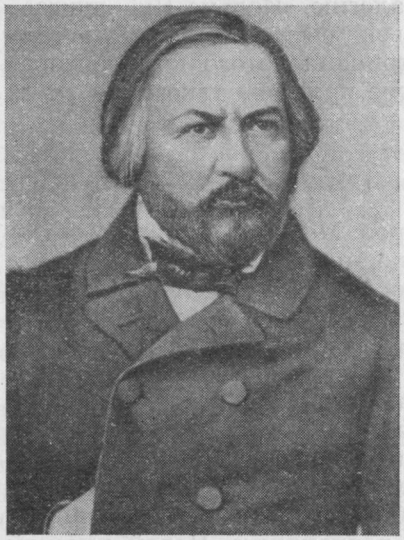
шать там целиком тетралогию «Кольцо Нибелунга», в его воззрениях нельзя было заметить ничего похожего на полное отрицание этого композитора. Можно привести и другие примеры такого же рода.

1

Эстетику композиторов Могучей кучки нередко характеризуют суммарно, приписывая каждому из них взгляды, присущие кружку в целом. Некоторые основания для этого имеются. У Могучей кучки в период ее идейного и организационного единства, то есть в 60-х годах, действительно, была общая эстетическая платформа. Позднее ее отчетливо сформулировал Стасов в статье «Двадцать пять лет русского искусства». Правда, он писал о русской музыкальной школе в целом, включая Глинку и Даргомыжского, но явным образом имел в виду лишь те ее принципы, которые разделялись Новой русской музыкальной школой. К ним относятся «полная самостоятельность мысли и взгляда на то, что создано до сих пор в музыке», отрицание «мнимых премудростей» школьного учения (при уважении к науке), «стремление к правде и искренности выражения», «стремление к национальности», свободное владение русскими (и вообще славянскими) народными песнями, тяготение к «восточному элементу», «крайняя наклонность к программной музыке».[3]

Сформулированные Стасовым принципы характеризуют не только кучкистов, но и передовой лагерь русской музыки в целом. Чтобы точнее определить эстетическую и творческую платформу Могучей кучки, надо бы добавить еще некоторые: преимущественное внимание к русским историческим, народно-бытовым и народно-сказочным сюжетам, опору на крестьянскую песню, тяготение к синтетическим жанрам, картинность эпического или жанрового склада и т. п.

Эстетика кучкизма оказалась гораздо более прочной и долговечной, чем кружок, давший ей свое



М. И. Глинка

название. Могучая кучка распалась в начале 70-х годов, но кучкизм как эстетическая платформа продолжал существовать (ряд его принципов воспринят и советской музыкальной культурой). Поэтому Римский-Корсаков мог назвать себя кучкистом даже в конце жизни, когда Балакиревского кружка уже не было и в помине.

Истинным кучкистом по эстетическим взглядам был и Бородин. Но в его эстетике заметны индивидуальные особенности, которые разнятся от привычных обобщенных представлений о кучкизме. Его пример подтверждает, как важны в искусстве — наряду с общими чертами течения, «школы», стиля — неповторимо своеобразные отличительные черты великого творца.

Некоторые из взглядов и вкусов Бородина в области искусства, и в частности музыки, можно объяснить, не углубляясь в более далекие связи, особенностями его личности и душевного склада. Так, он не любил в искусстве вялость, уныние, «кислую

сентиментальность» и, наоборот, неизменно одобрял музыку трезвую и строгую, полную жизни, сильную, могучую, энергическую. Именно эти эпитеты применял он в оценке таких любимых им произведений, как «Руслан и Людмила» Глинки, симфонии Бетховена и Шумана, «Te Deum» Берлиоза, и собственных сочинений, когда они его полностью удовлетворяли (финал Второй симфонии и др.). Те же черты, кстати говоря, ценил он и в исполнителях — Листе, Николае Рубинштейне, Никише. Легко увидеть в этом отражение трезвого, здорового и светлого склада ума Бородина.

Другие же черты эстетики Бородина не могут быть полностью объяснены, если их рассматривать только как индивидуальные. Сквозь них то смутно, то ясно проступают отдельные стороны его общественно-философского мировоззрения, которое, в свою очередь, родственно широкому кругу явлений той же эпохи (хотя и преломляется оно в эстетике композитора вполне своеобразно).

Пожалуй, наиболее заметна эта зависимость в том, как относился Бородин к проблемам национальности и народности.

Любовь Бородина к русскому национальному элементу в музыке определилась еще в молодые годы, когда он узнал творчество Глинки (хотя и далеко не полностью) и безраздельно полюбил его.

В зрелые годы Бородин еще полнее высказал и обосновал свое преклонение перед Глинкой и его делом. Оперу «Князь Игорь» он посвятил памяти автора «Руслана». Отзывы Бородина о Глинке и его музыке полны восторженных определений и оценок. Глинка — «бессмертный композитор» (IV, 271), творец «капитальных созданий» (I, 268). Партитура «Руслана» — «евангелие для русских композиторов» (III, 54). Интродукция этой оперы первоклассна (I, 202), восточные танцы оригинальны и прелестны (IV, 270), а хор «Погибнет» «замечателен по своей силе, красоте и целости концепции» (IV, 271). «Камаринскую» Бородин называет «гениальной» (IV, 288). О «Ночи в Мадриде» пишет, что «первостепен-

ные красоты и оригинальность ее так известны публике, что было бы излишне разбирать ее в частности» (IV, 293).

Эти высказывания, полные любви и восхищения, содержатся большей частью в критических статьях, обращенных к широким кругам публики. Они характеризуют не только личные вкусы композитора-критика, но и его стремление завоевать для Глинки новых, возможно более многочисленных сторонников. Той же цели служило исполнение Бородиным-дирижером со студенческим оркестром антрактов из музыки к «Князю Холмскому» и увертюры к «Руслану и Людмиле». «Глинкинское направление» Бородин выделял и в музыке последующих периодов. Так, указав на заслуги Даргомыжского — «великого музыкального жанриста», он воспользовался случаем заметить, что в своих оркестровых пьесах Даргомыжский следует за «Камаринской» Глинки (IV, 288).

В современной русской музыке наиболее последовательными продолжателями дела Глинки ему представлялись балакиревцы. Поэтому он именовал их «русланистами» (I, 118), используя выражение Серова, но явно придавая ему более широкий смысл (почитателей и последователей Глинки). И только к одному из балакиревцев — Кюи — он относился все же иначе, чем к остальным, именно из-за чуждости этого композитора русской народной музыке: «Собственно *русскую* музыку он не понимает, он любит ее только постольку, поскольку там есть *хорошей* музыки вообще, народной же жилки он не чувствует вовсе, не ценит и не понимает» (IV, 218).

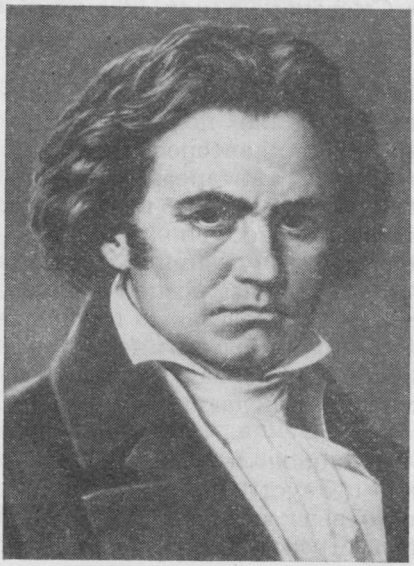
Для отношения Бородина к проблеме народного и национального весьма характерно и то, что он поддерживал проявление в музыке народно-национальных элементов не только русских, но и любых других. Так, в не понравившемся ему в целом скрипичном концерте Макса Бруха он выделил «темку мадьярско-словацкого характера», которая могла бы стать «освежающим элементом», если бы композитор сумел ею воспользоваться (IV, 282). В увертюре

к «Проданной невесте» Сметаны он счел «недурной» вторую тему потому, что она «чешская, национальная» (IV, 282).*

Особенно привлекал Бородина восточный национальный колорит. Использование подлинных восточных тем в музыке разных авторов встречало его неизменное одобрение. В «Антаре», например, он особо отмечает наличие в музыке нескольких арабских мелодий, считая, что «восточный элемент» дал Римскому-Корсакову «обильную пищу для фантазии» и композитор мастерски им воспользовался (IV, 291). Даже слабые «Восточные танцы» из оперы Б. Шеля (Фитингофа) «Демон», по его мнению, все же «выигрывают еще тем, что первая тема их настоящая, восточная, и верно передающая движение лезгинки» (IV, 289).

Взгляды Бородина на национальность в музыке, таким образом, четки и целеустремленны. Но при этом замечательно, что в высказываниях по этому вопросу он чужд узости, ограниченности, проявляя обычную широту взглядов и свойственное ему во всем стремление к синтезу и обобщению. Ему близки передовые западноевропейские композиторы-новаторы — Шуман, Берлиоз, Лист,— и он пропагандирует их творчество с той же энергией, что и музыку Глинки, Даргомыжского, кучкистов. В числе западноевропейских композиторов, высоко ценимых и любимых им, также Бах, «бессмертный» Бетховен, Вебер, Шуберт... В программах симфонических концертов МХА, прошедших под его управлением, встречаем имена Гайдна, Глюка, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мейербера, Мендельсона, Бизе... Национальное для него — это, в конечном итоге, конкретная и своеобразная форма проявления «вечно великого общечеловеческого» (IV, 22).

* В общей оценке увертюры Бородиным проявилось предвзятое отношение к ее автору, характерное в конце 60-х гг. для кучкистов (что было во многом плодом недоразумения). Но и в отзыве о ней Бородин одобрительно отметил, что она «отличается народным характером».



Л. Бетховен

Основу национального в музыке Бородин видит в народной песне. Это почва, на которой вырастает профессиональная музыка.

Бородин — если говорить современным языком — выступает против внешнего, «цитатного» использования народного творчества, за проникновение в «самый дух» его. Именно таков смысл речи Бородина на открытии памятника Мусоргскому: «Мусоргский — один из числа творцов в области музыкального искусства, разрабатывавших его преимущественно с точки зрения народной. Он не принадлежит к тем композиторам, которые только пользовались нашими народными песнями, облекая их в общеевропейские формы. Напротив, проникнутый горячей любовью к русскому народу и его творчеству, он усвоил самый дух последнего и вносил его во все те свои произведения, которые были созданы даже в западных формах. Никто из русских композиторов, кроме бессмертного творца русской музыки — М. И. Глинки,— никто не внес в область искусства

столько элементов, народных по духу, а не по внешним только формам».[4] Бородин говорит здесь о своем соратнике по Могучей кучке. А мы вычитываем в этих словах его собственное эстетическое кредо.

Народное для Бородина в искусстве, как и в жизни, — это прежде всего крестьянское (здесь он солидарен с Балакиревым, Мусоргским, Римским-Корсаковым). «Это такая эпическая, народная красота во всех отношениях, что я совсем раскис от удовольствия»,— пишет он, например, о песнях, исполненных владимирскими рожечниками (I, 216).

Вот что дорого Бородину в музыке. Его симпатии выражены очень отчетливо. И столь же определенны его художественные антипатии: ему одинаково чужды проявления в музыке как аристократических вкусов, так и мещанских (буржуазных). Говоря о концертах БМШ, он с полным одобрением отмечает, что в их программах нет ничего привлекательного «ни для салонной публики» (т. е. аристократов), «ни для гостиного двора» (т. е. купеческой, буржуазной публики) (I, 159). Рассказывая о дворянской усадьбе Соколово, он упоминает о стоящих там «барских клавесинах». С этим инструментом у него связывается представление о «чинных менуэтах и всякой иной музыке в париках и фижмах» (III, 103).* И отношение его к этой музыке нетрудно понять: ведь только что он отозвался насмешливо о бывших владельцах этих «клавесин».**

Нелюбовь к аристократии распространяется у Бородина и на поддерживаемую ею итальянскую

* Много позднее Римский-Корсаков осуждал в тех же выражениях «наклонность к музыке времени париков и фижм» (т. е. XVIII в.), сказавшуюся в «Пиковой даме» Чайковского и — под влиянием его — у композиторов Беляевского кружка.[5]

** Вместе с тем отношение Бородина (в 60-х гг.) к ряду явлений музыки XVIII в. как к «старью» объяснялось еще и воздействием взглядов Стасова и Балакирева, боровшихся против консерваторов, которые выдвигали старинную музыку в качестве «заслона» против новаторской современной.

музыку XIX века, которая, как известно, насаждается в это время в России в ущерб русской. Представление об этой музыке ассоциируется у Бородина с обликом ее аристократических слушателей. Поэтому он считает ее «дилетантски-салонной» (IV, 286) и, следовательно, аристократической: «Характер концерта напомнил мне салон: итальянское фиоритурное пение, точно «Севильский цирюльник», ...эполеты, сабли, непозволительные декольте и пр. и пр.» (I, 161—162). Презрение «шестидесятника» к «бомонду» с его аристократическими вкусами проглядывает у Бородина и тогда, когда он — с явным неодобрением — говорит о «фиоритурных вариациях», «вычурных и бессодержательных донельзя» (I, 161), либо о «галантерейности» и «манерности» игры пианиста (I, 305).

С другой стороны, Бородина отталкивают в музыке любые проявления буржуазности, мещанства, и прежде всего пошлость, банальность.* Очень ясно это сказалось, например, в его отношении к современной городской бытовой музыке, песенной и танцевальной. «Пакостнейшей» называет он современную городскую песню-романс «Над серебряной рекой», где говорится «о златом песочке, о следочках милой» (IV, 75). Ему претят «лакейско-мещанская песня» и танец «такого же характера мещански-лакейского» (I, 98). Из многочисленных его музыкальных шуток-импровизаций большинство — пародии на типичные для мещанской среды бытовые песни-романсы («Гусар, на саблю опираясь...») и танцы (полька, лансье) либо шуточно-пародийные переделки произведений других композиторов в формах бытовых танцев (кадриль и галоп на мотивы «Псковитянки», вальс на тему Варлаама из «Бориса Годунова»). Характерно при этом, что в пародиях (например, на романс «Южная ночь» Римского-Корсакова) комический эффект достигался выпячиванием

* Подобный взгляд был свойствен всей «кучке»: «Боязнь пошлого и плоского — едва ли не самая характеристическая черта этой школы», — писал Кюи.[6]

«самой разухабистой тривиальности».[7] Таким образом, высмеивались типичные черты мещанской музыки (к которой Бородин относил едва ли не весь городской фольклор).

Даже говоря о слабых сторонах творчества своего недавнего кумира — Мендельсона о «надоедливой мендельсоновской рутине», Бородин связывает их с особенностями буржуазного искусства: «ни одно направление не испортило так музыкального вкуса, как эта внешне страстная, внешне красивая, условная, чистенькая, гладенькая и форменная, буржуазная музыка» (IV, 271). Тут же для характеристики одного из эпизодов этой музыки (фанфары) он употребляет выражение «пошлые».

Таким образом, эстетические взгляды Бородина по вопросам народного и национального в искусстве лежат в одной плоскости с его общественными убеждениями крестьянского демократа 60-х годов.

## 2

Те же убеждения отразились во взглядах Бородина на проблемы реализма в искусстве. Как и в социальных вопросах, Бородин выказывал здесь осторожное, недоверчивое, а то и отрицательное отношение к «крайностям», к тому, что казалось ему выражением «радикализма» и «ярого нигилизма». Порою он обнаруживал при этом известную узость, ограниченность вкусов, например — в области литературы. Так, некоторые места из «Благонамеренных речей» Салтыкова-Щедрина были восприняты им как чересчур грубые, натуралистические и потому оттолкнули его. Этому произведению критического реализма Бородин противопоставил «прелестную», по его выражению, идиллию Феокрита «Сиракузянки», написанную за 280 лет до нашей эры.

Однако было бы неправильно делать отсюда—по примеру некоторых исследователей — далеко идущий вывод об отрицательном отношении Бородина

к современному критическому реализму в литературе и влечении к «чистому» искусству.

О том, какого рода искусство ценил Бородин, можно судить как раз по его отзыву об идиллии Феокрита: «Простота, естественность, сколько жизни и как все реально. Отними только имена...— ну совсем беседа наших современных барынь; как ловко обрисованы особенности женской натуры! Изумительно!» (II, 68).

Естественность, жизненность, реальность, современность — все это принципы не далекой от жизни литературы, а обращенной прямо к ней. Более того — это лозунги передового реалистического искусства 60-х годов. И Бородин одобряет античную идиллию именно потому, что находит в ней отвечающие его склонностям черты такого искусства.

Чтобы верно понять приведенную оценку Феокрита, надо принять во внимание также ироническое отношение Бородина к современным ему стилизаторам античной поэзии — А. Фету, Н. Щербине и «прочим доморощенным Грекам» (I, 197), которым он посвятил пародию «Поэт и Нимфа» (подписано — «Новый Фет»). От этой пародии, по его словам, должны прийти в ужас «поклонницы эллинизма» (I, 204).

О приверженности Бородина реализму в литературе (в частности, критическому) говорит также перечень писательских имен, привлекавших его внимание. Кроме Н. Гоголя, которого он полюбил еще в студенческие годы, среди писателей, сочувственно упоминаемых им, встречаются И. Тургенев, Л. Толстой, А. Островский, А. Голенищев-Кутузов (близкий в 70-х гг. к передовым общественным кругам) и... автор «Благонамеренных речей» М. Салтыков-Щедрин, к сатире которого он обращается в своих письмах, цитируя писателя по памяти! (II, 58; IV, 227). Наконец, в числе немногих поэтов, стихи которых Бородин использовал в своем творчестве,— Н. Некрасов («У людей-то в дому»).

Последовательным сторонником реализма был Бородин и в музыке. Правда, специальных рассуж-

дений о реализме он не оставил. Более того, само понятие «реализм» в его письмах и статьях не встречается ни разу (тогда оно еще только начинало входить в обиход критиков и эстетиков). Можно лишь изредка найти родственные слова: то он скажет об идиллии Феокрита, что в ней все «реально», то назовет Мусоргского «реалистом» (II, 109). При этом слово «реальный» употребляется им кое-где совсем не в эстетическом смысле, то есть как синоним не «правдивого», а «материального», которое противопоставляется «идеальному» (духовному), или же «трезвого» (при характеристике взгляда на жизнь). Такое словоупотребление было типично для бородинской эпохи, когда эстетическое понятие «реализм» в его современном смысле еще только формировалось.

И тем не менее высказывания Бородина не оставляют сомнений в его реалистических позициях. Он решительно стоит за содержательность музыки, против ее формалистического толкования как игры звуков. Его поражает и возмущает теория Ганслика, изложенная Ларошем в одном из фельетонов: «...Высказывается мысль, что крайне ошибаются те, которые думают, что музыка способна выражать какие-нибудь чувства, это вздор, она представляет только «искусство сочетать звуки приятным для слуха образом». Это черт знает что такое!» (II, 63).

Из оценок Бородиным чужих и собственных произведений ясно, что ему дорога та музыка, где все «очень *верно сказано* в музыкальном отношении» (I, 200). Лучших композиторов прошлого и современности он ценит за правдивость выражения чувств и — одновременно — за верность передачи исторического и национального характера. В «Лезгинке» из «Руслана и Людмилы» его привлекает «своеобразие восточного колорита» (IV, 270), в «Пляске смерти» Листа — яркий средневековый колорит (III, 170), в «Коронационной мессе» того же автора — «несколько суровый, древнекатолический характер» (III, 175) и т. д.

Последнее особенно характерно, существенно для Бородина как реалиста 60-х годов. Это было время, когда значительно возросли общественные требования к художникам в отношении правдивости и достоверности характеристик эпохи, страны, народа, обстановки действия. И Бородин разделяет эти требования, предъявляя их как к другим, так и к себе (достаточно напомнить о тщательнейшем изучении им источников для «Млады» и «Князя Игоря»!). Стремление к максимальной исторической достоверности распространялось у Бородина даже на мелочи, детали. Например, критикуя французские переводы текстов своих произведений, он особо отметил отступления от исторической и локальной характерности и просил переводчика заменить ряд слов в песне Галицкого «более подходящими к эпохе и национальности» (IV, 345).

Забота о правдивом изображении эпохи и места действия не составляет исключительной особенности Бородина. Это — общая черта кучкистов, и от своих товарищей по кружку (скажем, от Мусоргского) Бородин при работе над источниками отличался, быть может, только еще большей систематичностью и тщательностью. Своеобразнее его эстетические позиции, определявшие подход к изображению отдельных конкретных событий и личностей.

Бородина отличал чрезвычайно живой интерес к воспроизведению в искусстве внешних, зримых признаков реальной жизни. Очень характерны в этом смысле, например, его ремарки в рукописи сцены Скулы и Ерошки с хором из IV действия «Князя Игоря» (не вошедшие в печатный клавир), где подробно описаны события, которые происходят после возвращения Игоря. Когда гудошники начинают звонить в колокола, «из окон домов высовываются заспанные, испуганные рожи обывателей; выбегают бабы с ухватами, уполовниками, дойниками и пр., парни, мужики; мальчишки сбегаются и с любопытством глядят на гудошников». После того как все убедились в приезде Игоря, «толпа все прибывает; входят брадатые старейшины и именитые граждане

Путивля; некоторых по дряхлости их вводят под руки, они силятся увидеть Игоря...» и т. д.[8]

Большими достоинствами в глазах Бородина являлись «рельефность», «картинность», яркая изобразительность музыки, ее описательность, «картинная передача самых разнородных подробностей сюжета», «роскошь красок». Этими качествами более всего пленяли его Берлиоз, Лист, Римский-Корсаков. Об «Антаре», например, он пишет: «В смысле описательной музыки I часть симфонии — верх совершенства, а в особенности замечательна по необыкновенно картинной передаче самых разнородных подробностей сюжета» (IV, 291).

Едва ли не в каждом понравившемся ему произведении Бородин подчеркивал его колоритность и эффектность. Из всех похвальных эпитетов в отзывах композитора о музыке чаще всего встречается «эффектная», а из всех осуждающих — «бесцветная». Разумеется, он не забывал отметить, что внешняя эффектность и блеск еще не определяют собой оценки произведения «с точки зрения более серьезных музыкальных требований» (IV, 286). И все же его увлечение эффектностью бросается в глаза.

Эти устремления и вкусы Бородина в большой мере обусловлены индивидуальными особенностями его творческого «я» — в частности, редкой живостью и силой воображения (ему ничего не стоило, закрыв глаза, тут же представить себе во всех подробностях красочную восточную процессию). Сталкиваясь с новыми жизненными явлениями, он проявлял повышенное внимание к их предметной стороне. Совершенно нетребовательный к жизненным удобствам, он обожал драпировки и ковры и, живя очень скромно, позволял себе единственную прихоть — тратил много сил и средств на декоративное убранство своей квартиры. Письма его полны ярких и очень подробных, выполненных с увлечением и вкусом описаний пейзажа (русского, итальянского, швейцарского), мебели и прочей обстановки в различных домах (у знакомой немецкой семьи в Гейдельберге, у Листа, у Мерси-Аржанто).

Интерес к отображению в музыке конкретного жизненного материала со всем богатством и своеобразием его зримых проявлений был общим для всех композиторов Могучей кучки, ставивших своей целью «максимальное приближение музыки к объекту изображения из реальной жизни».[9] В связи с этим кучкистам, как известно, было свойственно «исключительное тяготение к «музыке факта», то есть к области характерного, «портретного». При этом выбор «фактов», подлежащих музыкальному воплощению, был необычайным по своей бытовой конкретности, натуральности».[10]

И Бородин не был чужд этому тяготению. Музыку некоторых эпизодов в «Богатырях» он сам аттестует как «комичную» и «характерную», притом «для всех поющих личностей» (I, 98—99). Примечательны и его высказывания о романсе «У людей-то в дому», показывающие, что этому произведению автор придавал в известной степени программное значение. Сообщая об этом сочинении Д. Леоновой, для концерта которой романс предназначался, он пишет: «Серьезной и общей музыки, вероятно, у Вас и без того будет много, поэтому я взял сюжет жанровый, народный и юмористический...» (III, 148).

Но все же область характерного, жанрового никогда не была для Бородина самой притягательной (какой она была, скажем, для Даргомыжского или Мусоргского). Больше, чем конкретное, его влекло к себе общее, а бытовое правдоподобие страшило опасностью натурализма. Не менее сильно, чем к правдивости, тяготел он к красоте, от души восхищаясь «поэтичностью», «благоуханием» музыки Глинки и Римского-Корсакова, Листа и Мендельсона. «Невообразимо красива» (хотя вместе с тем и «холодновата, бесстрастна»), по его мнению, музыка «Псковитянки» (I, 311). «Это именно *весенняя* сказка — со всею красотою, поэзиею весны, всей теплотой, всем благоуханием»,— восторженно отзывается он о «Снегурочке» (III, 219), оказавшись единственным из товарищей Римского-Корсакова по «кучке», кто полностью и безоговорочно принял эту опер-

И даже в творчестве Кюи, которое нередко вызывало его резкую критику (особенно в 80-х годах, когда Кюи, по словам Бородина, «исписался»), он с радостью отмечает все, что привлекает своей поэтичностью. «Что это за прелесть, что за красота!» — восклицает он под впечатлением музыки из «Анджело» (II, 81).

Правда, Бородин не считал красоту качеством решающим при оценке художественного произведения: «Как опера, «Борис [Годунов]» — по моему мнению — сильнее «Псковитянки», хотя последняя более богата чисто музыкальными красотами» (I, 322), но ценил это качество очень высоко.

То же можно сказать о величественности, грандиозности — они также сильно притягивали Бородина и в архитектуре (Кёльнский собор), и в пейзаже (швейцарские горы, долина Волги), и в музыке («Ночное шествие» Листа, «Te Deum» Берлиоза, III часть «Антара» Римского-Корсакова).

Это тяготение (несмотря на интерес к характеристическим моментам, типичный для критического реализма) к возвышенному, «идеальному» (что присуще романтизму) — важная особенность понимания реализма Бородиным. Как и всюду, он выступает здесь верным последователем Глинки, для эстетики которого тоже было характерно соединение элементов реализма и романтизма.

### 3

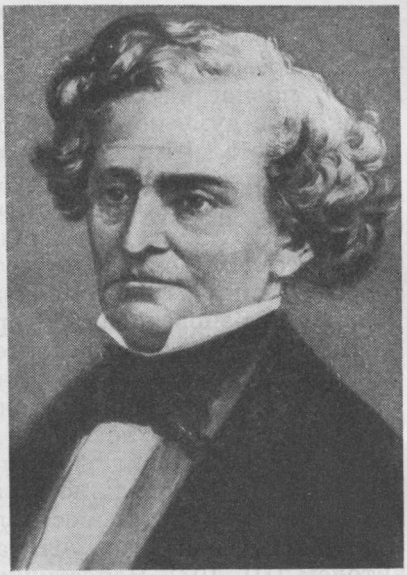
...Чем дальше мы уходим от социально-философских взглядов Бородина к специфически музыкальным проблемам, тем менее открытой, очевидной становится связь этих двух областей. Но она все же существует даже там, где Бородин выступает «только» художником, размышляющим на «чисто» творческие темы. Так, со всем его мировоззрением и строем мышления в конечном счете связано своеобразие трактовки им современности, новаторства и мастерства в музыке.



Р. Шуман

Известно, что даже некоторые близкие друзья считали Бородина чересчур осторожным в этих вопросах, слишком преданным старине как в тематике творчества, так и в его формах. Действительно, рядом с Балакиревым и особенно Мусоргским, решительно ломавшими традиционные «классические» формы, Бородин кажется далеко не столь явным новатором в области выразительных средств. При всей его настороженности по отношению к эпохе «париков и фижм» его привлекала музыка великих мастеров XVIII века, начиная с «прелестных фуг» Баха. В отличие от других кучкистов, он вовсе не скорбел о том, что Римский-Корсаков в 70-х годах «поворотил назад, ударился в изучение музыкальной старины» (II, 89). Характерен также его живой интерес к другим музыкальным явлениям прошлого: песнопениям раскольников, «церковным тонам» (т. е. натуральным ладам, свойственным средневековой музыке).

Г. Берлиоз



Однако во всем этом — как и в литературных симпатиях Бородина, о которых уже говорилось (идиллия Феокрита),— нет ни любви к архаике, ни консерватизма. Стоит пристальнее вглядеться в каждое из его увлечений, как обнаружится обратное.

Любуясь стариной, Бородин никогда не приукрашивает ее, чтобы противопоставить современности. С живейшим вниманием описывая раскольников с их «преинтересными *старинными* молитвами», он тут же отмечает у них «удивительную помесь признаков цивилизации и самого грубого суеверия» (IV, 75). «Церковные тона» его привлекают вовсе не в собственно церковной старинной музыке, которую он считает большей частью «условной», «однообразной» и «сухой» (IV, 274), а в новаторских, чуждых стилизации сочинениях Берлиоза и Листа. Старинные культовые напевы более всего интересны ему также не сами по себе как архаические памятники,

а как материал для современных во всех отношениях произведений (например, Листа).

В современной музыке Бородин поддерживает и пылко пропагандирует наиболее передовых, новаторских по духу композиторов. Выделяя в зарубежном искусстве Шумана, Берлиоза, Листа, он многократно подчеркивает в отзывах о них «новизну», «смелость», «оригинальность», «свежесть» их творчества. Эти же качества выдвигает он на первый план у самых близких ему отечественных композиторов — Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова, «ультрановатора» Мусоргского.

Никто так не враждебен ему в музыке, как рутинеры, проповедники «архивной суши», защитники «священных преданий схоластической эстетики», в глазах которых «новейшие русские композиторы» (т. е. кучкисты, включая и Бородина) являются «еретиками» и «нигилистами» (IV, 266). «Чинным менуэтам» он противопоставляет «современное музыкальное бесчинство», считая и себя его представителем (III, 103). Непостижимо странными и нелепыми кажутся Бородину утверждения Ларош об упадке музыки начиная с Бетховена. «Я, право, подозреваю, что у Ларош мозги не в порядке»,— искренне и несколько наивно восклицает он после изложения ларошевского фельетона (II, 63).

Такая приверженность прогрессу в музыкальном искусстве вполне отвечала общей просветительской направленности взглядов Бородина, которому было во всем дорого «современное направление», обязательное, по его мнению, и для ученого (IV, 255), и для художественного деятеля (IV, 229).

При этом в области музыки Бородин интересовался не только новаторством как целостной творческой проблемой, охватывающей прежде всего вопросы содержания, тематики и принципов ее воплощения, но и любыми частными его проявлениями вплоть до деталей музыкальной формы и языка. В этом смысле любопытный материал дают его разборы чужих и собственных произведений, рассыпанные в письмах и критических статьях.

Бородин нигде не придает выразительным средствам самодовлеющего значения и строго разделяет «музыку» и «технику» (IV, 292), «музыку» и «гармонию» (IV, 283), «музыку» и «оркестровку» (IV, 272 и др.). Он выступает против того, чтобы «жертвовать... идеей для формы» (IV, 344). И в его романсе «Фальшивая нота», где встречаются необычные, редкие гармонические созвучия (в связи с постоянным «вторжением» в гармонию чужеродного звука *фа*), новизна и смелость языка ему представляются оправданными именно потому, что возникают в результате воплощения идеи романса, которую он определяет как идею «диссонанса», царящего и в словах героини, и в ее сердце. Если бы эта идея не была отражена в тексте романса, то, по словам композитора, «постоянно звучащее *фа* («фальшивая нота»), вокруг которого сгруппированы изменяющиеся гармонии, потеряло бы всякое значение, и специальный эффект музыки был бы совершенно потерян» (IV, 340). Характерны также его высказывания против музыки «условной», «форменной», то есть такой, в которой содержание подчинено форме.

Оговаривая это, Бородин в то же время с увлечением и наслаждением описывает всевозможные новшества и «технические красоты» в сочинениях различных авторов, любуясь то оригинальными последованиями аккордов («гармонические курьезы»), то свежими модуляционными поворотами, то неожиданными эффектами оркестровки. Таким образом, пристрастие Бородина к новаторству сказывается совершенно отчетливо. Он — в первых рядах музыкальных «прогрессистов», плечом к плечу с друзьями по «кучке».

Однако различие в понимании музыкального новаторства, его основ и границ, между Бородиным и, скажем, Мусоргским все-таки имеется. Как и во всем (в общественной жизни, литературе и т. д.), Бородин здесь ищет объективной научной базы для движения вперед, стремясь избежать крайностей. Даже в отношении себя он высказывает Листу

искреннее опасение, что в своих поисках «зашел слишком далеко» (II, 133). Когда же новаторство, по его мнению, переходит в «корявое оригинальничанье» и «головное измышление», оно становится чуждым ему, хотя бы речь шла о таком высоко ценимом композиторе, как Мусоргский.

Поэтому, назвав «Женитьбу» «вещью необычайной по курьезности и парадоксальности, полной новизны и местами большого юмору», Бородин признает ее все же в целом неудавшейся (I, 109). Поэтому же он одобряет Римского-Корсакова за то, что тот в период совместного житья с Мусоргским (1871) «уничтожил стремление Модеста к корявому оригинальничанию, сгладил все шероховатости гармонизации, вычурность оркестровки, нелогичность построения музыкальных форм — словом, сделал вещи Модеста несравненно музыкальнее» (I, 313).

В последнем высказывании нет положительной программы новаторства. Но ее нетрудно воссоздать по контрасту с употребленными здесь негативными определениями («корявость», «шероховатость» и т. д.). Очевидно, ее основы — стройность, отделанность, естественность, логичность, то есть все то, что заключено у Бородина в понятии «музыкальности». Многочисленные другие отзывы композитора-критика полностью это подтверждают.

«Борис Годунов» Мусоргского в окончательной авторской редакции нравится ему тем, что там «все теперь округлено и мотивировано» (I, 322). Гармонические новшества Листа он одобряет за их «уместность» и «мотивированность». Никиша и Балакирева Бородин хвалит как дирижеров за «толковость», «ясность» и «определенность» исполнения, а недостатком балакиревского «Исламея» считает «запутанность». Очень показательно сопоставление Николая и Антона Рубинштейнов — дирижеров: первый, по мысли Бородина, гораздо выше, так как «у него в оркестре все ясно, определительно, все на месте; нет ни того хаотического шума, ни того злоупотребления быстрыми темпами, ни той грубости оттенков, которыми сопровождалось почти всегда

исполнение оркестровых вещей под управлением г. А. Рубинштейна» (IV, 278).

Это — чисто глинкинские черты в эстетике Бородина.* Они, правда, могут напомнить требования Балакирева творить «под холодным контролем самокритики», но в действительности далеки от них, так как чужды всякой рефлексии. Бородин как раз порицал в чувствах «рефлексию» (III, 118—119), а в музыке — «холодность» (I, 310 и др.) и «бездушность» (IV, 289). «Все это напоминает «Бориса» или [есть] плод чисто головного измышления, производит впечатление крайне неудовлетворительное»,— пишет он о цикле Мусоргского «Без солнца» (II, 81). «Пьеса эта, действительно, немного длинновата и запутанна; в ней слишком видится технический труд сочинительства»,— таково его суждение о недостатках «Исламея» Балакирева (I, 175). Не меньше, чем логичность и обдуманность, Бородин ценит в музыке «увлечение», «огонь», «страсть» (эти слова очень часто встречаются в его положительных отзывах о музыкальных произведениях).

С другой стороны, тяготение Бородина к обдуманности в музыке является гораздо более широким и далеко идущим, чем у Балакирева. Его идеал — «единство мысли» во всем произведении, «цельность концепции» (IV, 79 и др.), слияние всех компонентов в «гармоническое целое».

С этим связаны его воззрения на новаторство в области оперы и симфонической драматургии, где он был убежденным сторонником традиционных форм — «законченных», «круглых», «широких», то есть дающих возможность образно-логического обобщения.

Чем объясняется такое своеобразие позиций Бородина в вопросах новаторства и современности? Тем же, что и в рассмотренных выше других вопросах: индивидуальными чертами его просвети-

* Вспомним глинкинскую любимую похвалу: «отчетливо» — или определение «нормального употребления» инструментов в оркестре: «все на месте, все законно...»[11]

тельского мировоззрения и неповторимыми личными особенностями его характера, его умственного и душевного склада.

К этому надо добавить, что воздействие на эстетику и на метод творчества Бородина его научной деятельности больше всего ощутимо, пожалуй, как раз в решении проблем новаторства (а следовательно, и мастерства). Именно здесь становится особенно ясно, как органично слились в Бородине ученый и художник.

В частности, принципы и приемы научного творчества несомненно повлияли на самый процесс музыкального сочинения у Бородина. В этом процессе огромную роль играла многократная импровизация отдельных музыкальных отрывков с бесчисленными вариантами, которые если и фиксировались, то лишь в беглых черновых эскизах, а то и вовсе не записывались (как это было с увертюрой к «Князю Игорю» или с Третьей симфонией), пока не возникала окончательная редакция.

Сходную работу проделывал Бородин над темами будущего произведения, по-разному преобразуя их и пробуя различные их сочетания. Так, в черновиках I части Второй симфонии встречаются многочисленные варианты контрапунктического соединения главной и побочной тем. При сочинении «В Средней Азии» композитор вначале, по его собственным словам, «подогнал в двойном контрапункте» русскую и восточную темы, а затем уже «развил все аксессуары этой картины».[12] Бородин шел в творчестве, таким образом, путем «проб» и «опытов», используя тот же метод эксперимента, который применял в научных исследованиях.[13] (К подобным «экспериментальным поискам» прибегал он порой даже при написании писем — некоторые из них имеют по 11—13 вариантов!)* Этот «опытный» метод творчества

* Их сличение показывает, что Бородин в некоторых письмах (прежде всего деловых) избегал помарок и поэтому оставлял написанное и брал чистый лист бумаги, как только у него получалась описка или возникало желание что-либо изменить в тексте.

был свойствен не одному Бородину: так же сочинял, как известно, Балакирев, и в том же духе он воспитывал своих учеников. В этом проявились общие особенности музыкального мышления, присущие кучкистам.

М. Гнесин, называя музыкальное мышление Могучей кучки (вернее говорить о периоде 60-х годов, т. е. о кружке, руководимом Балакиревым) «дифференцирующим аналитическим», подробно характеризует разные его стороны: основополагающую роль темы-идеи, использование многообразных способов «анализа» и «уяснения» темы, большое значение «неожиданных гармонических новообразований» и т. д.[14] Д. Житомирский отмечает также новую «нагрузку», какую приобрели у кучкистов «отдельные интонации, тончайшие гармонические штрихи, тембры и подробности изложения» в связи с «небывалой степенью образной насыщенности» музыки.[15]

Анализ музыки Бородина покажет нам, что все эти черты действительно свойственны его творчеству. Но и в высказываниях композитора они выступают достаточно определенно. Так, характерно, что в отзывах о музыке Бородин прежде всего оценивает темы, которые называет иногда «идеями» (IV, 278). Он особо указывает и разбирает их достоинства (во Второй симфонии Шумана, «Ромео и Джульетте» Берлиоза, «Морской тиши и благополучном плавании» Мендельсона, «Антаре» Римского-Корсакова и т. д.) либо отмечает недостатки: «бедность и мелкость» (в «Океане» А. Рубинштейна, «Сакунтале» Гольдмарка), сухость (в церковной музыке), наивность (в фортепианном концерте Генсельта), неоригинальность (в Четвертой симфонии Шумана) и т. д.

Чрезвычайно большое внимание уделяет он отдельным гармоническим и оркестровым средствам, вплоть до деталей. Богатство «тонких, мелких оттенков» он высоко ценит и в исполнительстве (I, 208 и мн. др.).

Такой подход Бородина к музыке — его можно назвать экспериментально-аналитическим — пол-

ностью соответствует научному складу его мышления в целом. И мысль М. Гнесина о том, что чисто аналитический метод Балакиревского кружка переносит «в область музыки навыки мышления, присущие научному естествознанию и в значительной степени характеризующие философско-искусствоведческую публицистику и художественную литературу эпохи»,[16] в отношении Бородина представляется достаточно убедительной.

Однако здесь наряду с общностью намечается и существенное различие. Во всем у Бородина сказывается сильнейшее влечение не только к анализу, но и к синтезу. В конечном итоге побеждает у него тенденция к объединению и обобщению, свойственная ему как эпическому художнику.

...Нельзя построить систему эстетических взглядов на одном отрицании и разрушении. Эстетика крупных творцов всегда созидательна. Так и в эстетике Бородина господствует утверждающее начало. Она основывается на научных выводах из опыта прошлого и настоящего, устремлена в будущее: это — устойчивый фундамент для дальнейшего роста, новых поисков и находок.

В ней торжествуют те же принципы, что и в общественных взглядах Бородина: идейная прогрессивность, связь с передовыми течениями эпохи, «просветительская» трезвость, обдуманность и стойкость убеждений. В целом от знакомства с эстетикой Бородина создается такое же впечатление, как от восприятия его музыки: захватывает ощущение огромной силы и цельности, чистоты и непосредственности, покоряет единство мысли, чувства и красоты.

## Глава I

## РАННИЙ ПЕРИОД

При жизни Бородина и долгое время после его смерти были известны лишь те его произведения, которые написаны после 1862 года. Приходилось поэтому принимать на веру слова Бородина из письма к Мерси-Аржанто (от 25 октября/6 ноября 1884 г.), относящиеся к его ранним работам: «Вы просите у меня *все то*, о чем Вы прочли в списке моих сочинений. Я перечислил все сочиненные мною пьесы потому, что мне сказали так сделать. Но из этого не следует, чтобы все их сложить у Ваших ног. Большая часть их не заслуживает того, чтобы их переписывать. Пощадите мое самолюбие и не просите их у меня. Я слишком дорожу Вашим мнением и не хочу показываться перед Вами в дурном виде. Все эти сонаты для фортепиано с флейтами, для фортепиано с виолончелью, эти трио и т. д.— написаны очень давно и недостойны Вашего внимания. Это маленькие грехи моей юности, пьесы, написанные на какой-нибудь случай, более или менее неудачные и т. д. Нет, я их не пошлю! Впрочем, я даже не знаю, где их разыскивать!» (IV, 353—354).

Не удивительно, что ранние сочинения Бородина надолго выпали из поля зрения критики и слушателей. Это обстоятельство не позволяло создать полную и до конца верную картину его творчества:



А. П. Бородин. 1860

оставался открытым вопрос о путях формирования композитора, об истоках его зрелого стиля.

Знакомство с ранними сочинениями Бородина началось в дни, когда отмечалось 25-летие его смерти. 5 марта 1912 года в Петербурге на 55-м «Вечере современной музыки» были впервые публично исполнены Тарантелла, трио на тему «Чем тебя я огорчила» и Фортепианный квинтет. Два последних произведения были повторены спустя 2 года на камерном концерте в Павловске. В 1915 году Фортепианный квинтет исполнялся в Москве.[1]

Основная же масса ранних произведений Бородина стала доступной широким кругам исполнителей и слушателей только в советское время. В 1938 году издаются Фортепианный квинтет (подготовил П. Ламм) и Тарантелла (подготовил С. Гинз-

А. П. Бородин. 1860



бург). В 1946—1947 годах выходят из печати под редакцией П. Ламма Полька для фортепиано в 4 руки, 4 юношеских романса (в сб. «А. Бородин. Романсы и песни»), трио «Чем тебя я огорчила» и Секстет. В 1949—1950 годах последовала серия публикаций, подготовленных Б. Доброхотовым и Г. Киркором: Квартет для флейты, гобоя, альта и виолончели, неоконченные Фортепианное и Струнное трио. Наконец, в 1960 году Институт театра, музыки и кинематографии издал Струнный квинтет, законченный и подготовленный к печати О. Евлаховым. Все эти сочинения были исполнены публично, некоторые вошли в постоянный концертный или педагогический репертуар. Усилиями советских музыкантов каталог изданных сочинений Бородина увеличился в полтора раза.

К перечисленным ранним произведениям надо добавить еще оставшиеся в рукописи, но доступные исследователям: 2 скерцо для фортепиано в 4 руки (си-бемоль минор и Ми мажор), 4-ручное Аллегретто, отдельные вокальные пьесы.* С полным основанием надо сказать, что нельзя всесторонне судить о творчестве Бородина только по известным до революции 23 произведениям, не принимая во внимание около 20 произведений, изданных или изученных по рукописям в советское время.

Имеются сведения, что рукописное наследие молодого Бородина сохранилось, к сожалению, не полностью. Например, в цитированном письме Бородина к Мерси-Аржанто упоминается не дошедшая до нас Соната для флейты и фортепиано. В список своих сочинений, посланный в 1884 году в Париж, в «Общество поэтов, композиторов и музыкальных издателей» («Sacem»), Бородин включил и Фортепианную сонату, также не сохранившуюся.** Не обнаружено трио для 2 скрипок и виолончели на темы из «Роберта-Дьявола» Мейербера, упоминаемое Стасовым (со слов Щиглева) в его биографическом очерке.

Однако и тех произведений, которые стали известны в последние годы, вполне достаточно, чтобы по-новому оценить первые опыты Бородина-композитора. Знакомство с ними показывает, что в их оценке Бородин был излишне суров и самокритичен. Впрочем, некоторые его шаги в последние годы жизни заставляют усомниться, действительно ли он был так уж непримирим к «грехам своей юности». В 1883 году, то есть всего лишь за год до его письма к Мерси-Аржанто, в петербургском Кружке любителей музыки по инициативе Щиглева (и в его переложении для небольшого струнного оркестра) исполнялось юношеское трио Бородина на тему песни «Чем тебя я огорчила» — и автор не возражал

* Дуэт «Misera me» и ария «Боже милостивый, правый».

** Перечень произведений Бородина, зарегистрированных в «Sacem», получен автором этих строк при содействии английского музыковеда Д. Ллойд-Джонса.

против этого (правда, его имя на афише было заменено звездочками). В 1900 году Беляев передал в Публичную библиотеку рукопись партитуры и голосов Фортепианного квинтета Бородина, которые хранились у него дома. Композитор отдал эти ноты в 1882 году Беляеву — не для исполнения ли на «беляевских пятницах»? Впоследствии, в 1911 году, разбирая архив Беляева, А. Оссовский нашел там еще один комплект голосов квинтета (что и позволило впоследствии исполнить его).

Конечно, значение раннего бородинского творчества не следует преувеличивать. Его ценность в большей степени историческая, чем собственно художественная. В историческом же плане оно безусловно заслуживает внимания. Так восприняли его при первом знакомстве столь умные и проницательные критики, как Н. Мясковский[2] и В. Каратыгин. Последний, в частности, писал о трио на тему «Чем тебя я огорчила» и Фортепианном квинтете: «Оба эти юношеские произведения Бородина не могут идти, конечно, ни в какое сравнение с более зрелыми, но оба интересны в историко-биографическом отношении. Как курьезно, например, скрещение чисто мендельсоновских влияний с оборотами, предвещающими «Игоря» (в квинтете)!»[3]

Но есть в ранних произведениях Бородина страницы, которые могут привлечь не одних только историков музыки. В свободно излившихся страстных мелодиях, в отдельных свежих красках гармонии и ритмических находках чувствуется обаяние огромного таланта, еще не раскрывшегося, не нашедшего себя, но уже нащупывающего собственный путь.

## 1

Вершина добалакиревского периода творчества Бородина — Фортепианный квинтет до минор. Громадное расстояние отделяет его от первых ученически робких попыток сочинения, в которых мальчик, а затем подросток постигал музыкальные «азы».

Самая ранняя из этих попыток — фортепианная полька «Hélène» (1842 или 1843) дошла до нас в 4-ручном варианте, относящемся (судя по почерку рукописи) к 50-м годам. Трудно сказать, такой ли написал эту Польку 9—10-летний мальчик. Если такой — можно лишь поражаться его владению музыкальной формой (вернее сказать — ощущению формы). Как органично, например, введен в трио в качестве второй темы и развит далекий вариант второй же темы основного раздела, благодаря чему трехчастная пьеса приближается по строению к рондо! Как хорошо сделана кода с постепенным затуханием, «истаиванием» главной темы и неожиданным драматически решительным утверждением ее интонаций в самом конце!

Но не в этой формальной слаженности основной интерес Польки. Она любопытна больше всего как первый опыт обращения Бородина к бытовому танцу. В зрелые годы он отошел от этой сферы, возвращаясь к ней лишь эпизодически (вальс в скерцо Второго квартета), зато в детстве и юности отдал ей в творчестве щедрую дань. Бытовая танцевальная музыка окружала его тогда постоянно (вспомним, что мальчиком Бородин учился танцевать и сам играл дома для танцев). И нас не должен удивить выбор юным композитором жанра для первой попытки сочинения — особенно если учесть, что полька, появившаяся в России незадолго до этого, в конце 30-х годов, была в 40-х годах самой модной новинкой.

Типические черты бытовой танцевальной музыки отражены в польке «Hélène» довольно широко и схвачены весьма метко. В небольшой пьеске Бородин воспроизвел и лирическую, с легким налетом меланхолии, напевность русского бытового танца глинкинской эпохи, никогда не терявшего связи с романсом (секстовые интонации и опора на квинту в первой, ре-минорной теме), и характерные для этого танца вспышки веселья и резвости (скачок на нону во второй, фа-мажорной теме — ср. такой же скачок в написанной позднее так называемой «Пер-

воначальной польке» Глинки), и чисто по́лечную детски наивную и беспечную кокетливость (ре-мажорное трио с форшлагами, также предвосхищающими глинкинскую польку*). А введение в трио встречного хроматизированного подголоска — ведь это же распространенный доныне прием из практики духовых оркестров![4]

Свое, бородинское, в первом сочинении начинающего автора, естественно, почти отсутствует. Почти — но не совсем. Пусть всего лишь две-три детали намекают на стиль зрелого Бородина — тем более они дороги. Такими намеками кажутся, например, оголенные секунды и септимы (*ля—соль—ля*) в начале второй половины трио, секстаккорд VI ступени, примененный вместо тоники (в том же разделе). К будущему Бородину ведет также уравновешенность, закругленность всей композиции.

Отголоски бытовой танцевальности слышны и в некоторых других ранних произведениях Бородина — например, в неизданном Трио Соль мажор для 2 скрипок и виолончели: сохранившийся фрагмент Трио начинается музыкой в характере галопа.**

Но возобладали в его творчестве вскоре после Польки иные веяния. Сначала они шли от модной концертной и оперной музыки, с которой юный Бородин мог знакомиться дома, в Павловске, в театре. Ими отмечена целая группа сочинений конца 40-х годов. К сожалению, утрачено Трио на темы «Роберта-Дьявола» Мейербера, но самый замысел его достаточно красноречив. То же можно сказать относительно Фантазии на тему Гуммеля и этюда «Поток»: одни названия свидетельствуют уже о том, кому и чему следовал 16-летний композитор.

* Тема трио очень близка, с другой стороны, известной белорусской песне-пляске «Бульба» (происходящей, по-видимому, от какой-то польки).

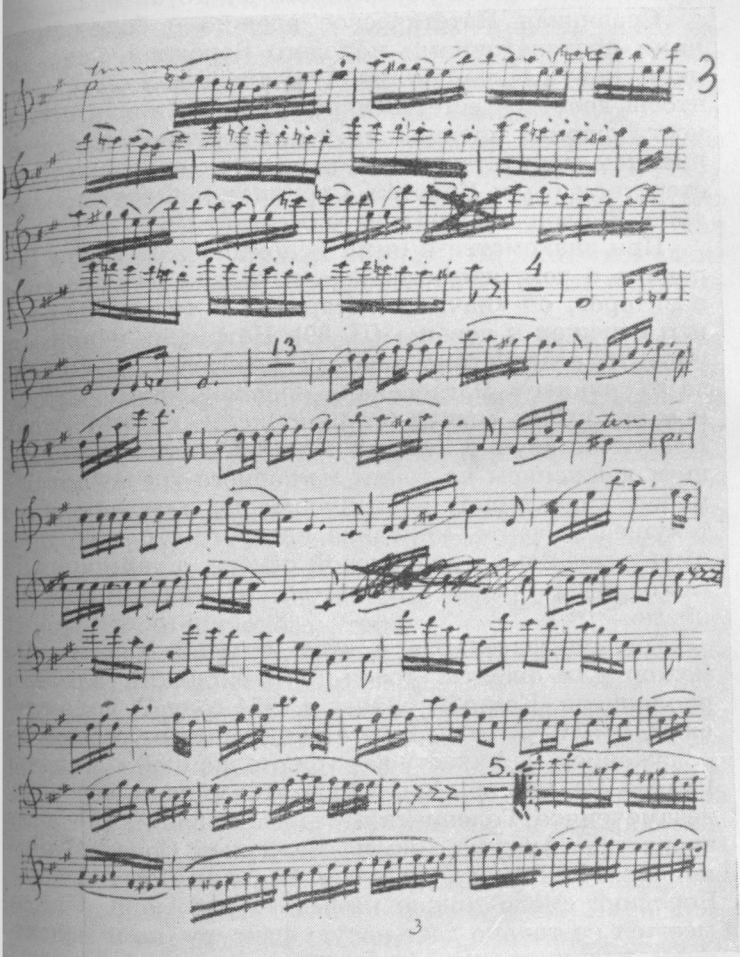
** Не исключено, что этот фрагмент (хранится в ИТМК) служит наброском финала Струнного трио Соль мажор, изд. в 1949 г. в качестве неоконченного.

Предположения становятся убеждением, когда знакомимся с тремя сохранившимися образцами творчества этих лет. Один из них — написанный полудетским почерком отрывок сольной партии какого-то виртуозно-концертного сочинения в Ре мажоре.[5] Судя по всему, он предназначен для флейты, и в нем можно видеть фрагмент того флейтового Концерта в Ре мажоре — ре миноре, который, по указанию Щиглева, был сочинен Бородиным в 1847 году. Интонационный склад изложенной здесь темы и характер орнаментики вполне типичны для общеевропейской виртуозной манеры 30—40-х годов XIX века (см. фото).

Второй образец — дуэт «Misera me! Barbaro sorte» («Горе мне! Жестокая судьба») на итальянский текст для тенора и баса в сопровождении фортепиано, с патетической мелодикой и условными декламационными восклицаниями совершенно в духе итальянской оперы 30—40-х годов.[6]

Наконец — Патетическое адажио для фортепиано, изданное в 1849 году, видимо, одновременно с Фантазией на тему Гуммеля и этюдом «Поток».* Сочетание стойких классических формул языка и фактуры (ср. адажио из сонат Гайдна — например, из ми-бемоль-мажорной сонаты, соч. 82) с отдельными романтическими чертами формы и динамики (импровизационность, резчайшие контрасты громкости) при неглубоком содержании музыки роднит Адажио Бородина с произведениями популярнейшего в те времена Гуммеля — например, с медленными разделами его фантазий. Но при этом во всем — и в бедности гармоний и тонального плана, и в неуклю-

* Единственный известный мне экземпляр этого издания хранится в частной коллекции (Л. И. Рабинович, Москва). На его обложке значится: «Adagio patetico (in As-dur) pour le piano composé et dédié á sa tante par Alexandre Borodine. St.-Pétersbourg. 1849» («Патетическое адажио в Ля-бемоль мажоре для фортепиано, сочиненное и посвященное своей тетке Александром Бородиным. Санкт-Петербург. 1849»). Посвящение подтверждает, что автор Адажио — Александр Порфирьевич, а не его однофамилец.




Бородин. Концерт для флейты (?).
Сольная партия (фрагмент рукописи)

жести голосоведения, и в неслаженности композиции — сказывается неопытность юного автора.

Сравнивая Патетическое адажио с более поздними произведениями молодого Бородина, ясно видишь, какую большую школу должен был он пройти, чтобы добиться естественности выражения и стройности формы, пленяющих в его струнном и фортепианном квинтетах. Вехами на пути овладения мастерством были Квартет, Струнное и Фортепианное трио, Виолончельная соната, Секстет.

При знакомстве с ними вспоминаются слова Бородина о том, что, осваивая наследие разных композиторов, он «начал со стариков и только под конец перешел к новым» (II, 89). Нетрудно, например, уловить воздействие венских классиков, а больше всего раннего Бетховена, в неоконченном Струнном трио Соль мажор (по рукописи — «Grand Trio»). Классично звучит главная тема* I части с восходящим движением по тонам мажорного трезвучия. Не менее характерно и уравновешенное, неторопливо текущее Анданте, мелодика которого строится преимущественно на аккордовой основе, а гармонии не выходят за пределы принятых в венском классицизме.

Еще показательнее в этом смысле Квартет Ре мажор для флейты, гобоя (или скрипки), альта и виолончели. Как обнаружил в 1954 году Г. Головинский, I и IV части Квартета представляют собою переложение двухчастной фортепианной Сонаты Гайдна Ре мажор, соч. 93. К этому надо добавить незамеченное Головинским заимствование II части квартета — Адажио — из ля-мажорной Сонаты Гайдна, соч. 14 № 4 (она же — соч. 18 № 2). Переложение Бородина смело можно назвать обработкой: в ряде мест он не только дает новую фактуру, но и меняет ритм, вводит в ткань «педали», голоса и подголоски (в том числе хроматические), отсутствующие у Гайд-

* В этой книге при описании произведений в форме сонатного аллегро применяется сокращенная терминология: «главная тема» (вместо: «тема главной партии»), «связующая тема» (вместо: «тема связующей части») и т. д.

на, а иной раз добавляет новые такты. Другим стал темп всей I части — аллегро вместо анданте. Особенно значительны изменения во II части, конец которой, по существу, пересочинен Бородиным. И все же в целом молодой композитор пока что учится у Гайдна «быть Гайдном», а не самим собою.

Традиция венского классицизма даст еще себя почувствовать и в других, по-видимому, более поздних сочинениях — например, в Фортепианном трио и в Струнном квинтете: там и тут III частью (как и в квартете) служит менуэт. Но это — не единственная традиция, которой следует в эти годы Бородин.

В Струнном трио переход ко второй теме (из Соль мажора в Ре мажор через Фа-диез мажор с красочным терцовым сдвигом) кажется списанным с Шуберта. Вторая часть Фортепианного трио — «Романс» — это сколок с «Песен без слов» Мендельсона. Вообще, судя по сочинениям молодого Бородина, ранние австро-немецкие романтики (Шуберт, Мендельсон) надолго и прочно пленили его воображение. Упоительной романтической лирикой, одновременно мягкой и страстной, дышат многие страницы Фортепианного трио, Секстета, Струнного квинтета. Мелькают также типично мендельсоновские фантастические и скерцозные образы — бесплотные, причудливые видения эльфов. Именно такие ассоциации рождает главная тема I части Секстета — произведения, о котором сам Бородин писал, что сочинил его в мендельсоновском стиле, «чтоб угодить немцам»,[7] и, в особенности, неопубликованное Скерцо Ми мажор для фортепиано в 4 руки.[8]

Следуя Шуберту и Мендельсону, Бородин не идет дальше талантливого подражания. Но подражание это оказывается очень органичным. Шубертовские и мендельсоновские страницы его музыки отнюдь не производят впечатления стилизации. Они и сегодня захватывают щедростью и естественностью мелодического высказывания, искренней, живой эмоциональностью, совершенно лишенной того налета сентиментальности, какой впоследствии будет

отмечен и осужден Бородиным у его прежнего кумира — Мендельсона. Все голоса, все инструменты здесь поют — красиво, благородно, отдаваясь горячему романтическому переживанию. Многие темы — например, побочная и заключительная в I части Фортепианного трио, главные и побочные в крайних частях Струнного квинтета, тема среднего раздела («баркаролы») в его же III части, побочная в I части Секстета — могут служить отличными примерами выразительной и всегда напевной (даже при быстром движении) романтической мелодики: то беспокойно порывистой и пылкой, то нежной, с ласково «утешающими» и «убеждающими» секундовыми интонациями на фоне мягкого покачивания в аккомпанементе.

Такая естественность усвоения чужого, когда оно становится формой выражения своего, говорит о том, что влияния романтизма ответили, по-видимому, каким-то насущным потребностям времени и художника. Как «ярый мендельсонист» (по его словам) и ярый шубертианец Бородин не был одинок в России 50-х годов. Волна увлечения австро-немецким музыкальным романтизмом, захватившая в 30-х и 40-х годах довольно широкие круги русской интеллигенции (вспомним о шубертианстве Белинского и членов кружка Станкевича, о мендельсонизме Одоевского и молодого Серова), в последующем десятилетии еще не схлынула. Значит, оставалась попрежнему сильной тяга к выраженным в музыке настроениям неудовлетворенности, томления, порыва, мечты, утешения — ко всему тому, в чем сказывалась интенсивная внутренняя работа чувства, проявлялась свобода душевной жизни, столь привлекательная в условиях полного отсутствия свободы общественной.

Несомненно также другое: в лирических излияниях юношеских трио и квинтетов нашли выражение глубокие особенности натуры Бородина — впечатлительность, страстность и нежность, о которых мы знаем из писем композитора и из многих воспоминаний о нем. Если не связать романтизм молодого

Бородина с этими чертами его личности, то нельзя будет понять, почему впоследствии, на рубеже 60—70-х годов, рядом с эпическими романсами, первыми набросками «Князя Игоря» и Богатырской симфонии появились романсы на стихи Гейне, а в начале 80-х годов, в разгар работы над «Игорем»,— «Для берегов отчизны дальной» и Второй квартет.

От венского классицизма Бородин пошел не только к романтизму, то есть «вперед», но и «назад» — к Баху. Главная тема I части Сонаты Бородина для виолончели и фортепиано включает в себя тему фуги из баховской скрипичной Сонаты № 1 соль минор (II часть). Любопытно при этом, что, взяв короткую тему фуги Баха, Бородин самостоятельно расширил ее в баховском же духе, добавив к двухтактному индивидуализированному тематическому ядру 10 тактов «общих форм движения». Впрочем, дальнейшее развитие в этой части Сонаты, включая побочную тему, идет по путям не Баха, а венских классиков и ранних романтиков.*

Внимательное изучение молодым Бородиным полифонии Баха можно предположить и по косвенным признакам — по свидетельству Д. С. Александрова о сочинении Бородиным множества фуг в студенческие годы и по тому факту, что при знакомстве с итальянским педагогом Менокки в Пизе он сумел сочинить фугу за какой-нибудь час, не более. В пользу того, что это была полифония именно баховского типа, говорят уцелевшие наброски ранних полифонических опытов Бородина: начало двухголосной инвенции Си-бемоль мажор и отрывок неизвестного сочинения фа минор с 4-голосным фугато в разработке.[9]

Таким образом, Бородин прошел в молодости хорошую школу камерного письма на основе раз-

* Характеристика Виолончельной сонаты основывается здесь на единственном достоверном ее фрагменте — автографе экспозиции и начале разработки I части, хранящемся в ИТМК. Редакция М. Э. Гольдштейна, в которой Соната исполнялась в начале 1950-х гг. (имеется пластинка), документально не подтверждена.

нообразных западноевропейских традиций. Вот где истоки его высокого профессионального мастерства, той «почти совершенно европейской техники», о которой позднее писал Ларош в связи с Первым квартетом! «Западноевропейская школа» не только дала Бородину необходимые технические навыки, но и позволила раскрыть некоторые его индивидуальные черты (любовь к классической стройности выражения, романтическая эмоциональность). Но ясно, что не было бы Бородина — русского национального композитора, если бы его «музыкальные университеты» тем и ограничились. Он остался бы эпигоном европейских музыкальных школ, и прежде всего немецкой и австрийской, никогда не обретя своей индивидуальности. Самим собою он стал только тогда, когда, помимо этих традиций, овладел еще и отечественной — глинкинской.

Ростки русского музыкального мышления начали пробиваться уже в его раннем творчестве. И чем больше выявлялось в нем национальное, тем сильнее выступало и индивидуальное — такова диалектика формирования художника!

## 2

Где искать первые проявления русского у Бородина? При желании их можно обнаружить уже в Польке — например, в ее начальной теме. Но если не знать, кому она принадлежит, ее можно приписать любому автору бытовых танцев той эпохи из любой страны (во всяком случае, славянской) — настолько ее национальная характерность неярка, неопределенна (и мягкая напевность, и секстовые интонации, и опора на квинту в таком виде встречаются, например, у Огинского).

По утверждению Щиглева, впервые «русский пошиб» проявился у Бородина в Фортепианном скерцо си-бемоль минор, относящемся к 1852 или 1853 году («ему было тогда 19 лет»,— пишет Стасов). До сих пор Щиглеву приходилось верить на слово. Ныне,

как представляется, есть возможность проверить его. В рукописном архиве Бородина сохранилось в черновике неоконченное и никогда не привлекавшее внимания исследователей раннее произведение для фортепиано в 4 руки.[10] Его тональность — си-бемоль минор. Оживленный танцевальный ритм и некоторые детали, сообщающие музыке оттенок задора, игривости или лукавства (трели, чередование одноименного минора и мажора, хроматический подголосок), делают вполне реальным предположение о том, что это — с к е р ц о:




Если же это есть то произведение, о котором говорит Щиглев,* то он прав: русский пошиб здесь

* Нас не должно смутить то обстоятельство, что Щиглев не упоминает о 4-ручном изложении Скерцо: ведь полька «Hélène» фигурирует в его воспоминаниях тоже как «фортепианная» (т. е. 2-ручная?). Впрочем, не исключено (судя по характеру записи), что дошедшая до нас рукопись Скерцо — позднейшее переложение для фортепиано в 4 руки, сделанное с 2-ручного оригинала.

действительно ощущается. Как и следовало ожидать, он определяется близостью не к крестьянской народной песне, а к городскому бытовому романсу — например, к «русским песням» Варламова, идущим в танцевальном ритме,— таким, как «Красный сарафан» и «Для чего летишь, соловушка» (см. в особенности фортепианное вступление этого романса!), или к песне Глинки «Гудэ витер».* Близость эта выдерживается только в приведенной основной теме. Другие темы весьма сходны с музыкой польки «Hélène» (хотя в них и сохраняются юмористические трели), а вторая тема среднего раздела просто-напросто заимствована из этой польки. Следовательно, новое здесь еще слито со старым. Но важно, что оно уже появилось!

Гораздо отчетливее и обособленнее это новое выступает в ранних романсах Бородина. Все в них характерно для классической эпохи русского бытового романса — эпохи Алябьева, Варламова, Гурилева. 3 из четырех романсов написаны на тексты, обычные для «русских песен» кольцовского и послекольцовского периода: с мотивами одиночества и страданий из-за разрыва с любимой или любимым («Что ты рано, зоренька», «Разлюбила красна девица»), из-за горькой сиротской доли («Слушайте, подруженьки, песенку мою»), с образами и поэтическими приемами, стилизующими крестьянскую песню.

Авторы текстов этих трех романсов были до сих пор неизвестны, и вполне обоснованными казались догадки, что стихи сочинил сам молодой композитор-дилентант — настолько похожи они на огромную массу подобных же «русских песен» этого времени** (романс «Что ты рано, зоренька» П. А. Ламм счел

* Не забудем, что русское и украинское в музыке, вообще-то близкое по своей природе, в то время многими не разделялось почти вовсе.

** Так, скажем, стихотворный зачин «Что ты рано, зоренька» перекликается с первыми строками текста романсов Варламова «Что отуманилась, зоренька ясная» (слова А. Вельтмана) и «Что ты рано, травушка, пожелтела» (автор слов неизвестен).

даже записью и гармонизацией подлинной русской народной песни[11]). В действительности стихи эти принадлежат ныне совершенно забытым третьестепенным поэтам: Евграфу фон Крузе («Слушайте, подруженьки...»), Виноградову («Разлюбила красна девица») и С. Соловьеву («Что ты рано, зоренька»). Но в их характеристике и оценке это обстоятельство ничего не меняет. Принадлежность текстов малозначительным авторам любительского толка оттеняет их подражательный дилетантский характер. С другой стороны, известно, что эти стихи брались для романсов и другими композиторами той же поры.* Следовательно, они были вполне типичны для эпохи, соответствуя тогдашним вкусам и потребностям русского городского быта.

В такой же мере типична для этого времени и этой среды музыка Бородина. Она принадлежит к сфере русского бытового романса и по своим настроениям, и по языку, и по особенностям формы и жанра. Характерно, в частности, что «Слушайте, подруженьки...», «Разлюбила красна девица» и «Красавица-рыбачка» написаны для голоса, виолончели и фортепиано — состава, излюбленного в практике бытового музицирования 20—50-х годов (сравни элегии Алябьева «Блажен, кто мог на ложе ночи», «Северный узник» и «Под небом голубым», романсы «Для чего ты, луч востока» Варламова, «Она придет» Даргомыжского, ряд романсов Верстовского и Виельгорского; в том же составе часто исполнялись «Не искушай» и «Сомнение» Глинки).

Известно, что русский бытовой романс — явление сложное, многосоставное, пестрое, развивавшееся

* По совету А. А. Гозенпуда автором этих строк были просмотрены романсы А. Дерфельдта. Среди них нашлись «Слушайте, подруженьки...» и «Русская песенка» («Разлюбила красна девица») с обозначением фамилий Крузе и Виноградова. Текст песни «Что ты рано, зоренька» (Бородин взял из него лишь вторую половину) имеется во многих песенниках, издававшихся начиная с 50-х гг. (первая строфа: «Что ты рано, зоренька, занялася? Что ты рано, девушка, поднялася?»). Первое его издание — в «Репертуаре русского театра на 1841 год», т. II, кн 7, стр. 22.

по нескольким линиям. И Бородин, для которого уже в юности обязательной предпосылкой глубины была широта впечатлений и знаний, овладел в четырех своих романсах 50-х годов разными видами бытовой вокальной лирики.

Один из них предстает в «Красавице-рыбачке». Из Гейне Бородин на этот раз взял не то, что привлечет его позднее: не страстный порыв или утонченную лирику, а подражание народной песне, сохранившее ее ясность и безыскусность. При этом в переводе Д. Кропоткина* Гейне заметно «обрусел» (см. такие слова, как «ладья», «выдь» и т. д.). Этому вполне отвечают простота и жанровая конкретность музыки. Ритм баркаролы, гитарный аккомпанемент, некоторые черты мелодии (например, вплетение в мажор одноименного минора, как это бывает у Варламова, каданс с ферматами) — все это роднит песню Бородина с русскими бытовыми романсами его времени.

Для барыньки — певицы-любительницы, которой посвящена эта песня, она оказалась даже «слишком русской», слишком непохожей на итальянскую. Но русские признаки жанра выражены здесь все же слабо, они явно уступают общеромантическим. Недаром основная попевка («красавица-рыбачка») почти тождественна лирической теме I части Секстета (побочная партия) — одного из самых близких немецкому романтизму произведений молодого Бородина.

Как и в камерных ансамблях, в романсе подкупают певучесть и пластическое изящество музыки. Индивидуальность же автора выражена лишь в отдельных штрихах. Таково, например, повторяемое не раз мягкое покачивание в мелодии и аккомпанементе — далекий прообраз будущих нежных бородинских «баюканий». Не совсем обычна для быто-

* На рукописи романса переводчик не обозначен. П. Ламм, впервые издавший романс, приписал перевод Бородину. В действительности же композитор использовал перевод Д. Кропоткина, опубликованный в журнале «Сын отечества», 1842, № 11.

вого романса, сочиненного любителем, широкоразвитая партия виолончели — то солирующей (большое вступление), то изображающей своими триолями морские волны. Здесь чувствуется рука довольно опытного инструменталиста.

Иной вид русской бытовой вокальной лирики представляет «Разлюбила красна девица». Это — драматический романс типа «Разлуки» («На заре туманной юности») Гурилева на слова Кольцова, с внутренними контрастами и попыткой сквозного развития. Уже в необычно большом инструментальном вступлении, равном по объему целому куплету (т. е. запеву и припеву), обрисовывается основной контраст между горестным настроением героя, покинутого любимой, и воспоминаниями о былых радостях любви (мажорная тема припева проходит здесь у виолончели). Он же определяет драматургию всего романса. Тема запева, обе половины которой начинаются сразу с мелодической вершины (*ре*) и с неустойчивой гармонии, выражает тоску и отчаяние, отличающиеся незаурядной силой и размахом (как то подобает кольцовскому «молодцу»). В следующей после этого связке появляется пульсирующий синкопический ритм басов, который переходит в припев, внося и туда ощущение тревоги. И это делает непрочной идиллию воспоминаний, выраженную в припеве.

Еще показательнее второй куплет. Здесь беспокойство чувствуется с самого начала: виолончели вместо подголоска поручена взволнованная, размашистая фигурация. А затем аккомпанемент обрывается на неустойчивой (субдоминантовой) гармонии, и голос произносит фразу «песню звонкую, чудесную» (преобразованное начало запева) без сопровождения, в декламационной манере — как и в романсе Гурилева в самый драматический момент повествования.

В стилистическом отношении романс «Разлюбила красна девица» столь же малооригинален, как и «Красавица-рыбачка». Все же и здесь есть интересные детали — намеки на будущее. Самая значитель-

ная из них — многослойное подголосочное строение первой фразы рояля во вступлении (она повторяется далее как отыгрыш). Здесь сочетаются в одновременности: сжатый вариант основной мелодической фразы романса (2-й голос), ритмически расширенный вариант той же фразы (3-й голос), чуть измененная попевка из ее завершения (1-й голос) и органный пункт — тоника, на которую налагаются субдоминанта и доминанта. Такое многоголосие — с единством тематизма при наслоении разных функций — позволяет узнать руку будущего Бородина.

Как известно, историческое значение бытового романса того вида, к какому принадлежит «Разлюбила красна девица», оказалось в русской музыке очень большим. На этой почве выросли лирико-драматические романсы-монологи и поэмы Даргомыжского и Чайковского. Для Бородина же эта линия романсного творчества была побочной — из его зрелых сочинений только «Отравой полны мои песни» и «Для берегов отчизны дальной» можно причислить к ней, да и то с известной натяжкой. Поэтому юношеский опыт интересен в другом смысле: молодой Бородин пробовал писать и т а к, притом небезуспешно, а значит, м о г б ы дальше двигаться по этому пути, если бы только захотел. Он же выбрал иной путь. И пример романса «Разлюбила красна девица» показывает, что причиной было не вынужденное самоограничение из-за односторонности таланта, а сознательная концентрация усилий в направлении, которое он счел для себя главным.

Это направление — пока еще робко — намечается в юношеских романсах «Слушайте, подруженьки, песенку мою» и «Что ты рано, зоренька». В отличие от двух других, они воспроизводят стиль русской народной песни: главным образом городской, а частично и крестьянской. Правда, искать примет крестьянской песни в чистом виде не приходится: они представлены здесь в условном преломлении, какое вообще было присуще «русской песне» как виду бытового романса. И все же «русский пошиб» ощу-

щается здесь неизмеримо сильнее, чем в любом из более ранних произведений Бородина.

«Слушайте, подруженьки, песенку мою» — трогательная песня-жалоба осиротевшей девушки. На память в качестве параллели приходит романс Антониды «Не о том скорблю, подруженьки» из «Ивана Сусанина». Трудно, разумеется, сопоставлять незрелый опыт молодого автора с произведением гениальным. Бородин еще очень далек здесь от обобщения глубоких всенародных чувств и от высокой степени индивидуализации музыкального образа, какие достигнуты Глинкой. Но общее между двумя песнями-романсами можно все же найти, и не только в сюжете и настроении.

Бородин берет, как и Глинка, типичные мелодические обороты городской песни (показательна уже начальная фраза), ее структуру (квадратность), ее гармонический язык. При этом кое в чем он поднимается выше эмпирического копирования бытующих, «лежащих на слуху» интонаций. Так, в фортепианной партии, имеющей здесь самостоятельное значение, хороши внутренние имитации-диалоги на основе попевок, не дублирующих вокальной партии, а контрапунктирующих ей (начало куплета). Некоторые штрихи выполнены со вкусом, достойным Глинки,— например, распев без слов на звуке «а», * подголоски виолончели, нередко превращающейся в равноправного участника дуэта. Очень развита (по меркам данного жанра) гармония. Наконец, интересно, не шаблонно разработана композиция песни, где своеобразно соединяются куплетность и двухчастность. Она содержит много контрастов, которые придают (вместе с гармоническими средствами) этой скромной песне известную драматическую напряженность.

Печать некоторого своеобразия лежит также на песне «Что ты рано, зоренька». Ее справедливо сравнивают с аналогичными ранними роман-

* Он напоминает распев в еще одном плаче сироты у Глинки — «Ах, не мне, бедному» из «Ивана Сусанина».

сами Балакирева («Песнь разбойника», «Мне ли, молодцу») и особенно Мусоргского («Где ты, звездочка»). [12] Как и его будущие товарищи по Могучей кучке, Бородин пробует воспроизвести характер русской крестьянской лирической песни в том виде, как она пелась и воспринималась в городе. Это был тот же путь, каким шли в своих обработках и концертных переложениях народных песен Д. Кашин, И. Рупин, А. Гурилев, А. Варламов. И вполне закономерно, что в романсе Бородина есть несвойственные народной песне, но зато типичные для такого рода обработок виртуозные фигурации и пассажи в вокальной партии. Есть здесь и признаки городского бытового романса: отдельные характерные попевки, «гитарная» фактура в аккомпанементе, мажорно-минорные гармонические формулы. От того же жанра отталкивается Бородин, строя форму: он соединяет медленный раздел с быстрым по типу «сдвоенных песен» Варламова («Ах ты, время, времечко» — «Что мне жить да тужить» или «Пловцы» — «Река шумит»).

Если бы Бородин этим и ограничился, удивляться было бы нечему: в 50-х годах, никогда не бывая в деревне, он мог знать крестьянскую песню лишь по ее звучанию в городе, по обработкам и переложениям да по подражаниям ей в «русских песнях». Тем более поразительно чутье молодого композитора, не только передавшего в своем романсе городское «слышание» этой песни, но и местами приблизившегося к ее истинному звучанию. Так, унисонное начало запева — «Что ты рано, зоренька, побледнела» (прием зачина в крестьянском хоровом пении!) — основано на попевках, близких протяжной песне (тут, при желании, можно даже найти сходство с началом Хора поселян из «Князя Игоря»), и содержит плагальное движение от субдоминанты к тонике (хотя тип развертывания напева иной, более стремительный, чем в протяжной песне).*

* Пример дается по автографу Бородина, а не по изданию романса, где имеются отступления от оригинала (изменения тональности, ритма, фактуры, темпа и т. п.).




Быстрый раздел начинается новой темой («Закатилось солнышко») — и в ней тоже есть отдельные признаки крестьянской песни вроде общей плагальной направленности движения и некоторых характерных попевок.* При повторении двухтактного фортепианного вступления вырастает его свободный мелодический вариант, незаметно переходящий затем в концовку первого раздела. Такая интонационная вариантность внутри напева городскому романсу не свойственна — это драгоценная самобытная черта крестьянской песни.

Где же мог услышать Бородин, как поет русский крестьянин? В напеве «Что ты рано, зоренька» ощутимо родство с такими страницами «Ивана Сусанина», как трио «Ах, не мне, бедному» и каватина Антониды «В поле чистое гляжу» (тогда как унисонная фактура зачина заставляет вспомнить изложение первой темы «Камаринской»). Сходство простирается и на тип интонаций, и на характер их орнаментального развития: ведь и у Глинки — те же мелодические «разбеги» и «завитки».** Правда, в «Иване Сусанине» крестьянская песня сплавлена с городской, влияние которой нередко берет верх. Но все же Глинка постиг здесь русскую крестьянскую песню гораздо глубже, чем его предшественники и современники. И думается, что впервые приблизиться к ней молодому Бородину помог именно автор «Ивана Сусанина» и «Камаринской».

Глинкинская школа еще в большей степени дает себя знать в трио на тему песни «Чем тебя

* Не следует только считать таковою оборот с натуральной («воздушной») септимой (*ми*) на слове «зелену». Здесь в издании ошибка: в рукописи стоит не *ми*, а *фа*.

** Дополнительная аналогия: каватина Антониды соединяется с ее же рондо по принципу «сдвоенной песни» (медленная — быстрая), хотя характер второго раздела здесь совсем иной, чем у Бородина.

я о г о р ч и л а». Если в романсах Бородин только шел к Глинке, преодолевая былые увлечения, то в трио он вплотную подходит к цели. Его нельзя пока что назвать последователем Глинки, но учеником он уже стал.

Трио Бородина представляет собой цикл вариаций на тему широко распространенной в конце XVIII и первой половине XIX века городской песни. Печальный, чувствительный напев «Чем тебя я огорчила» встречается в народно-песенных сборниках Н. Львова — И. Прача, Д. Кашина, К. Вильбоа, запечатлевших излюбленный репертуар бытового пения своей эпохи. Нет сомнения, что Бородин знал эту песню по ее живому звучанию в быту (если сам не певал ее): вариант, положенный в основу его трио, не совпадает ни с одним из вариантов, приведенных в названных сборниках.

Жанр вариаций на народную песню был излюбленным в русской инструментальной музыке на протяжении почти столетия — от первых опытов Трутовского и Хандошкина во второй половине XVIII века до самостоятельных циклов или частей из циклических произведений, появившихся уже в середине XIX века (такие вариации есть, например, в Первой симфонии Римского-Корсакова, где в медленной части разрабатывается песня «Про татарский полон»; среди ранних произведений Балакирева имеется Большая фантазия на русские народные песни для фортепиано с оркестром). Здесь рождались принципы инструментального воплощения и развития русской песни, выковывался стиль национального инструментализма. Отдал дань этому жанру и Глинка, в частности, в фортепианных вариациях на тему городской песни «Среди долины ровныя» и в «Камаринской» — симфонических вариациях на две народные темы.

По трио Бородина трудно сказать, знал ли его автор первое из этих произведений. Да это и несущественно: в вариациях «Среди долины ровныя» Глинка не утверждает еще собственного метода вариационной разработки народной песни, а индиви-

дуально преломляет установившиеся признаки жанра, найденные другими композиторами. Их же опыт был Бородину безусловно знаком — надо думать, он и сам переиграл в юношеские годы немало вариаций на русские темы (одно из таких произведений, принадлежащее В. Жебелеву, — фантазия на мотив «Что ты, ветка бедная» — сохранилось в его библиотеке).

Сопоставление бородинского трио с фортепианными вариациями Глинки существенно поэтому не столько по линии стиля и приемов, сколько в отношении выбора песенной темы и общего эмоционального характера музыки. И там и тут взята городская песня, сильна струя прозрачного и мягкого «глинкинского» лиризма.

В этом смысле трио Бородина близко не только вариациям, но и ряду других, гораздо более значительных произведений Глинки, в том числе его операм.

Эта близость настолько очевидна, что отмечена в первых же высказываниях о юношеском ансамбле Бородина. Щиглев рассказывал Стасову, что трио «Чем тебя я огорчила» сочинено немного по-немецки, но под влиянием «Ивана Сусанина». Е. Браудо пишет еще определеннее: «В этом трио настолько сильно чувствуется влияние того гениального мастера, которого Бородин чтил превыше всех других музыкантов и памяти которого посвящен его «Игорь», именно Глинки, что, не зная имени автора, можно было принять эту композицию за отрывок из „Жизни за царя“».[13]

Действительно, уже самое начало вступления из бородинского трио, где тема излагается имитационно, напоминает трио «Не томи, родимый» из «Ивана Сусанина». Возникает и другая ассоциация — с арией Людмилы «Ах ты, доля, долюшка» из второй оперы Глинки: то же настроение печали и жалобы, тот же интонационный склад (городская песня-романс), те же приемы изложения (канон). Эта ассоциация подкрепляется, когда на фоне выдержанного аккорда солирующая скрипка ведет такую же узорчатую

извилистую линию, как во вступлении к арии Людмилы. *

Ощущение близости к лирическим образам глинкинских опер сохраняется в трио и далее. Оно вызывается то сходством отдельных приемов (ср. аккомпанемент в первом полном изложении темы и в песне Вани «Как мать убили»), то общим родством стиля. В трио Бородина все голоса поют, ткань насыщена выразительными подголосками (в том числе нисходящими хроматическими, живо напоминающими Глинку, — как в 4-й вариации у альта), и даже фигурации певучи (прекрасный пример — 2-я вариация, где тема проходит в басовом голосе у виолончели).

Привычное и похожее на известные образцы всегда замечается и сразу притягивает к себе внимание. Не удивительно поэтому, что все писавшие о трио «Чем тебя я огорчила» спешили подчеркнуть прямые аналогии с лирикой Глинки. Но не это самое интересное и самобытное в произведении молодого Бородина; ведь не отсюда же, не из красивой грусти романсных мелодий выросла его индивидуальность. Гораздо примечательнее те разделы трио, в которых звучат бородинский юмор и светлое, полнокровное любование жизнью.

Таковы мажорные вариации — 3-я, 5-я, 6-я. Интересно уже то, что в трио на элегическую минорную тему три из шести вариаций написаны в мажоре, причем по объему они значительно превосходят минорные. Если же учесть, что они, так сказать, мажорны по характеру и настроению, а не только по ладу, то картина станет еще более своеобразной.

В 1-й из этих мажорных вариаций (по общему счету — 3-й), имеющей обозначение scherzando и исполняемой пиццикато, можно найти, как и в других, явное воздействие Глинки. Но только здесь иной Глинка: не лирик, как в трио из «Ивана Сусанина»,

* Мелодические обороты этого скрипичного соло, с другой стороны, предвосхищают элегические темы Чайковского.

в арии Людмилы и в вариациях «Среди долины ровныя», а такой, каким он предстает в «Камаринской». Вариация из трио — аналог одному из эпизодов глинкинской фантазии-скерцо, где плясовая тема, превратившаяся в ломаные, зигзагообразные скачки, играется струнными пиццикато в подражание балалайкам.

Вторая из мажорных вариаций (по общему счету — 5-я: **12** и **13** цифры партитуры*) воспринимается не как самостоятельный раздел, а как «перекличка» с 3-й и, с другой стороны, — как вступление к 6-й. Это — светлое и мягкое интермеццо, за которым начинается огромная заключительная вариация, также идущая в мажоре (6-я). Объем ее вчетверо больший, чем каждой из предыдущих, и это тем более показательно, что развитие устремляется здесь совсем в новом направлении. Бородин словно забывает о характере исходной романсной темы и, отталкиваясь от ее мажорного варианта, развертывает песню в ином, эпическом роде, напоминающем «долгие» и «просторные» крестьянские песни. Музыка течет ровно и безостановочно, с плавными модуляциями, совершаемыми мелодическим путем, но без гармонических каденсов: вместо них «вехи» течения отмечаются протянутыми унисонами и октавами, на которых сходятся время от времени голоса — как в русском народном многоголосии (см. также Хор поселян). После этого в среднем голосе продолжается движение, а крайние тянут еще некоторое время подголоски. Так впервые в музыке Бородина возникает ощущение бескрайнего простора, из которого — также впервые — встают образы русской силы и удали. В конце вариации, когда после До мажора возвращается Соль мажор (один такт перед **21**), все голоса, образуя то могучие унисоны, то плотные аккорды, громко провозглашают решительную размашистую фразу в духе молодецких песен, близкую теме мужского хора из интродукции

* Указания на цифры партитуры даются числовым обозначением **черным** шрифтом

«Ивана Сусанина» (кстати, совпадает и тональность — Соль мажор). Это — короткая, но внушительная кульминация всего движения. За нею следует краткое успокоение — и оно тоже очень напоминает (почти текстуально!) характерные обороты из интродукции и других героических страниц глинкинской оперы (в басу здесь образуется часто встречающийся в «Иване Сусанине» вариант темы «Славься»).

Конечно, Бородин еще очень далек в трио от глубины замысла и монументальности формы Глинки. Но все же последняя вариация, да и некоторые черты композиции в целом (движение от минорной темы к ее мажорному переосмыслению — как в увертюре «Ивана Сусанина» *) говорят о постепенном усвоении Бородиным не только стилистики Глинки, но и его идей.

Мажорные вариации трио представляют большой интерес еще в одном отношении. У Глинки (особенно — на основе его «Камаринской») Бородин учится развивать народно-песенную тему по принципам самой народной песни — путем мелодической вариантности и подголосочного обогащения. Напев «Чем тебя я огорчила» в этих вариациях мелодически преобразуется так сильно, что иной раз трудно уловить связь варианта с первообразом: из него вырастают новые напевы. Они окружаются подголосками, интонационно родственными теме, но также самостоятельными. Имитации классического типа, с которых Бородин начал вступление, встречаются и далее.** В частности, много двух- и трехголосных имитаций темы в 6-й вариации. Но даже здесь подголосочная полифония играет все же бóльшую роль, нежели академическая. Много тут и столь любимых Бородиным впоследствии органных пунктов в разных голосах.

* Правда, трио не кончается мажором. Бородин уже в эти годы стремится к закругленным построениям и поэтому замыкает цикл вариаций повторением минорного вступления.

** Их, наверно, и имел в виду Щиглев, говоря, что трио написано «немного по-немецки».

В результате гармонический язык мажорных вариаций приобретает местами особый оттенок: появляются созвучия, нехарактерные для классической гармонии и, напротив, свойственные русскому народному многоголосию. Так, в 3-й вариации находим «вертикали» *ре—соль—ми*, *ре—до—соль—ля*, *ре—до—соль—до*; в 6-й — *ре—соль—до—ми* (наложение субдоминанты на доминанту). Это — первые, еще не очень четко определившиеся примеры тех квартово-секундовых и септимовых созвучий, которые станут потом столь заметным признаком гармонической самобытности Бородина.

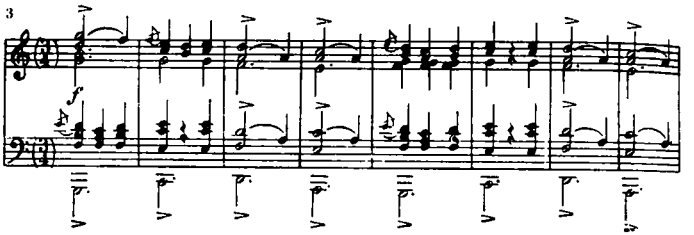
3

Романсы и трио «Чем тебя я огорчила» ознаменовали новый и очень важный этап творческого роста Бородина. Он совершил решающий поворот к русской песне и к Глинке — и назад уже больше не пошел. Отныне во всех произведениях молодого композитора наряду с воздействием западноевропейского классицизма и романтизма стала сказываться — то в намеках, то открыто и сильно — его принадлежность к глинкинской школе, а тем самым и его индивидуальность.

Новое, свое, русское в этих произведениях иногда просто соседствует с общеклассическим или общеромантическим. Так происходит, например, в Струнном квинтете, где в окружении «мендельсоновско-шубертовских» I, III и IV частей выделяется II — вариации на собственную тему русского склада. Тема эта — в характере городской песни-романса, как и «Чем тебя я огорчила», и разрабатывается в знакомой уже нам по трио манере: с имитациями и подголосками, с орнаментальной фигурацией (ср. триоли шестнадцатых в 1-й вариации квинтета и аналогичные фигурки в 4-й вариации трио). Однако по сравнению с «Чем тебя я огорчила» она все же более романсова, ближе стоит к бытовой музыке города, чем к народной песне. Поэтому мелодической вариантности в духе крестьянской песни

(и «Камаринской») здесь нет. В этом смысле II часть квинтета более традиционна, классична, чем трио, не составляя слишком резкого контраста с остальными частями цикла.

В других случаях национальное и индивидуальное своеобразие композиторского письма проглядывает в отдельных эпизодах и темах внутри произведений или частей. Скажем, по-русски звучат некоторые интонации в трио из ми-мажорного («Гейдельбергского») Скерцо, особенно — плагальные квартовые обороты.



В финале Струнного квинтета одна из связующих тем неожиданно напоминает вторую половину напева русской народной плясовой песни «По улице мостовой».[14] С той же песней схож «отыгрыш» во II части Секстета, где ассоциация с народным напевом усиливается благодаря игре струнных пиццикато (подражание балалайкам?). Она же приходит на память, когда слушаешь побочную тему Тарантеллы — сначала, при первом проведении в экспозиции, исполняемую отрывисто и легко, а затем звучащую мощно и даже грузно, как мужская народная пляска.

Своеобразна также главная тема: при всей традиционности шестидольного тарантеллного ритма и кружащегося характера мелодии в ней ощутим (благодаря гармоническому мажору и альтерациям) восточный «привкус». Не есть ли это первый прообраз плясок половецких девушек и сторожевых из «Князя Игоря»?.. И если включение в Тарантеллу, написанную Бородиным в Италии незадолго до воз-

ьращения в Россию, русской темы было, наверно, вполне сознательным и его легко объяснить тоской по далекой родине,— то ориентальный склад первой темы вряд ли был осознан автором. Тут, по-видимому, нашло выход природное тяготение Бородина к восточной музыке (из-за близости ее состояний, настроений и красок его темпераменту и вкусу), которое могло быть разбужено еще раньше знакомством с глинкинским «Русланом» (вспомним также, как в 1859 г. Бородину понравились, хотя и не сразу, восточные мотивы у Мусоргского).

Впрочем, такая окраска нигде больше в раннем творчестве Бородина не встречается, и национально своеобразное в нем — это почти во всех остальных случаях не восточное, а русское (иногда — итальянское). Наряду с целыми частями и темами оно представлено также и отдельными маленькими островками, на которых задерживается слух, привлеченный необычным гармоническим приемом, особенностью фактуры или формообразования. Эти островки разрознены и мало заметны в потоке музыки, гладко текущей по испытанным, проторенным путям. Но они вызывают особый интерес: благодаря концентрации немногих пока что русских национальных черт бородинского стиля на небольшом пространстве их своеобразие выступает здесь ярче, чем в других обстоятельствах. В ряде случаев русское начинает превращаться уже в индивидуально бородинское — такое, каким оно станет в зрелом творчестве композитора, хотя надо повторить, что речь пока идет даже не об отдельных образах, а лишь о некоторых штрихах стиля.

Один из таких штрихов — диатонические аккорды с квартами и секундами. Такие аккорды часты и очень типичны для зрелого Бородина. Их терпкость, насыщенность и при этом статичность вызывают своеобразное ощущение первозданной свежести и медлительной, неповоротливой силы. Чаще всего они повторяются по нескольку раз, и тогда кажется, что слышишь могучие втаптывания в землю. Благодаря же их близости к аналогичным созвучиям,

характерным для русского крестьянского многоголосия, они воспринимаются как приметы яркого национального своеобразия с архаическим оттенком.

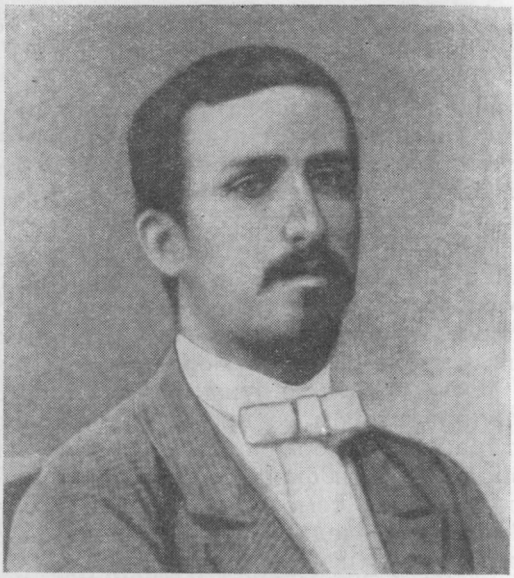
В ранних произведениях Бородина подобных аккордов очень мало и к тому же они еще не вполне выдержаны по стилю. В отличие от квартово-секундовых гармоний у зрелого Бородина, они образуются обычно как результат задержаний в одном или нескольких голосах и разрешаются в терцовые аккорды. Но молодой композитор явно «пристрастен» к ним: зачастую он «застревает» на них, не спеша разрешить задержание, и тогда они воспринимаются как самостоятельный образный штрих, как особая краска. Таковы созвучия в I части Фортепианного трио, возникающие в результате наложения субдоминанты на доминанту, доминанты на тонику и т. д. (обычно — при наличии органного пункта в басу). Наложением аккорда II ступени на доминантовый начинается III часть того же трио. Не совсем обычные красочные гармонии (например, смешение тоники и доминанты) попадаются в среднем разделе этой части. Такие примеры есть и в Тарантелле.

К тем приемам молодого Бородина, которые подготавливают его зрелый стиль, можно отнести также необычные соединения гармоний, где композитор отступает от классической функциональности во имя мелодической связности или же красочности (последования I—$I_{6_4}$ и V—$VI_6$ в Фортепианном трио, $I_{6_4}$—$II_2^{+3}$—$V_7$ в Струнном трио и др.). Сюда примыкает и гармоническое движение на основе плавно нисходящего голоса (кода I части Струнного трио; финал Струнного квинтета: **40—41**). В Фортепианном трио (средний раздел Интермеццо) Бородин впервые пробует применить переменный метр — пока что без сдвига тактовой черты ($\frac{3}{2}$ — $\frac{6}{4}$). В Скерцо Ми мажор имеется длительное остинато — равномерное повторение октав в быстром темпе — как фон для движения мелодических голосов. Как верно отметил А. Дмитриев, это — предвосхищение Скерцо из Второй симфонии.

Наконец, «смотрят вперед» и некоторые особенности строения ранних произведений. Так, I часть Секстета — сонатное аллегро без разработки. К этой форме Бородин будет прибегать впоследствии много раз. Отсутствие разработки в данном случае — прямое следствие отсутствия конфликта между темами, что очень характерно для зрелого Бородина. Да и там, где в его ранних сонатных аллегро имеется разработка, основные образы не вступают в конфликт, даже если они и взаимно контрастны. Иногда они соединяются между собою, сливаются в одновременном звучании — точно так, как это будет во многих позднейших произведениях Бородина. К примеру, побочная тема Тарантеллы уже в экспозиции сопровождается (при втором ее проведении — в фортиссимо) фигурацией, которая явным образом выросла из первой темы. А в финале Струнного квинтета главная и побочная тема трижды звучат одновременно (**35—40**), последний раз — меняясь местами в двойном контрапункте октавы.

Все эти наблюдения показывают, как много накопилось в раннем творчестве Бородина предпосылок для превращения его в самобытного национального композитора. Кое-где кажется, что он подошел уже совсем близко к своей Первой симфонии — как в некоторых местах I части Фортепианного трио. Но это впечатление мимолетно, так как опирается на частности, небольшие эпизоды. Даже самые цельные и своеобразные из рассмотренных сочинений отделены от Первой симфонии пропастью. Если бы Бородин не перешагнул через нее, Первая симфония не смогла бы появиться. Роль моста при переходе через эту пропасть сыграло последнее из ранних сочинений композитора — Фортепианный квинтет.

Таким образом, началу зрелости Бородина предшествовали д в а крупных шага в его развитии: от Струнного квинтета, Фортепианного трио, Секстета, Тарантеллы к Фортепианному квинтету, а уже после этого — от Фортепианного квинтета к Первой симфонии. И трудно сказать, в каком случае надо было преодолеть большее расстояние — настолько



А. П. Бородин. 1860

резко отличие последнего сочинения от всех предшествующих. Его автора еще нельзя принять за «настоящего» Бородина. Но он уже предстает перед нами последовательным глинкианцем (и в этом отношении права Е. С. Бородина, окрестившая квинтет — «à la Глинка»), а местами — даже кучкистом, который самостоятельно пришел к некоторым принципам и стилевым признакам Могучей кучки, хотя и не дал еще их индивидуального преломления.

С первого же такта I части слушателя захватывает мелодический поток, не иссякающий до самого конца трехчастного цикла. Здесь — та же щедрость лирических излияний, та же естественная певучесть всех голосов, что и в других ансамблях добалакиревского периода — например, в Фортепианном трио, Струнном квинтете или Секстете.

В Фортепианном квинтете можно насчитать около десяти самостоятельных законченных тем-мелодий. Это цельные, закругленные напевы, плавно развертывающиеся, «изливающиеся» из начального мелодического тезиса. Таковы не только побочные темы, но и главные, причем даже в аллегро финала, а не только в анданте I части (сам по себе медленный темп I части тоже характерен как свидетельство влечения автора к широкому, неторопливому мелодическому развертыванию).

Почти все темы квинтета очень близки друг другу и воспринимаются как варианты одного и того же мелодического образа, воплощающего спокойное лирическое созерцание и раздумье. Эта лирика, как в русских крестьянских хоровых песнях, объективна, выражая чувства не одиночки, но массы. Никакой обостренности переживаний, никакой чувствительности или надрыва. Такая лирика, вообще говоря, всегда соприкасается с эпосом. И здесь она, действительно, перерастает местами в эпос: в финале возникают образы богатырской силы и величия.

Наиболее объективны, но и наименее индивидуальны (слияния этих двух качеств лирики Бородин еще не достиг) главная и побочная тема Анданте. Интонационно родственная им песенная тема трио из Скерцо богаче оттенками и внутренними контрастами: созерцательному, безмятежному по настроению началу в духе пасторального наигрыша отвечают широкие, решительные интонации середины, а в дальнейшем присоединяются и более напряженные фразы с патетическим декламационным возгласом, скачком на тритон и акцентированным подъемом мелодии.

Наконец, особенно выразительны темы финала. Первая из них изливается на одном дыхании как ласковое и страстное увещевание. Отсюда лежит прямой путь к лирике Игоря и Ярославны! Столь же певуча связующая тема, где также слышны активные «говорящие» интонации (причем говор здесь опять ласковый народный — в дактилическом ритме: та́—та—та, та́—та—та). Побочная тема —

новая «песня любви» — вновь заставляет подумать о Ярославне — на этот раз об обращенном к ней любовном признании-привете Игоря («Ты одна, голубка лада»).*

Все основные темы квинтета построены по одному типу: мелодическое движение начинается с верхнего звука (тоника или доминанта) и извилистой линией спускается на октаву или больше.[15] Их интонационные истоки лежат в области русской городской песни-романса, но такой, которая подражает крестьянской песне. Так, главная тема I части приближается к крестьянской песенности некоторыми своими ладовыми и метрическими особенностями (обороты натурального минора, переменный метр).

Народно-песенный склад ясно ощутим в теме трио из Скерцо, неуловимыми признаками перекликающейся с хором гребцов из «Ивана Сусанина». Очень по-русски звучат округлые интонации-опевания в побочной теме финала, мелодически близкой (несмотря на различие жанра) народным плясовым припевкам.

Интонационная близость тем всех частей русским народным песням — причем не только городским, но и крестьянским — составляет качественно новую черту квинтета по сравнению с предшествующими инструментальными сочинениями Бородина. Уже этого было бы достаточно, чтобы поставить квинтет на особое место в раннем творчестве композитора. Но его новизна этим не ограничивается: она распространяется и на характер изложения тем, и на их развитие.

Вот главная тема Анданте. Ее народно-песенное звучание определяется не только ладово-интонационным складом и ритмом, но и подголосочной фактурой. С самого начала устанавливается необычное четырехголосие: тему ведут в октаву первый и

* Сходство усугубляется аналогичностью фактуры сопровождения и совпадением гармоний (начало с тонического квартсекстаккорда, за которым следует $V_2$ и $I_6$).

третий голоса (зачин), тогда как второй и четвертый тянут подголоски — тонику *до* (также в октаву). Затем эти пары голосов обмениваются функциями. Опять, следовательно, встречаемся с манерой, впервые использованной Бородиным в трио «Чем тебя я огорчила» и идущей от крестьянского хорового пения.* Дальше появляется новый развитый подголосок (контрапункт теме), голоса переплетаются, их количество меняется (то 5, а то и 3) — тоже как в крестьянском многоголосии. Правда, Бородин не до конца удерживается в его стилистических границах. Некоторые кадансы здесь трафаретно «европейские», с гармонической доминантой и «школьным» ведением голосов,** а новые голоса, присоединяемые к теме, когда она проходит в мажоре,— скорее самостоятельные противосложения, чем подголоски (таких противосложений 2, и они сопровождают тему вверху и внизу). Но все же впечатление сходства с русской крестьянской многоголосной песней преобладает.

Любопытны также мелодические преобразования главной темы. На протяжении I части она проходит не только в натуральном и гармоническом миноре, но и в мажоре и во фригийском ладу (такты 3—4 перед концом). Есть и другие интонационные варианты, где тема изменяется более существенно (см., например, 3 такта до **11**, такты 2—3 после **15**). Снова видишь, как развивает Бородин опыт, накопленный в трио «Чем тебя я огорчила».

Характер русского крестьянского многоголосия частично воспроизведен и в Скерцо — именно в его трио с темой народно-песенного склада. Здесь примечательны, в частности, унисонный зачин и неоднократно предваряющие тему тянущиеся октавы.

В крайних же разделах Скерцо царит стихия

* Этот же прием изложения (плавное мелодическое движение на фоне подголоска — тянущейся октавы) не раз употреблен Бородиным позднее (вступление к Прологу «Князя Игоря», начало «В Средней Азии» и др.).

** Хотя встречается и параллельное движение унисонов, как в народной песне (такты 2 и 1 до цифры **3**).

русского народного инструментализма. Это — очень яркая и цельная по стилю картинка народной пляски с инструментальным сопровождением. Поразительно, как сумел молодой композитор предугадать здесь дух и стиль своих сочинений, написанных много позднее,— 1-й картины I действия «Князя Игоря», финала Второй симфонии. Поразительно и то, как органично, совсем не подражательски, усвоил он в этом «деревенском скерцо» достижения Глинки.

Особого, нового качества в развитии русского песенного начала Бородин достигает в финале квинтета. Здесь больше всего прозрений в будущее, здесь лирик и жанрист впервые превращается в эпика. Это превращение намечается уже в экспозиции. Вот отзвучал короткий эпиграф (начальный мотив из Первой симфонии Калинникова, словно пришедший в голову Бородину за 30 с лишним лет до этой симфонии), его сменила порывистая лирическая главная тема — и непосредственно за нею, замыкая и успокаивая движение, следует отыгрыш, будто попавший сюда из «Князя Игоря»: такие же размеренные плагальные последования, какие сопровождают приход и уход Ярославны в Прологе оперы (они появляются там и в других эпизодах). Вслед за этим раздаются в Ми-бемоль мажоре мощные аккорды всего ансамбля. Правда, гармонии здесь не столь уж своеобразны (хотя есть отдельные индивидуальные штрихи). Но в массивности звуковых «глыб» и в манере их перемещений и сдвигов (параллельное движение голосов, в том числе крайних, иногда — в октаву) уже чувствуется рука будущего автора хора «Слава» из Пролога «Князя Игоря». Страничкой из зрелого Бородина кажется и последующий эпизод, где движение тормозится синкопированными аккордами и затем «перебежками» на фоне октавной педали.

После связующей темы и побочной партии — новый эпический образ: в заключительной части экспозиции звенят гусли, а потом возвращается успокаивающий «игоревский» отыгрыш, знакомый по началу финала.

Следующий этап роста русской богатырской идеи — кульминация разработки. Снова, и еще намного величественнее, чем в экспозиции, гремят аккорды, на этот раз в тональности Пролога из «Игоря» — в До мажоре. В них вводят аккордовые раскачивания и восходящий разбег к терции (*ми*). Полная аналогия с переходом от вступления Пролога к хору «Слава»!

После этого появляется главная тема в мажоре. Изменение лада и соседство с аккордовым эпизодом разительно сказались на ее звучании: ее лирика просветлела и объективизировалась, словно превратилась из любовной в патриотическую. В самом конце разработки из этой темы рождается новая — хорал с таким плавным и неторопливо-важным движением («переступанием») мелодии, какое будет характерно для ряда самых утверждающих эпических тем зрелого Бородина (вступление к Прологу «Князя Игоря», фраза хора «Подай вам бог победу над врагами» оттуда же и т. д.). Он исполняется сначала негромко, так что его богатырский характер еще скрыт. Но в коде, где в последний раз встает могучая колоннада аккордов и низвергаются потоки октав, а главная тема проходит в мажоре на фоне гулкого перезвона колоколов,— здесь хорал звучит фортиссимо, сливаясь с этим перезвоном и образуя апофеоз эпического «славления» русской богатырской силы. Его отголоски уносятся вдаль, в бескрайний простор, и там замирают. Так заканчивается финал.

Фортепианный квинтет, несомненно, не только самое яркое и совершенное, но и самое «бородинское» из ранних сочинений Бородина, первое его богатырское полотно. Но было бы натяжкой ставить квинтет в один ряд со зрелыми произведениями того же автора, считать его полностью «бородинским». С одной стороны, здесь еще не до конца изжито подражание молодого композитора кумирам своей юности — Мендельсону и Шуберту. Оно сказывается то в отдельных темах или оборотах (цитаты из шубертовской песни «В путь» в репризе крайних раз-

делов Скерцо — 8 или 41, мендельсоновское заключение в побочной теме финала — 8), то в манере изложения (фактура аккомпанемента в связующей и побочной темах финала), то в гармонии. С другой стороны, русское песенное начало зачастую выступает еще в обличье городского бытового романса, а не крестьянской песни (хотя многое не только в тематизме, ритмике и фактуре, но и в гармонии и даже в инструментовке идет уже от крестьянского фольклора).

Противоречиво и строение квинтета. Основные и наиболее важные черты говорят о формировании собственных принципов композиции и музыкальной драматургии. В цикле 3 сонатных структуры: Анданте, первый (и третий) раздел Скерцо и финал — и всюду музыкальные образы не только не вступают в конфликт, но даже и не образуют заметного контраста (отсюда — отсутствие разработок в I и II частях* и красочные сдвиги-перемещения тем в разработке финала). В финале главная и побочная темы уже в заключительной части экспозиции сливаются «по горизонтали» (т. е. так же, как темы I части Второй симфонии), образуя новую, синтезирующую тему (1-й такт до цифры 11 и далее). Но отдана дань и некоторым формальным требованиям классицизма: так, экспозиция в финале повторяется.

Таким образом, в квинтете борются разные творческие тенденции. Какие же побеждают? Безусловно, глинкинские и бородинские. Бородин обретает здесь уже свое содержание творчества — русское, эпическое, богатырское, хотя и не находит еще полностью соответствующей ему формы. Подытожив почти 20-летние искания молодого композитора, квинтет стал одновременно преддверием его зрелости.

* Композиция II части — крайние быстрые разделы в сонатной форме без разработки и более медленное народно-песенное трио — будет потом повторена в ряде других скерцо Бородина.

## Глава II

## РОМАНСЫ

В молодости Бородин писал исключительно камерные сочинения. В зрелые годы камерные жанры, потеснившись, уступили господствующее место оперному и симфоническому, в которых так полно раскрылись основные черты его таланта: «великанская сила и ширина, колоссальный размах» (В. Стасов). Стихией Бородина-художника была не графика, а станковая живопись и фреска.

И все же, говоря о зрелом Бородине, лучше всего начать с камерной музыки. Для этого есть внешние основания: в соединении с предыдущей главой анализ романсов, ансамблей и фортепианных пьес 60—80-х годов даст цельную, непрерывную картину развития этих жанров в его творчестве. Но еще важнее другое обстоятельство: Бородин — один из многочисленных композиторов, для которых работа в камерных жанрах была и необходимой школой мастерства, и обязательным подготовительным этапом при создании более крупных сочинений.

Называть камерную музыку «творческой лабораторией композитора» стало уже штампом, трюизмом. Да и обозначение это не всегда верно (некоторые авторы — например, Берлиоз, Вагнер, Верди — почти совсем не работали в области камерной музыки). Но в отношении Бородина «лабораторное» значение камерного творчества несомненно — что, разумеется,

никак не умаляет огромной самостоятельной ценности его зрелых романсов или квартетов.

Дело даже не в том, что иной раз из романса у Бородина вырастала оперная сцена («Песня темного леса» — и сцена бунта в первой редакции I действия «Князя Игоря»), а камерно-инструментальная пьеса целиком «перемещалась» в симфонию (квартетное скерцо на $\frac{5}{8}$, ставшее II частью Третьей симфонии). Ведь подобные превращения бывали у него и с оперными материалами (вспомним судьбу не вошедшего в окончательный вариант «Князя Игоря» рассказа купцов, который был обращен в средний раздел — трио — II части Третьей симфонии). Все они свидетельствуют только об одном: о единстве образной системы и творческого метода Бородина в разных жанрах, о цельности его мышления.

Роль камерной музыки как сферы поисков и школы мастерства видна из другого. Перед тем как начать работу над Первой симфонией, Бородин около двадцати лет писал исключительно камерные сочинения. И если в своем симфоническом первенце он показал себя художником со сложившейся индивидуальностью, с устоявшимся кругом образов и выразительных средств, то, значит, эти образы и средства отыскивались, совершенствовались и шлифовались именно в раннем камерном творчестве. В дальнейшем сходную роль сыграли романсы 1867—1868 годов по отношению ко Второй симфонии и «Князю Игорю»: то новое, что отличает эти произведения от Первой симфонии,— более полное и последовательное проявление богатырского духа, русского народно-эпического склада, мелодико-гармонического своеобразия — впервые было найдено в «Спящей княжне» и «Песне темного леса». Наконец, некоторые черты стиля Третьей симфонии предвосхищены в квартетах.

Вот почему путь к познанию «монументального Бородина» пролегает через его камерные «зарисовки», «акварели» и «этюды».

## 1

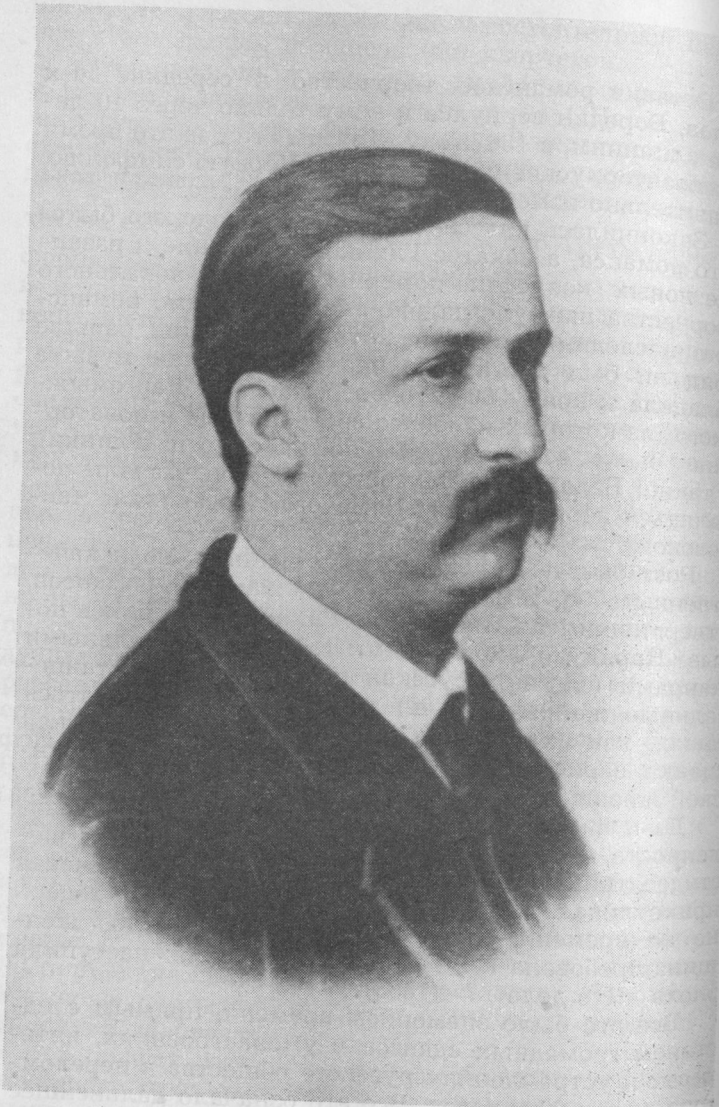
Оставив романсное творчество в середине 50-х годов, Бородин вернулся к нему только через 10-летие с лишним, в 1867 году. Другим стал за это время композитор, успевший закончить Первую симфонию, значительно изменился и русский романс.

Закончилась классическая пора городского бытового романса, а начатое Глинкой внедрение и развитие новых, концертно-камерных жанров вокального творчества шагнуло далеко вперед. Помимо романсного наследия Глинки (с которым Бородин раньше вряд ли был достаточно знаком), русская музыка обладала к концу 60-х годов романсами Даргомыжского (из которых наиболее своеобразные и новаторские были созданы уже после смерти Глинки), а также Балакирева, Мусоргского, Кюи. Начали появляться первые опыты Римского-Корсакова и Чайковского.

Рост был не только количественным, но и качественным. К темам, типам и жанрам романсов, утвердившимся в творчестве Глинки, добавились новые. Наряду с лирическими и повествовательными жанрами (элегия, «русская песня», баллада, танцевальные жанры и т. д.) теперь стали развиваться такие, как характерный портрет, драматическая сценка, зарисовка из городского быта или крестьянской жизни.

Да и лирика приобрела во многом иную направленность в связи с новым взглядом поколения шестидесятников на вопросы любви: «Глинкинская прихотливая «Адель» (1849) уже была бы теперь не ко времени,— замечает Б. Асафьев,— ибо женщина требовала к себе иного отношения: наступила эпоха «Что делать?» (1863)».[1]

Все это было знамением времени, прямым следствием громадных сдвигов в умонастроениях, интересах и устремлениях русского общества в переломную эпоху 60-х годов. Все это означало дальнейшее расширение и углубление реализма русского романсного творчества.



А. П. Бородин. 1871—1872(?)

Такова была обстановка, в которой начали появляться первые зрелые романсы Бородина. С 1867 по 1885 год он написал 12 романсов, и большая часть из них стала ценнейшим новаторским вкладом в русскую камерно-вокальную классику.

Несколько романсов Бородина написаны на стихи русских и зарубежных поэтов: Пушкина, Гейне, Некрасова, А. К. Толстого.* Выбор этот показывает, что времена, когда Бородин не гнушался эпигонскими изделиями фон Крузе и Виноградова, ушли безвозвратно. Теперь он выбирает лишь первоклассные стихи первоклассных авторов.

Около половины романсов (5 из двенадцати) написаны Бородиным на собственные слова («Спящая княжна», «Песня темного леса», «Морская царевна», «Море», «Фальшивая нота»).** «Соединение в одном лице поэта и композитора, быть может, навеяно примером Вагнера»,— замечает в связи с этим А. Рабинович.[2] Не вернее ли предположить, что тут действовал не пример Вагнера, а тот же стимул, какой заставил автора «Тангейзера» и «Кольца нибелунга» взяться за перо либреттиста: желание ввести в музыку новые, собственные идеи и темы. Примечательно, что лирические и жанрово-бытовые романсы Бородина почти все написаны на тексты, взятые извне. И напротив, собственные слова сочинены главным образом для эпических (или близких к ним) романсов. Так поступал и Мусоргский, писавший на свои слова именно тогда, когда он создавал новые по теме и жанру (не только для музыки, но и для литературы!) портретные зарисовки («Сиротка», «Светик Саввишна»), картинки быта («Детская») и сатирические памфлеты («Классик», «Раек»).

Первый по времени написания из зрелых боро-

* В этот ряд случайно попал малозначительный бельгийский поэт Жорж Коллен, которому принадлежит французский текст написанного «на случай», т. е. в особых обстоятельствах, романса «Чудный сад».

** В «Арабской мелодии», причисляемой обычно к той же группе, слова представляют собою свободный перевод-обработку текста подлинной арабской песни.

динских романсов — «Спящая княжна» — в этом смысле очень характерен. На его примере ясно видно, какими путями шел Бородин к открытию «новых земель» в искусстве.

По сюжету «Спящая княжна» перекликается со многими сказками разных народов, в том числе с русскими. Прямое сходство есть в ней с некоторыми сценами пушкинских волшебных историй, в свою очередь навеянных русским фольклором,— «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях» (вряд ли можно объяснить только случайным совпадением близость строки Бородина: «спит княжна волшебным сном» — к стиху из пушкинской сказки: «спит царевна вечным сном») и поэмы-сказки «Руслан и Людмила». Скорее всего, о поэме Пушкина Бородин думал в связи с ее преломлением в столь им любимой опере Глинки. Если к тому же принять во внимание родственность общего колорита и отдельных музыкальных средств «Спящей княжны» и «Руслана и Людмилы» (о чем речь пойдет несколько ниже), то тем более не покажется неожиданным сопоставление миниатюры Бородина с оперным полотном Глинки, впервые сделанное еще Даргомыжским: «Это точно одна из прекрасных страниц «Руслана», не потому, чтоб музыка Бородина была похожа на музыку Глинки, а потому, что она так же тонка, красива, волшебна, как некоторые места «Руслана» (Хор цветов, хор «Погибнет» и др.)».[3]

С другой стороны, текст «Спящей княжны» вызывает и совсем иные ассоциации — со свободолюбивыми образами, типичными для передовой русской литературы 50—60-х годов. В предшествующую эпоху революционное сознание народных масс еще не пробудилось. Россия спала... Но лучшие люди страны уже тогда мечтали о ее пробуждении, о том времени, когда скованная враждебными силами «Россия вспрянет ото сна» (А. Пушкин). Когда же в середине века начался могучий подъем освободительного движения, то даже самые умеренные из мыслителей и художников поняли, что пришла пора нарушить этот сон. Образы пробуждения мож-

но найти в эти годы, например, у А. Майкова («Эоловы арфы»), у А. К. Толстого («В колокол, мирно дремавший»)...

Особенную остроту приобрели призывы к русскому народу — воспрянуть ото сна — в революционной поэзии и публицистике, где под пробуждением понималось народное восстание.

И спящих мы от сна пробудим,
И поведем на битву рать,—

говорится в стихах А. Плещеева «Вперед без страха и сомненья», ставших революционной песней. «Vivos voco!» («Живых зову!») — был девиз герценовского «Колокола». В его первом номере (1857) Огарев так раскрывал аллегорию, скрытую в названии газеты:

Звучит, раскачиваясь, звон,
И он гудеть не перестанет,
Пока — спугнув ночные сны —
Из колыбельной тишины
Россия бодро не воспрянет
И крепко на ноги не станет,
И, непорывисто смела,
Начнет торжественно и стройно,
С сознаньем гордости спокойной,
Звонить во все колокола.

Развивая эту мысль, Герцен писал в «Колоколе» спустя 4 года в знаменитой статье «Исполин просыпается!»: «Да, спящий «Северный колосс», «Исполин, царю послушный», просыпается, и вовсе не таким послушным, как во времена Гавриила Романовича Державина. Доброго утра тебе — пора, пора! Богатырский был твой сон — ну и проснись богатырем! Потянись во всю длину молодецкую, вздохни свежим, утренним воздухом, да и чихни — чтоб спугнуть всю эту стаю сов, ворон, вампиров, Путятиных, Муравьевых, Игнатьевых и других нетопырей; *ты* просыпаешься — пора *им* на покой».[4]

В этой обстановке сказочный сюжет «Спящей княжны» Бородина не мог не приобретать в восприятии современников иносказательный смысл. Он невольно связывался с революционными идеями

пробуждения и освобождения народа.* В то же время революционность романса не надо и преувеличивать. Бородин «не знает, скоро ль час ударит пробужденья», в его романсе звучат не призыв восстать от сна и не твердая уверенность в близком приходе освободителя, а скорее раздумье и скрытый вопрос — наподобие того, что высказал 10-летием ранее Некрасов, обращаясь к русскому народу:

Ты проснешься ль, исполненный сил,
Иль, судеб повинуясь закону,
Все, что мог, ты уже совершил:
Создал песню, подобную стону,
И духовно навеки почил?

Картина сна и господствует в музыке Бородина. Ею романс начинается, ею и заканчивается (сама композиция — трехчастная, близкая к рондо, т. е. основанная на повторах, — выражает идею неподвижности). С самого начала, в фортепианном вступлении, уже устанавливается ровный ритм (покачивание), свойственный колыбельной песне (он проходит без изменений через весь романс). Для древнейших образцов этого жанра (ср. народную колыбельную «Идет коза рогатая») характерны начальные попевки вокальной мелодии, архаично простые и однообразные, вращающиеся вокруг одного звука, отчего напев кажется скованным, застывшим, неподвижным.** По-колыбельному звучит и его продолжение с нисходящими интонациями убаюкивания («Спит под кровом темной ночи...»). В это время у рояля в басу монотонно повторяется как органный пункт неизменная кварта, а над ней повисают большие секунды. Оставаясь без разрешения, они создают впечатление, что в том мире, который

* Племянница Бородина Е. А. Буланина утверждает в воспоминаниях, будто композитор говорил ее отцу А. С. Протопопову (брату Екатерины Сергеевны): «Под спящей княжной я разумею нашу несчастную угнетенную страну и хочу, чтобы настал час пробуждения».[5]

** Эти попевки («Спит... спит в лесу глухом, спит княжна волшебным сном») построены на ступенях бесполутонового звукоряда и состоят из трихордовых последований. Отсюда — ощущение архаики и статичности.

рисует романс, всякое движение прекратилось и жизнь замерла.

Секунды, примененные здесь столь новым, необычным образом, «шокировали» некоторых академистов — современников Бородина. Хорошо известен отзыв Ларош о «Спящей княжне», где критик обвиняет композитора в том, что у него бушует «оргия диссонансов» и что он «неуклонно и безжалостно... царапает слух своими секундами».[6] Даже Римский-Корсаков счел новаторство Бородина слишком смелым и в своей оркестровке романса «заставил» некоторые секунды разрешиться.

В действительности же секунды в «Спящей княжне» отнюдь не являются плодом произвола композитора-«нигилиста». Прав был Чайковский, который «говорил, что все, что хорошо звучит, должно иметь теоретическое оправдание, и в подтверждение давал теоретическое оправдание гармониям „Спящей княжны"».[7] Такое «оправдание» отлично звучащих секунд романса заключено в том, что они, являясь акустическими диссонансами, далеко не всегда выступают как диссонансы ладовые.

Вслушаемся в начальные такты музыки. Если первая секунда (*ре-бемоль — ми-бемоль*) звучит неустоем, то вторая (*ми-бемоль — фа*) — это, безусловно, устой, не требующий разрешения (недаром в дальнейшем ее кое-где заменяет «на равных правах» акустический консонанс — секста *до — ля-бемоль*). То же и далее: при отклонениях в Es-dur устойчиво звучит секунда *си-бемоль — до*, в тональности Des-dur — секунда *ля-бемоль — си-бемоль*.

Все это — интервалы, образованные V ступенью мажора с VI, то есть с тоникой параллельного минора. В русских крестьянских песнях мажор сплошь и рядом объединяется с параллельным минором в единый переменный лад, где устоями служат и V ступень мажора, и I минора. Составленная из них секунда в этом ладу устойчива.

У Бородина черты переменности лада выявлены достаточно отчетливо. Напев романса начинается с *фа* — неустойчивой ступени As-dur, но впечатле-

ние такое, что он вступил с устоя. Далее на тоническую гармонию аккомпанемента опять неоднократно накладывается VI ступень в мелодии — и каждый раз она тоже не нарушает ладово-гармонической устойчивости. Поэтому одновременное звучание квинты мажора и прилегающей к ней VI ступени воспринимается здесь как ладово устойчивое. К тому же в пианиссимо и в медленном темпе большие секунды теряют даже ту напряженность, какая свойственна им как акустическим диссонансам. Остается лишь ощущение застылости и некоторой необычности, фантастичности звучания.

Раздел музыки, изображающий волшебный сон княжны, повторяется еще дважды (хотя не везде полностью), каждый раз — в главной тональности. Это — основной музыкальный образ романса. Основной — но не единственный. Чередуясь с ним, проходят два эпизода, один из которых посвящен «шумному рою» ведьм и леших, а второй — ожидаемому приходу богатыря. Эти эпизоды внешне похожи друг на друга, но по существу глубоко различны.

Первый из них («Вот и лес глухой очнулся...») начинается «пробуждением» мелодии: она выходит из замкнутого круга однообразных колыбельных попевок, распрямляется и, устремляясь вверх, достигает новой вершины (*фа*), чтобы потом двинуться вниз по ступеням мажорного трезвучия. В басах тоже все изменяется: вместо колыхания застывшей кварты — характерные бородинские «раскачивания», образ пришедшей в движение могучей силы, предвосхищающий аналогичные образы «Песни темного леса», «Моря», Второй симфонии. И только одно сразу настораживает: впервые появляющиеся наряду с большими секундами малые, которые действительно «царапают слух», подобно визгу и дикому смеху лесной нечисти. Они словно предупреждают, что пробуждение это — не подлинное и не доброе. Когда же на словах «ведьм и леших шумный рой» у рояля в басах возникает нисходящее движение по целотонной гамме, зловещий смысл такого мнимого пробуждения становится до конца очевидным.

Весь этот раздел довольно краток и непосредственно переходит опять в основной, из которого он возник. Это именно эпизод в развитии действия, мимолетное происшествие, лишь на момент потревожившее сонную неподвижность волшебного царства, но не разрушившее ее.

Совершенно по-иному нарушается покой во второй раз. Впервые речь заходит об истинном освободителе — богатыре, и возникает его образ. Этот раздел («Слух прошел, что в лес дремучий...»), в противоположность первому эпизоду, начинается с изображения нечисти (целотонная гамма). Но теперь враждебные образы не побеждают, а оттесняются и сметаются новой, светлой силой. Уже в начале раздела появляются упорно восходящие большие секунды (этот момент близок среднему эпизоду «Песни темного леса» со словами: «Как та волюшка разгулялася, как та силушка расходилася»). Мелодия, поначалу декламационная, * раскачивается затем как большие беспокойные волны, словно пытаясь сбросить с себя оковы, вырваться из пут сонного оцепенения («Чары силой сокрушит...»). При этом понемногу просветляется и проясняется гармония, в верхних голосах фортепианной партии устанавливается C-dur, и хотя ему еще «мешает» целотонная гамма в средних голосах, но в басу уже прочно утверждается *соль* — доминанта C-dur, предвестник его полного торжества. Наконец появляется тоника («освободит»), спадает пелена диссонансов и ликующе звучит светлое, ничем не затуманенное мажорное трезвучие — будто в непроглядную чащу ворвались яркие лучи солнца. Это — чудесная картина возможного, хотя еще и не свершившегося освобождения.

Возвращение к основному разделу на этот раз происходит не сразу. Постепенно «наплывает» затемнение («Но проходят дни за днями...»), простор заволакивается туманом «целотонщины», ясный

* Она движется здесь по ступеням целотонной гаммы, но не вниз, а вверх!

и устойчивый мажор сменяется причудливыми большетерцовыми сдвигами, и среди них — на словах «ни души кругом живой» — звучит единственное устойчивое трезвучие, но теперь уже не мажорное, а минорное. Это — напоминание о несостоявшемся приходе «души живой» — богатыря. Потом через излюбленный Бородиным терцквартаккорд II ступени гармонического мажора совершается возвращение в As-dur, причем наличие в этом аккорде большой секунды делает переход особенно плавным, незаметным. В целом все это далеко выходит за рамки «эпизода». Можно говорить о большом самостоятельном разделе, расположенном в центре романса (точнее, в его третьей четверти) и являющемся его кульминацией.*

О том, что это именно так, что перед нами не эпизод (как в рондо), а самостоятельная часть, говорит кода с ударами колокола («И никто не знает, скоро ль час ударит пробужденья...»). В ней сопоставляются отрезок целотонной гаммы и мажорное трезвучие (ля-бемоль). Так Бородин напоминает здесь об основной образной антитезе романса, а вместе с тем и о том, что подлинное освобождение возможно, что оно однажды уже предстало перед нами в романсе, хотя и в виде мечты, а не реальности.

Образ богатырской силы встает также во втором народно-эпическом романсе Бородина, в «Песне темного леса» — теперь уже как самостоятельный и, более того, единственный в романсе. От фигуры богатыря-освободителя из «Спящей княжны» он отличается, кроме того, своим характером — не светлым, а грозным, мятежным.

Таким обрисован он уже в поэтическом тексте романса. Общая сурово-архаическая окраска и опи-

* Таким образом, композиция романса, хоть и сходна с рондо, на самом деле трехчастна (с сокращенной репризой):

$$\underset{\text{а}-\text{б}-\text{а}}{\text{А}} + \underset{\text{в}-\text{г}}{\text{Б}} + \underset{\text{а}}{\text{А}} + \text{Кода}$$

сание богатырской силы-силушки навеяны русскими былинами, а картина темного леса — старинными народными песнями («Из-за лесу, лесу темного...»). Но «песня старая, быль бывалая» выступает здесь как стилизованная форма повествования о гораздо более близких, быть может даже — современных событиях. В ней больше общего не с былинами, а с поэзией Кольцова и, особенно, с песнями освободительного движения 50—60-х годов. Это в них, в «песнях вольницы», выразивших идеи и настроения шестидесятничества, находим мы те же, что у Бородина, образы яростной «силы сильной» и буйной «воли вольной», олицетворяющие собою народ, который поднимается на борьбу. Вот один из сравнительно близких «Песне темного леса» образцов — песня из поэмы Огарева «Забытье» (1862), имевшая широкое распространение среди революционной молодежи 60—80-х годов:

Из-за матушки за Волги,
Со широкого раздолья
Поднялась толпой-народом
Сила русская, сплошная.
. . . . . .
Отстоим мы нашу землю
Отстоим мы нашу волю,
Чтоб земля нам да осталась,
Воля вольная сложилась,
Барской злобы не пугалась,
Властью царской не томилась.

Опять, как и в «Спящей княжне», Бородин далек в «Песне темного леса» от активной революционности, какая проявилась, например, в песне Огарева. Ни о барах, ни, тем более, о царе у него и речи нет. Но в грозовой атмосфере 60-х годов современники должны были слышать в его гимне народной силе и воле нечто общее со свободолюбивыми песнями крестьянских демократов.

Поэтический склад стихов Бородина идет более всего от Кольцова. Бородин берет, в частности, излюбленный этим поэтом пятидольный стихотворный размер с ударением на третьем слоге («пятидольник»), встречающийся в крестьянской народной

поэзии и особенно характерный для напевной речи-сказа.* Однако в тексте «Песни темного леса» он выдержан не полностью, пятидольные стопы дополняются трехдольными (дактилическими):

Темный лес шумел, (5)
Темный лес гудел, (5)
Песню пел. (3)

В таких добавлениях обнажается ритмическое своеобразие крестьянского сказа (преобладание неударных слогов), они усиливают и подчеркивают его распевность и степенность.

Богатырская грозная мощь и эпическая широта выражения — вот что несет в себе поэтический текст романса. И этим же отличается музыка, созданная, видимо, вместе с текстом и совершенно сливающаяся с ним. Глухо, таинственно звучат топчущиеся на месте тяжелые унисонные фразы басов в фортепианном вступлении. Певец начинает свою песню тихо и немного таинственно как повествование о давних временах, скрытых во тьме веков. Дух старины подчеркнут особенностями изложения: все голоса фортепианной партии движутся в низком регистре в унисон с напевом, чем достигаются и простота и суровость — именно те качества, которые связываются в нашем представлении с глубокой древностью.

Такое изложение (в сочетании с пятидольным поэтическим текстом) напоминает о хоре «Лель таинственный» из оперы «Руслан и Людмила» — едва ли не первом в русской музыке и очень ярком воспроизведении древнеславянского языческого обряда.** Бородин уместно подхватывает эту гениальную находку Глинки. Но он выдвигает в языческом образе на первый план не могучее стихийное упоение, а могучую величавость.

* О пятидольнике в русской крестьянской речи и о ее влиянии на ритмику русской музыки не раз писали А. Должанский, Л. Мазель, В. Цуккерман.

** На сходство «Песни темного леса» с этим хором указывает В. Васина-Гроссман.[8]

Напев его песни не экстатичен, а сдержанно строг, суров, «дремуч». Богатырская черноземная мощь чувствуется в волнообразных раскачиваниях мелодии, постоянно возвращающейся, однако, к тонике, «упирающейся» в нее, как в нечто незыблемое, несокрушимое. Крупные (квартовые) размахи чередуются с более мелкими по диапазону (внутрислоговые покачивания: «шумел», «гудел» и т. д.), и все они слагаются в большие волны, охватывающие целые разделы напева. В первом же из них есть набег волны (постепенный общий подъем мелодической линии к *до-диезу*), удар (*до-диез*) и откат (2—5-я доли того же такта). Так же колышется напев и далее — словно дышит богатырской грудью спящий исполин.

Мелодия первой части романса песенна по своему складу, притом ладово близка старой крестьянской песне. Она включает широкие, очень распевные интонации (секстовые, квинтовые). И вместе с тем в ней сильны черты сказа, вернее — «сказывания». Напев идет в свободном, переменном метре, в котором на первый взгляд трудно уловить закономерность смены тактовых размеров (семидольного, пятидольного, трехдольного). Но беспорядочность здесь только кажущаяся. На самом деле Бородин строго выдерживает принцип: «ритмическая доля — слог» (внутрислоговые распевы образуются в результате деления долей). Поэтому метрическое строение напева отражает равномерное чередование стихотворных размеров текста (5+5+3, 5+5+3 и т. д.). Семидольные же такты появляются лишь тогда, когда рояль, «досказывая» спетое («песню пел» и «вольная»), продолжает мелодическую линию, чтобы плавно ввести в начало следующей фразы, и ради этого добавляет от себя две доли.

Такое музыкальное произнесение текста по принципу «звук (или доля) — слог», позволяющее лучше донести каждое слово, типично для сказителей былин. Признаки былинного сказа ощутимы и в некоторых оборотах мелодии, а именно — в нисходящих терцовых и секундовых попевках («лес шумел»,

«лес гудел», «песню пел»), всего же яснее — в концовках больших разделов напева: «сказывал», «сильная».

Особенно близки былинным напевам фразы басов в фортепианном вступлении и аналогичная им унисонная фраза рояля в конце первой части романса (от слова «сильная»). Такое движение мелодии, «переступающей» со звука на соседний звук, «топчущейся» по рядом лежащим ступеням, свойственно ряду русских былин. Примером может служить былина «Жил Святослав девяносто лет».

Примечательно, что в первой редакции «Песни темного леса» нет ни фортепианного вступления (и повторяющего его заключения), ни отмеченной фразы-концовки рояля (после «сильная»). Возможно, что они вписаны Бородиным при подготовке романса к изданию в 1873 году. Если же это так, то можно предположить, что они появились под впечатлением живого, «очного» знакомства композитора с пением русских былин. В 1871 году в Петербурге впервые выступили настоящие былинные сказители — Т. Г. Рябинин, от которого, в частности, и был записан Мусоргским напев «Жил Святослав девяносто лет», и И. А. Касьянов. Бородин, наверное, слышал их или был знаком с записью Мусоргского. Это должно было значительно дополнить и уточнить его представление о музыкальном стиле русских былин, напевы которых он мог знать раньше только по печатным народно-песенным сборникам (Кирши Данилова, М. Стаховича). Не отразились ли впечатления от знакомства с живым искусством Рябинина и Касьянова в новой редакции «Песни темного леса»?..*

* Впоследствии, в 1879 г., Бородин участвовал в записывании былин от В. П. Щеголенка, выступавшего тогда в Петербурге. Сохранились его слуховые записи напевов «Грозный царь Иван Васильевич», «Святогор и Добрыня», «Птицы», «Дунай» и «Голубиная книга» (на обороте — наброски «В Средней Азии») со ссылками на страницы сборника А. Ф. Гильфердинга «Онежские былины» (1873), где помещены тексты этих былин, записанные ранее от Щеголенка.

Могучие упоры и раскачивания в мелодии, суровые унисоны фортепианной партии (как будто певца поддерживает мужской хор*), интонации былинного сказа — от всего этого веет подлинно богатырским духом. Недаром В. Стасов предлагал Бородину назвать романс «Песнью Ильи Муромца».

В первой части романса богатырская сила еще не действует, а «сиднем сидит». Во второй же части (от слов «Как та волюшка разгулялася») она сдвинулась с места. И здесь возникает картина такого разгула, такого разворота стихийной мощи, что невольно думается о грозном крестьянском мятеже, о народном восстании.

С первых же тактов этой части начинается натиск пришедшей в движение силы. Меняется строение стихов: трехсложные стопы исчезают, настойчиво, без «разрядок», звучит пятидольник. Мелодия, оттолкнувшись от тоники, за полтора такта поднимается к прежней вершине, *до-диезу* (в начале напева для этого потребовалось два с половиной такта), а далее, после терцового сдвига, устремляется еще выше, к *ми*. Ее подталкивают, «напирая» на нее, восходящие акцентированные большие секунды у фортепиано.** В это время в басах идет энергичное раскачивание с типично бородинскими сцепляющимися и расширяющимися звеньями-шагами. Гармония становится весьма неустойчивой: в мелодии Ля мажор, а затем До мажор, в фортепианной же партии много чуждых этим тональностям ступеней. Приближается взрыв!..

И вот звучат слова: «На расправу шла волюшка, города брала силушка». Опять новая ритмическая

* Бородин, кстати говоря, позднее сделал переложение «Песни темного леса» для мужского хора.

** Активная роль больших секунд как толчков, импульсов движения уже встретилась у Бородина в «Спящей княжне» (начало раздела, посвященного богатырю). Такая трактовка секундового интервала (образуемого в этом случае соединением устоя с неустоем) имеется в намеке (но только в намеке!) у Глинки в увертюре «Руслана и Людмилы» (конец разработки, такты 21—22 перед репризой, где секунда *ре—ми* дает толчок для разбега к репризе).

структура текста: одна пятидольная стопа — одна трехдольная. Сокращение количества слогов воспринимается как сжатие ритма, ударения следуют чаще. Но, с другой стороны, мелодические фразы построены так, что сильнейшим оказывается первое ударение (на него приходится самый высокий звук), а все последующее — распевание после акцента на широком нисходящем движении-откате. Поэтому обе фразы одновременно и по-ораторски энергичны, и по-песенному широки.

Во всех отношениях фразы эти представляют собой кульминацию части и романса в целом. Здесь достигнута мелодическая вершина песни (*фа*), здесь ярко звучит мажор. Он подчеркнут широко расставленными аккордами, гудящими, подобно набату.* Но при этом в фортепианной партии сохраняются и могучие унисоны, дублирующие напев.

Возвращение главной тональности знаменует начало репризы трехчастной формы. Но по всему содержанию слов и музыки этот раздел является непосредственным продолжением предыдущего. Формальные границы частей сметаются, рушатся под напором разыгравшейся, вышедшей из берегов стихии. Более того. Именно здесь как приговор врагу раздаются самые грозные, мятежные, страшные слова:

И над недругом потешалася,
Кровью недруга упивалася
Досыта.

Благодаря тому что музыка обретает первоначальную суровость, они звучат особенно веско. Этот характер их произнесения усиливается новыми особенностями мелодии и фактуры: в напеве примечательны настойчивые троекратные повторения звуков, а в сопровождении — большие секунды и далеко отстоящие по вертикали друг от друга квинтово-квартовые созвучия: сначала простые (*фа-ди-*

* Бородин строго выдерживает стиль: трезвучия возникают здесь лишь дважды, мимолетно как проходящие созвучия, а в остальном звучат терции (с удвоенными тонами).

*ез — до-диез — фа-диез*), пустые и гулкие, а потом и сложные (наложения двух разных кварт-квинт: *фа-диез — до-диез — фа-диез* и *си — фа-диез — си*), более плотные и жесткие.

Такие же созвучия подкрепляют последнюю фразу певца: «Воля вольная, сила сильная». Это — вывод из всей песни, боевой клич народа, утвердившего делом свою мощь и свое свободолюбие. Очень громко и широко поется эта фраза, объединившая в себе величавость начала с энергичностью второй, кульминационной части. И, замыкая картину, подобно концовке в эпическом сказании, звучит подземным гулом топот басов в фортепианном заключении.

Разгулявшаяся удаль молодецкая — вот образ, встающий из второй половины романса. Отсюда протягивается прямая линия к другому, более позднему гимну крестьянского восстания — к хору «Расходилась, разгулялась удаль молодецкая» в сцене «Под Кромами» из «Бориса Годунова».[9] Там масштабы иные, гораздо более крупные, да и общий характер другой. Но кое-что у Бородина уже предвосхищает этот хор, созданный четырьмя годами позднее. Ведь и у Мусоргского в тексте будет сказано о «силе-силушке», о том, как она «расходилась» и «разгулялась», да о молодцах, что хотят «понатешиться» и «понасытиться» (буквальные совпадения с текстом Бородина!). Ведь и у Мусоргского песня крестьянского склада насытится могучей грозной энергией (впрочем, еще намного большей, чем у Бородина, поскольку хор из «Бориса Годунова» — не повествование о действии, а само действие).

Близки и многие выразительные средства хора и романса вплоть до деталей. В хоре Мусоргского, в кульминации, ясно слышны целотонные обороты, придающие музыке саркастический и зловеще-яростный характер.[10] И вот уклон в «целотонщину», имеющий аналогичный образный смысл, ощущается и в кульминации романса Бородина: «вершинные», акцентированные попевки обеих кульминационных фраз («на расправу шла» и «города брала») обра-

зуют вместе ясно слышимое целотонное последование (от *фа* вниз до *ля*).

В «Спящей княжне» и «Песне темного леса» Бородин на основе идей, образов и стилевых черт русских народных песен и сказаний создал новый, небывалый жанр романса: богатырскую народно-эпическую картину. Это открытие имело огромное значение как для дальнейшего развития русского романса, так и для творчества самого Бородина в других жанрах. Отсюда — один шаг до эпических полотен «Князя Игоря» и Богатырской симфонии. Именно к этим двум романсам надо прежде всего отнести слова Стасова о том, что в вокальных произведениях конца 60-х годов у Бородина «являлись из-под могучей кисти уже те самые формы и очертания, которые должны были с чудной поэзией и силой нарисоваться однажды в опере „Князь Игорь"».*[11] Прав в то же время и Кюи, писавший о «Песне темного леса»: «Она настолько, по складу музыки, родственна Второй симфонии Бородина, что легко может быть принята за эпизод, взятый оттуда, или за материал, туда не вошедший».[12]

Велико было воздействие этих романсов и на современную общественную мысль. Символика их текстов легко улавливалась слушателями, а музыка во много раз усиливала остроту восприятия. Так, В. Стасов сопоставил «Песню темного леса» с картиной Репина «Бурлаки на Волге»: «В ней («Песне».— *А. С.*) именно что-то богатырское, силаческое и вместе буйволовское — дремучее, точь-в-точь первые два бурлака у Репина».[13] Можно вспомнить в связи с этим, что в статье о картине Репина Стасов тоже сравнивает двух главных, «коренных» бурлаков с могучими буйволами, называет их «дремучими какими-то геркулесами»,[14] а в позднейшей статье «Двадцать пять лет русского искусства» пишет

* Напомним, что «Песня темного леса» стала оперным эскизом и в прямом смысле: ее напев был разработан Бородиным в сцене бунта сторонников Галицкого (не вошедшей в окончательную редакцию «Князя Игоря»), о чем подробнее будет сказано в связи с оперой.

о героях Репина, что это «могучие, бодрые, несокрушимые люди, которые создали богатырскую песню „Дубинушка“».[15] В свою очередь, Репин говорил о главном герое «Бурлаков на Волге»: «Всего более шел к выражению лица Канина стих Некрасова:

Ты проснешься ль, исполненный сил?
Иль... духовно навеки почил?»[16]

Таким образом, в восприятии современников связывались воедино песня Бородина, картина Репина и стихи Некрасова как выразившие одну и ту же мысль о громадной, грозной силе, таящейся в угнетенном народе. Передовое общественное значение этой мысли понимали не только слушатели. Бородин не без оснований опасался, что цензура задержит его «Песню темного леса». Не для того ли, чтобы замаскировать современный смысл своих произведений, он первоначально назвал «Спящую княжну» — «Сказкой», а «Песню темного леса» — «Старой песней»?

Характерно, что «Песня темного леса» была допущена к печати лишь по недосмотру цензора. В первый раз романс задержали. Тогда Бородин отдал рукопись Римскому-Корсакову, а тот представил ее в цензуру вместе со своими романсами чисто лирического содержания, вложив ее в середину пачки нот. Цензор не заметил этой уловки и, зная обычную политическую «безобидность» романсов Римского-Корсакова, проштамповал заодно и крамольное произведение Бородина.

Отношение к эпическим романсам Бородина как к революционным сохранилось у современников и позже, в 80-х годах. М. Ипполитов-Иванов, рассказывая, почему в 1881 году он, студент консерватории, и певец-любитель В. Ильинский, студент ВМА, не смогли оценить нового романса Бородина «Для берегов отчизны дальной», замечает: «Уж очень мы тогда увлекались его «Спящей княжной» и «Темным лесом» с [их] явно революционным оттенком».[17]

Мотивы свободолюбия явственно слышны также в романсе «М о р е». Отличающийся от эпических

романсов своим содержанием и складом (реальный, а не легендарный сюжет, рассказ о судьбе личности, а не народных масс, острый драматизм), он примыкает к ним благодаря гражданственности темы. Опять — произведение на собственные слова, и опять это обстоятельство заставляет придать особое значение авторской идее, ради которой композитор и стал поэтом.

О первоначальном замысле «Моря» сообщает Стасов: «Та самая музыка, которую мы теперь знаем, рисовала молодого изгнанника, невольно покинувшего отечество по причинам политическим, возвращающегося домой — и трагически гибнущего среди самых страстных, горячих ожиданий своих, во время бури, в виду самых берегов своего отечества».[18] В 70-х годах, когда значительное число русских революционеров находилось в эмиграции или ссылке, тема политического изгнанничества была одной из острых и волнующих. Через 5 лет такой же сюжет всплывает у Мусоргского (неосуществленный романс «Изгнанник» для цикла «Песни и пляски смерти» на специально написанные стихи А. Голенищева-Кутузова*). Позднее появляется картина Репина «Не ждали», и показательно, что современник, автор одной из самых первых монографий о Бородине, В. Чечотт, прямо называет первоначальный проект «Моря» музыкальным pendant (аналогией) «к известной картине талантливого художника г. Репина, изображающей возвращение из ссылки».[20]

Почему Бородин отказался от своего намерения, не известно. Возможно, что он предвидел неприятности с цензурой. Однако и тот сюжет, который воплощен в окончательной редакции романса, не вполне «нейтрален». Борьба пловца с морской стихией —

* Эти стихи, сохранившиеся (в неполном виде) и опубликованные,[19] показывают почти полное совпадение замыслов Мусоргского и Бородина (различие — правда, существенное — только в том, что у Бородина изгнанник молод, а у Мусоргского стар). Может быть, оно объясняется воздействием на обоих авторов одного и того же лица — Стасова.

тема, имеющая свои традиции в русском вокальном творчестве. Ей было посвящено немало романсов первой половины XIX века (в их числе — «Пловцы» и «Белеет парус одинокий» Варламова, «Луч надежды» Алябьева, дуэт «Моряки» Вильбоа). По наблюдению В. Васиной-Гроссман, «образ пловца имеет в них символический характер, и гражданский, вольнолюбивый смысл этой символики был, конечно, вполне ясен слушателям. Борьба пловца с бурным морем символизировала протест против деспотизма и угнетения, традиция такого истолкования образа устанавливается, например, в пушкинском стихотворении «Арион», в символической форме говорящем о судьбе восстания декабристов. Отсюда тянутся нити и к «Морю» Бородина, и к «Морякам» Вильбоа — дуэту, который благодаря великолепному тексту Языкова стал одной из самых любимых песен демократического студенчества».[21]

«Море» Бородина имеет в русской музыке своих предшественников и в жанровом отношении. Это — б а л л а д а, знакомая нам по многим образцам русского романса предыдущих периодов. Как известно, жанр вокальной баллады, зародившийся на Западе в эпоху романтизма, получил в России своеобразное преломление, наполнившись реальными (а не фантастическими) сюжетами.[22] И «Море» — один из типичных в этом смысле примеров.

Взяв своего героя из самой жизни, Бородин на этой основе совершил, по словам Б. Асафьева, «возрождение романтической баллады, драматизированной и выигравшей от отсутствия элементов фантастики и приближения к образам реальной действительности».[23]

В балладе Бородина реальны оба образа: отважный пловец и бурное море. Их контрастное сопоставление и столкновение, борьба человека со стихией — вот что составляет сущность повествования. Это — п о э м а о б о р ь б е, хотя и окончившейся поражением героя, но до конца упорной и страстной.

Один из участников борьбы — море. Его изображение — не фон, а важнейшая составная часть кар-

тины, находящаяся на переднем плане. Впервые море обрисовано в самом начале романса — и сразу как бурно шумящее, бушующее. В фортепианном вступлении дважды проходит трехтактная тема моря — первая из трех родственных тем, характеризующих водную стихию в этом романсе. Лежащее в основе ее рисунка волнообразное затухающее покачивание (откат волны после удара) могло бы показаться сравнительно спокойным, но низкий регистр и стремительный темп придают ей угрожающий характер. Передать бурное волнение моря помогает и быстрое чередование рук — пианистический прием, излюбленный Листом и Балакиревым (см., например, фантазию «Исламей», законченную и впервые исполненную за 3 месяца до появления романса Бородина).

Далее, когда вступает голос, трехтактные построения в «музыке моря» перебиваются двухтактными, и ощущение беспокойства увеличивается. Интонации певца («Море бурно шумит, волны седые катит»), патетического декламационного склада (традиция романтической баллады!), не лишены величавости: море — грозный, сильный противник!

Образ моря возвращается в конце первого раздела («А ветер и волны навстречу бегут...»). Теперь рисунок вокальных фраз тоже передает движение волн: двукратное раскачивание и короткий бурный всплеск,— а в фортепианной партии звучит новая тема моря, более сжатая (2 такта) и зловещая. Ее крайние точки отстоят друг от друга на тритон, и в ней ощущается целотонная основа (по чуткому наблюдению А. Рабиновича, «в силу инерции нисходящего движения и по аналогии с рисунком первого варианта, чистая кварта воспринимается как задержание к тритону»[24]). Эта тема настойчива, даже агрессивна (причем в последних проведениях — от слов «пловца обдают» — благодаря тональным перемещениям темы скрытая целотонная гамма захватывает уже целую октаву: от *соль* до *соль*). Таким образом, в изображении моря Бородин явно стре-

мится не к живописным эффектам «игры волн»,* а к драматическим образным характеристикам.

Другой герой романса, пловец, сразу предстает в окружении кипящего моря («По морю едет...»), чуть умерившего на момент свой натиск (более спокойная фигурация), но продолжающего гудеть и бурлить. Тема пловца, еще не развернувшаяся здесь полностью, выделяется напевностью и пластичностью округлых интонаций, а вместе с тем и своим упрямством, непокорностью (своевольные обрывы с акцентами в конце фраз: «отважный», «непродажный»). Это — зерно, из которого вырастают две основные характеристики героя: в среднем разделе и в «эпизоде борьбы».

Средняя часть романса (Ре-бемоль мажор) — баркарола, которая соединяет общеромантические черты этого жанра — созерцательность, мечтательность — с русской песенной основой (в тексте — «мо̀лодец», «доля», «золотая казна», «вольная воля» и другие образы и выражения из народных песен и сказаний, в музыке — трихордовые попевки). И в то же время она звучит очень индивидуально, по-бородински. Музыка дышит упоением, в ней есть и красота, и своеобразная нега. Мягкие, «баюкающие» покачивания, как известно, типичны для многих лирических образов Бородина, а обороты гармонического мажора, полутоновые опевания в мелодии и такие же подголоски в аккомпанементе («Завидная выпала мóлодцу доля...») ассоциируются с его некоторыми восточными темами, выражающими знойную истому или пламенную страсть (Половецкие пляски, ария Кончака и др.).

Так возникает пленительный романтический образ. Это — мечта (ведь завидная «доля» героя, о которой здесь поется — наслаждение богатством, воля, ласки жены,— ждет его лишь в б у д у щ е м), кото-

* Вошедшие в печатную версию романса декоративные «общеромантические» фигуры в фортепианной партии (такты 21—22, 61—62 и др.) вписаны Балакиревым (об этом свидетельствуют пометки Бородина и Стасова на рукописи «Моря»[25]).

рой предстоит тут же столкнуться с жестокой действительностью. Зыбкость, непрочность мечты подчеркнута тонким штрихом: вся эта часть идет на органном пункте доминанты и, следовательно, гармонически неустойчива.

Когда при повторении первого раздела романса возвращается тема пловца («Борется с морем пловец удалой, не робеет...»), контраст обостряется: в этот момент море уже не успокаивается, а бушует по-прежнему.

Высшего напряжения конфликт достигает в эпизоде решительной схватки героя с враждебной стихией («Он силы удвоил...»). Все средства устремлены к тому, чтобы передать героические усилия пловца. Мелодия упорно пробивает себе путь вверх (восходящая секвенция), в басах — богатырские раскачивания (как в эпических романсах). Но высшая точка, достигнутая мелодией в результате отчаянного скачка, становится началом конца. В этот момент у рояля снова появляется двухтактная (скрыто целотонная) тема моря, и музыкальный поток с нарастающей силой обрушивается к начальной теме моря в основной тональности.

Близится развязка. В ответное решающее наступление переходит море. Его волны вздымаются все выше, размах их становится все большим. Впервые они «захлестывают» вокальную мелодию, проникая в ее регистр и перекрывая ее. Это пучина поглощает лодку!.. Исход схватки предрешен: в басу настойчиво звучит органный пункт — доминанта соль-диез минора — и остается только ждать, когда она разрешится в тонику. Момент каданса («в море несет») и есть развязка, знаменующая победу стихии. С этого мига тема моря приобретает новый облик — нисходящих хроматических мотивов, постепенно заполняющих все звуковое пространство.

Следует кода — эпилог драмы. Патетические интонации голоса, которые вырываются теперь из звуковых волн фортепианной партии и поднимаются над ними, провозглашают окончательную победу моря. Они обрываются высоким звуком — самым высоким

во всем романсе (*соль-диез*). Эта последняя нота восхищала Стасова: «Слышишь ее, и так и видишь, что все к черту пошло».[26] После этого море успокаивается (или картина отдаляется от нас?). Слышится только гудение глубоких басов, на которое накладываются субдоминантовые аккорды главной тональности, «обыгрывающие» и тем самым утверждающие тонику, а потом остается только пустая квинта. Простор безжизнен...

По своим большим размерам и по драматической насыщенности повествования «Море» Бородина может быть названо поэмой. Свободная поэмность романтического толка присуща и его строению: здесь нет строго выдерживаемой классической схемы, хотя сквозь бурно несущийся поток тем и тональностей просвечивают контуры рондо,* включившего и отдельные черты трехчастности.

«Море» вызвало восторг у товарищей Бородина по Могучей кучке. «Произведение это ценится «строгими ценителями» крайне высоко,— сообщал Бородин жене 4 марта 1870 года, после первого ознакомления кучкистов с его «морской балладой».— Многие, в том числе и Балакирев, считают ее выше «Княжны» — а это очень много... Балакирев и Кюи в восторге. О Корсиньке и Мусоргском нечего и говорить. Пургольдши с ума сходят от этой вещи. Бах (Стасов.— *А. С.*) неистовствует до последней степени, басит мне всякие комплименты, Щербачев усиленно благодарит...» (I, 200). К этому можно присоединить известный отзыв Стасова: «Романс «Море» — это высший из всех романсов Бородина и, по моему мнению, самый великий, по силе и глубине создания, из всех, какие есть до сих пор на свете».[27]

Сегодня эта оценка кажется преувеличенной. Не говоря уже о других композиторах, у Бородина есть романсы и более сильные и своеобразные, чем «Море» (например, «Песня темного леса»), и более

* Роль рефрена играет «музыка моря» в соль-диез миноре; однако третье проведение рефрена, обязательное для рондо, значительно отличается от предыдущих и перерастает в коду.

глубокие (например, «Для берегов отчизны дальной»). Но можно понять, чем так восхитил кучкистов этот романс.

Немалую роль сыграли достоинства произведения, о которых пишет Бородин (может быть, частично со слов тех, кто хвалил «Море»): «В самом деле, вещь вышла хорошая: много увлечения, огня, блеску, мелодичности, и все в ней очень *«верно сказано»* в музыкальном отношении» (I, 200). В частности, мог понравиться кружку новый подход к обрисовке водной стихии: ведь балакиревцы (включая Бородина) резко критиковали крупнейшее из русских произведений на эту тему — «Океан» Рубинштейна — за рутину, за отсутствие силы, яркости и глубины (т. е. тех качеств, которые они увидели в «Море») и сами искали в те годы путей создания русских музыкальных «марин» (симфоническая картина «Садко» Римского-Корсакова).

Еще большим достоинством в глазах кучкистов должно было явиться своеобразное преломление Бородиным традиционной романтической концепции: прекрасная мечта разбивается под ударами действительности при столкновении с условиями среды. Бородин внес в ее трактовку нечто свое: он показал не только пленительность мечты, но и силу, активность, смелость героя, вдохновленного ею, воспел его б о р ь б у с враждебной средой (продолжив тем самым традиции русской баллады). Такое воспевание активности борца, его героизма, и было оправданием романтической концепции в обстановке 60—70-х годов в России. Оно целиком отвечало духу эпохи и, в частности, умонастроениям композиторов Могучей кучки в самый боевой период ее истории — на рубеже этих десятилетий.

## 2

К романсам, главную силу которых составляет «эпический элемент», Стасов относил наряду со «Спящей княжной», «Песней темного леса» и «Морем» также «М о р с к у ю ц а р е в н у». Если под эпи-

ческим понимать только сказочность,— Стасов прав. «Морская царевна» — романс с фантастическим сюжетом, аналогичный в этом смысле «Спящей княжне» и близкий ей по некоторым особенностям языка.* Но той эпичности, какая свойственна народным богатырским сказаниям, то есть величавости, размаха, силы, в «Морской царевне» нет. Главной в этой миниатюре является *лирическая* тема обольщения.** И в целом о «Морской царевне» можно сказать, что это — соединительное звено между эпическими романсами Бородина и лирическими.

Тема обольщения юноши волшебной девой (русалкой, нимфой, сиреной и т. п.) представлена во многих народных сказках, и до Бородина ее воплотило немало композиторов. В русской музыке самыми яркими образцами были хор волшебных дев Наины («Персидский хор») из «Руслана и Людмилы» и «Песня золотой рыбки» Балакирева на стихи Лермонтова (из «Мцыри»). Первый из них повлиял на Бородина лишь как на поэта: у него, как и у Глинки, фигурирует «путник молодой», которому обещают «прохладу и покой» (у Глинки — «негу и покой»). Второй же (где тоже воспеты «холод и покой») непосредственно воздействовал на музыкальные образы романса Бородина.

Вокальная партия «Морской царевны» слагается преимущественно из коротких «вращающихся» попевок (терцово-секундовых), напоминающих древние обрядовые песни-заклинания и колыбельные. Их повторения магически завораживают. Другие попевки — нисходящие квартовые («и прохлада, и покой») — также словно пришли сюда из русских народных колыбельных песен (вспоминается и «Спящая княжна»!). Есть здесь, кроме того, восходящие квартовые интонации зовов («О путник молодой!»,

* По словам Кюи, «„Морская царевна" — лишь отражение предшествующего романса — красивое отражение, но только отражение».[28]

** Вспомним при этом обстоятельства и повод появления романса (см. стр. 158)!

«к себе тебя зовет»), опять же уводящие воображение к седой старине и ее обрядам (впоследствии такие интонации облюбует Римский-Корсаков).

Все эти попевки, сливаясь, образуют мелодию, звучащую тихо, словно издалека, из глубины вод. Повторяются одни и те же обороты, одни и те же ритмические фигуры, каждая фраза заканчивается остановкой — протянутым звуком или паузой.* На всем — отпечаток застылости, зачарованности.

Впечатление чего-то необычного, таинственного во много раз усиливается фортепианной партией, очень своеобразной по гармоническому языку. Статичность в соединении с пряностью — так можно определить эффект, вызываемый ее цветистыми гармониями. Они зыбки и переливчаты; мерцая, они все время меняют окраску (как дрожащая поверхность воды, залитая лунным светом), но притом никуда не тяготеют. От них исходит волшебный, дурманящий аромат.

Обе стороны образного воздействия этих гармоний связаны с наличием в них больших секунд как самостоятельных (или, во всяком случае, отдельно слышимых) интервалов. Здесь Бородин продолжает не только собственный опыт («Спящая княжна»), но и опыт Балакирева: такие же колышущиеся фигурации на основе секундовых созвучий встречаются в «Песне золотой рыбки» («Я созову моих сестер: мы пляской круговой...»). Но давно уже найденный принцип обрисовки необычных явлений и существ необычными ладо-гармоническими средствами (ср. Черномора у Глинки!) в «Морской царевне» значительно развит и обогащен. Здесь не одно, а много экстраординарных средств, употребленных то порознь, то вместе. Это — и трезвучия с «приложенными» большими секундами, и альтерированные нонаккорды, где выделены те же интервалы, и кварто-

* Мелодия состоит из трех периодов, разделенных двух- или трехтактными фортепианными интерлюдиями. В первом периоде — одно предложение (а) с дополнением, в остальных — по два (б — в и б — а). Форма целого — концентрическая (а — б — в — б — а).

вые созвучия, и большетерцовые сопоставления тональностей, дающие движение мелодии по целотонной гамме («Она манит, она поет»), и последования «тон — полутон» («По зыби морской сама за тобой»), найденные ранее для изображения фантастического мира Римским-Корсаковым в «Садко».*

Предельное насыщение музыки романса пряными звучаниями вызвало в свое время критику не только недоброжелателей Бородина, но и его друзей. «Это переперчено!» («C'est trop poivré!»), — заметил Бородину Лист (II, 159). «Рафинированность гармонизации местами доведена до изысканного»,** — считал Кюи.[30]

Слушателя наших дней «Морская царевна» уже не поражает новизной и сложностью языка. На первый план в ней выступило теперь другое: это — один из красивых лирических ноктюрнов Бородина, близкий (как всегда у него) к колыбельной, но нарочито холодноватый, передающий обольстительное очарование нечеловеческой, фантастической красоты.

Иной характер имеют остальные лирические романсы конца 60-х годов — «Отравой полны мои песни», «Из слез моих» и «Фальшивая нота». Первые два написаны на стихи Гейне, третий — на собственные слова в духе того же поэта. Музыка их носит отпечаток воздействия Шумана, хотя далеко не ограничивается «шуманизмами».

Гейнеанство (как и шуманианство) Бородина может показаться неожиданным и странным. Бородин и Гейне? Что общего между цельным, объективным, эпическим русским художником и остросубъективным, язвительно ироничным немецким лириком? Не есть ли это только «симпатия по контрасту» (А. Рабинович)?

* Своеобразнейший музыкальный язык «Морской царевны», оказавший впоследствии влияние на импрессионистов, дал большой материал для специальных теоретических исследований (В. Цуккермана, К. Дмитревской),[29] результаты которых частично использованы в настоящей работе.

** Впечатление изысканности зависит не только от гармонизации, но и от соединения архаической простоты вокальной мелодии с изощренностью аккомпанемента.

Чтобы ответить на эти вопросы, надо вспомнить, что Бородин был в 60-х годах не единственным русским композитором, обратившимся к поэзии Гейне. В это время на стихи того же автора (в переводах М. Михайлова и Л. Мея) писали товарищи Бородина по Могучей кучке — Балакирев, Кюи, Римский-Корсаков (среди его романсов — «Из слез моих»), Мусоргский (у которого также есть романс «Из слез моих»). Их интерес к Гейне был одним из проявлений общей горячей симпатии передовых кругов русского общества той эпохи к творчеству немецкого поэта.[31]

К этому надо добавить, что характер лирики Гейне был близок тому, чего искали и к чему стремились в этой области в 60-х годах композиторы Могучей кучки. Они, в соответствии с общими эстетическими и этическими установками кружка, решительно отвергали в лирике все, что казалось им сентиментальным, жалостливым, надрывным, банальным или вялым, равнодушным, подменяющим искренность чувства формальной красивостью. Поэтому, в частности, ими порицались, с одной стороны, городские бытовые лирические романсы (и некоторые связанные с этой интонационной основой романсы Чайковского и Рубинштейна),* а с другой — салонно-аристократическая романсная лирика.

Примечательны в этом отношении некоторые оценки романсов разных авторов в книге Ц. Кюи «Русский романс», появившейся лишь в 1896 году, но основанной на материале газетных статей этого автора, опубликованных раньше, в том числе в 60-х годах, и во многом отразивших общекучкистские взгляды. Когда Кюи упрекает романсистов, он вменяет им в вину «банальность и обыденность», «извращенную преувеличенную выразительность», «буржуазное удовлетворение общими местами», «жалостную слезливость».[32]

* Здесь они далеко не всегда были правы, обнаруживая порою излишнюю строгость и ограниченность вкусов.

Гейне в своей поэзии борется как раз против этих же явлений. Его лирика подчеркнуто «антисентиментальна». Зачастую, чтобы не показаться жалостливым, он, как щитом, прикрывается иронической усмешкой. Но при этом он всегда искренен и нежен или до боли страстен в своих чувствах.

Сочетание в лирике Гейне сильнейшей внутренней эмоциональности с внешней сдержанностью и привлекало кучкистов. Это — то самое, что уловил у Гейне и гениально раскрыл в музыке на его стихи Шуман, разглядевший за их колкостью и скепсисом романтически-страстную и тонкую душу лирика. Поэтому композиторы Могучей кучки шли в музыкальном воплощении Гейне главным образом за Шуманом.

Бородин целиком разделял взгляды и симпатии кружка в отношении лирики, тем более что они полностью соответствовали его индивидуальности: он ведь тоже не любил сентиментов и надрыва и в то же время умел переживать глубоко, сильно и тонко. И он взял стихи Гейне не из «симпатии по контрасту», а из тяготения по внутреннему родству. Естественно при этом, что, вслед за Шуманом, он передал в музыке не язвительную насмешливость Гейне, а его лирическую сущность.

Лучше всего это видно на примере романса «Из слез моих» (стихи Гейне, как и в романсе «Отравой полны мои песни», в переводе Л. Мея*). Нельзя согласиться с Асафьевым, давшим ему определение:

* В изданиях романсов Бородина авторы обоих переводов из Гейне не указаны. П. Ламм в примечаниях к подготовленному им изданию «Романсов и песен» Бородина (Музгиз, 1947) приписал эти переводы самому композитору. С. Дианин безоговорочно указывает на Бородина как на переводчика «Из слез моих» и оставляет его фамилию под вопросом в отношении «Отравой полны».[33] В. Киселев правильно назвал переводчика «Отравой полны» — Л. Мея, но перевод «Из слез моих» по-прежнему счел принадлежащим Бородину.[34] На самом же деле оба перевода сделаны Л. Меем. Их можно найти в ряде собраний сочинений поэта (см., например, Полное собрание сочинений Л. А. Мея в 2 тт., т. I. Изд. т-ва А. Ф. Маркс, СПб, 1911, стр. 496).

«ироническая ласка».[35] Вряд ли можно ощутить здесь иронию в словах, и уж совсем нет ее в музыке. Ее «теплые мелодические фразки» (Кюи) выражают чувство бережно лелеемое, хрупкое и нежное (показательно, что в переводе Мея Бородин сделал единственное изменение: заменил эпитет «ярких» к слову «цветов» — на «нежных»). Оно воплощено в песне-серенаде, исполняемой, может быть, под окном «малютки», ночью, под еле слышный аккомпанемент гитары (арпеджио в первых тактах фортепианной партии). Воздушная трепетность чувства передана и ладо-тональной неустойчивостью, незавершенностью напева, и мерцанием гармонических красок. Истинная тональность романса Си мажор, но тоника появляется только в последнем такте, а на протяжении всего романса она лишь подразумевается, светится как далекая цель, к которой, быть может, удастся когда-нибудь прийти... Ее заволакивает дымчатая пелена постоянно меняющихся, неустойчивых гармоний (на органных пунктах доминанты и III ступени Си мажора).*

В начале второй половины романса («И если меня ты полюбишь») ** мелодия наполняется волнением, прерывается паузами, в ней появляются манящие тритоновые обороты, убеждающие и призывные речитативные интонации, а гармония, сдвигаясь с органных пунктов, становится более напряженной и динамичной (она обретает функциональную определенность; ее вершина здесь — доминантсептаккорд ко II ступени Си мажора). Такой могла бы быть любовь героя — сильной и страстной, если бы встретила ответное чувство. А пока что возвращается состояние неопределенности и надежды, продолжается тихая чарующая песня...

Так в крошечной вокальной пьеске Бородин сумел передать разные оттенки цельного и чистого ли-

* Характерно начало романса: трезвучие IV ступени на доминантовом басу, переходящее в другие, также нетонические аккорды.

** Романс написан в простой двухчастной форме с репризой.

рического переживания — передать «всерьез» и притом в высшей степени тонко и лаконично, в полном соответствии со складом поэтической миниатюры Гейне.

Цельность чувства сохранена и в романсе «Отравой полны мои песни», хотя здесь, казалось бы, содержание стихов (разочарование героя в любви и в жизни) могло толкнуть композитора к разъедающей рефлексии. Музыка выражает одно состояние души — горькое страдание, порыв отчаяния, и выражает с такой страстностью, какая присуща лишь переживаниям глубоко и стойко чувствующего человека, продолжающего любить, несмотря на разлад с «милой».

Романс начинается (и заканчивается) «эпиграфом» — негодующей фразой фортепиано. В ней «как бы резюмируется все содержание романса» (Кюи): это и его эмоциональное зерно, и тезис, предопределяющий особенности его мелодики и ритмики («говорящие» интонации, соединение дуолей и триолей). Вступает вокальная мелодия — и в два коротких квартовых взмаха (с секундовым «разгоном») поднимается на октаву. Ее интонации беспокойны, местами изломаны, четверти и восьмые чередуются в ней с триолями. Этот свободный, несимметричный ритм передает взволнованность лирического высказывания. Взлетающую и мятущуюся мелодию «подстегивает» аккомпанемент с синкопами в правой руке (их нет только там, где произносятся «с расстановкой» слова упрека: «И может ли иначе быть?»).

Выражена в музыке и внутренняя душевная боль героя. Слова «жизнь отравить» (и «тебя в нем носить») переданы угловатой вокальной интонацией, в которой ясно ощущается целотонная основа: это — разложенный увеличенный секстаккорд. Вводный тон остается здесь без разрешения. Та же диссонирующая гармония звучит одновременно в виде аккорда у фортепиано. Остродиссонантными аккордами сопровождаются и некоторые, казалось бы, мягкие обороты мелодии. Самый острый из них (с большой септимой) приходится на слова о змеях, которых

носит в сердце герой. Это — эмоциональная вершина романса, выделенная неожиданным отклонением в далекую тональность (из ми-бемоль минора в си минор). Расположение кульминации почти в самом конце романса придает всему драматическому развитию большую устремленность вперед. Такова эта вокальная миниатюра — «талантливая, вдохновенная, страстная вспышка» (Кюи), замечательный пример того, что Бородину в полной мере было доступно воплощение не только светлых и здоровых, но и мрачных, горестных чувств — однако всегда цельных, могучих, глубоких.

Мотив психологического разлада, отравляющего душевную жизнь героя, слышится также в романсе «Фальшивая нота». Идея «диссонанса», звучавшего «и в речи, и в сердце у ней», выражена главным образом с помощью особого приема — непрерывного повторения одного звука (*фа*), входящего во все без исключения созвучия аккомпанемента. Пока «она... в любви уверяла», музыка остается в пределах главной тональности (Ре-бемоль мажор), и *фа* всюду является аккордовым звуком. Когда же говорится о «фальшивой ноте», в аккомпанементе впервые возникает бас новой гармонии, очерченной в напеве (двойная доминанта), в которую *фа* не входит. Эта нота здесь чужеродна и поэтому «вонзается» в слух как признак неблагополучия, разлада.

Обычно весь интерес «Фальшивой ноты» видят в остроумии и изящном выполнении этого формального замысла. Но тогда романс был бы не более чем салонным пустячком. Впрочем, А. Рабинович находит в нем салонные мелодические обороты и ритм вальса, которые могут быть, по его мнению, оправданы, если принять, что место действия — бал (?!).[36] Однако ведь ритма вальса здесь нет! В шестидольном размере сдержанно движутся размеренные, тяжело падающие аккорды — как в шумановском «Я не сержусь» и в будущем романсе Бородина «Для берегов отчизны дальной». Нет здесь и салонных интонаций, а есть очень выразительная «говорящая» мелодия — со скупым декламационным про-

изнесением слов (много попевок с повторением одного звука) и отдельными возгласами в наиболее драматичных моментах («не верил я ей», «у ней»), чуждыми, однако, всякой позе. Они возникают как выражение сильного, с трудом сдерживаемого горя и протеста — опять же как в романсах «Я не сержусь» и «Для берегов отчизны дальной». О необходимости быть сдержанным и стойким напоминает трижды проходящее у рояля (в начале, после первой фразы и в конце) аккордовое последование — каданс, утверждающий тонику как нечто неотвратимое.

Мужественное выражение глубокого страдания — это и есть самое замечательное в «Фальшивой ноте», то, что определяет (вместе с найденными здесь средствами воплощения мужества и сдержанности) значение этого романса как предшественника «Для берегов отчизны дальной».

Три гейневских романса (включая «гейнеобразную» «Фальшивую ноту») — самобытные страницы камерного творчества Бородина и всей русской вокальной лирики. Бородин не открыл здесь каких-либо совершенно новых путей. Но *такого* преломления поэзии Гейне и традиций Шумана — в предельно сжатых формах психологических миниатюр, передающих только одно настроение, одно очень сильное чувство,— не дал до него в русской музыке никто (ближе других подошел к этим формам Кюи, однако он не смог выйти за пределы милой, изящной, но неглубокой лирики). Прав Асафьев, указывающий, что «в целом эти вещи создают новый ярко эмоциональный жанр».[37]

Вершина романсной лирики Бородина, один из прекраснейших образцов мировой вокальной литературы,— «*Для берегов отчизны дальной*». Это, пожалуй, самый популярный и любимый слушателями романс Бородина. Популярность его обусловлена многими причинами, из которых далеко не последняя — высокие достоинства текста. И, говоря о музыке Бородина, надо начать с того, как бережно сохранены в ней красота и глубокая прочувствованность пушкинских стихов.

Бородин возрождает лучшие черты русской вокальной элегии — жанра, который достиг расцвета и классического совершенства в творчестве Глинки («Сомнение»). Вслед за Глинкой — художником, чья эстетика наиболее близка пушкинской,— Бородин выражает сильные страсти с благородной возвышенностью и сдержанностью. Он создает уравновешенную, симметричную музыкальную форму, отвечающую стройности стихотворения Пушкина.*

Наконец, он очень чутко воспроизводит звучание пушкинского ямба, ритмическое строение стихов. Музыкальная фраза у Бородина соответствует одной строке текста, то есть одному стиху. Но ритмический рисунок в каждой фразе особый — в зависимости от реального произнесения ямба, от смысловых ударений в стихе, которых обычно бывает меньше метрических и которые размещаются у Пушкина в разных строках по-разному (ср., например, музыкальные фразы «Для берегов отчизны дальной» и «Мои хладеющие руки», «Ты покидала край чужой» и «Тебя старались удержать» и т. д.). В этом отношении композитор тоже идет за Глинкой, установившим в романсе «Я помню чудное мгновенье» классическую традицию музыкального прочтения пушкинского ямба.**

* Интересно, что эта форма родилась у Бородина сразу. Первый же черновой набросок романса[38] фиксирует, помимо мелодии и наметок гармонии, четкую композицию произведения. Музыка записана так, чтобы была ясно видна ее трехчастная структура с отступлением от симметрии в конце:

1-я и 2-я строфы (музыка и текст)

3-я и 4-я строфы (музыка и текст)

5-я и первая половина 6-й строфы (только текст — подписан к той же музыке)

Вторая половина 6-й строфы (музыка и текст).

** Соотношению метрической и ритмической структуры стихотворения Пушкина и музыки Бородина уделили большое внимание А. Рабинович, В. Васина-Гроссман, Е. Ручьевская.[39] В частности, А. Рабиновичу принадлежит мысль

В общем звучании романса Бородина есть и нечто новое по сравнению с романсами Глинки, с элегиями первой половины века. Это то, что свойственно уже новой эпохе русской музыки. Пусть мы не можем сейчас точно определить, в какой степени возникновение романса зависело от намерения Бородина почтить память Мусоргского, а в какой — от его давнишнего обещания Екатерине Сергеевне положить на музыку любимое ею стихотворение. Важно то, что эмоциональное содержание романса глубже, значительнее переживаний, связанных с любовью и смертью любимой женщины. Как ни сильно горе из-за этой утраты — его испытывает один человек. А здесь, в музыке Бородина, слышатся такая величавая печаль и такой высокий трагизм, какие бывают порождены лишь потерей, переживаемой многими и многими людьми, смертью очень большой, очень значительной личности. Иные масштабы и иной характер эмоционального переживания вызывают выход за пределы личной драмы, любовная лирика перерастает в гражданскую. В этом-то и заключается созвучие романса Бородина новым условиям и требованиям эпохи.

Значительность содержания романса подчеркнута первыми же аккордами фортепиано. Тяжелые и мрачные, они гулки, подобно траурным ударам колокола и звучанию хорала. Общим характером и ритмом ровной поступи они напоминают типичное сопровождение похоронного марша — жанра, который по самой своей природе призван выражать чувства больших масс людей.

Вокальная партия в первой части романса складывается из скупых речитативных интонаций с многочисленными чисто декламационными повторениями звуков. И в то же время это не речитатив, а мелодия, развертывание которой дает плавную волнообразную линию. Вначале она стоит на месте, затем

о том, что Бородин ориентировался на романс «Я помню чудное мгновенье» (особенно на раздел «Шли годы. Бурь порыв мятежный...»), когда возрождал глинкинскую манеру музыкального претворения стихов Пушкина

медленно, долго, как бы с усилием, поднимается — и падает. Остановками на протянутых звуках выделены самые скорбные слова: «печальной», «разлуки».

Боль расставания высказана в напеве очень сдержанно. Среди аккордов сопровождения немало резких, терзающих душу диссонансов,* щемящих задержаний. Но в мелодии нет ни одного задержания — она вся состоит из аккордовых звуков! «Она звучит мрачно и величаво, сквозь затаенные рыдания: так прощаются с близкими, стиснув зубы и напрягая каждый мускул на лице».[40]

Асафьев, которому принадлежат эти слова, устанавливает аналогию между «Для берегов отчизны дальной» и двумя романсами предшественников Бородина — Глинки («Сомнение») и Шумана («Я не сержусь»). Эта аналогия безусловно справедлива (хотя Бородин отличается здесь от Глинки большей объективностью, а от Шумана — спокойствием и сосредоточенностью высказывания). Но она относится только к одной стороне содержания — к выражению страданий героя. Между тем у Бородина с самого начала содержание музыки двупланово — и в этом отличие его романса от глинкинского и шумановского. Романсы Глинки и Шумана — это монологи. А у Бородина в басовом голосе фортепианной партии одновременно со скорбной вокальной мелодией живет другая выразительная мелодия, совершенно самостоятельная и контрастная вокальной. Она движется мерно, неторопливо. По-бетховенски величавы, но страстны ее ораторские возгласы. Их драматизм умеряют восходящие концовки, плавно закругляющие мелодию. Это — будто «напоминание о недавно еще живом, мятущемся и страдающем человеке».[41]

Именно эта внутренняя мелодия и продолжается в средней части романса в вокальной партии, «всплывая» теперь из басов («Но ты от горького лоб-

* Эти диссонансы (аккорды, включающие малую секунду) появились в романсе не сразу: как показывают черновики, Бородин, работая над гармонией, усиливал ее остроту и напряженность, заменяя консонансы или слабые диссонансы сильными (с секундами).

занья...»). Мы слышим теперь голос не героя, а второго участника диалога, который высказывается («Ты говорила: «В день свиданья...») и действует, как живой человек, мечтающий о любви, о счастье... Вокальные интонации становятся гораздо более широкими, распевными (с самого начала — секста и квинта, тогда как в первой части были лишь секунды и терции), а в сопровождении аккорды избавляются от задержаний и льются свободным, плавным потоком. Несколько раз, как волны надежды, вздымаются в басах восходящие концовки.

При повторении третья фраза мелодии звучит вместе с гармонией на кварту выше («В тени олив любви лобзанья...») как кульминация всего романса. Она полна упоения, выражая живое и полнокровное, открытое и страстное чувство любви.*

Тем более резким контрастом звучит после этого возвращение музыки первой части — рассказ о смерти. Сначала повторение — почти точное, хотя уже в первой фразе, в отличие от начала, выделено слово «увы», за которым идет пауза, позволяющая отдельно услышать тяжелый удар баса. Но дальше, со слов «твоя краса», вокальная линия рвется на обособленные короткие попевки: нет сил продолжать!.. И после того, как мелодия оборвалась на своей высшей точке («гробовой»), с острым диссонансом в аккомпанементе, — наступает завершение элегии. Голос произносит фразу «Исчез и поцелуй свиданья», конец которой «сломлен» (неустойчивый альтерированный звук брошен без разрешения). А у рояля как неумолимое напоминание стучит один и тот же звук — тоника. Ее суровым утверждением и кончается романс — высокий пример выражения мужественной скорби, не ослабляющей, а закаляющей человека.

* Характерно, что в этот момент, как в аналогичных случаях и в других произведениях зрелого периода, Бородин ради большей эмоциональной яркости вводит обороты городского бытового романса (доминантсептаккорд с секстой, неприготовленное задержание в мелодии).

В музыкальном окружении Бородина элегия «Для берегов отчизны дальной» не нашла понимания, что отразилось и в оценках критики. Стасов отказал романсу в глубоком и искреннем чувстве, а Кюи — в мелодическом богатстве и яркости. Сейчас такое отношение к гениальному произведению кажется непостижимым. Видимо, причина «слепоты» критиков в том, что они ждали от композитора, по примеру его прежних сочинений, стихийной романтической щедрости фантазии, горячности, темпераментности (как в балладе «Море» или в гейневской «вспышке» — «Отравой полны мои песни») и поэтому не смогли оценить классическую строгость выражения в пушкинском романсе. Сегодня же именно эта строгость, соединенная с глубиной эмоционального содержания и возвышенной красотою, воздействует особенно сильно.

В 80-х годах Бородин написал еще два лирических романса. Один из них — «Арабскую мелодию» — Стасов назвал «лучшим романсом Бородина последнего времени».[42] Но, конечно, его нельзя и сравнивать с «Для берегов отчизны дальной» — уже хотя бы потому, что его замысел (чисто любовная экстатическая лирика) не требовал от Бородина особой «весомости» музыкальных образов.

Индивидуальность композитора не могла сказаться здесь в полной мере в силу особых обстоятельств возникновения романса: и мелодия и текст его — не оригинальные, а заимствованные из арабского фольклора. Все же и в этом произведении много привлекательного, «бородинского». Бородин выбрал красивую мелодию, по-восточному капризную в ритмическом отношении, но — на слух кучкистов, привыкших к яркому ладовому своеобразию народных кавказских и иных знакомых им восточных тем — не столь уж далекую от русской музыки по ладо-интонационному типу (почти полное отсутствие хроматики, ясная мажорная основа).* Однако

* А. Христианович — автор книги, из которой взят этот напев, — в комментарии к нему отмечает близость среднего раздела к русской «Славе».[43] Надо сказать, что и другие

своей обработкой он постарался восполнить ощущавшийся, на его вкус, недостаток ориентальной характерности в напеве. Вся фортепианная партия насыщена изящными, порою — изысканными хроматическими подголосками, вкрадчивыми и пряными альтерированными аккордами. Очень оживляют романс добавленные Бородиным быстрые инструментальные эпизоды (вступление, повторяемое затем в качестве интерлюдии и заключения). В них особенно хороши восходящие хроматические фразки, нетерпеливые, упрямо и страстно молящие.

Второй лирический романс 80-х годов — последний из всех, написанных Бородиным,— вызван к жизни необычными обстоятельствами и не может расцениваться с тех же позиций, что и остальные романсы. Это — «Чудный сад», или «Септэн» («Семистишие»). Бородин писал его не по вдохновению, а из чувства долга и вежливости, будучи скован к тому же салонными, откровенно льстивыми словами Жоржа Коллена. Поэтому напрасно было бы искать в этом «произведении на случай» чего-либо иного, кроме изобретательности и изысканности. К. Дмитревская справедливо относит «Чудный сад» к жанру «листка из альбома», для которого типично использование приемов, уже прочно отстоявшихся в творчестве автора, и — более того — отталкивание от этих приемов при построении целого. В данном случае Бородин «эксплуатирует» давно найденные им гармонические эффекты, встречающиеся в ряде его более ранних произведений, в том числе и в «Морской царевне».* Все же и здесь в музыке есть не только отвлеченная красота, но конкретная образность. Фигурации из секунд вызывают представление о шуме листьев и журчании фонтана или ручья в «чудном саду».

арабские мелодии из его сборника имеют диатонический склад, так что взятая Бородиным песня «Nouba Ghrib. Insiraf» не составляет исключения.

* Среди них — цветистые секундовые созвучия, последования альтерированных септаккордов, смена гармоний на фоне баса, спускающегося вниз по секундам.

## 3

В 80-х годах появляются также два юмористических жанрово-бытовых романса Бородина — «У людей-то в дому» и «Спесь». Жанр этот для Бородина необычен: в его камерно-вокальном творчестве до этого он не был представлен. Бородин выступает здесь продолжателем традиции, идущей в русском романсе от Даргомыжского и Мусоргского. Но юмористически-бытовые образы у Бородина все же встречались и ранее — однако не в романсах, а в операх «Богатыри» и «Князь Игорь» (Скула и Ерошка). Следовательно, в 80-х годах совершился процесс, обратный тому, который мы наблюдали в конце 60-х годов: тогда романсы подготовили собою оперу, теперь опера стала влиять на романсное творчество.

«У людей-то в дому» и «Спесь» свидетельствуют, таким образом, о не прекращавшихся до конца жизни исканиях Бородина, показывают еще одну грань его многостороннего творческого облика. Любопытны они и тем, что обнаруживают некоторые новые для их автора тенденции в трактовке формы и жанра романса.

Романс «У людей-то в дому» написан на стихи Некрасова — поэта, к которому Бородин больше никогда не обращался. Надо думать, известную роль в выборе текста сыграла на этот раз Екатерина Сергеевна, любившая Некрасова и считавшая его художником, родственным Бородину.* Действительно, в творчестве Некрасова как демократа и истинно народного и национального поэта можно найти многое, безусловно близкое Бородину. Но во многом они

* В стихотворении, написанном Е. С. Бородиной по случаю преподнесения Бородину собрания сочинений Некрасова, говорится:

По духу, по лире, по силе самой выраженья —
Родной ты поэту,
И плачет, и тешит по-русски чудесная песня твоя.
В народные, мощные звуки умеешь облечь ты песнь эту,
И русскому уху — та песня родная, своя...[44]

и различны. В частности, Бородин далек и от скорбных настроений, нередких у «печальника русской земли», и от громко звучавших в его поэзии нот открытого социального обличения и протеста.

Поэтому у Некрасова Бородин взял стихотворение, содержащее, в сущности, не очень острую, полушутливую жалобу бедняка на свое житье, в которой никто ни в чем не обвиняется, и на этой основе создал романс-песню не трагического характера (как Мусоргский в «Калистрате» и «Колыбельной Еремушке» на стихи Некрасова), а юмористическую. Получился, по выражению Стасова, «милый, изящный комизм». Но и здесь есть ряд привлекательных черт, из которых особенно выделяется свежий русский народный склад музыки.

Романс построен в трехчастной форме, но, по существу, состоит из двух разделов. В первом говорится о бедственном положении крестьянина, во втором — о его мечтах быть «не хуже других».

Первый раздел включает четыре коротких песенных куплета. Повторяющаяся мелодия имеет народно-плясовой характер. Есть в ней и жалобные, несколько ноющие интонации (восходящие терции на словах «дому», «лепота», «теснота»), напоминающие «Калистрата» Мусоргского. Но в общем довольно быстром движении они звучат не горестно, а скорее с каким-то задором. Начальная половина куплета каждый раз посвящена тому, как хорошо бывает «у людей», и здесь напев держится на сравнительно высоких нотах, а в сопровождении звучат аккорды балалаек (в авторском оркестровом варианте романса они поручены скрипкам и альтам, играющим пиццикато). Вторая же половина — сокрушение по поводу бед в собственном доме. Тут мелодия неудержимо сползает, как в причитаниях, а вместо балалаек вступают деревянные духовые (жалейки и свирели?).

Римский-Корсаков с симпатией говорил о «славных русских гармониях» этого романса.[45] Их русское звучание определяется, видимо, в первую очередь тонким использованием побочных ступеней

и переменного лада: в басу фортепианной партии доминанта Фа мажора, а правой руке — аккорды ре минора. Все время кажется, что вот-вот появится тоника Фа мажора, но она не утверждается ни разу. Выразительна и другая особенность гармонии: во всех четырех куплетах вторая половина идет каждый раз в новой тональности, уходя из Фа мажора, но ни разу не «попадая» в тонику. Полный устой оказывается недостижимым, как и мечта героя,— таков драматургический смысл обоих этих приемов.

Каждому из куплетов предшествует маленький инструментальный эпизод (ритурнель), воспроизводящий наигрыш пастушьего рожка или свирели (в оркестровой партитуре — то кларнет, то гобой соло; бас — валторна или фагот) и гармонирующий основному напеву своим народным складом.* Бородин остроумно разнообразит его звучание при повторениях, то меняя тональность, то сдвигая на кварту бас.

Второй раздел романса («Кабы так нам зажить, чтобы свет удивить») — иллюзорная картина благополучия и радости. Умеренно быстрый темп сменяется быстрым, появляется новая, размашистая мелодия с подзадоривающим плясовым аккомпанементом. Когда же возвращается музыка из первого раздела («Чтоб не хуже других нам почет от людей»), в басу впервые появляется тоника Фа мажора, но... и теперь гармония в других голосах не совпадает с нею, так что ощущения достигнутой цели все же нет (ведь перед нами — не реальность, а несбыточная фантазия!). Хороши тут некоторые юмористические детали, предвосхищающие «Спесь»: благочестивые плагальные («церковные») обороты при упоминании о попе, внезапное maestoso, фермата и громадный скачок голоса (на дуодециму!) на словах о «хозяйке в дому»... И лишь в самом конце

* Интонационно ритурнель близок вступительному наигрышу из песни Балакирева «Мне ли, молодцу», а также главной теме I части Фортепианного квинтета Бородина (ее мажорному варианту).

звучит полный и совершенный тонический каданс, закрепленный последним проведением ритурнеля. Счастье для бедняка достижимо только в воображении!..

«У людей-то в дому» отличается своим построением от остальных зрелых романсов Бородина. Ранее композитор всюду сохранял на протяжении романса единство мелодического материала, темпа и фактуры (исключением было только «Море», где этого не позволил балладный сюжет). Такое единство — отличительная черта романсного стиля Бородина, стремящегося связать в единое целое даже контрастные образы, чтобы сильнее выразить одно основное настроение, одну ведущую мысль. И только в романсе «У людей-то в дому» он отступает от этого принципа, меняя в начале второго раздела все три компонента. Тут можно видеть воздействие методов Мусоргского. Но возможно и другое: опыт оперного композитора подсказал Бородину драматическую трактовку камерного жанра. И не известно, в какую сторону пошли бы его дальнейшие поиски в этой области, проживи он еще несколько лет...

Новые тенденции заметны и в романсе «Спесь». Здесь, правда, изложение сохраняет обычную цельность, но несколько иным, чем прежде, становится соотношение музыки и слов. До этого Бородин всегда передавал в музыке романса общий смысл текста в целом или его значительного раздела, следуя в этом за Глинкой и не стремясь (в отличие от Даргомыжского и Мусоргского) отразить образное значение или особенности произнесения отдельных слов. Нередко он опирался при этом на бытовые жанры или хотя бы на некоторые их средства (баркарола — «Море», серенада — «Из слез моих», похоронный марш — «Для берегов отчизны дальной»).

В «Спеси» изобретательно использован бытовой жанр — марш. Ритм его неоднократно возвращается на протяжении пьесы, способствуя ее единству. Но на этот раз бытовой жанр привлечен не ради того, чтобы лучше обрисовать обстановку действия или создать определенное настроение. Он служит инди-

видуальной характеристикой героя. В том, как движется Спесь, в его походке раскрывается его сущность. Такой путь создания «музыкального портрета», подсказанный опытом Даргомыжского и Мусоргского (причем не только их романсов, но и опер), был уже испробован Бородиным в некоторых сценах «Князя Игоря» (трусливые перебежки Скулы и Ерошки, властная, упругая походка Кончака).

Марш в «Спеси» особенный. В нем нет обычной для этого жанра подтянутости и устремленности. Это — «лжемарш»: топтание на месте (никак не уйти от тоники!) да движение вразвалку колышущейся на ходу тучной фигуры (шатающиеся интонации: «с боку на бок переваливаясь»). От марша остается только размеренный ритм, придающий музыке некую торжественность.

Собственно маршевый рефрен («Ходит Спесь надуваючись...») проходит почти без изменений 4 раза. Он чередуется с эпизодами,* где даются либо подробности портрета Спеси, либо зарисовки его «подвигов». Некоторые приемы здесь напоминают сцены с участием Скулы и Ерошки из «Князя Игоря», в особенности их «Княжую песню» (такие же комические секундовые раскачивания). Другие же — это приемы изобразительности: мелодической, речевой (интонационной), ритмической, — также рождающие юмористический эффект.

Бородин иллюстрирует в музыке образные детали стихов А. К. Толстого. «Ростом-то Спесь аршин с четвертью, шапка на нем во целу сажень», — говорится в тексте. И музыка сначала изображает мелкими шажками мелодии, с усилием тянущейся вверх, будто на цыпочках, тщедушность героя (вспоминается «Каменный гость» Даргомыжского: «Покойник мал был и тщедушен»), а потом решительными, «важными» интонациями («во целу сажень») — его напыщенность и заносчивость. Наду-

* Форма романса близка к рондо, но отличается большей самостоятельной ролью эпизодов (второго и третьего), так что рефрен становится в буквальном смысле этого слова «припевом».

тая, чванливая фигура вырисовывается также из октавных возгласов «Ходит Спесь» — преувеличенно значительных, будто об этом оповещается вся округа. Остроумно показано удивление Спеси при виде радуги: остановка и неожиданный сдвиг в тональность VI гармонической ступени (пародийное использование приема из опер, передающего обычно моменты высокого раздумья и молитвенного просветления), имитация-передразнивание интонации голоса у рояля (полная растерянность) и решительный уход Спеси (цепь секстаккордов — опять как «всерьез» в операх).

Во всем этом нет ни хлесткой насмешки, ни едкой иронии. Всюду — только добродушный комизм. Но спесь — порок социальный, типичный для богатых и «власть имущих». Поэтому, высмеивая этот порок, Бородин, по существу, приближается все же к общественной сатире.

Остается сказать еще об одной вокальной пьесе Бородина, примыкающей к его жанрово-юмористическим романсам,— о «Серенаде четырех кавалеров одной даме» для двух теноров и двух басов без сопровождения. Если в «Спеси» были элементы пародирования, то «Серенада» вся представляет собою пародию. Объект высмеивания — распространенный в салонном и концертном репертуаре тип псевдоиспанской серенады с такими непременными атрибутами «испанистости», как бренчание гитары и ритм болеро или фанданго. Другой источник комического впечатления — ситуация, изображенная в «Серенаде»: коллективное признание в любви, причем все четверо кавалеров совершенно неотличимы друг от друга, так что коллективным оказывается чувство их любви к одной даме, что выглядит совсем нелепым и смешным.

Пародия была любимым оружием Бородина, и «Серенада» — один из образцов этого жанра в его творчестве. В тексте (принадлежащем композитору) и музыке «Серенады» разбросано немало сочных и метких комедийных штрихов. Это и вступление со смешным подражанием голосов гитаре: «Дрень-дре-

ни-дрени-дрень-дрень-дрень...». Это и «глубокомысленные» изречения в тексте, показывающие, что кавалеры попросту не знают, о чем им петь: «Знакомы нам двери, знаком нам ваш дом...», «Стоим мы, стоим мы, стоим и поем...». Это и свидетельство удручающей бедности их фантазии: окончание каждой из первых трех фраз на одном и том же преунылом минорном аккорде.

Комичны настойчиво-жалобные интонации: «Пустите, пустите, пустите вы нас», — тем более смешные, что во втором куплете обнаруживается истинная цена этой настойчивости: «Скорей отворите, не то мы уйдем». Наконец, достойное завершение куплетов — малюсенькая сценка, где кавалеры поочередно выступают солистами («Ах, как люблю я») и где окончательно выясняется, что все они абсолютно лишены индивидуальности (качество нелишнее в любви!) и способны лишь повторять друг за другом одно и то же, как попугаи. Впрочем, последний кавалер пытается «проявить индивидуальность». Это второй бас, завершающий свою реплику «страстным» возгласом — скачком на октаву вверх. Его «инициатива» особенно комична, так как до этого именно его партия была наиболее примитивной.

Такова эта «Серенада» — образец «музыкального Козьмы Пруткова».

Романсы Бородина появлялись в свет небольшими группами — по 2—3, некоторые остались не опубликованными при жизни автора. Должно быть, поэтому, а может быть и из-за того, что вокальные миниатюры Бородина были заслонены громадами «Игоря» и Богатырской симфонии, — они не получили должной оценки у современников. Стасов восхищается романсами 60-х и 70-х годов, но все дальнейшее считает слабым.* Кюи в книге «Русский

* Правда, как вспоминает Е. Д. Стасова, Владимир Васильевич в конце жизни любил слушать и «Для берегов отчизны дальной», и «Спесь», «заказывая» их певцам на домашних вечерах.[46]

романс» пишет о Бородине: «В романсное дело он не внес ничего нового, кроме некоторых оригинальных особенностей своей превосходной музыки».[47] Даже у советских исследователей наряду с признанием выдающейся художественной ценности этих произведений встречаются утверждения о том, что «в истории русского романса романсы Бородина — интермедия».[48]

Одна из причин такого отношения к романсам Бородина, помимо их малочисленности, — их тематическая и стилистическая разнородность, затрудняющая определение того, в чем же заключается бородинская традиция русского романса. В самом деле, в них представлены и эпос, и лирика, и жанрово-бытовые образы, а в отношении стиля трудно найти общее между «Песней темного леса» и, скажем, «Отравой полны мои песни»... Но если сопоставить Бородина-романсиста с его предшественниками и современниками, становится очевидным: в его вокальном творчестве есть нечто неповторимое и значительное, что выделяет его среди всех авторов романсов. Это — преобладание «объективных» сюжетов над чисто лирическими, любовными; это — выдвижение новых «объективных» тем, каких вовсе не знал до того романс, — богатырских народно-эпических («Спящая княжна», «Песня темного леса») и открытие новых, соответствующих им выразительных средств, идущих от русской былины и крестьянской песни; это — утверждение особых качеств лиризма: мужественности, цельности чувств, строгости выражения.

Народно-эпическая традиция русского романса, основанная Бородиным, успешно развивается в советскую эпоху (достаточно напомнить о достижениях Свиридова). Продолжается также его лирическая традиция. В их создании и состоит индивидуальный вклад Бородина в камерную вокальную музыку.

## Глава III

## КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Первое камерно-инструментальное сочинение зрелого периода — Квартет Ля мажор — Бородин начал писать в 1875 году, когда русская ансамблевая классика еще только складывалась. Позади у этого жанра русской музыки была почти вековая история (о ней частично уже говорилось в связи с ранними произведениями Бородина). Но и тогда, когда появились рожденные гением Глинки первые образцы национальной оперной, симфонической и романсной классики, камерно-инструментальный жанр еще не достиг классического уровня, хотя развитие его продолжалось в творчестве Ласковского, Львова, К. Шуберта, Афанасьева, А. Рубинштейна и других композиторов середины XIX века. [1]

Условия для осуществления задачи созрели к 70-м годам. Росту русской камерно-инструментальной культуры сильно способствовала деятельность новых музыкально-просветительских организаций, возникших в этот период. В частности, проводило циклы камерных концертов («собраний») РМО, имевшее свои квартеты в Петербурге и Москве. Появились и другие постоянные исполнительские ансамбли. С первого года своего существования РМО стало проводить конкурсы камерно-инструментальных сочинений. В Москве образовалось Общество квартетной музыки. Вокруг концертов сформирова-

лась своя публика, интересующаяся камерно-инструментальной музыкой. Все это весьма благоприятствовало творчеству.

К этому же времени в русскую классическую музыку, помимо опер, романсов и одночастных симфонических произведений, вошли первые симфонии (Римского-Корсакова, Чайковского и Бородина), в которых завершилось освоение многочастного инструментального жанра и были найдены различные самостоятельные решения сонатно-симфонического цикла. На этой основе значительно шагнуло вперед формирование русских национальных стилей инструментального письма. Немалую роль сыграло и другое обстоятельство: благодаря стремительному развитию публичной концертной жизни резко расширилось знакомство с инструментальным и, в частности, камерно-инструментальным творчеством западноевропейских композиторов: Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана...

Были и глубокие идейно-общественные факторы, воздействовавшие на развитие камерных жанров. Обычная и наиболее свойственная этим жанрам область содержания — лирика. Поэтому они расцветают тогда, когда в обществе усиливается интерес к внутреннему миру и судьбе личности, обостряется потребность в лирических высказываниях. Именно такой была обстановка в 70-х годах.

Влечение к лирике в русском искусстве этого десятилетия иногда объясняют спадом освободительного движения, разочарованием части общества в идеалах шестидесятничества и даже распространением «теории малых дел». Но это все — явления следующего десятилетия. 70-е же годы — годы трудные, но не «мертвые» — как исторический период были прямым продолжением 60-х, временем острой общественной борьбы.

Но верно, конечно, и другое: совершились некоторые изменения в обстановке развития русского искусства, способствовавшие тому, что лирика заняла в нем большее место. Именно в эти годы расцветает в русской живописи лирический пейзаж

(Васильев, Саврасов, Поленов), Чайковский окончательно находит себя как оперный автор в «лирических сценах» «Евгений Онегин» и даже Мусоргский после «Бориса Годунова» пишет цикл «Без солнца».

В чем причина этого? Видимо, не в «смене вех», не в отказе от идеалов 60-х годов, а в расширении кругозора, в более полном, чем раньше, отражении тенденций эпохи. В предыдущем 10-летии русское искусство, естественно, должно было начать с решения наиболее первоочередных задач. Поэтому тогда оно уделило столь большое внимание темам общенародным и общегосударственным. Однако была у пореформенной эпохи еще одна важная сторона: это было время, когда сильно выросло чувство личности, ранее подавленное и неосознанное. И вот теперь пришла пора шире, полнее, разностороннее выразить в искусстве эту характерную черту времени. Одним из путей выражения и стала лирика.

Таковы были многообразные стимулы начавшегося в 70-х годах расцвета русского камерно-инструментального творчества. В 1870—1876 годах появляются три квартета Чайковского. Обращаются к камерному ансамблю и кучкисты, еще недавно относившиеся к нему с некоторым пренебрежением как к сугубо «академическому» жанру (такое отношение, впрочем, сохранилось и позднее у Мусоргского и Стасова). Работая над Первым квартетом, Бородин писал Л. И. Кармалиной: «Для пения теперь пишется мало в нашем кружке; ветер повеял неожиданно поветрием на камерную музыку: Корсаков написал, кроме прежнего квартета, квинтет для фортепиано с духовыми и струнный секстет; Кюи затеял было квартет, но, кажется, бросил...» (II, 123).

Среди этих произведений был и Первый квартет Бородина. Новому обращению Бородина к этому жанру, помимо отмеченных уже причин общего порядка, могли способствовать и некоторые индивидуальные, в частности его любовь с юных лет к ансамблевому исполнительству и творчеству, при-

обретенный тогда же опыт автора и исполнителя ансамблей. С другой стороны, тут могли также сыграть роль просветительские устремления Бородина, который был «глубоко убежден, что камерная музыка представляет одно из самых могучих средств для развития музыкального вкуса и понимания» (II, 106). Соединившись, все эти факторы и дали толчок для возвращения Бородина к камерно-инструментальному творчеству, от которого он уже не отошел до конца жизни.

1

Подобно большей части симфонических произведений Бородина, его квартеты не имеют программы. В поисках путеводных нитей, ведущих к пониманию замысла чисто инструментальных произведений, их нередко сопоставляют с событиями жизни композитора в период их создания и с возникшими параллельно другими его сочинениями.

Так поступали и некоторые авторы, писавшие о Первом квартете Бородина. Но метод этот не вполне оправдывает себя. 5-летие, когда сочинялся квартет, было знаменательно для Бородина весьма разнообразными впечатлениями и переживаниями, и сказать, какие из них повлияли на замысел произведения, невозможно. Больше может дать сравнение с творческим «фоном»: его составляла опера «Князь Игорь». Но работа над ней, продолжавшаяся 18 лет, в равной мере сопутствовала созданию ряда других, совсем отличных от квартета произведений, так что подбирать параллели среди оперных фрагментов надо с осторожностью (а Вторая симфония ко времени сочинения Первого квартета была уже написана). Никаких авторских высказываний о замысле Первого квартета не сохранилось. Остается «вычитывать» содержание музыки из нее самой.

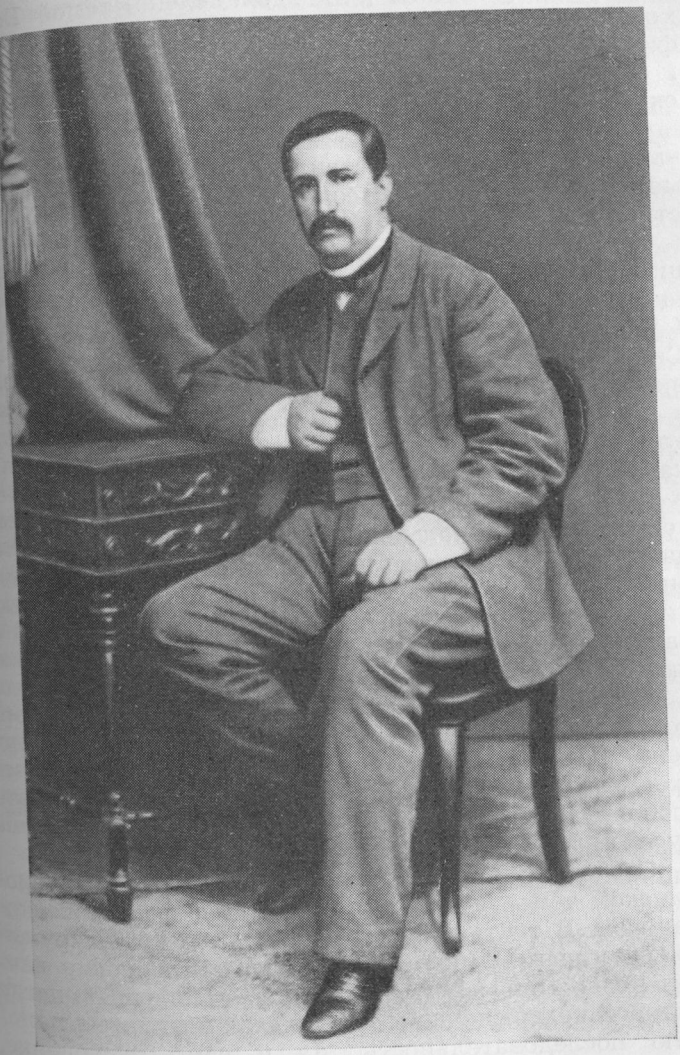
I часть квартета — сонатное аллегро. Достаточно общего знакомства на слух с этой музыкой, чтобы сразу заметить отсутствие в ней ярко выраженного

драматического конфликта, обычного для первых частей сонатно-симфонического цикла. Нет здесь и смены контрастных картин, свойственной эпическому искусству. Это — не драма и не эпос, а лирика. Именно лирическим складом отличаются все темы этой части.

Тема умеренно-неторопливого вступления имеет авторскую пометку «нежно» (dolce). Но нежность эта даже для Бородина, всегда объективного в выражении лирических чувств, уж очень спокойна, лишена и намека на интимность и страстность. Мелодия неспешно движется по тонам мажорного трезвучия, по квартам и секундам, и у слушателя возникают связанные обычно с таким мелодическим типом ощущения устойчивости, ясности, объективности. Есть здесь и повествовательность. Но это не чередование разных образов, а размеренное, постепенное раскрытие одного эмоционального состояния, которое трудно определить словами. Душевное спокойствие, благожелательность к окружающему миру, готовность к переживаниям — вот что слышится в музыке...

Однако сказать о теме вступления только это значило бы обрисовать ее односторонне. Мелодию постоянно сопровождают подголоски: ползут хроматические проходящие, имитируются в разных голосах отдельные тематические попевки. Благодаря этому внутреннему движению спокойствие не превращается в застылость, а объективность — в холодок. Оно, по верному наблюдению Г. Головинского, «создает исключительное богатство подтекста». Образуется особая фактура — «поющее гомофонное многоголосие». «Своеобразие этой фактуры в том, что в ней главенствует мелодия верхнего голоса, однако остальные голоса (уступающие, казалось бы, ей в содержательности) вносят в общее целое такие черты, которых лишена мелодия, и таким образом обогащают ее».[2]

Главная тема сонатного аллегро не целиком оригинальна. На партитуре квартета Бородиным сделана надпись: «Angeregt durch ein Thema von



А. П. Бородин. 1875—1876(?)

Beethoven» («навеяно [или вдохновлено] темой Бетховена»). Это указание имеет в виду побочную тему финала Тринадцатого квартета Бетховена (соч. 130) и относится как раз к главной теме I части бородинского квартета.

Сходство между этими светлыми уравновешенными мелодиями действительно есть. Некоторые мелодические обороты совпадают. Но есть и существенные отличия.

Бородинская мелодия сразу изливается из вершины, так что уже в начале образуется «говорящая» нисходящая интонация (как в побочной теме I части Второй симфонии Бородина или в трио из Скерцо той же симфонии). Такие попевки с ударением на протянутом первом (верхнем) звуке (как в словах «лада», «милый» и т. д.) очень типичны для Бородина и придают его лирическим мелодиям какую-то особенную ласковость. Они встречаются и в других темах этого квартета. В бетховенской теме тоже есть подобная интонация, но всего лишь одна, да и та — в середине (причем при повторении темы она исчезает), тогда как у Бородина такого рода нисходящие попевки (терцовые и квинтовые) буквально насыщают собою всю тему, играя роль начальных, «ключевых» попевок в ее фразах.

Опорная точка темы Бородина — квинта мажорного лада, самая его певучая, свободно парящая ступень. К ней многократно возвращается мелодическое движение, она любовно опевается — и все это сообщает теме русский оттенок («Квинта — душа русской музыки»,— говорил Глинка).

Особого внимания заслуживают те отрезки бородинской темы, которыми она отличается от бетховенской. В тактах 3—4, где у Бетховена — окружение доминанты (половинный каданс), Бородин вводит новый, промежуточный упор — II ступень, после которой возвращение к тонике дает мягкую плагальную последовательность. Да и само отклонение, с вводным тоном ко II ступени и ее опеванием, вносит в мелодию романтическую мягкость и гибкость, которых нет в более классичной, собранной и целе-

устремленной теме Бетховена. То же — в конце восьмитакта, где у Бетховена — полный каданс на тонике, а у Бородина — новое отклонение во II ступень. А потом идет переход к продолжению темы, весьма напоминающий своими трихордовыми попевками ходы из «Рассвета на Москве-реке» Мусоргского.

Благодаря всему этому бородинская тема становится вполне самостоятельной и звучит очень по-русски,* так что ссылку на Бетховена можно объяснить лишь особой щепетильностью, присущей Бородину.

Продолжение темы отличается еще большей мягкостью и гибкостью. Извилистая, несколько прихотливая мелодическая линия с многочисленными завитками и изгибами, с хроматическими проходящими и вспомогательными приближается к восточным народным напевам с их узорчатыми фиоритурами[3] (еще раньше, в 6-м такте темы, такую же ассоциацию вызывало мелодическое украшение — форшлаг).

Эта часть темы оживленнее ее начала (идущего, кстати говоря, на органном пункте тоники), она дышит большей теплотою и увлечением. Но если взять главную тему в целом, то она все же уравновешенна, хотя и подвижнее темы вступления: там было раздумье и неторопливое повествование, здесь — живое, непосредственное лирическое высказывание и обращение. Но подвижность эта — переливы оттенков одного, в общем, созерцательного настроения.

Третья тема, играющая в I части квартета большую роль,— связующая. Ее составляют нисходящие хроматические фразки, где в каждой ритм восьмых постепенно затормаживается бóльшими длительностями, хроматически приводящими к устою. Такие фразки типичны для завершения, для каданса (ср. конец арии Игоря; есть аналогичные примеры

* В этом плане интересно некоторое ее сходство в мелодическом рисунке с иной по характеру темой «Пляски скоморохов» из «Снегурочки» Римского-Корсакова.

и в инструментальной музыке Бородина — скажем, в «Грезах» из Маленькой сюиты). Поэтому они хорошо подходят для того, чтобы успокаивать, закруглять музыкальное движение. Поэтому же, как всякий каданс, они несколько нейтральны по выразительности и допускают всевозможные образные переосмысления. И действительно, в дальнейшем эта тема будет, как Протей, принимать самые разные обличья.

В противоположность связующей, побочная тема очень определенна и ярка в своем характере. Созерцательность главной темы сменяется активностью, нетерпеливой порывистостью. Это тоже лирика, но иная: более личная, субъективная, страстная, увлекающая силой и открытостью любовного признания — как в дуэте Владимира и Кончаковны из «Князя Игоря».

Солирует скрипка, начинающая свое пение в низком, сочном, богатом обертонами регистре («грудном» — если проводить аналогию с человеческим голосом), под синкопированный аккомпанемент. Начальная попевка с ее хроматическим восходящим движением полна горячности. Такие интонации встречались у Бородина в ранних ансамблях (Струнный квинтет, Фортепианное трио), отмеченных влиянием романтизма. Теперь жгучая юношеская пылкость эмоций возродилась в зрелом творении, придав и ему романтическую окраску. Но, как и раньше, Бородин избегает преувеличений и «растрепанности», нередких у романтиков. Волнообразный рисунок его темы симметричен: подъем уравновешивается мягким спадом. «Говорящие» ласковые интонации (падающие, с акцентом на верхнем звуке) придают ей индивидуальное, «бородинское» очарование.

При повторении побочная тема присоединяет к себе новый голос, самостоятельный по выразительности, страстно и восторженно поющий в высоком регистре над темой. Его словно выделила из себя тема, не вместившая всего богатства нахлынувших чувств.

Таким образом, все темы I части квартета (есть еще и заключительная, но она совпадает со связующей) едины по своей лирической сущности. Между ними нет конфликта. Более того, уже в экспозиции показано их внутреннее родство. Связующая образовалась в результате видоизменения одной из интонаций главной темы (конец такта 23 и такт 24 от Allegro). А побочная завершается каденсовыми оборотами, тоже имевшимися в главной, в конце ее (такт 12 до цифры **1**, 1-я скрипка и др.).

Нет конфликтов и внутри тем. Поэтому их изложение плавно и цельно. Плавны большей частью и переходы от темы к теме, от раздела к разделу. Замирание в конце вступления подготавливает главную тему. Связующая сначала успокаивает движение после главной, а в конце наполняется страстностью, вводя в побочную. Заключительная неожиданным пианиссимо с чудесными флажолетами виолончели гасит возбуждение побочной.

Центр экспозиции, ее вершина, основной ее образ — побочная тема, затмевающая своей яркостью и пылкостью все окружающие.

Отсутствие конфликта между темами ведет к тому, что смыслом разработки становится движение к их синтезу. Поиски его начинаются с первых же тактов (особенно интересен до-мажорный эпизод, где одновременно звучат в разных голосах интонации первой и второй половин главной темы, связующей и побочной).

Нащупываются пути объединения не только по вертикали, но и по горизонтали. У виолончели звучит тема-«гибрид», образовавшаяся из начала главной, оборотов ее второй половины и начала побочной, а контрапунктом у 2-й скрипки служит связующая (такты 61—67 от цифры **3**).

Но эти поиски еще не приводят к устойчивому итогу. Пытается закрепиться побочная тема — и тоже безуспешно. Тогда «на сцену» выступает главная — в виде второй ее половины. Она обретает новый, решительный характер и настойчиво утверж-

дается с помощью полифонической формы, которая обладает особенно большой возможностью закрепления, утверждения образа — фуги. Поразительно мастерство, с которым Бородин развертывает фугу на основе не специально сконструированной темы, «подогнанной» к жестким требованиям формы, а мелодии, сразу привлекшей своей особой, индивидуальной лирической выразительностью. Притом это — не обычное фугато из сонатной разработки, где дело ограничивается только экспозицией фуги. Здесь почти полная фуга с проведениями темы в иных тональностях, кроме главной и доминантовой, и со стреттами.

Энергия, накопившаяся в фуге, требует выхода — и на помощь опять приходит «тема-Протей», порождающая решительные, требовательные аккорды. Это первая кульминация разработки, где пытается восторжествовать чуждое общему лирическому строю музыки властное и твердое («мужественное») начало. Тогда напоминает о себе прозрачная, спокойная, нежная тема вступления. Из нее вырываются нетерпеливые, возбужденные интонации побочной, и вот уже звучит вся побочная тема, будто упрашивая и убеждая, у солирующей скрипки (гораздо выше, чем в первый раз), в сопровождении бурно волнующихся фигураций. Это — вторая кульминация, ответ столь же активного, но иного по смыслу начала: чисто лирического, ярко эмоционального и страстного («женственного»). Сила убеждения здесь столь велика, что побочной теме удается захватить и увлечь за собою интонации главной темы, которые теперь включаются в побочную. Вот когда достигается прочный синтез тем! Разработка, в отличие от обычного, приводит, таким образом, к победе побочной темы над главной.*

* Продолжая аналогию (конечно, условную) с образами Владимира Игоревича и Кончаковны из «Игоря», можно было бы сказать, что разработка воспроизводит показанное в опере (III действие) торжество женской любви (Кончаковна) над мужской решимостью, пробудившейся у созерцательной, пассивной до того натуры (Владимир).

Этот результат определяет и облик репризы. Главная тема при повторении звучит здесь очень легко, воздушно, паря над фигурациями, заимствованными из кульминационного проведения побочной темы (в разработке), то есть подчинившись ей. Зато побочная излагается не одним, а двумя инструментами (скрипка и альт) с большей уверенностью, силой и насыщенностью звучания.

Окончательное закрепление этого драматургического итога происходит в коде, где появляется «под занавес» новая тема. В нее вошли самые гибкие, самые эмоционально открытые интонации главной темы, хроматизмы из связующей и концовки-каденсы, общие для главной и побочной тем.

Это — полнейшее выражение достигнутого единства образов. Часть завершается абсолютным успокоением — замиранием звучности в высочайшем регистре (флажолеты всех инструментов — прием, не встречавшийся до Бородина в квартетах).

Со II частью — Анданте — в квартет, не нарушая его лирической сути, входит мысль о страдании и смерти. Ровному свету I части противостоит здесь тень, полумрак. С гениальной силой и лаконизмом выражена в Анданте глубокая, но скупая в своем проявлении скорбь.

Это настроение пронизывает основную тему — песню, которой начинается часть (без всякого вступления). Горестной жалобой, песней вековечной печали звучит напев, сопровождаемый подголоском. Он сразу захватывает особой щемящей тоскою и вместе с тем мудрой сдержанностью выражения, какие свойственны русской крестьянской лирической песне. От этой песни здесь также и ладовые особенности (натуральный минор *), и характерные интонации (особенно типичен каденсовый распев в такте 5 с «воздушной септимой» — *ми*), и свободное, текучее ритмическое строение: нет двух тактов и двух

* Впрочем, внизу вводный тон — гармонический (*ми-диез*). Образуется звукоряд (с *ми-диез* внизу и *ми* вверху), называемый «обиходным» и также встречающийся в крестьянских песнях.

попевок с одинаковым ритмом, нет признаков симметрии и в общей структуре напева (шеститакт с дополнением — всего 7 тактов).

Л. Соловцова нашла довольно близкий этой теме мелодический образ в опере «Князь Игорь»; обращение девушек к Ярославне с жалобой на Галицкого («Уйми, хоть ты уйми его»). Еще ближе к ней некоторые обороты из оркестрового вступления (и сопровождения) к речитативу Ярославны «Как уныло все кругом» (такты 6—9 и др.).

Возможна и более далекая аналогия — с Хором поселян. Прямых совпадений между этими напевами нет, но, помимо общего настроения, их сближают и некоторые частные приметы.

В целом, по сравнению с I частью квартета, в теме Анданте больше эпичности. От Хора поселян, с другой стороны, она отличается большим лиризмом. Это — жалоба не толпы, не народа, а одного человека или, может быть, двух (ведь здесь — инструментальный дуэт!) лирических героев квартета. В самом напеве среди эпически строгих диатонических интонаций расположились хроматические, вносящие оттенок тонкого, проникновенного лиризма. Еще больше хроматизмов в подголоске (втором голосе дуэта).

При повторении темы к ней добавляются нисходящие попевки с «вздрагиваниями» — триолями на первой доле, с напряженными задержаниями в гармонии. В них проявляет себя с трудом сдерживаемая душевная боль. И вот не хватает больше сил, происходит вспышка: теперь уже целый поток триолей низвергается в яростном движении (più vivo, animato ed appassionato), чтобы затихнуть потом на новых аккордах с задержаниями...

Ответом звучит вторая тема — голос утешения, увещевания. Музыка струится ровным потоком, как успокаивающая ласковая речь. Она говорит о душевном тепле, сочувствии, надежде — именно говорит, потому что мелодия слагается из «бородинских» двузвучных попевок с ударением на первом звуке и фразы ее текучи и несимметричны, как

в непринужденном, «незаученном» высказывании. Струящиеся певучие фразы с извилистыми хроматизмами долго еще переходят из голоса в голос, продолжая уговаривать, успокаивать.

Мелодическая насыщенность этого большого раздела поразительна: каждый голос поет, у каждого — своя линия, и все это — без использования каких-либо академических форм полифонии. «Это музыка, очень специфичная для ансамбля струнных,— пишет Г. Головинский, отмечая высокое мастерство Бородина в области квартетного письма.— Композитор опирается здесь на особую способность смычковых инструментов к плавной кантилене. В данном случае льются одновременно кантилены нескольких струнных; благодаря ритмической ровности всех голосов они объединяются в широкий, насыщенный, «полноводный» поток, создавая эффект „многоголосного пения“».[4]

Одна из фраз второй темы становится темой фугато, образующего среднюю часть Анданте.* Полутоновые интонации ее «сдавлены» в пределах уменьшенной кварты. Глухо звучат они в басовом регистре, на пианиссимо, как шепот и бормотание. Авторское обозначение misterioso подкрепляет догадку: не молитва ли это?.. Весь раздел идет на приглушенной звучности. Имитационное изложение завершается характерным кадансом баховской эпохи.

Весь этот эпизод, по существу, резко противостоит по своим настроениям (как и по стилистическим истокам) основному народно-песенному образу Анданте. И предлагаемый здесь «выход» решительно отвергается дальнейшим развитием содержания. Едва замерли последние звуки фугато, как вторгается с новой, еще более яростной силой поток триолей — высшее в этой части выражение боли и страстного протеста. Он заставляет встрепенуться, сбросить узы оцепенения и покорности и тем самым

* Форма Анданте — трехчастная с сокращенной репризой (опущена вторая тема).

открывает путь для возвращения основной темы-песни.

В репризе первая тема изложена пространнее, чем раньше, и с острым драматическим контрастом. Первое ее проведение обогатилось новым, тихо жалующимся подголоском в высоком регистре. Во втором тема звучит октавой выше обычного, легче, прозрачнее. И вдруг — трагическая кульминация всей части: фортиссимо, в октавном изложении, с акцентами на каждом звуке проходят тема в нижнем голосе и неизменное противосложение (подголосок) к ней — в верхнем, то есть впервые — над нею * как самостоятельная, громко заявляющая о себе мелодия, в которой стали особенно явственно слышны хроматические интонации стона. Невозможность примириться с горем и огромная внутренняя сила душевного сопротивления ему, сила протеста — вот что слышится здесь, как и в проходящем затем последний раз потоке триолей. Утешения быть не может!

Эпилог повествования — кода. В басу виолончель ровно и бесстрастно отстукивает тонику (предел движения!), а на этом фоне в разных голосах проходят нисходящие попевки с «вздрагивающими» триолями да «бормочущие» фразы из фугато. Все это в какой-то мере предвосхищает коду финала Шестой симфонии Чайковского (хотя общий характер части все же иной, не столь трагический) и имеет, видимо, тот же образный смысл: «последнее прости». В заключительных тактах наступает просветление, звучность угасает на тянущемся мажорном трезвучии.

У Чайковского траурная часть завершает симфонию как итог развития. У Бородина, в его квартете, это — лишь эпизод, скорбное настроение которого частично снимается уже следующей частью — Скерцо,— вызывающей представление о детских играх и

* Следовательно, эти два голоса дуэта соединены в двойном контрапункте октавы, который еще не раз встретится у Бородина.

видениях, о светлых, пасторальных картинах. Здесь такое же соотношение образов, как и в пушкинских «Стансах», та же мудрость обновления жизни:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Инструментальное скерцо — жанр, трактовавшийся композиторами XIX века по-разному: в плане героики или гротеска, бытовой танцевальности или фантастики. Бородин в молодости в своих 4-ручных скерцо испробовал два типа: танцевальный (си-бемоль-минорное) и фантастический (ми-мажорное). От них же отталкивается он в зрелом творчестве, но преломляет их по-новому, частично сближая между собою, частично дополняя иными образами.

Так, самобытный облик получает у Бородина фантастическое скерцо, впервые введенное Мендельсоном (скерцо из музыки к «Сну в летнюю ночь», изображающее рой эльфов). Бородин использует дальнейшие завоевания в этой области, принадлежащие Берлиозу, чье скерцо «Царица Маб» (волшебница снов) из драматической симфонии «Ромео и Джульетта» высоко ценилось кучкистами. «Это верх совершенства по новизне, оригинальности, свежести, фантазии, изяществу и тонкости оркестровки,— писал об этом скерцо Бородин.— Поэтическая обстановка вымысла о царице Маб и всех ее проказах нашла здесь полнейшее отражение в прихотливом и своеобразном вдохновении Берлиоза» (IV, 268). От этого скерцо у Бородина — воздушность звучаний и тонкая игра тембров.

В то же время не проходит Бородин и мимо нового типа инструментального скерцо, который вырос из танцевального. Это — юмористическое скерцо на реальной, бытовой народно-жанровой основе, намеченное Глинкой (некоторые эпизоды «Камаринской») и достигшее расцвета у Даргомыжского («Баба-яга», «Чухонская фантазия», «Казачок»). Здесь Бородина привлекают и комизм содержания, и «совершенно своеобразные, новые приемы и эффекты — гармони-

ческие, инструментальные и ритмические». Так, ими «переполнена», по его выражению, фантазия Даргомыжского на финские темы («Чухонская»). «Музыкальные курьезы, самые небывалые, самые разнообразные, встречаются здесь на каждом шагу; перечислить их в частности решительно невозможно — пришлось бы останавливаться чуть не на каждом такте пьесы. И все это блещет самым неподдельным юмором и остроумием» (IV, 289).*

Любовь к «курьезам» — неожиданным поворотам мелодии и гармонии, ритмическим перебоям и необычным эффектам инструментовки — и унаследовал от Даргомыжского Бородин. Необыкновенное и внезапное, если оно не связано со страшным и получает «благополучное», естественное разрешение,— источник комизма в искусстве. Такой комизм часто встречается в инструментальных скерцо Бородина.

Обе эти линии скрестились в Скерцо из Первого квартета. Общий колорит его крайних разделов — фантастический, прозрачный, «берлиозовский». Инструменты играют сначала тихо и легко, а потом и в высшей степени легко, совсем воздушно. Темп при этом чрезвычайно быстрый. Короткие, отрывистые трехзвучные мотивы перебегают от инструмента к инструменту — это главная тема.** Потом другие трехзвучные мотивы слагаются в живые, энергичные фразки, снующие вверх и вниз на фоне ровного пульса аккордов. Такова побочная тема. В нее входят мотивы из главной (они повторяются в одном из голосов), так что, как и обычно у Бородина, никакого противопоставления тем здесь нет. В общем, создается впечатление забавной игры, мелькания причудливых бесплотных фигурок.

С другой стороны, возникают и некоторые вполне реальные ассоциации. Мотивы главной темы — по-бородински «говорящие», с ударением на первом,

* Балакирев показывал Ястребцеву по партитуре те места из этой фантазии, которые особенно нравились Бородину и всегда вызывали у него веселый смех.[5]

** Крайние (тождественные между собой) разделы Скерцо написаны в форме сонатного аллегро.

высоком звуке (дактиль!). Поэтому их суетня в разных голосах похожа на скороговорку нескольких человек, спешащих дополнить один другого. А порхающие фразки второй темы кружатся словно в танце, в хороводе.

Все это — и скороговорка, и танец — окрашено юмором, вызывает улыбку благодаря многочисленным «курьезам». Тут и острые акценты, и неожиданные интонационные повороты в главной теме, и угловатые, нарочито неуклюжие фразы контрапункта к ней (после цифры 2) с резкими, мгновенными динамическими переходами, и столь же мгновенные сопоставления далеких тональностей, и пикантность инструментовки.*

Новые, неслыханные звучности находит Бородин в трио. Его характер иной: это не прихотливая игра, не пляска фантастических существ, а трогающая необычайной чистотой, хрупкостью и детской наивностью бесхитростная песенка. Как верно подметила Л. Соловцова, в ней есть «что-то напоминающее о мире детской сказки» и в то же время «ощущаются элементы «игрушечности». Это та же игрушечность звенящего механизма музыкальной шкатулки, что и в «Табакерке» Лядова».[6] Нежнейшие звенящие, хрустальные звучания извлекаются скрипкой и виолончелью, которые играют флажолетами — то порознь, то одновременно. Такое использование струнных инструментов в квартете — открытие Бородина.

Только однажды песенку излагают первая скрипка и альт полным и сочным звуком — будто сказочные видения стали на момент реальными, наполнились плотью и кровью. Но этим лишь оттеняется волшебный характер общего колорита.

* Например, в репризе побочная тема (она появляется сначала не в главной тональности — это тоже «курьез»!) инструментована так: мелодию исполняет piano staccato альт, пульс дают скрипки, играющие выше альта (и тоже staccato) pianissimo и leggierissimo, а бас — это pizzicato виолончели. Интересные эффекты извлекает Бородин также из чередования игры смычком (arco) и pizzicato.

Есть в трио еще одна тема. Она слагается из одинаковых коротких фигурок (напоминающих фигурацию из I части Пасторальной симфонии Бетховена), которые похожи на наигрыши и переливы пастушьей свирели. Здесь же свистят флажолеты первой скрипки и виолончели.

Скерцо дает необходимое просветление после сумрака и печали Анданте. Но оно не может, конечно, служить полным решением того конфликта, который возник из противопоставления полнокровной лирики I части и скорбных настроений II, из антитезы жизни и смерти. Поэтому в финале Бородин возвращается к картинам жизни, чтобы в ее гуще почерпнуть вывод, итоговую мысль.

Финал начинается второй темой Анданте (темой утешения) — и этим сразу подчеркивается интермедийное значение предшествовавшего Скерцо. Теперь эта тема сохраняет прежний смысл только во вступлении, да и здесь дважды предваряется призывными унисонами — будто сигналами к действию.

И вот начинается действие, в котором она принимает самое активное участие как один из голосов двухголосной главной темы Аллегро.* Ее поступь становится быстрой, ровной и твердой. Но ведущее место она уступает верхнему голосу — беспокойной и настойчивой, «наступательной» теме, состоящей из коротких импульсивных попевок, с синкопами и неперiодичными акцентами, с большим зарядом ритмической энергии. Написанная в миноре, эта тема заканчивается альтерированным оборотом с IV повышенной ступенью, вносящим в нее остроту и напряженность.

Характер всего Аллегро обозначен Бородиным как решительный, а главной темы (ей предшествуют 3 мощных акцентированных аккорда всего квартета) — как решительный и энергичный. Это — новая образная сфера, контрастная лиризму I части самоуглублению Анданте, игрушечности и пасторальности Скерцо.

* Финал написан в сонатной форме.

Главная тема очень деятельна. Она быстро завоевывает звуковое пространство, проходя поочередно у разных инструментов и в разных тональностях, и быстро достигает кульминации (связующая), где звучат синкопированные аккорды в упругом ритме скачки (как в Скерцо Второй симфонии). Та же активность свойственна ей в конце экспозиции (где она становится заключительной темой) и в разработке.

Самостоятельные голоса, составляющие главную тему, соединены в двойном контрапункте октавы. Верхнее положение занимает обычно новая «наступательная» тема. Но иногда она меняется местами со вторым голосом, и эти перестановки также вносят в музыку разнообразие, движение, жизнь.

Побочная тема сперва далека по своему складу от главной: она легка, нежна, женственна. Это — возвращение лирики, которая тоже пробует найти свое место в потоке обновленной, идущей вперед жизни. И это — несколько иная, чем раньше, новая лирика. Гибкость и изящная пластичность темы (в ней ощутимо танцевальное начало), речевая выразительность ее ласкающих интонаций с «падающей» квинтой поначалу маскируют ее родство с главной. А оно существует: ведь трехдольная ритмическая фигура с синкопой воспроизводит в увеличении ритм первых двух мотивов главной темы. Оттуда же идет и активность развертывания. Уже в экспозиции, при первом своем появлении, побочная тема излагается имитационно и завершается энергичными аккордами. В разработке она преображается весьма сильно. Из женственного танца рождается мужественная пляска с крепкими ударами-втаптываниями и упругими перебоями ритма. Русские гармонии этой пляски возродятся позднее в романсе «У людей-то в дому».

Имитационный раздел разработки подводит к последнему эпизоду — соединению побочной темы с главной в одновременном звучании. Опять, и теперь уже наглядно и исчерпывающе полно, выясняется родство обоих основных образов финала.

Каждая тема удерживает ту тональность, в которой она проходила в экспозиции. Некоторый перевес, впрочем, остается за главной темой.

Женственное, лирическое начало в конце концов уступило главенствующую роль мужественному, волевому, решительному. Но оно не растворилось в нем, а сохранило индивидуальную окраску, свою прелесть. В репризе побочная тема вновь обретает ласковость, изящество, мягкость, которые подчеркнуты минорным уклоном первого проведения (тема начинается не с V ступени, а с VI — такие сдвиги, освежающие звучание мелодии, Бородин очень любит). В этом качестве она и обосновывается здесь с помощью полифонических приемов «подтверждения сказанного» (каноны).

Перед кодой наступает апофеоз главной темы. Однако кода строится на преображенной теме Анданте, «освободившейся» от второго голоса. Утверждение этой поначалу лирической темы, связанной с другими лирическими образами квартета, но обретшей в финале твердость, энергию, мужество, и составляет смысловой итог всего цикла. Закалка чувств и характера в результате жизненных испытаний и потерь, соединение лиризма и мужественности, полноты переживаний и действенности — таков нравственный идеал, к которому приходит лирический герой Первого квартета.

2

Об авторском замысле Второго квартета Ре мажор можно судить с достаточной степенью вероятия по обстоятельствам создания этого ансамбля и по его посвящению Е. С. Бородиной (тогда как посвящение Первого квартета Н. Н. Римской-Корсаковой вряд ли связано с его содержанием). Второй квартет (как мы уже знаем, он сочинялся к 10 августа 1881 года — 20-летию объяснения Бородина с Екатериной Сергеевной в Гейдельберге) был готов за очень короткий срок (по-видимому, меньше чем за месяц). Это — вдохновенное лирическое высказыва-

ние «на едином дыхании», само собой вылившееся из-под пера композитора, непосредственное и цельное.

Очевидно, вполне оправдана установившаяся уже в литературе о Бородине традиция: сопоставлять содержание Второго квартета с письмом композитора к жене из Гейдельберга от 30 июля 1877 года, где он высказывает нахлынувшие на него чувства, вызванные воспоминаниями о «счастливых временах» первых встреч с Екатериной Сергеевной. «Господи, сколько я пережил! Какая это была смесь счастья и горечи!» (II, 162). Очень естественно провести параллель между этим письмом, которое дышит не остывшей с годами, по-молодому горячей и нежной любовью, и квартетом, обращенным к тому же адресату. Содержание музыки, воплотившей поэтически-возвышенные и чистые лирические переживания,— вот что дает право на эту параллель.

Обе основные темы I части (сонатное аллегро) — лирические, причем соотношение между ними примерно такое же, как между темами Аллегро Первого квартета: главная несколько более спокойна и созерцательна, она тоже начинается на органном пункте тоники; побочная несколько подвижнее, оживленнее.

В главной теме особенной ровностью эмоционального «тона» отличается первая половина. На ее примере хорошо видно, от чего зависит эта ровность, столь характерная для лирики Бородина. Здесь нет «узловых» интонаций-зерен, которые концентрировали бы в себе всю выразительность мелодии (как это бывает в темах Чайковского), нет оборотов, выделяющихся ладовой напряженностью, нет острых тяготений. Ладовая устойчивость и неустойчивость, как и вся выразительность этой части темы, распределены в ней равномерно, рассредоточены на ее протяжении.[7] Тоника как ладовый центр не подчеркнута, смазаны и метрические ударения (из-за паузы на первой доле такта).

Все же в сравнении с главной темой Аллегро Первого квартета эта тема звучит чуть интимнее,

камернее, задушевнее. Ее мягкие покачивания подобны «баюканиям», выражающим блаженство и негу любви в самых теплых и ласковых любовных темах Бородина — например, в эпизоде сна из ариозо Ярославны («Мне снится часто лада мой...»), в кавatине Владимира Игоревича («Приди под кровом темной ночи...»), в Ноктюрне из Маленькой сюиты (его авторская программа: «Убаюкана счастьем быть любимой»). А во второй половине темы появляются по-восточному вьющиеся, узорчатые интонации с мелизмами и обнаженно-чувствительный оборот из городского бытового романса (с неприготовленным задержанием и прерванным кадансом). Такая открытость, откровенность выражения необычна для Бородина. Видимо, уж очень сильно лирическое переживание героя этой музыки, если оно вылилось в такой форме!

Еще одно, на что нужно обратить внимание в главной теме,— это неизменный ритм в сопровождении, ровная поступь музыки. Как будто герой ведет признание, неторопливо шагая рядом с тем, кому изливает свое чувство.

Побочных тем здесь две.* Первую, основную, поет скрипка под аккомпанемент остальных инструментов, подражающих игрою щипком гитаре. Это очень певучая мелодия (как, впрочем, и другие лирические темы Бородина), но не сплошная, не тянущаяся, а состоящая из небольших фраз (отсюда — живость мелодической «речи») с мягкими очертаниями изгибов. Впечатление нерезкости, стушеванности контуров, сглаженности вершин возникает, в частности, из-за того, что вместо тоники, субдоминанты и доминанты Ля мажора (т. е. ступеней с резко очерченными функциями) опорами мелодии служат побочные ступени — VI, II, III.

Как и во второй половине главной темы, в побочной мелодические извивы с орнаментикой несколько напоминают восточные фиоритурные на-

* Точнее говоря, есть трехчастная побочная партия с тематически самостоятельным средним разделом.

певы. Здесь близость даже более явная: тема похожа то на хор «Улетай на крыльях ветра» из «Князя Игоря» (начало), то на песню половецкой девушки оттуда же (характерная восходящая попевка с синкопой в начале 3-го такта темы).

В результате первая побочная тема представляется немного капризной и томной. Но она не контрастна главной, а дополняет ее, отвечает ей, продолжая «беседу». Между темами существует и прямая интонационная связь: побочная состоит почти из тех же оборотов, что и вторая половина главной, только некоторые взяты в обращении.

Вторая побочная тема — марш, который дает толчок движению после лирических излияний. Марш этот лишен ярко выраженных конкретных примет бытового жанра, напоминая скорее некоторые романтические музыкальные образы («Рыцарский романс» Глинки, а еще в большей степени — марш во Второй симфонии Чайковского, перенесенный туда из оперы «Ундина»). Кажется поэтому, что перед нами на момент возникло какое-то поэтическое видение. Не образ ли это старинного Гейдельберга с его средневековым замком?..

Благодаря своей романтической окраске марш вносит контраст, освежающий, но не разрушающий лирического строя музыки.* И возвращение первой побочной темы происходит после этого очень плавно и естественно. Над нею вьется теперь фигурационный подголосок, в котором можно узнать контуры мелодии марша (4-й такт от цифры 3). Так закрепляется единство двух побочных тем.

Заключительная тема — новый контраст: убыстрение, энергичные акценты, пробежки хроматических фигур. Музыка словно встрепенулась ненадолго, а потом все постепенно успокаивается, и нисходящие хроматизмы (как и в заключительной теме Первого квартета), тормозя движение, подводят к тонике.

* Заметим, кстати, что в его мелодии есть восходящая трехзвучная попевка, общая с первой побочной темой.

Разработка невелика по размерам и показывает те же образы, что и в экспозиции, в несколько другой последовательности и еще более сблизившимися между собою. Так, второй раздел разработки целиком основан на двухтактной мелодии, образовавшейся от слияния двух фраз из побочной темы. Новый пример своеобразного понимания разработки Бородиным, цель которого — выявление не конфликта, а единства образов... Мелодия-«гибрид» многократно повторяется у разных инструментов, сначала целиком, а потом не полностью. Опять, следовательно, как и в Первом квартете, господствует тема, наиболее активно выражающая лирическое чувство.

Этот результат развития подтвержден репризой. Главная тема здесь совершенно не изменилась. Зато первая побочная звучит полнее, насыщеннее, ярче. Внизу ее сопровождает новый аккомпанемент виолончели — колышущаяся баркарольная фигурация, сверху к ней присоединились подголоски, а при повторении она излагается скрипкой и виолончелью, играющими в октаву в высоких, напряженных регистрах. Это проведение с его страстным полнозвучием становится лирической кульминацией части.

Скерцо Второго квартета занимает особое место среди произведений этого жанра у Бородина. Кое в чем оно сходно с фантастическими и юмористическими, «игровыми», в частности со Скерцо Первого квартета. В главной теме* здесь тоже — легкость и живость, быстрое и ровное движение одинаковых коротких мотивов (на этот раз двузвучных). Есть в этом Скерцо и любопытные эффекты инструментовки: с самого начала — своеобразное одновременное соединение разных штрихов и приемов игры у струнных (legato и staccato, arco и pizzicato), далее — восходящий ряд пиццикато, поднимающийся из басов (виолончель, альт) на фоне стрекотания скрипок в верхнем регистре. Встречаются и другие

* Скерцо Второго квартета — сонатное аллегро с разработкой.

«курьезы» и «проказы» вроде забавного несовпадения ударений в трехдольных фигурах у скрипок и в двухдольном аккомпанементе у виолончели — будто сопровождение никак не может подладиться к теме (конец экспозиции), или шутливых эпизодов в разработке, где отрывистые нотки сбегаются с крайних точек верхнего и нижнего регистра в средний, чтобы покружиться там, одним скачком вернуться на свои места и снова сбежаться.

Но имеются тут и существенные отличия от обычных скерцо берлиозо-мендельсоновского типа. Одно из них: фигурки, которые играют, резвятся, проносятся в стремительном вихре,— не фантастические, а достаточно реальные образы. Секундовые мотивы в них — это те же нисходящие речевые интонации, что и в «говорящих» лирических темах Бородина (наиболее близкий пример — вторая тема Анданте из Первого квартета). Разумеется, в быстром темпе «речь» приобретает совсем иной характер — «щебетания», «сорочьей болтовни», и кажется, что вся эта беготня и суетня фигурок изображает оживление и сутолоку беспечно снующей толпы.

Главная же особенность Скерцо — в том, что суетливое движение служит лишь фоном для лирического образа — вальса (побочная тема). Сам по себе вальсовый ритм в танцевальном скерцо — не такая уж редкость; существуют и «вальсы-скерцо» (например, у Чайковского). Но здесь — не танцевальное скерцо и не скерцозный танец, а настоящий лирический вальс, полный упоения и неги, уносящий нас ввысь на своих волнах. Его часто сравнивают с вальсами Иоганна Штрауса, и это сравнение вполне уместно, тем более что Скерцо, по словам Бородина, возникло под впечатлением вечера, проведенного в одном из пригородных садов под Петербургом.

В вальсовой теме Бородина ощущаются несомненные связи с бытовой танцевальностью. Даже такая деталь изложения, как параллельные терции у скрипок, типична для манеры игры небольших танцевальных оркестриков. Но утилитарности, «приземленности» бытовой музыки здесь нет и в помине.

Вальс дышит высокой поэзией, мечтательностью, одухотворенностью, в нем немало тонких художественных штрихов (таковы, например, плавные, изящные модуляции).

Побочная тема не обособлена от своего окружения. В разработке она легко вливается в поток бегущих фигурок главной темы (эти же фигурки еще в экспозиции проникают непосредственно в вальс, звуча там в среднем голосе). Но она безусловно царит над этим окружением как ведущий, основной образ всей части.

В ряде сонатно-симфонических циклов разных авторов скерцо заменено вальсом (наиболее известный пример — Пятая симфония Чайковского). Бородин же соединил два эти жанра в рамках одной части. В этом — своеобразие его Скерцо, обусловленное лирическим замыслом квартета.

Перестановка скерцо, которое служит обычно III частью четырехчастного цикла, на место II* бывает вызвана, как правило, желанием автора дать разрядку после значительных событий и переживаний, воплощенных в I части. Это ведет к возрастанию роли III части: вслед за интермедией она воспринимается с особенным вниманием.

Так и во Втором квартете Бородина. После Скерцо — зарисовки, набросанной легкими линиями карандаша,— медленная часть, Ноктюрн, приобретает значение смыслового центра всего цикла.

Ноктюрн Второго квартета — гениальное воплощение любовного диалога. Оба его участника охвачены единым, страстным и трепетным чувством. Оно выражено вдохновеннейшей мелодией — одной из лучших, какие знает мировая музыка.

В этой песне любви покоряет все: и необыкновенная красота, и огромная эмоциональная выразительность. Замечательна ее мелодическая пластичность. В ней много мелизмов и секундовых интона-

* Одним из первых примеров такого рода была Девятая симфония Бетховена. У Бородина скерцо стоит на втором месте также в Первой и Второй симфониях.

ций — «мелизмов в увеличении» (морденты, трели).* Благодаря им она льется, спускаясь от тоники, очень плавно, прихотливо извиваясь. Но в середине темы возникают широкие, все увеличивающиеся раскачивания-«взмахи» — на кварту, уменьшенную квинту, сексту. И лишь после этого продолжается плавное извилистое движение. Очень красивы также округлые линии фигурации у альта в аккомпанементе при втором проведении темы.

Не холодную застывшую красоту мраморной статуи напоминает эта пластичность. В теме Ноктюрна бьется горячее чувство, она выразительна, подобно взволнованной речи. Особенно трогает бережная ласковость падающих квартовых интонаций. Ярко эмоционален секстовый оборот в середине, идущий от городского романса. Очень свободно, несимметрично разместились в напеве ударения, редко совпадающие с метрическими, почти нет одинаковых попевок. Мелодия захватывает живой изменчивостью вдохновенной лирической импровизации. При повторении она изменена, расширена — и чудесно это добавление новых фраз с «говорящими» квартами: никак не высказать до конца слов любви, не упиться ими!..

Местами в теме появляется оттенок восточной истомы. Бородин вводит в сопровождение, а потом и в напев обороты гармонического и мелодического мажора, которые со времен Глинки (а частично и с доглинкинских) стали в русской музыке излюбленным средством воплощения ориентальных образов с их негой и «знойностью». Бас в сопровождении то держится на тонике, то постепенно спускается по хроматической гамме — также подобно тому, как это бывает у Бородина при гармонизации тем восточного характера.

В среднем разделе Ноктюрна (написанного в трехчастной форме) настроение меняется. Нарушено счастливое забытье, блаженство нирваны. В музыку

* Как верно заметила К. Дмитревская, фиоритуры у Бородина — не украшения мелодии, а ее неотъемлемые составные элементы.

вторгаются энергичные, решительные взбегающие пассажи и настойчивые фигуры с трелями. Отвечая им, по-иному, беспокойнее и взволнованнее прежнего звучат упрашивающие фразы основной темы. Чередуясь с пассажами и трелями, она проходит здесь много раз в сжатом виде, с ладовыми альтерациями, вносящими в нее возбуждение и остроту.

Беспокоен, подвижен гармонический план среднего раздела. От начальной тональности (Фа мажор) Бородин уходит в конце концов довольно далеко (кульминация — в си миноре). Но ничего угрожающего и тем более враждебного в новых образах этого раздела нет, и все заканчивается полным успокоением: после кульминации следуют возвращение прямо в Фа мажор (энгармоническая модуляция), последняя «просьба» лирической темы и переход к репризе.

С самого начала репризы восстанавливается безмятежно-блаженное настроение первого раздела. Любовный диалог стал теперь дуэтом, в котором голоса участников сливаются в полнейшей гармонии. Слияние это передано с гениальной простотою, за которой скрывается отточенное полифоническое мастерство. Сначала вступает виолончель и ей канонически вторит первая скрипка, а затем голоса меняются местами (1-я и 2-я скрипки), и дуэт продолжается. Вся реприза, таким образом, представляет собою два изложения канона, написанного в двойном контрапункте октавы с перемещением голосов. При этом ничто не изменено по сравнению с первым разделом в сопровождающих гармониях.

Второе проведение темы в репризе наиболее богато внутренним движением. Фоном для мелодических голосов служат здесь оживленные, размашистые пиццикато виолончели и трепещущие фигуры альта. Может быть, это шелест листьев над головами влюбленных?..

Кода — сценка их прощания. Снова, как и в среднем разделе, появляются требовательные взбегающие гаммки, снова проходят измененные прося-

щие фразы из песни любви.* Ее проведение в одноименном миноре («нежно, очень выразительно» — так обозначен здесь ее характер) выражает грусть, неизбежно сопутствующую расставанию. А потом остаются лишь отдельные нежные «слова» последнего привета.

Есть в этой коде что-то от сцены прощания Ромео и Джульетты после их свидания, где юные герои не могут наглядеться друг на друга, не в силах расстаться...

Тишина Ноктюрна, его покой и нега сменяются в финале бодрым оживлением, громкой разноголосицей. Там было состояние и переживание, здесь — движение и действие.

Началу этого движения предшествует заставка, где дважды сопоставлены две короткие фразы. Одна (у скрипок) — приветливая и светлая, ясная и чистая, звучащая очень по-русски и, в частности, по-кучкистски (ср. с темой пляски скоморохов из «Снегурочки» — произведения, написанного одновременно с Квартетом).** Другая (у альта и виолончели) — сумрачная, тяжеловесная, неповоротливая. На призыв скрипок она оба раза отвечает словно нехотя, с усилием.

Но вот фраза басов сбросила с себя сонное оцепенение и бойко, в очень живом темпе устремилась вперед. Из нее родилось ровное кружение отрывистых четвертей. Едва поспевая за ними, их догоняют и присоединяются к ним кружащиеся вдвое быстрее восьмые, чьи завитушки выросли из начальной фразы струнных.

* Своеобразный оттенок томления приобретает тема во второй раз (такты 6—8 от цифры 6) из-за смещения ее в мажоре на ступень ниже: она начинается теперь не с тоники, а с VII ступени. Тут же есть и альтерации (повышенная IV ступень, пониженная VI). Смелое для бородинских времен преобразование!

** В рецензии 1888 г. Кюи назвал ее «весьма обыденной фразой à la russe».[8] Возможно, что к тому времени, спустя 7 лет после квартета и «Снегурочки», подобные интонации действительно уже настолько были у всех «на слуху», что стали казаться обыденными.

Так складывается главная тема финала (сонатного аллегро). Она двухголосна, подобно теме финала Первого квартета. Похож и общий характер темы — подвижный, энергичный. Нет только здесь решительности и упорства, какие присущи движению к определенной цели. Это — просто «вращение» жизни, ее «карусель». Тут бывают свои препятствия, сквозь которые приходится пробиваться («накаты» и «откаты» восьмых после фугато), но все преодолевает этот ровный, безостановочный бег — свидетельство бодрости и полноты сил.

Другая сторона богатства и цветения жизни — лирическая — выражена побочной темой. Лирика эта, в лад с характером первого образа, не созерцательная, а действенная, увлекающая. Снова возникает аналогия с Первым квартетом — теперь с побочной темой его Аллегро. Здесь такие же короткие, нетерпеливо возбужденные попевки и фразы, такие же восходящие хроматизмы, передающие напор пылких эмоций, такой же подголосок вверху, появляющийся при повторении темы и рожденный ею. Отличие — в том, что дыхание темы финала более частое и менее глубокое, так что в ней воплощено не столь сильное чувство, почему она и не претендует на роль центрального образа всей части. Ровное движение восьмых все время напоминает о бегущем потоке, который несет с собой разные переживания, в том числе и такое красивое и страстное...

В конце экспозиции наступает передышка, движение по-бородински тормозится с помощью каденсирующих полутоновых «вползаний» в устой. Такова заключительная тема.

Разработка и реприза заполнены повторениями, перемещениями и перестановками показанных ранее тем или их составных элементов, а иногда — и их вариантов. Временами образуются плотные, очень энергичные (с синкопированными ударениями в быстром темпе!) аккорды, дающие хорошую «встряску» после умиротворения в заключительной теме.

Чередование и мелькание знакомых образов в разных обличьях воспроизводит продолжающуюся сутолоку жизни. Однако у этого движения с самого начала есть особенность: оно направляется и подталкивается «русской фразой» восьмых (из заставки), которая проходит теперь vivace. Она появляется во все поворотные моменты действия, когда кажется, что инерция уже исчерпана, на гранях всех разделов формы, и с каждым разом звучит все требовательнее. Перед разработкой и репризой ей отвечает неповоротливая фраза четвертей, сохраняющая свой медленный темп.

Опасность пассивности, таящаяся в этой фразе, окончательно преодолевается в коде. Нарастает звучность, собираются вместе и сплетаются все основные тематические элементы части. Как всегда, Бородин в конце приводит жизненное многообразие к искомому единству, находя в разном общее.

В целом драматургия цикла во Втором квартете оказывается иною, нежели в Первом. Там через весь цикл протягивается линия непрерывного внутреннего развития: приветливая, безмятежная лирика I части и эпическая печаль II, достигающая местами трагической силы, создают образную антитезу, которая разрешается в Скерцо и финале. Здесь этого нет, музыка удерживается в рамках однородной, хотя и довольно широкой сферы настроений.

Смена образов во Втором квартете подсказывает возможную программную трактовку цикла. Обратим внимание на то, что Скерцо, по словам Бородина, навеяно его вечерними впечатлениями, а следующая часть названа им «Ноктюрн». Нельзя ли, отталкиваясь от этих авторских указаний, представить себе весь квартет как страницу его лирического дневника, картину одного дня его жизни? Тогда I часть можно воспринять как «запись» о дневной прогулке (может быть, по Гейдельбергу) и задушевной беседе любящих друг друга людей, II часть — как зарисовку вечера, проведенного ими вместе среди оживленной, говорливой толпы, III часть, любовный дуэт, — как ночную сцену, а финал — как картинку

утреннего пробуждения, за которой следуют пестрые впечатления начавшегося нового дня — деятельного, кипучего.

Заканчивая рассмотрение ансамблей Бородина, надо сказать еще об одной миниатюре — Серенаде в испанском роде (Serenata alla spagnola) из коллективного квартета «B-la-f». От остальных частей квартета, принадлежащих Римскому-Корсакову, Лядову и Глазунову, серенада Бородина отличается небольшими размерами. И в то же время это, пожалуй, самая яркая часть. На протяжении какой-нибудь страницы партитуры — масса выдумки, притом совершенно ненасильственной, не переходящей границ естественности!

Бородин в письме к жене, называя свою серенаду «прекурьезной», раскрывает тут же, в чем заключен «курьез»: «В ней ноты *бэ*, *ля* и *f* в виде *cantus firmus* даны *альту** (*alto* ostinato, как бывает *Basso ostinato*); остальные инструменты играют аккомпанемент. Из последовательности трех нот *b*, *la* и *f* вышла премилая *испанская* тема и контрапункт к темам других инструментов» (IV, 217). Но не этот «куншtюк» привлекает внимание слушателя серенады при первом знакомстве с нею. Непосредственное впечатление от пьесы определяется другим: ее образностью, красотой, верностью стиля, — и не сразу постигается ее комический замысел.

В серенаде — три небольших, разных по музыке раздела, не считая вступления и коды. В первом же разделе, где на фоне гитарных аккордов (скрипки и виолончель пиццикато) появляется у альта основной мотив (cantabile con espressione), возникает ощущение, что речь ведется здесь «всерьез»: музыка дышит «роковой страстью»... Оно сохраняется и во втором разделе, где мотиву контрапунктирует танцевальная мелодия испано-цыганского колорита (с увеличенной секундой). «Знойное» чувство достигает кульминации в третьем разделе, с музыкой восточного (мавританского) характера. Тема у альта

* На этом инструменте играл М. П. Беляев.

звучит так, будто ее выстукивают кастаньеты. Над нею скрипки ведут по-восточному страстную (на грани надрыва) мелодию то в гармоническом, то в мелодическом мажоре с характерными синкопами и «укрупненными» мелизмами. А в басу, у виолончели, — сочетание тонического органного пункта и нисходящего хроматического движения.

Все, как в настоящей серьезной музыке! И только в коде разоблачается юмористическая природа пьесы. Здесь солирующий альт излагает свой мотив жалобно, с явно преувеличенной экспрессией (con dolore ed lamentoso), а затем исполняет миниатюрную каденцию, выросшую из того же мотива, с мечтательным замиранием в конце. Вот тут-то и становится видно, что «вулканические» страсти возникли на слишком малой, ничтожной основе трехзвучного мотива, никак не соответствующей их размаху. Возвращаясь мысленно к пьесе, слушатель начинает понимать ее «секрет» — и «всамделишность» этого «пустячка с большими претензиями» вызывает смех, на который и рассчитывал композитор.

«Все вышло очень мило, оригинально, остроумно чрезвычайно и в то же время очень музыкально. А главное, сделано единым махом пера очень живо», — заключает описание своей серенады Бородин (IV, 217). Остается только присоединиться к этой оценке.

В целом камерно-инструментальные ансамбли Бородина (и прежде всего 2 квартета) — явления выдающиеся и занимающие особое место в русской музыке. Они выделяются индивидуальным характером лирики, некоторыми чертами приближающейся к эпосу (спокойствие, объективность, широкий размах и т. д.). Черты эпичности сказываются не только в образном содержании квартетов, но и в их форме. О первом из них Л. Раабен пишет: «Квартет поражает своей монументальностью, его I часть и финал представляют собой широкие «симфонические» полотна, сохраняя при этом замечательную квартетность, на что справедливо обратил внимание

Кюи. Такое объединение «симфоничности» общего размаха развития с «камерностью» средств — явление чрезвычайно редкое».[9]

Справедливо отмечает тот же автор, что до Бородина в камерной музыке еще не было «такой высокой и, если можно так выразиться, законченной народности содержания всего цикла, всех частей», какая поражает в Первом квартете. Его Анданте — «совершенно новый вид медленной песенно-лирической части сонатного цикла, до того неизвестный во всей мировой квартетной литературе». Народность и эпичность — коренные качества Бородина — позволили ему и в такой «академичной», хорошо разработанной области творчества, как струнный квартет, сказать новое, свежее слово.

## 3

Для фортепиано Бородин написал в зрелые годы совсем немного: 11 небольших пьес. Из них 3 вошли в коллективный сборник «Парафразы», 7 образовали Маленькую сюиту, а 1 (Скерцо Ля-бемоль мажор) существует в качестве самостоятельного произведения.

Фортепианным творчеством занимались обычно композиторы, выступавшие и в качестве исполнителей-пианистов (Моцарт, Бетховен, Шопен, Лист, Рубинштейн, Мусоргский, Балакирев, Григ, Рахманинов, Прокофьев и др.). Для лучшего понимания стиля их фортепианной музыки многое дает знакомство с особенностями их исполнительства, с их пианизмом.

Пианизм Бородина определялся тем, что он не был концертирующим пианистом. Во всех рассказах о его игре на рояле подчеркивается внешняя неуклюжесть его исполнительской манеры. «Как сейчас вижу я его за фортепиано; его немного сутуловатую фигуру и полные руки, которые как-то неуклюже двигались по клавишам», — пишет М. В. Доброславина.[10] Над полными руками Бородина

подшучивал Мусоргский, называвший их «пулярдками». Но В. Д. Комарова-Стасова, рассказывая об этом, добавляет, что руки Александра Порфирьевича вовсе не были неповоротливыми, «а потому эта дружеская шутка не вызывала ничего, кроме смеха».[11] А Н. Д. Кашкин специально говорит о противоречии между кажущейся неловкостью и действительной умелостью Бородина за фортепиано: «Совсем не будучи пианистом, Александр Порфирьевич тем не менее довольно ловко играл свои сочинения на фортепиано; когда ему предстояло играть что-нибудь в скором темпе, то все лицо его принимало сосредоточенно-напряженное выражение, сам он наклонялся к пианино, и его пухлые пальцы прыгали, прыгали по клавишам как-то совсем иначе, нежели у обыкновенных пианистов. В особенности он удивил меня, сыгравши такую сложную и трудную композицию, как свою Вторую симфонию».[12]

О пианистическом искусстве Бородина есть еще свидетельство такого авторитета, как Лист. «Он сказал, — сообщает Бородин, — что *я вполне мастерски*, tout à fait en maître, владею фортепьяно, что ему крайне удивительно, так как я не пьянист» (II, 148). Итак, пианизм Бородина-исполнителя был чужд виртуозности, но стоял на достаточно высоком для его времени уровне мастерства.

То же следует сказать и о его фортепианном письме. Здесь опять можно сослаться на Листа, высоко оценившего авторское переложение Первой симфонии Бородина для фортепиано в 4 руки. «Он ужасно доволен моим пьянизмом в переложении, — передает Бородин, — и говорит, что это обличает во мне музыканта „опытного и крайне талантливо владеющего современною фортепьянною техникою“» (II, 133).

Бородин как критик и музыкальный деятель отнюдь не отвергал в фортепианной музыке концертные жанры и присущую им виртуозность. Он с одобрением пишет в критических статьях о фортепианных концертах Литольфа (Четвертом) и Листа (Втором), отмечая, среди прочих достоинств,

их эффектность (вспомним, что это качество вообще ценилось им в музыке). С другой стороны, порицая фортепианный концерт Гензельта, он находит, что это сочинение «крайне бесцветно и плохо не только в музыкальном, но даже и в техническом отношении. Все виртуозные трудности здесь пропадают даром и не производят никакого эффекта. Какая разница в этом отношении, например, с концертом Литольфа, не говоря уже о концертах Листа!» (IV, 292).

Видимо, сам Бородин потому и не писал концертных фортепианных пьес, что не был виртуозом, оставляя эту область творчества композиторам-пианистам, выступавшим публично в качестве исполнителей. Одному из них — С. И. Танееву — он прямо советовал писать для рояля, в том числе концертные вещи: «Что Вы не пишете что-нибудь камерное с фортепьяно? Кому же, как не пьянисту, браться за этот род?.. Да пишите для фортепьяно: ей-ей, ведь это прямая задача композиторов-пьянистов: концертик бы какой с оркестром, что ли. А? ведь следовало бы, право...» (III, 194—195).

Однако виртуозности в фортепианной музыке (как и во всякой иной) Бородин отводил все-таки второстепенную, подчиненную роль. Концерты Листа нравились ему тем, что в них — в отличие от прежних образцов этого жанра — нет резкого преобладания «виртуозного фортепьяно». Примечателен также отзыв об исполнении Николаем Рубинштейном Второго концерта Листа: «Сколько тут было силы, энергии, огня и понимания! В игре г. Рубинштейна слышен был не только первоклассный пьянист, но и тонкий художник. Виртуозная сторона отодвигалась у него на второй план и уступала место чисто музыкальной. Редко случалось нам выносить такую полноту впечатления при передаче фортепьянных произведений» (IV, 277). Вот ради этой художественной, содержательной стороны фортепианного искусства и писал Бородин для рояля, не смущаясь отсутствием виртуозных навыков. И естественно, что его фортепианные пьесы, в которых нет

виртуозности, но мастерски использованы образные, особенно красочные возможности инструмента, предназначены для исполнения не в большом концертном зале, а в камерной обстановке (А. Д. Алексеев, указывая на «черты оркестральности и русской песенности» в фортепианном стиле Бородина, в то же время выделяет как его индивидуальную особенность «связь с квартетной звучностью» [13]).

К таким пьесам принадлежат, в частности, Полька, Мазурка, Похоронный марш и Реквием из «Парафраз» для фортепиано в 3 руки.

Как уже говорилось, «Парафразы» возникли из забавы, шутки. Они, по существу, и остались игрой. «Шутка эта встретила хороший прием у всех наших друзей. Мы забавлялись, играя эти пьесы с людьми, не умеющими играть на фортепиано... Лист очень любил это шуточное произведение и забавлялся, постоянно играя его со своими учениками», — так пишет Бородин (IV, 404—405).

Но это — особая игра: игра больших талантов от избытка сил. Ради чего увлеклись ею Бородин, Римский-Корсаков и другие авторы этой коллективной шутки? Очевидно, помимо собственно юмористического замысла, одной из причин было желание испробовать и продемонстрировать различные новые средства музыкального языка (прежде всего гармонии), найденные кучкистами. Лучшие возможности для этого давала вариационная форма, и поэтому именно во входящих в «Парафразы» 24 вариациях (Бородин в них участия не принимал) встречаются наиболее смелые гармонические приемы (вплоть до политональности в вариациях Римского-Корсакова: до-мажорная тема соединена с «аккомпанементом», идущим в соль миноре, в Ре-бемоль мажоре). Но и в самостоятельных миниатюрах можно найти немало примеров новизны и остроумия языка.

Другой причиной, по-видимому, было то, что «Парафразы» давали повод отточить мастерство в использовании тех жанров, которые почему-либо интересовали в то время авторов этого произведения. Так, Римский-Корсаков в 70-х годах усиленно

изучал полифонические формы и классические жанры — и написал для «Парафраз», среди других пьес, две фуги и менуэт. Лядов, только начинавший композиторский путь, выбором жанров для двух пьес в какой-то степени предопределил некоторые дальнейшие направления своего творчества: вальс — прототип его будущих филигранных миниатюр, а Шествие — торжественных и красочных полонезов. Щербачев (для 2 изд.) и Кюи написали произведения в обычном для них духе изящных салонных «безделиц».

Так и Бородин. Он воспользовался представившимся поводом и для экспериментов в области выразительных средств, и для того, чтобы вернуться к давно оставленным им бытовым жанрам (полька, мазурка), а кроме того, испытать свои силы в создании программной пьесы-картины (Реквием). Наряду с этим сказалась, конечно, и любовь его к музыкальным шуткам и пародиям, недаром сама идея «Парафраз» на тему детской польки пришла в голову именно ему.

При этом Бородин, как талантливый и опытный юморист, отлично понимал, что комический эффект бывает в таких случаях тем большим, чем разительнее контраст между ничтожностью повода и «солидностью» последствий, между легковесностью темы и серьезностью ее оформления. Это — как в юмористическом рассказе: самая нелепая история кажется вдвое смешнее тогда, когда рассказчик излагает ее с совершенно невозмутимым видом. Поэтому Бородин постарался в каждой пьесе на наивную детскую тему быть максимально серьезным, а в двух случаях нарочно избрал сугубо мрачные жанры (Похоронный марш и Реквием).

Проще и непритязательнее других пьес Полька и Мазурка.* Они непосредственно связаны с бы-

* В 1-е изд. «Парафраз» Мазурка не вошла. Позднее Бородин переделал и дополнил ее и в таком виде включил в Маленькую сюиту. Первый вариант добавлен к последующим изданиям «Парафраз» как посмертно изданное сочинение Бородина.

товой танцевальностью — той областью, которая когда-то, в юности, нашла прямое отражение в музыке Бородина. Бородин и в зрелые годы не отрывался от нее, хотя редко касался ее в творчестве. «Бородин сам любил танцевать (особенно отличаясь в мазурке), — рассказывает Глазунов, — и любил поддерживать оживление в окружающем обществе: он играл танцы, импровизировал танцевальную музыку...» [14] Эти экспромты не сохранились, но о них вполне можно судить по Польке из «Парафраз»: ведь она, как мы помним, тоже была сымпровизирована Бородиным (в ответ на просьбу его воспитанницы, с чего и началась история всего цикла).

При всей своей «немудрености» Полька заключает в себе любопытный технический трюк, который и заинтересовал ее первых слушателей и ценителей. В то время как тема неизменно повторяется в До мажоре, тональности в пьесе меняются: До мажор, Соль мажор, Фа мажор, ля минор... Как же гармонизуется в других тональностях до-мажорная тема? В Соль мажоре звук *фа-бекар*, которым начинается тема, трактован как септима побочных доминант ($V_7$/C-dur и $VII_7$/a-moll), а *соль* в том же такте — как вспомогательная нота к *фа*, не имеющая самостоятельной функции* или, вернее, сливающаяся с *фа* в один комплекс (как и большие секунды во многих других случаях у Бородина!). Остальные звуки темы легко гармонизуются ступенями Соль мажора. В Фа мажоре и в ля миноре (трио Польки) *соль* опять же рассматривается заодно с *фа* как звук той же функции. Своеобразный типично бородинский штрих есть и в коде, где диатонической теме контрапунктирует в среднем голосе нисходящий хроматический ход (от *ля* к *ми*) на фоне тонического органного пункта.

Мазурка должна быть освещена подробнее в связи с Маленькой сюитой. Пока что можно отметить только такое же, как в Польке, сочетание общей

* Поэтому *соль* в теме звучит одновременно с *соль-диезом* в гармонии.

простоты танца, близкого к бытовым прообразам, с отдельными выдумками, без которых не обходится ни одна пьеса Бородина в «Парафразах». Выдумки эти аналогичны тем, что были в Польке: гармонизация темы в Фа мажоре (трио), нисходящий хроматический контрапункт к ней (на этот раз — ход в басу от *ми* к *соль-диезу*). Есть и новое — полиметрия: трехдольная мазурка совмещена с двухдольной темой.

Похоронный марш сочинен по всем правилам этого жанра (правда, без обычного трио). Притом марш здесь не бытовой, а траурно-героический, «бетховенский». Бородин дает поначалу откровенную стилизацию, образцом для которой послужило Аллегретто из Седьмой симфонии Бетховена. Потом добавляются некоторые самостоятельные черточки вроде сгущающих драматизм острых созвучий, образуемых наложением аккордов одной функции на педали другой (такты 19, 33 — 36). Играет эту музыку оркестр в низком регистре; ясно слышны и аккорды медных, и рокот литавр.

В целом возникает величаво-скорбный образ. Но его серьезность сильно ставится под сомнение полечной темой. Хотя она и звучит пианиссимо, но временами отчетливо слышна, так как в марше через каждые 3 такта — пауза на целый такт (это — один из «трюков» Бородина: поскольку фигурка *фа—соль* из темы не укладывается в гармонический ля минор — тональность марша, — она «гармонизирована»... паузой*). И звучание темы, и сами паузы разрушают впечатление, обнажая комизм всей затеи.

Вершина остроумия Бородина в «Парафразах» — Реквием. Юмор заключен уже в самой идее: воспроизвести в небольшой фортепианной пьеске обряд католического отпевания с участием органа и хора, да при этом — на фоне колокольчиков, вызванива-

* Всего таких пауз в Похоронном марше 8. В двух случаях указанная фигурка сопровождается аккордами, причем из двух звуков гармонией «учитывается», как и в Польке, только *фа*.

ющих все ту же детскую польку. Картина обряда выполнена замечательно достоверно и рельефно. Сначала идет органная прелюдия. Затем солирующий голос без сопровождения провозглашает тему реквиема. Ему отвечает мужской хор, в котором по очереди вступают басы, вторые и первые тенора. Тема Реквиема проходит у органа (интерлюдия), после чего певцы заключают отпевание мажорным хоралом (сияние «вечного света»), а орган исполняет постлюдию.

Все это изложено в мелодических и композиционно-фактурных приемах контрапункта «строгого стиля» (хотя палестриновские нормы 2-голосия не везде выдержаны). Тема Реквиема, в духе григорианского хорала, образует cantus firmus. Партия органа изобилует характерными «католическими секундами» — задержаниями.

Такая картинность и стилистическая подлинность изображения обряда обличают в Бородине мастера программной музыки, любящего историческую и жанровую конкретность музыкального образа. В этом смысле Реквием — любопытный, своеобразный пример программности в фортепианной музыке. А то обстоятельство, что Бородин прилагает полную меру добросовестного усердия и мастерства к юмористическому заданию, становится дополнительным источником смеха.

Опыт работы над танцевально-бытовой и программной фортепианной музыкой, предпринятый в «Парафразах», не пропал для Бородина понапрасну. Спустя 7 лет он вернулся к обоим этим видам фортепианных миниатюр, когда компоновал свою Маленькую сюиту.

В бумагах Бородина сохранился набросок программы этого цикла (на франц. яз.), названного им «Маленькой поэмой любви молодой девушки»: «Под сводами собора. Мечтает об обществе. Думает только о танцах. Думает о танцах и о танцоре. Думает только о танцоре. Мечтает под звуки песни любви. Убаюкана счастьем быть любимой» (IV, 368). Нельзя, конечно, считать эту запись настоящей

программой цикла — хотя бы уже потому, что 3 из семи пьес, вошедших в сюиту, были сочинены задолго до зарождения ее замысла. Некоторые заголовки лишь условно могут быть отнесены к соответствующим частям цикла («Грезы»: «Думает только о танцоре»). *

Создается впечатление, что программа возникла уже после окончания сюиты и автор хотел приложить ее к готовому сочинению. ** Скорее всего она должна была помочь слушателям объединить в своем восприятии недостаточно связанные между собою номера сюиты на основе сквозной сюжетной линии. Почему Бородин не обнародовал этой программы — неизвестно. Может быть, он почувствовал, что она все равно не придаст сюите искомого сюжетного единства и что, с другой стороны, это единство вовсе не обязательно? Сюита есть сюита...

Все же о наброске программы не следует забывать. Он показывает, какую трактовку содержания цикла и его отдельных частей считал допустимой композитор.

Первая пьеса — «В монастыре» — выделяется в сюите масштабами нарисованной картины, значительностью и цельностью содержания. Здесь два музыкальных образа: колокольный звон и пение — и оба выражают одно настроение, одну мысль.

Колокольный звон, как известно, многократно воспроизведен в русской музыке. Особенное пристрастие питали к нему кучкисты. Обычно колокола

* 1-я ред. «Грез» относится к 70-м гг. (рукопись), причем ничем существенным от окончательного варианта не отличается. Отсюда ясно видно, что программа «подогнана» к музыке, а не наоборот.

** Косвенно это предположение подтверждается тем, что против программных подзаголовков пьес в рукописи выставлены цифры 3 или 4, обозначающие тактовый размер музыки (вернее, ее трех- или четырехдольность). Последние две строки черновика («Собор. Грезы...»), отделенные от предшествующих чертой,— это, конечно, не подзаголовки еще двух пьес, якобы отсутствующих в цикле, как считает Л. Соловцова,[15] а варианты подзаголовков первых двух («В монастыре» и Интермеццо).

в их музыке — либо торжественный трезвон (сцена коронации в «Борисе Годунове», вступление к «Хованщине», «Богатырские ворота» из «Картинок с выставки» и др.), либо тревожный, грозный набат (финал I действия «Князя Игоря»). Во всех случаях звуковые картины богаты гармоническими красками (тритоновые сопоставления септаккордов и т. п.).

Не то — в пьесе из Маленькой сюиты. Здесь в перезвоне нет ни праздничности, ни тревоги. Красочная сторона — на втором плане: все гармонии заключены в пределы одной тональности, и движение их периодически упирается в тонику. Развитие состоит в постепенном омрачении колорита из-за перехода от маленьких колоколов к большим — от высокого регистра к низкому. А глубоко в басах гудит «большой колокол», непреклонно и неумолимо отвечая на все звучания вверху тоникой. Так возникает образ скованности, подавленности, безысходности под властью роковой силы.

Смолкли колокола, и вступает песенная тема, простая, скромная, тихая, как молитва. Это — русский напев, близкий «теме рассвета» из «Хованщины», а также народным крестьянским песням, родственным этой теме («Степь», «Эко сердце» и др.). [16]

Общий характер — размеренный, эпически строгий, но местами проступает наружу глубоко скрытое лирическое томление (вкрадчивые хроматизмы, повторяющийся оборот городского романса с прерванным кадансом в гармоническом миноре — как в главной теме Второго квартета). Завершается же первое проведение молитвы безжалостно правильным «церковным» (точнее говоря, католическим) кадансом и секундой-задержанием (как в Реквиеме из «Парафраз»). И вся тема воспринимается как голос человека с живой, трепещущей душой, наложившего на себя вериги аскетизма, подчинившегося их гнету, подавившего в себе порывы непосредственного чувства.

Глубокий трагизм скрытого здесь конфликта раскрывается в следующем, кульминационном разделе

пьесы. Молитвенный напев излагается мощными октавами. На них наслаивается звучание хорала, несколько напоминающего тему вступления из «Ромео и Джульетты» Чайковского. Как и в разработке увертюры-фантазии Чайковского, хорал приобретает здесь настойчивый, угрожающий характер. И вот уже напев (к которому присоединился вверху новый голос) звучит со страстной, трагической силой — будто отпевают живого человека!

Момент высшего напряжения (фортиссимо) — остановка на уменьшенном септаккорде. Отсюда, от этой гармонии, возможно движение в любую сторону. Но... сил вырваться из духовного плена не хватило: следует мгновенный спад, и снова движение замыкается «церковным» кадансом. На сей раз он представлен в самом полном виде, с задержанием, вспомогательной нотой и предъемами. А далее идет опять тема в первоначальном виде, после чего возвращается колокольный звон. Получается симметричная композиция, и в ее замкнутости тоже есть образный смысл: выхода нет...

Откуда же мог взяться у Бородина такой замысел? Пьеса «В монастыре» написана в конце 1884 года. А лето этого года композитор провел под Москвой, в Павловской слободе, заселенной раскольниками-сектантами («беспоповцами»). Бородину довелось близко наблюдать жизнь обитателей слободы, в том числе молодежи,— и его поразила «удивительная помесь признаков цивилизации и самого грубого суеверия».

В одном из писем он рассказывает о 16-летней девушке, «которая одевается очень изящно и кокетливо, читает Лермонтова, знакома с артиллерийскими офицерскими семьями, бывает в театре — и в то же время строжайшая постница, кладет ежедневно по лестовкам земные поклоны в невероятном количестве и пьет и ест только из *своей посуды*, чтобы „*не мирщиться*“» (IV, 75).

Поразили Бородина и обрядовые напевы раскольников, певших «преинтересные *старинные* молитвы вроде «Danse macabre» [«Пляска смерти»] Листа

„Dies irae, dies illa"» (IV, 75).* Три напева он записал.[18] Один из них начинается попевкой, почти тождественной первой интонации молитвенной темы «В монастыре».



С другой стороны, из уст молодежи Павловской слободы Бородин слышал светские лирические песни, с которыми прогуливались парни и девушки. Это были городские бытовые песни-романсы (вспомним о романсных оборотах в той же молитвенной теме бородинской пьесы).

Кажется вполне вероятным, что впечатления, полученные Бородиным в раскольничьей слободе, где на каждом шагу сталкивались живые порывы молодости с мертвящей, сковывающей властью религиозных догм, и отразились в первой пьесе из Маленькой сюиты. Тем же летом, по предположению С. Дианина, Бородин задумал Анданте Третьей симфонии и сочинил для него тему на основе записанных в Павловской слободе напевов.[19] В единственном свидетельстве слушателя о музыке этого не дошедшего до нас Анданте — воспоминаниях М. В. Доброславиной — говорится, что оно представляло собою вариации на раскольничью тему, из которых последняя «поражала своею мощностью и каким-то страстным отчаянием».[20] Это — то же настроение, какое выражено в кульминационном разделе пьесы «В монастыре». И кто знает — может быть, эта фортепианная пьеса была первым эскизом монументальной трагической фрески, уже тогда замышленной Бородиным и унесенной им с собою в могилу...

Совсем иного склада вторая пьеса — Интермеццо. Здесь Бородин идет от бытового танца,

* Примечательно, что «В монастыре» имеет отмеченное рядом исследователей[17] сходство с песнопениями из оратории Листа «Легенда о святой Елизавете», которую Бородин высоко ценил.

от практики домашнего музицирования, создавая довольно обычную по замыслу, но со вкусом выполненную лирическую миниатюру. Танцевальной основой пьесы служит, по указанию автора, менуэт (обозначение «Tempo di minuetto»). Но в музыке совершенно нет стилизации XVIII века, архаики. Если бы не авторская ремарка, предписывающая неторопливый темп, можно было бы подумать не о менуэте, а о мазурке, для которой типичны и ритм основной попевки (ср. со следующим номером сюиты — Мазуркой До мажор, где есть такая же ритмическая фигура в тактах 9, 17 и др.), и периодически появляющиеся синкопы.

«Менуэтно-мазурочная» музыка Интермеццо (крайние разделы трехчастной формы) привлекает слушателя обычными достоинствами бородинского лиризма: объективностью и приветливостью, теплотой и мягкой пластичностью. Особенно пленяет изящество прихотливых мелодических изгибов — черта, роднящая эту пьесу Бородина с его восточными музыкальными образами. Есть тут и другие проявления того же родства (например, проходящие хроматизмы на фоне тонического органного пункта). Основная интонация, как подметила Л. Соловцова, напоминает своими очертаниями некоторые фразы из арии Кончака. [21] А двузвучные восходящие фигурки восьмых (такт 8 и др.) могут быть сопоставлены со вступлением к «Арабской мелодии».

Но целое вовсе не имеет ярко выраженного восточного оттенка. Просто здесь — типично бородинская лирика, а она, как мы уже видели, некоторыми сторонами всегда соприкасается с Востоком. С восточными образами Бородина перекликается и манера развития лирической темы: вместо качественных изменений — многократное повторение и перемещение, позволяющее слушателю полностью вкусить чувственную красоту звучания.

В среднем разделе Интермеццо — тоже неповторимо индивидуальная бородинская лирика, но другого типа: целомудренная, нежная, немного стыдливая. Мягко колышутся аккорды — словно щепчут

что-то ласковое, волшебно-прекрасное ветви деревьев или морские волны. Удивительна чистота этой музыки, и жаль только, что ее так мало: средний раздел непропорционально мал по сравнению с крайними.

С бытовым танцем и домашним музицированием связаны также две следующие части сюиты — Мазурки До мажор и Ре-бемоль мажор. Но хотя в них есть некоторые сходные детали, настроение музыки и трактовка жанра здесь совершенно разные, что и позволило Бородину поставить две пьесы одного жанра рядом.

Мазурка До мажор произошла от Мазурки из «Парафраз» (рудиментом служит секунда вразбивку — начало полечной темы «Парафраз»,— оставленная здесь в качестве вступления, «приглашения к танцу»). И она сохранила непосредственность бытового танца, которая свойственна ее первоисточнику (как и Польке из того же цикла). Это настоящая танцевальная бальная мазурка, от которой «паркет трещит под каблуком»,— звонкая, нарядная, молодцеватая. Яркая мажорность (упор в мелодии на III ступень), пунктированный ритм, острые акценты делают основную тему подтянутой и приподнятой. Эпизоды (форма пьесы — рондо) вносят некоторые контрасты: первый (Соль мажор) более сдержан, чем тема, второй (Ми-бемоль мажор) более плавен, напевен. Но и они танцевальны.

Вторая Мазурка (Ре-бемоль мажор) — лирическая пьеса в традициях мазурок Шопена. Правда, и у польского «поэта фортепиано» есть танцевальные мазурки вроде бородинской до-мажорной (см., например, соль-мажорную, соч. 67 № 1 *). Но основная шопеновская традиция в этой области связана с типом мазурки — «лирической поэмы». Вот к такому типу, широко развитому Шопеном, и принадлежит вторая Мазурка из Маленькой сюиты.

* Ю. Кремлев отмечает в ней попевку, постоянную для «бытовых» мазурок и представленную также в до-мажорной Мазурке Бородина.[22]

Без всякого вступления Мазурка Ре-бемоль мажор начинается «виолончельной» лирической темой. Характер ее точно обозначен автором: «певуче, выразительно и любовно». Первые звуки темы почти точно повторяют начальную попевку до-мажорной мазурки. Но как отличается все дальнейшее! Вместо стремительного прямолинейного взлета и такого же спуска мелодии — извилистое напевное движение с мелизмами, немного напоминающее побочную тему I части Второго квартета. При повторении напева, когда он перенесен в верхний регистр, лирическое чувство выражается более открыто и живо.

Со Вторым квартетом перекликается также тема среднего, ля-мажорного раздела Мазурки (пьеса написана в трехчастной форме): в ней слышны отголоски главной темы I части квартета. Эта музыка тоже дышит страстностью и, как обычно, изобилует хроматическими проходящими, мелизмами и другими признаками бородинского Востока.

В обеих мазурках много гармонических красот и пикантностей. Современников особенно поразило свободное обращение Бородина с секундами. В первой Мазурке смелой новинкой показался начальный четырехтакт, состоящий из «голых секунд, выставленных тут словно напоказ перед нашим изумленным слухом».[23] Интересно в этом смысле и вступление к ми-бемоль-мажорному эпизоду, где звучит тоническая педаль с малой секундой. Во второй Мазурке любопытны секундовые созвучия в такте 1 на второй доле и перед заключением первого раздела. Из других подробностей заслуживают быть отмеченными троекратное гармоническое варьирование («перекраска») неизменной мелодической фразы в ми-бемоль-мажорном эпизоде первой Мазурки и полифункциональные напластования в обеих пьесах.

Первые 4 пьесы Маленькой сюиты — контрастное чередование программных и жанровых образов (первая и третья) с лирическими (вторая и четвертая). Две последние — шестая (Серенада) и седьмая (Ноктюрн) — повторяют то же сопоставление. Но пя-

тая — «Грезы» — нарушает равновесие, давая перевес лирике и тем самым определяя ее преобладающую роль во всем цикле.

До Бородина произведения под тем же или подобным названием («Грезы», «Мечты», «Rêverie» и т. д.) писали многие композиторы. Лучший пример романтической миниатюры такого рода — «Грезы» Шумана. Пьеса Бородина, несомненно, родственна шумановской: их сближают светлый, прозрачный колорит музыки, ее мягкость и певучесть (та и другая были потом переложены для хора без сопровождения). Но в бородинских «Грезах» все же ясно ощущается индивидуальность их автора. У Шумана больше «идеальности», мечтания уносятся вдаль и ввысь. У Бородина же больше земного. Это — мечты о любви, о нежности и душевном тепле. Здесь — те же колыхания и покачивания, те же интимно-ласковые (но совершенно лишенные чувственности) интонации с хроматизмами* и фиоритурами, что и во многих образцах его любовной лирики.

Естественно, что в пьесе, передающей мечтательное, созерцательное настроение, нет места оживленному внешнему движению. Весь музыкальный материал однороден, возвращаются одни и те же попевки и гармонические обороты. Но эта видимая статичность и цельность таит в себе разнообразие тонких вариантов и оттенков. Основная тема пьесы проходит всего лишь раз. После этого следует совсем новая, на первый взгляд, музыка. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что 2-й и 4-й такты нового раздела выросли из 1-го такта темы, а кроме того, вторая половина 4-го такта и 5-й такт этого раздела повторяют 5-й такт и начало 6-го такта темы, но с другим расположением метрических акцентов (тактовая черта сдвинута на две четверти).

* Характерно для Бородина идущее от Глинки «переосмысление» одного и того же альтерированного звука: в нисходящем движении он трактуется как VI ступень гармонического мажора (здесь — *си-дубль-бемоль*), а в восходящем — как повышенная V — вводный тон к VI (здесь — *ля-бекар*).

Есть и другие примеры варьированных повторов. Так достигается впечатление неуловимой переменчивости образов, зыбкости видений, незаметно переходящих одно в другое.

Шестая пьеса — Серенада — принадлежит к произведениям, которые легко слушать, но трудно (да и незачем) подробно анализировать. Мелодическая яркость и сочность музыки, живость ритма и гармоническая красочность воспринимаются в этой миниатюре в нераздельном единстве как плод непосредственного и вдохновенного творчества. Это — еще один чеканный образец бородинской «испано-мавританской» серенады (уже знакомой нам по написанной чуть позднее Серенаде из квартета B-la-f), любовная песня танцевального склада (чудесны здесь синкопы, придающие ритму горделивую упругость!) под гитару. «Мечтает под звуки песни любви», как сказано в авторской программе...

Выразительные средства Серенады дают новые примеры «вкусных» бородинских гармоний с наложением разных функций (уже во вступлении — субдоминанта и тоника на доминанте, то же — в начале темы и далее) и с отдельными «томными» хроматизмами («восточными») посреди терпкой диатоники. Есть здесь и хорошие образцы гармонического варьирования.

К необычайно ароматным цветам бородинского творчества, красивым без салонной красивости, душистым без парфюмерной слащавости, принадлежит и Ноктюрн. Это — картина теплой южной ночи, полной дремы и неги, с дрожанием воздуха, мерцанием звезд и шелестом листвы.

Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух — ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной...

А. Пушкин. Каменный гость

И это же — лирическая «картина настроения». Ровное колыхание в музыке — не только фон в ночном пейзаже: оно подобно баюкающему движению

колыбельной. «Убаюкана счастьем быть любимой» — эти слова Бородина (из наброска программы сюиты) дают ключ к пониманию образного смысла Ноктюрна, а вместе с ним и многих других бородинских «колыханий» и «баюканий» как высшего выражения нежности, ласки, любви.

В начале Ноктюрна «колыбельная» скрыта в аккордовом движении — будто героя окутала своим покровом тьма, и его песня — это голос самой ночи. В ответ звучит (в правой руке) новый напев во встречном аккордовом движении. Он выражает то же чувство (ср. средний раздел Интермеццо), но громче, призывнее. Этот ответный напев накладывается на «колыбельную» и благодаря полному тождеству ритма сливается с ней.

Выводом из дуэта становится еще одна, совершенно новая тема — «виолончельная» кантилена, возникающая в басу перед самым концом пьесы. Она проходит только раз. С великолепной щедростью гения Бородин дарит ее слушателям как сюрприз в завершение сюиты. Здесь в полный голос звучит большое чувство, объединяющее любящих.

Необыкновенная поэтичность содержания Ноктюрна вызвала к жизни упоительную красоту звучания. Вся музыка, начиная со вступления, где одна и та же секундовая интонация (*ля-бемоль — си-бемоль*) предстает поочередно в разном и неожиданном гармоническом освещении, чарует мягкой переливчатостью гармонических красок, завораживает трепетным дрожанием зыбких вибрирующих аккордов, плавно перетекающих один в другой.*

К Маленькой сюите вплотную примыкает написанное в том же 1885 году фортепианное Скерцо Ля-бемоль мажор. Их близость была закреплена после смерти Бородина Глазуновым: переложив Маленькую сюиту для оркестра, он сделал ее финалом

* Дрожание, вибрация этих аккордов объясняются наличием в них секунд и септим и наложением функций, а плавность перехода — широким применением органных пунктов (педалей) и в басу, и в верхних голосах.

ля-бемоль-мажорное Скерцо, включив в него Ноктюрн в качестве среднего раздела (трио).*

Последняя фортепианная пьеса Бородина — это новый вариант выработанного им типа инструментального скерцо, знакомого уже нам по Первому квартету. Опять перед нами мелькание и толчея коротких попевок — образ хлопочущих, суетящихся и кружащихся смешных существ. Здесь не только передано их движение, но будто слышатся и говор, болтовня, «кудахтанье».** Такова главная тема, проходящая в Скерцо много раз.

Кроме кружения, есть в этой пьесе и снование, отрывистые перебежки диатонических или хроматических фигурок. Таковы связующая (она же заключительная) и побочная темы.

В целом, несмотря на различие типов движения, общий характер музыки един на протяжении всего Скерцо. К тому же в разработке, как обычно бывает у Бородина, разные темы смешиваются и соединяются между собой. Сколько-нибудь заметных контрастов нет — и это несколько затрудняет восприятие пьесы. Сонатное аллегро с разработкой оказалось слишком тяжеловесной формой для скерцо. Отсутствие контрастного трио явно дает себя знать. В конце разработки, где движение вдруг сильно замедляется, такое трио ожидается с особенным нетерпением, но... так и не появляется. Как это ни парадоксально на первый взгляд, если бы Бородин добавил трио, то есть удлинил пьесу, она показалась бы короче: исчезло бы ощущение однообразия, затянутости. Глазунов, включивший сюда Ноктюрн, хорошо понял это.

Источником смеха в ля-бемоль-мажорном Скерцо,

* Это вызвало расхождение в мнениях Стасова и Римского-Корсакова. Стасов считал, что включение Скерцо в сюиту недопустимо, так как не соответствует ее авторской программе. Однако Римский-Корсаков резонно ссылался на случайное происхождение сюиты как цикла, оспаривая органичность ее программного толкования.

** У В. А. Чечотта эта музыка вызвала представление о птичнике во дворе гоголевской Коробочки.

как и в других юмористических пьесах Бородина, служат не только характеры действующих лиц, но и выдумки в их изображении — «курьезы». Много раз, например, композитор «дразнит» наш слух нарочитой функциональной неопределенностью гармонии из-за наслоения разных ступеней. Еще один вид «курьезов» — нарочитые ладо-гармонические несовпадения отдельных акцентированных звуков или аккордов в одном голосе с хроматическими пробежками в другом (см. связующую тему, переход к заключительной, раздел разработки перед кульминацией). Это нечто вроде тех «клеваний», которые появились еще в Скерцо и финале Первой симфонии.

Пьесы Бородина для фортепиано, и в первую очередь Маленькая сюита как цикл, занимают в русском фортепианном творчестве скромное, но самостоятельное место. До Бородина русская фортепианная музыка знала два основных типа циклов миниатюр, представленные произведениями, которые появились почти одновременно: «Картинками с выставки» Мусоргского и «Временами года» Чайковского. Один тип — цикл программных пьес ярко живописного характера и концертного склада, где, кроме жанрово-бытовых образов, большое место принадлежит сказочно-фантастическим и эпическим. Другой цикл — тоже программный, но идущий от традиций домашнего музицирования, где воплощаются только чисто лирические, лирико-пейзажные или русские бытовые образы.*

Бородин создал смешанный тип фортепианного цикла. Он отталкивается от тех же традиций, что и Чайковский, так же далек от «концертности», использует бытовые жанры. С другой стороны, подобно Мусоргскому, он не ограничивается лирикой, давая то картину объективного, эпического содержания («В монастыре»), то жанровую зарисовку из быта далекой страны (Серенада), — и при этом всюду

* Если искать аналогий в творчестве западноевропейских романтиков, то можно назвать, например, «Годы странствий» Листа и «Песни без слов» Мендельсона.

стремится к многокрасочности, живописной яркости (примечательно, что его сюита понравилась Листу!).

Взятая с этой красочной стороны, Маленькая сюита вслед за «Картинками с выставки» должна быть признана новым явлением в русской фортепианной музыке. Это «первые просеки в мире новых идей, долго остававшиеся без внимания»,— пишет Асафьев, отмечающий тут же любопытный факт: «Ближайшие поколения, словно не поверив в пианизм этих двух оригинальнейших опытов, позаботились об их оркестровке, а не о выведении из их содержания новых принципов фортепианного оформления. В них не почувствовали истоков нового стиля».* [24]

Новаторство Бородина как фортепианного композитора нашло полное признание лишь в наше время. Маленькая сюита и Скерцо Ля-бемоль мажор вошли в репертуар ряда крупнейших советских пианистов (в том числе — Э. Гилельса, Л. Оборина, М. Юдиной), а творческие находки их автора подхвачены и развиты в фортепианном творчестве советских композиторов.

* Асафьев имеет в виду импрессионизм, находя его элементы в творчестве Мусоргского и Бородина, но не учитывая ряда принципиальных различий в эстетике этих композиторов, с одной стороны, и импрессионистов — с другой.

## Глава IV

## СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Симфонические произведения составляют вместе с оперой «Князь Игорь» основную и важнейшую часть композиторского наследия Бородина. Его заслуги как симфониста поистине огромны. Он основоположник новой традиции в этой области и — наряду с Чайковским — один из создателей русской классической симфонии.

Органическая приверженность Бородина к этому жанру запечатлена в его высказывании: «...Я по натуре лирик и симфонист, меня тянет к симфоническим формам» (I, 201). Здесь может смутить слово «лирик»: ведь в симфониях, как и почти всюду у Бородина, господствуют богатырские народно-эпические образы, а не лирические. Но в данном случае имеется в виду, судя по всему, не содержание творчества, а способ его воплощения. Отказываясь от работы над оперой (в связи с чем и было сделано цитированное признание), Бородин хотел подчеркнуть, что ему ближе всего не драматическая форма выражения и не сюжетно-программная, а «чистая», которую он и именует лирической.* Отсюда — его

* Ср. мысль Чайковского о симфонии как «самой лирической из всех музыкальных форм», которая должна «выражать все то, для чего нет слов, но что просится из души и что хочет быть высказано».[1]

влечение к «симфоническим формам», то есть к традиционным классическим видам инструментальной музыки, в отличие от программных.

Творчество Бородина не противоречит такому пониманию его слов. Правда, через 10 лет им была написана оркестровая картина «В Средней Азии», но она осталась единственным его программным произведением в симфоническом жанре. Вторая симфония хотя и получила после смерти композитора программное истолкование Стасова (с ссылкой на автора), объявленной программы не имеет. К чистой (бестекстовой) инструментальной музыке относятся также Первая и Третья симфонии. Как и Вторая, они выдержаны в традиционных формах классического сонатно-симфонического цикла.

К этой позиции Бородин пришел в самом начале своего творчества, но не сразу теоретически осмыслил и закрепил ее. В 1868—1869 годах, то есть уже после окончания Первой симфонии, он выступил в печати пропагандистом картинно-сюжетной программности берлиозовского типа. Считая обязательным для симфонических произведений «согласие музыки с программою», Бородин-критик понимает под этим верность передачи «не только общего характера программы, но и всех частностей ее» (IV, 281).

В связи с этим Бородин в критических статьях конца 60-х годов предстает противником «условных форм» симфонической музыки, сковывающих, по его мнению, композитора. В отказе от них и в создании «своеобразной и свободной» формы видит он заслугу и Бетховена в Шестой симфонии, и Шумана в финале Второй симфонии, и Римского-Корсакова в «Антаре». «Это — симфония в нескольких частях,— пишет он об «Антаре»,— причем разделение на части и построение каждой из них определяется не условной рамкой сонаты, но исключительно содержанием самого сюжета» (IV, 290). В то же время отступление Гольдмарка в увертюре «Сакунтала» от буквального следования программе с целью «сохранить увертюре условную сонатную форму» безоговорочно признается недостатком

Нетрудно видеть здесь прямое влияние идей Стасова, который давно уже и настойчиво проповедовал «слом» традиционной формы четырехчастного сонатно-симфонического цикла, считая ее целиком отжившей, рутинной. Местами чувствуется, что Бородин не очень-то уверен в справедливости выдвигаемых им категорических требований. В разборе «Антара», например, он отмечает, что II часть «не представляет такой пестроты и разнохарактерности музыкальных элементов, какою отличается I часть. По форме она также круглее и законченнее» (IV, 291). И когда после этого, в конце рецензии, Бородин указывает, что «симфония несколько грешит пестротою элементов в деталях» (IV, 292), то рядом с этим упреком предшествующее указание на округлость и законченность формы II части воспринимается как похвала.

В дальнейшем же Бородин — как свидетельствует о том его творчество — вовсе отошел от взгляда на традиционные симфонические формы как на безжизненные, рутинные. Его «классические» симпатии и вкусы восторжествовали окончательно, и Стасову оставалось только отметить с сожалением и осуждением, что «Бородин не пожелал стать на сторону коренных новаторов, а предпочел удержать прежние условные, утвержденные преданием формы».[2]

Впрочем, Стасов не вполне прав. Оставаясь в рамках традиционных симфонических форм, Бородин дал им столь своеобразную трактовку, что оказался в этой области бóльшим новатором, чем некоторые из их ниспровергателей. А найти в старом новое едва ли не труднее, чем изобрести нечто небывалое.

Первая симфония Бородина появилась одновременно с первыми симфониями Римского-Корсакова (завершена и исполнена в 1865 г.) и Чайковского (завершена в 1866 г., исполнена в 1868).

Было бы неверно считать эти произведения первенцами русской симфонии: в России и до этого создавались симфонические циклы. Но только



А. П. Бородин. 1873

с середины 60-х годов, и прежде всего усилиями Бородина и Чайковского, русская симфония обретает самостоятельный национальный характер и вступает в классическую эпоху развития.

Из русских композиторов предшествующих периодов лишь Глинка был готов к созданию классической национальной симфонии. Но известно, что индивидуальные творческие наклонности («для моей необузданной фантазии надобен текст или положительные данные» [3]) увлекли его в оркестровой области к иным жанрам — программной увертюре, фантазии на темы народных песен... Задуманная им в последние годы жизни симфония «Тарас Бульба» (опять же программная!) была оставлена, так как не удалось найти путей симфонического развития, которые отвечали бы природе национального музыкального тематизма («...Бросил начатое,— писал Глинка,—...не будучи в расположении или в силах выбиться из немецкой колеи развития» [4]). Образная сфера и драматические принципы будущего русского классического симфонизма формировались в недрах иных жанров, прежде всего оперы.

К началу 60-х годов вся обстановка музыкальной жизни России благоприятствовала рождению русской симфонии и требовала ее появления. И общественный подъем, и развитие публичной концертной жизни, и рост собственной симфонической исполнительской культуры — все вело к тому, что такая симфония должна была возникнуть. И если этот зов услышали сразу три композитора, то, значит, он был как нельзя более своевременным.

## 1

Первая симфония сочинялась Бородиным под непосредственным руководством Балакирева в годы наибольшей близости ученика и учителя. Не удивительно поэтому, что в ней сказалось воздействие Балакирева: его идей, вкусов, приемов письма. Рукописи симфонии хранят следы многочисленных переделок, выполненных Бородиным, очевидно, по

указанию его наставника (особенно много их в I части, имевшей несколько вариантов). Об этом же воздействии свидетельствуют приведенные выше воспоминания Е. С. Бородиной и Балакирева.

Не менее важны и косвенные свидетельства. В Первой симфонии Бородина временами заметны аналогии с творчеством его учителя, относящимся к тому же периоду: фортепианным концертом Ми-бемоль мажор, музыкальной картиной «1000 лет» (во 2-й ред.— «Русь»), Первой симфонией (задуманной и начатой, как известно, в середине 60-х гг.). Есть также немало точек соприкосновения у Бородина с симфоническими произведениями других учеников Балакирева этой поры: Римского-Корсакова, Гуссаковского. Характерна уже тональность бородинской симфонии — Ми-бемоль мажор, совпадающая с тональностью наиболее ценимых Бородиным симфоний Бетховена (Третьей) и Шумана (Третьей). В ней же написаны трехчастный фортепианный концерт Балакирева, неоконченная симфония Гуссаковского (сохранилась I часть) и симфоническое аллегро Кюи; в одноименном миноре сочинена Первая симфония Римского-Корсакова (начальная ред.), где кода I части, Скерцо и финал идут в Ми-бемоль мажоре. Порядок частей в симфонии Бородина (на втором месте Скерцо, на третьем — медленная часть), отличающийся от классического,— тот же, что в первых симфониях Балакирева и Римского-Корсакова.

Особенно же любопытно в этом смысле начало I части. Она открывается медленным вступлением — как и первые симфонии Балакирева и Римского-Корсакова. Как и у Римского-Корсакова, начальный звук — тонический унисон. Унисонное изложение темы в басах струнными инструментами аналогично началу картины «1000 лет» и Первой симфонии Балакирева. Там же находим и ответные фразы деревянных духовых в высоком регистре.*

* Любопытно отметить, что в сохранившемся самом первом варианте части (1862?) вступление совсем иное: тональ-

По-видимому, такое начало симфонии было вообще очень по вкусу Балакиреву. Когда в 90-х годах юный В. А. Золотарев начал пользоваться его советами по сочинению, то при первом же разговоре Балакирев рекомендовал новому ученику писать симфонию следующим образом: «Начни широким вступлением: в альтах тремоло на выдержанной ноте, в басах — ну вот хоть бы так...— говорил он, импровизируя за роялем.— ... Затем идет как бы ответ в верхних голосах... Затем то же самое повтори, но уже в другой тональности...»[5] Ведь это (за вычетом опущенных здесь мелких деталей) — начало Первой симфонии Бородина!

Общность этой симфонии с симфоническими полотнами Балакирева 60-х годов отнюдь не ограничивается отдельными стилистическими штрихами. Многое совпадает и в их идейных замыслах. Известно, что в этот период Балакирев немало раздумывал над вопросами русской истории, над судьбами русского народа. Эти размышления отражены в музыкальной картине «1000 лет», написанной под впечатлением от совместного чтения со Стасовым статьи Герцена «Исполин просыпается!», в Первой симфонии и в программе неосуществленной «Русской симфонии» («Русь»), где медленное вступление должно было изобразить Русь с ее долинами и реками, I часть посвящалась «вольнице новгородской и вечевому колоколу», а замысел финала определялся в словах: «Торжество — выражение русской национальной силы и энергии».[6]

В произведениях Балакирева 60-х годов можно найти зерна отвечающих этим мыслям обобщенных народно-эпических и героических образов. Они встречаются, например, в картине «1000 лет», где,

ность его — Ми-бемоль мажор, первого унисона нет, сразу вступает главная тема, которая излагается имитационно (как в экспозиции) в трех голосах, после чего она тут же контрапунктически соединяется с побочной темой. Не приняло ли вступление свой нынешний облик уже после 1864—1865 гг., когда появились «1000 лет» Балакирева и Первая симфония Римского-Корсакова?

по верному замечанию Э. Фрид, «в музыке чувствуются могучие черты народа-великана, а временами закипает буйная удаль».[7] Есть эти зерна и в фортепианном концерте Ми-бемоль мажор,[8] и в набросках Первой симфонии, относящихся к тому же периоду. Но сам Балакирев, по различным причинам, так и не смог «взрастить» их. Сделал это Бородин, причем во многом уже в Первой симфонии.

Таким образом, симфония Бородина стала законченным выражением идей и замыслов, принадлежавших не ему одному, а захвативших в 60-е годы также Балакирева и Стасова как руководителей и идеологов Могучей кучки (а в значительной мере и остальных ее участников). Вспомним, что в это время Балакиревский кружок был един по своим идейно-эстетическим установкам, а в его взглядах, в свою очередь, отражались передовые демократические устремления эпохи 60-х годов. В этом смысле Первая симфония Бородина может быть воспринята как один из художественных манифестов Могучей кучки периода ее единства, а в области симфонии — как первый, по существу, и единственный (поскольку симфония Римского-Корсакова была ученически незрелым сочинением).

Вместе с тем бородинская симфония несет на себе резкий отпечаток индивидуальности ее автора. Идейные «подсказы» и технологические советы Балакирева счастливо совпали с тем, что составило внутреннюю потребность Бородина-художника, и не помешали выявиться его творческой личности. Впоследствии, готовя партитуру к печати, Бородин еще полнее выявил свои замыслы. Окончательно освободившись к этому времени от опеки Балакирева, он прошелся по партитуре как зрелый мастер, внеся в нее много изменений.* После этого Первая сим-

* Поправки относятся почти исключительно к I части: внесены коррективы в оркестровку, сделаны в разных местах небольшие купюры (в 1—2 такта), при переходе к разработке и к коде упрощены фактура и гармония.

фония окончательно стала самостоятельным произведением Бородина. Такой она и дошла до нас: строгая рука редакторов ее не коснулась.*

Симфония не имеет объявленной программы. По-видимому, не была словесно сформулирована эта программа автором и для себя. Но ясно ощутима связь симфонии с миром русского народного эпоса: от богатырских сказаний-былин до волшебных сказок.

Эта связь чувствуется уже в медленном вступлении I части. Оно воспринимается как пролог к действию, как эпический запев всей симфонии.

Дважды во вступлении сопоставляются главная тема I части, проходящая здесь в басах, и плавное движение деревянных духовых. Сравнительно короткая тема кажется по-песенному цельной, слитной. Трехзвучная попевка в ее начале, переменность ладовых устоев, несимметричность ритма (при отсутствии первого метрического ударения) — все это рождает ассоциации с русской старинной крестьянской песенностью. В тяжелом звучании басов и медлительном темпе тема эта обретает величавый и несколько сумрачный, таинственный характер: здесь так же «ворочается» подспудная дремучая сила, как и во вступлении к «Песне темного леса». Гулко звучит в глубоком низком регистре раскачивающаяся кварта, смутно напоминающая и о звоне колокола, и о подобных квартах — «ударах кулака» (выражение Глинки) — из увертюры «Руслана и Людмилы». Так возникает эпический, богатырский образ.

Ответ деревянных — хора — звучит продолжением темы, а не контрастом ей. Но различие все же велико. После сумрака — мягкий свет, после несколько угловатых очертаний оголенной темы — плавное текучее движение в нескольких сливаю-

* Обозначение «Редакция Н. Римского-Корсакова и А. Глазунова», имеющееся на некоторых изданиях партитуры (в том числе Музгиза), ошибочно и должно быть снято в последующих изданиях. Все издания партитуры Первой симфонии являются перепечатками первого, вышедшего в 1882 г. у Бесселя и подготовленного самим Бородиным.

щихся голосах. К мужественному богатырскому образу присоединяется женственный лирический, причем сохраняется русский песенный склад музыки. Единство двух начал — такое же, как в «Руслане и Людмиле» Глинки (хотя прямых ассоциаций с этой оперой нет, кроме упомянутых кварт).

Повторение обоих образов (в новой тональности) закрепляет их близость. При этом второй, лирический, развернут теперь шире, полнее. Но неожиданно после короткой настораживающей интонации скрипок (точно такая же встретится потом в Анданте Второй симфонии перед его тревожным средним разделом) движение обрывается как заколдованное. Гармония незаметно уходит вдруг от ми-бемоль минора в си минор и застывает на педали. В этом, правда, не ощущается ни тревоги, ни угрозы, но все же есть что-то сказочно таинственное, завораживающее. И опять вспоминается глинкинский «Руслан» с его «сценой оцепенения»...

Музыка снова устремляется вперед, когда у гобоев, подобно сигналу к пробуждению, раздается акцентированная фраза, предвосхищающая русскую народно-песенную тему из трио II части. И вот устанавливается быстрый темп, и мелькают разрозненные мотивы главной темы уже в том виде, как они предстанут при первом ее полном изложении в экспозиции.

Формально — это уже начало экспозиции, хотя не утвердились еще ни тема, ни главная тональность Ми-бемоль мажор: в басу — доминанта, а над нею одновременно — и тоника, и субдоминантовый аккорд, так что образуется необычное созвучие из двух сцепленных кварт, на которые наложена третья. Подобное же созвучие несколько дальше настойчиво утверждается, «вдалбливается» резкими ударами всего оркестра на фоне раскачивающихся кварт в басу. Диатонические гармонии этих богатырских «ударов кулака» очень красочны, ароматны, но совсем по-иному, чем альтерированные хроматические аккорды «Морской царевны» или «Чудного сада»: их аромат не пряный, а терпкий — так

пахнет не нежный садовый цветок, а степной ковыль...

Возникает очень характерный для Бородина образ: нечто сильное, «крепко сбитое», первобытно неуклюжее, таящее в себе большие возможности движения (неустойчивость!), но никуда не тяготеющее (статика!). Как былинный Святогор:

Не с кем Святогору силой померяться,
А сила-то по жилочкам
Так живчиком и переливается.

Такие образы мы уже встречали у Бородина и не раз еще встретим в дальнейшем.

Во вступительном разделе экспозиции главная тема на наших глазах собирается, складывается из разных своих мотивов. Первое полное изложение, к которому подводит низвергающийся поток фигураций (в их очертаниях уже угадываются контуры начала темы), представляет ее иною, чем она была во вступлении-«прологе». В быстром движении она лишилась весомости, значительности, но обрела подвижность, живость, известную прихотливость. Мелодический рисунок и ритм остались без изменений, но переменность лада реализовалась по-новому: главным устоем стал начальный звук, и тема из минорной превратилась в мажорную. Богатырское осталось здесь, таким образом, как потенция, как возможность, нам уже известная, а на первый план выступила игра жизненных сил: будто мы видим теперь героя (скажем, того же Руслана) не в предчувствии подвигов, а в движении, в странствиях, в смене быстро текущих, мелькающих впечатлений.

Двойственная природа темы — и песенной, и внутренне расчлененной одновременно — сказалась в характере ее развертывания и развития. Ее начальное изложение напоминает фугато (чередуются тонические и доминантовые произведения, хотя настоящей полифонической имитации — с противосложением — нет). И в то же время начинается мотивное дробление. Своеобразие Бородина сразу проявляется в том, что единство темы не утрачивается: отделенные

друг от друга по горизонтали мотивы (второй и третий) тут же соединяются вновь, но уже по вертикали, контрапунктируя между собой.

Но не только бег коротких фраз и игра их перекличек и перестановок наполняют главную партию I части. Вершину ее образует новая тема (формально — это уже связующая, так как происходит поворот в доминантовую тональность), с ровным наступательным движением мощных акцентированных аккордов.* Здесь словно сконцентрировалась энергия, накопленная во время собирания и развертывания главной темы. Вот образ, где соединились неподвижная сила вступления с энергией главной темы из экспозиции.

Без всякой подготовки вступает связующая тема (dolce) с ее мягкими хроматическими извивами голосов и матовыми гармониями, многообразно изменчивыми в своей внешней неподвижности. Местами можно ощутить здесь чувственную истому Кончаковны или вкрадчивость Кончака. Это (если продолжать нашу аналогию) — видение, вставшее на пути героя и манящее его соблазнами неги (как сады Наины — Руслана). Оно на время заслоняет собою тот образ, к которому было до сих пор устремлено движение,— побочную тему, заставляет это движение застыть будто под властью колдовских чар (конец связующей — замирание на неустойчивой полифункциональной гармонии).

Но вдруг через пелену, которая заволокла взор героя, пробивается робкий, чистый луч солнца. Ночь сменяется утренней зарей. Появляется новая (побочная) тема — вся светлая и ясная (вместо минора — мажор, вместо вязких хроматизмов — прозрачная диатоника). Обаятельный лирический образ — женственный, целомудренный, приветливый!.. И опять вспоминается (не по отдельным оборотам музыки, а по общему настроению и колориту) «Руслан и

* Впервые такое движение встретилось в виде короткой фразы (4 такта) во вступительном разделе экспозиции (аккорды медных).

Людмила» — тот момент, когда Руслан наконец вновь соединяется с княжной.

Побочная тема встает перед нами в хрупком и нежном пасторальном звучании деревянных духовых. Кажется, будто поют жалейки и свирели — настолько сильны возникающие ассоциации с русской крестьянской песенностью. И это относится не только к образному строю темы, но и к ее стилистике (переменный лад: фригийский * — мажор — минор, квартово-секундовые попевки второй фразы, преобладание диатонических гармоний с опорой на побочные ступени, подголосочная фактура). Каждое новое звено темы — это интонационный и ритмический вариант предыдущего. Разные варианты неоднократно соединяются между собою — то в сплошной мелодической линии, то в одновременном звучании. Так образ становится и внутренне богатым, и единым.

После побочной темы следует эпизод, который можно толковать и как заключительную часть, и как начало разработки. Это — один из тех небольших относительно самостоятельных и законченных эпизодов, которые и составляют разработку. Смысл его — в раскрытии новых возможностей, таящихся в главной теме. Если сначала она излагается здесь примерно так же, как в экспозиции, то затем ее звучание становится очень светлым, ярким, могучим.

«Наплывом» (прием «монтажа кадров», употребленный Бородиным задолго до изобретения кино) входит следующий эпизод, где главенствует побочная тема. Новое здесь — в показе ее возможностей слиться с главной: одновременно проходят в разных голосах и отдельные мотивы обеих тем, и новые фразы, образовавшиеся в результате их объединения (при этом возникают различные примеры горизонтально-подвижного и вертикально-подвижного

* Ощущение, что тема начинается в тональности ре (фригийский лад), усиливается благодаря тому, что перед этим в басу выдерживается органный пункт *ля*. После этого поворот в Си-бемоль мажор воспринимается как нежданная улыбка...

контрапункта). Кульминация этого эпизода — «удары кулака» (tutti). Кварта в них заменена секундой — интервалом, характеризующим побочную тему с ее плавными мелодическими контурами. Но это высшее выражение возможного синтеза тем пока что не закрепляется. Возвращается кварта в басу, а потом — и побочная тема в первоначальном виде.

Новое движение к синтезу начинается с длительной подготовки, типичной для Бородина: тяжелая, неповоротливая, словно вросшая в землю богатырская сила (Святогор) должна долгое время раскачиваться, прежде чем двинуться вперед. Исходной точкой становятся колыхания кварт из главной темы: сперва одноголосных, сопровождаемых педалями (секунды!), а затем идущих в двух голосах параллельными нонами на фоне аккорда, образованного пятью звуками, расположенными по квартам.

Для эпохи Бородина такое отношение к квартам и нонам было совершенно новым, невиданным.* Эффект благодаря этому достигнут поразительный: в тишине слышатся какой-то шелест и таинственное подземное гудение, колышется что-то цельное, неуклюжее и сильное...

Новое собирание обеих тем из разрозненных мотивов, сопровождаемое их контрапунктированием (уже изведанный путь!), на этот раз увенчивается их прочным синтезом — однако лишь после того, как преодолевается единственное, но значительное препятствие: хроматическая тема, аналогичная «теме соблазнов» из экспозиции. Причем преодолевается оно по-бородински: тема не сметается с пути, а поглощается потоком, уносящим ее с собой. Теперь открыт путь к репризе, в которую и вводят богатырские аккорды струнных.

От экспозиции реприза отличается сравнительно немногим: отсутствует вступительный раздел, более красочными стали тональные отношения между те-

* В первом варианте этой части параллельные ноны имелись уже в предшествующих «ударах кулака» с секундовыми и квартовыми «раскачками».

мами. Это не итог развития, а очередной этап показа всех образов. И снова нет резкой грани между разделами сонатного аллегро: после побочной темы следует то ли заключительная часть, то ли кода.

В самом конце коды, перед медленным заключением Бородин, не довольствуясь достигнутым объединением, вводит новую синтезирующую тему (прием, с которым мы встретились и в I части Первого квартета). Собственно, она не совсем нова: это — видоизменение той фигурации восьмых, которая подводила к главной теме в экспозиции. Но теперь сильнее стало сходство с этой темой. А с другой стороны, акцентированными аккордами в двухдольном метре (эти перебои очень оживляют движение после непрерывной трехдольности) подчеркиваются падающие кварты — мотивы, характерные для побочной темы.

Медленное заключение I части — эпилог повествования. Кое-что (начиная с темпа) перекликается со вступлением. Но общий колорит здесь совсем иной: цель не повторяет исходного этапа. Остались позади странствия богатыря, отгремели его могучие удары, и вот теперь на первый план выступила мирная — песенная лирическая сторона этого образа. Снова главная тема проходит медлительно в басу — однако теперь уже в мажоре, мягко, dolce. И даже кварты у валторны (контрапункт) звучат нежно. Естественно, что в таком виде главная тема смогла не только сблизиться с побочной, но и просто образовать вместе с нею одну распевную, протянутую мелодию. Струящиеся линии фигураций у скрипок, альтов, деревянных духовых вызывают представление о ласковом дуновении ветра, о мягком свете восходящего солнца (как похожи эти линии на те, что введет позднее Мусоргский в свой «Рассвет на Москве-реке»!). И только глухие, еле слышные кварты у литавр напоминают о том, как были достигнуты этот покой, мир, свет...

II часть симфонии — хронологически первый у Бородина пример фантастико-юмористического скерцо того типа, который встретится потом во II части

Первого квартета и в Фортепианном скерцо Ля-бемоль мажор. Отчетливо ощущается здесь преемственная связь с берлиозовским скерцо «Царица Маб» (отмеченная Кюи в отзыве о симфонии): тот же ритм (ровное движение восьмых в метре $\frac{3}{8}$), тот же очень быстрый темп, та же прозрачная оркестровка (струнные staccato и leggiero или деревянные духовые, поддержанные отрывистыми звуками струнных пиццикато). Толкутся на месте, кружась в причудливом фантастическом хороводе, или стремительно мчатся вдаль маленькие, легкие фигурки. И хотя крайние разделы Скерцо (как и всегда у Бородина) написаны в сонатной форме, между их темами, кроме тональных, нет никаких других сколько-нибудь существенных отличий: на одном дыхании, будто подхваченные одним вихрем, несутся и главная, и побочная, и заключительная темы. А сонатная форма нужна лишь для стройности целого...

Но не только общее с Берлиозом чувствуется в этой музыке. С самого начала заметны и важные индивидуальные особенности. Скерцо Бородина — это русское скерцо. В главной теме отражены некоторые интонационно-гармонические признаки русской песни: верхний голос включает немало характерных для нее трихордовых попевок, часты трезвучия мажорной тоники с добавленной VI ступенью (комплексная тоника переменного лада) и аккорды побочных ступеней, соединенные мелодическими связями. Еще слышнее эти признаки в заключительной теме, мелодические контуры которой напоминают древнейшую народную песню «Идет коза рогатая» (использованную Даргомыжским в «Русалке»).

Разработка посвящена частично дальнейшему выявлению общности тем и их объединению (контрапункт и т. д.). На первый же план в ней и в коде выступают красочные и юмористические эффекты — «курьезы». Они были еще в экспозиции, в побочной партии (несовпадение функций верхних голосов и баса с образованием секунд, остающихся без разрешения). Теперь их становится особенно много. Уже

в самом начале разработки самостоятельным интервалом заявляет о себе большая секунда. Дальше идут фигурации альтерированных аккордов, фантастический колорит которых сродни «Морской царевне», прихотливые гармонические сдвиги, секундовые педали...

Но безусловно самый свежий, оригинальный эффект — тот, который Мусоргский назвал «клеваниями»: нисходящие причудливо изломанные цепи остроакцентированных звуков на фоне более частого ровного пульсирования интервалов или аккордов. Каждый звук «клеваний» взят из гармонии, на которую он приходится, то есть является аккордовым. Но гармонии сменяются таким образом, что любая фигура (состоящая из четырех «клеваний») включает тритон и каждая следующая сдвинута на полтона вниз по сравнению с предыдущей. Все это очень непривычно, неожиданно для слуха, но благодаря темпу и оркестровке (быстро, легко, прозрачно) не страшно, а только любопытно и поэтому забавно. Комическое впечатление связано, видимо, еще и с тем, что возня и мельтешение коротких фигурок в этом Скерцо (как и в Фортепианном) напоминают курятник, а отсюда-то и возникает ассоциация более редких и резких акцентов с ударами клюва. Это — самостоятельное изобретение Бородина, признанное и одобренное Листом: «Это остроумно придумано! Это так оригинально и так красиво!» (II, 269).

Средний раздел — трио — дает, как и в других скерцо Бородина, смену подвижности, танцевальности песенностью. Этот эпизод — один из самых обаятельных примеров бородинской лирики русского народного склада, вплотную соприкасающейся с крестьянской песней.

Близость эта внешне воспринимается как чуткое и художественно тонкое воспроизведение деревенского многоголосного пения, девичьего хоровода (темп — не медленный, как в протяжных песнях, а аллегро). Первый гобой ведет песенную мелодию, а второй гобой и кларнеты сопровождают ее подголосками (в дальнейшем тему также излагают почти

исключительно деревянные духовые). В мелодии, звучащей очень по-русски, к тем признакам крестьянской лирической песни, которые обычно передаются Бородиным (переменный лад, свободный размер и т. д.), прибавляются еще опора на квинтовый тон и его опевание. Музыка всего трио (трехчастная форма) вырастает из начальной темы и тянется непрерывной лентой как одна песня. Приемы развития таковы, что они не нарушают народно-песенного склада темы (мелодическое и гармоническое варьирование, присоединение новых противосложений, колористические тональные сдвиги). А некоторые приемы еще и подчеркивают «деревенское» в ней: так, в репризе к хоровому пению (деревянные духовые) присоединяются балалайки (струнные, играющие пиццикато).

Но все это — отнюдь не стилизация. В каждом такте трио чувствуется индивидуальность Бородина, и множество нитей соединяет эту музыку с другими его лирическими образами. Есть здесь, в частности, та особенная бородинская «ласковость уговаривания» (двузвучные секундовые интонации с ударением на первом звуке, падающая кварта!), которая будет потом пленять, например, во второй теме Анданте Первого квартета. Стоит обратить внимание на синкопы и хроматизмы в голосах, сопровождающих развитие темы (Ре-бемоль мажор): русская мелодика вдруг получает восточный оттенок. Это тоже характерная индивидуальная черта лирики Бородина, к которой мы еще вернемся. И в целом Бородин не стилизует народной крестьянской песни: он просто высказывается о т с е б я, а выходит — п о - н а р о д н о м у. Такое возможно только у художника, чьи собственные чувства столь же чисты и целомудренны, как и народные.

В качестве островка русской песенной лирики трио II части перекликается с побочной темой I части. Своими же восточными элементами оно подготавливает III часть симфонии.

III часть, по свидетельству Е. С. Бородиной, сложилась летом 1865 года, когда Бородины отдыхали

в Австрии. По ее словам, середина части пришла в голову Бородину во время прогулки по горам близ какой-то беседки старого замка.

Но было бы ошибкой связывать на этом основании содержание Анданте с картинами европейского юга и гор или с образами средневековья. Ведь, по существу, Екатерина Сергеевна говорит лишь об одной детали среднего раздела — о «вздохах качающегося аккомпанемента». А в целом в музыке III части нет ничего характерно западноевропейского. Более того, это, пожалуй, наименее «европейская» часть в Первой симфонии (о которой автор писал, что она в целом больше тяготеет к Европе, чем Вторая). Если обстановка, окружавшая Бородина, и отразилась как-то в этой музыке, то, может быть, только в некотором налете романтичности, а местами и сказочности. А образы ее навеяны Русью да Востоком...

Основная тема не только обрамляет Анданте, но и главенствует в нем: она напоминает о себе в среднем разделе, из нее вырастают и обе остальные темы. Поэтому, хотя форма Анданте трехчастная, образ здесь фактически один — правда, внутренне сложный и развивающийся.

Сначала в теме слышны только русские интонации. На фоне аккорда, образованного последовательным наложением трех квинт, вступает у виолончелей неторопливая, как сказ, мелодия. Речевая выразительность (слышна и заметна каждая попевка в отдельности) сочетается в ней с необыкновенной певучестью, песенной протяженностью. Вот поистине бесконечная мелодия (создается эта бесконечность развертывания непериодичностью ритмического строения, варьированием и сцеплением попевок). Возникает ощущение неизбывности чувства, его значительности, глубины, величавости.

О чем же говорит эта мелодия? Вся она складывается из квартовых, большесекундовых и трихордовых интонаций (малая терция + большая секунда), характерных для старинных русских песен и очень широко вошедших потом в партитуру «Князя

Игоря» — в музыкальные портреты Игоря и Ярославны. Эти интонации, округлые, плавные, напевные и при этом лишенные остроты, напряженности,* способны выразить чувство очень цельное и спокойное. Недаром они столь свойственны народным обрядовым и эпическим песням объективного склада: напев, вырастающий из них, отличается обычно сдержанным, уравновешенным настроением, а в медленном темпе — и величавостью, «истовостью». Примером может служить песня «Над озером верба», к которой близко начало бородинской темы.




Так и у Бородина: это — высказывание одновременно и лирическое, и эпическое, соединяющее теплоту и проникновенность выражения с его объективностью (тут играет, конечно, роль и благородный, теплый и мужественный тембр виолончелей). Неторопливость движения придает мелодии оттенок раздумья, а его широта «намекает» на то, как могуч и величав предмет размышлений...

Общий колорит музыки светлый, но мажор смягчается и затушевывается гармониями побочных ступеней, а потом и отклонениями. А временами (когда устоем становится минорное трезвучие — как в 4—6-м тактах темы) вдруг повеет неопределенной грустью, «печалью русских равнин»... Прекрасный, удивительно цельный и емкий образ!

Кроме трихордовых и иных песенных интонаций, есть в основной теме Анданте и фиоритурные обороты (типа мелизмов). Поначалу они незаметно входят в напев, не выделяясь в нем, но потом становятся все многочисленнее. По свидетельству Римского-Корсакова, кучкисты в 60—70-х годах считали

* Объясняется это строгой диатоничностью таких оборотов и — более того — отсутствием в них полутонов, а тем самым — и остро выраженных тяготений.

фиоритуры чуждыми стилю русской музыки: «В нашем кодексе необходимых требований от настоящей хорошей музыки было прежде всего и чуть ли не на первом плане полное отсутствие фиоритур; только в произведениях характера восточного (каватина Кончаковны, «Грузинская песня», «Еврейская песня» и т. п.) допускалась эта своего рода «виртуозность»; впрочем, здесь придавался ей оттенок фантастический, причудливый».[9] Очевидно, и сюда, в тему Анданте, фиоритурные обороты пришли из восточной музыки.

Ориентальное их происхождение подтверждается тем, что такие же обороты звучат дальше в наигрышах английского рожка и флейты, носящих уже ясно выраженный восточный характер (он оттенен сопровождением с синкопами, педалями, сползающими хроматическими гармониями). Изысканная томность этих узорчатых наигрышей завораживает и манит: будто поют сказочные птицы в волшебных садах...

В чем же смысл внедрения восточных элементов в такую русскую тему, как виолончельная? Видимо, в этом прежде всего сказалась общая двуединая природа лирики Бородина, в которой русская устойчивость, сила и широта чувств нераздельны, с восточной созерцательностью, утонченностью, прихотливостью. Но кроме субъективных источников, есть и объективные: если услышать в основной теме Анданте эпическое начало, связанное с раздумьями о Руси, то ведь их нельзя представить себе без мысли о Востоке (опять вспомним «Руслана и Людмилу»!) *

Восточные элементы, следовательно, не нарушают образной цельности темы. Не мешают они и ее стилистическому единству: все фиоритуры диатоничны и воспринимаются (как всегда у Бородина в русских мелодиях) в качестве составных частей напева, а не его украшений. Особенно велика

* См. об этом во II части в главе VI — «Идеи, образы, стиль».

их самостоятельная роль в конце темы: падающие квинты с синкопированными ударениями — это уж, конечно, не мелизмы, а самостоятельные выразительные интонации, обостренные варианты нисходящих кварт и квинт из начала темы.

Единство русского и восточного многократно проявляется в III части и далее: то в конце первого раздела, где непосредственно сопоставлены русская песенная попевка у альтов и виолончелей (из трио II части — та же, что мелькнула впервые еще в конце вступления I части) и восточная каденция английского рожка, то в среднем разделе, где фиоритуры оказываются ритмически сжатыми трихордовыми оборотами.

Вся середина Анданте — развитие лирической стороны основного образа. Виолончели теперь только начинают тему (продолжение первой), а подхватывают ее скрипки. Она разрастается как вспышка страстного признания. Секунды-«вздохи» деревянных в аккомпанементе окружают эту мелодию атмосферой нежности и страстности,* а потом проникают и внутрь ее. Затаенно-страстный оттенок получает здесь и первая тема в звучании английского рожка. А дальше, на фоне покачивания кварт (сменивших секунды), скрипки с сурдинами поют в очередь с флейтами тихую-тихую колыбельную — как цветы над спящей Людмилой в садах Черномора... И снова кажется, что реальная картина незаметно переходит в сказочное видение.**

Вершина Анданте — реприза основной темы, которая здесь вбирает и восточную, сливается с ней в одну линию. Это — мощное выражение русского

* На них похожи знаменитые секундовые «вздохи» валторны из кульминационного проведения темы любви в «Ромео и Джульетте» Чайковского (написанной через 2 года после окончания Первой симфонии Бородина).

** Сказочный русско-восточный колорит, пробивающийся в этой музыке, вновь уводит мысль к неосуществленной симфонии Балакирева «Русь», где медленная часть должна была иметь такую программу: «Лунная ночь. Волшебный сад, золотые яблоки, гусли-самогуды, в золотой клетке сидит Жар-птица».

эпического начала, предвосхищение «песни Баяна» из Второй симфонии. Кульминация эта и подготовлена соответствующим путем: кварты аккомпанемента колыбельной из мягких, баюкающих вдруг превращаются в суровые, богатырские, они раскачиваются параллельными нонами (как в разработке I части) — и после этого полнозвучное широкое tutti с изложением темы вырастает по своему значению до одной из вершин всей симфонии.

Сливаясь с лирикой, эпос может не только поглотить ее, но и раствориться в ней. Такую возможность показывает кода Анданте, где основная тема проходит в одноименном миноре, пианиссимо, истаивая в сладкой истоме.

Таким образом — если продолжить аналогии с «Русланом и Людмилой», на которые все время наталкивает музыка, — можно сказать, что после интермедийного по своему значению Скерцо III часть снова показывает нам могучего героя-богатыря, но только на этот раз не в действии, а в размышлении и лирическом переживании. А заканчивается Первая симфония праздничным торжеством народа — также подобно опере Глинки.

Финал симфонии может быть назван героическим. Музыка его, не изображая борьбы, выражает натиск и волю, бодрость и силу. Главная тема финала (написанного в сонатной форме) — богатырский образ, близкий к тому, который был воплощен в I части, в «ударах кулака» и аккордовых эпизодах. Есть тут прямое сходство и в мелодических оборотах (кварты, превращающиеся временами в секунды), и в гармониях (большие секунды). Но только образ этот приобрел теперь большую динамичность, он захвачен потоком стремительного движения. Движение это — более быстрое, чем марш, оно приближается к полету или скачке: все безудержно несется вперед, словно подхлестываемое упругими синкопами.

Эти синкопы-перебои, примененные как средство нагнетания, активизации, идут, очевидно, от Бетховена — как и некоторые другие приемы

(мотивная разработка и т. д.). Но больше всего здесь аналогий с Шуманом (на что обратил внимание еще Кюи [10]) — например, с I частью Первой симфонии или с финалом Четвертой: ритм пунктированный, на нем основаны большие однородные волны подъемов и спадов, тема включает короткие повторяющиеся мотивы, обладающие громадным зарядом ритмической энергии. «В финале Первой симфонии, — пишет Асафьев, — Бородин буйно, по-новому, раскрыл самые неистовые и порывистые, но упругие шумановские ритмы и акценты — все, что было актуального в шумановском воинствующем романтизме».[11]

Открытую перекличку с Шуманом (впрочем, она имеется только в главной теме и ее разработке) нетрудно объяснить, конечно, громадной силой и обаянием гения немецкого романтика, названного Чайковским «наиболее ярким представителем современного нам музыкального искусства» [12] и повлиявшего на всю европейскую музыку. Можно «оправдать» ее и тем, что Бородин в Первой симфонии выступает как начинающий симфонист. Но всего важнее увидеть ее внутренний смысл. А он состоит в том, что романтический темперамент и пылкий порыв Шумана оказались близкими Бородину как русскому художнику 60-х годов — эпохи «Бури и натиска» в русской жизни и русской музыке.

В тех случаях, когда родство произведений искусства вызвано не ученическим подражанием, а общностью идей, всегда есть достаточный простор для проявления творческой индивидуальности художника. Так и здесь. «Шуманизмы» не помешали Бородину в финале Первой симфонии остаться Бородиным.

Главная тема финала — шумановская только по ритму. Благодаря квартам и их смещениям на секунду (мелодический мажор) она в мелодико-гармоническом отношении отличается от тем Шумана: у того всегда ощущается опора на трезвучия и ясная мажоро-минорная функциональная основа (где мелодическому мажору обычно нет места).

Побочная же тема — бородинская целиком. Это типичная для Бородина лирическая тема с горячими «увещеваниями» (секунды), одновременно и страстно-порывистая, «знойная» (хроматизмы в гармонии), и статичная, уравновешенная (тонический органный пункт в басу, равномерное распределение выразительности в мелодии). Кое-что подготавливает здесь побочные темы квартетов. Но в финале симфонии лирика носит еще менее субъективный характер, выражая очень цельные чувства, общие для больших масс людей. А перед проведением темы в основном ее виде, в ответ на призывные унисоны валторн и струнных, ее секундовые интонации на миг предстают в суровом унисонном звучании, с грозными акцентами-синкопами, как какой-то первозданный образ, как «голос земли» (ср. унисонную тему в финале Второй симфонии!).

Русские эпические истоки слышатся и в короткой заключительной теме, основанной на трихордовых оборотах бесполутонового лада и напоминающей основную тему Интродукции из «Руслана и Людмилы» (см. в особенности конец Интродукции).

Индивидуально-бородинского много также в разработке финала. Знакомые нам по Скерцо «клевания» выступают на этот раз как выражение первобытной стихийной силы. Размашистые нисходящие ходы на кварту и на тритон у духовых, в том числе и у тяжелой меди — тромбонов и туб — предвосхищают собою такого же рода энергичные воинственные удары, которые появятся в «Князе Игоре» при характеристике Кончака.

Итог разработки и ее вершина — кульминационное проведение побочной темы, очень устойчивое и мощное. Оно вплотную смыкается с кульминацией финала — началом репризы (maestoso). Здесь в громовом звучании всего оркестра главная тема, сохраняя унисонную фактуру, проходит в увеличении (и легато). Это шумановский прием (см. I часть Первой симфонии), но благодаря особому характеру

темы и особой подготовке он приобретает у Бородина новый смысл.

Унисонное изложение может придать едва ли не любой теме оттенок призывности (благодаря аналогии с зовами-кличами голосов или инструментов, применяемыми как в реальной жизни, так и во всяческих обрядах) или же архаики (благодаря своей суровости, лапидарности). У Шумана главная тема Первой симфонии звучит с самого начала голосом пробуждающейся природы, весны. Ее проведение в репризе в увеличении, усиливая присущий ей характер зова, не вносит в нее эпичности. У Бородина же важное значение получает как раз суровая архаическая окраска темы, излагаемой в басах (тогда как вверху, над нею, располагаются мощные унисоны, а затем секунды). После торжествующего звучания побочной темы в конце разработки начало репризы становится новым, еще более значительным этапом роста богатырского образа.

Новое есть и в репризе побочной темы: сюда перешли из разработки, вместе с соответствующим гармоническим окружением, воинственные «клевания». Они снова помогают побочной теме набраться сил, разрастись, стать активнее (тактовая черта смещается!), приобрести мощное звучание. Теперь эта тема непосредственно переходит в «руслановскую» заключительную, достойно венчающую финал своими русскими эпическими утверждающими интонациями.

Такова Первая симфония Бородина. Если бы даже она и не была одним из первенцев русского классического симфонизма — все равно ее следовало бы оценить очень высоко. Удивительное ощущение свежести, молодой бодрости и здоровья излучает эта музыка. Это тоже весенняя симфония, как и Первая Шумана, но только посвященная другой весне: не в природе, а в обществе. Здесь бурлят богатырские силы пробудившейся в 60-х годах России!..

Замечательно также совершенство, с каким выразил свои идеи начинающий симфонист. «Удиви-

тельно,— пишет о Бородине Асафьев,— что ему в 1867 году удалось уже добиться той симфонической цельности, которой Чайковский достиг только в Четвертой симфонии, через десять лет».[13] Таким образом, симфония Бородина, быть может, в наибольшей степени заслужила право именоваться первой русской классической симфонией.

## 2

Вторая симфония Бородина написана непосредственно вслед за Первой и во многих отношениях вплотную примыкает к ней. Но значительны и их различия.

Всего лишь 2—3 года отделяют начало работы над Второй симфонией от завершения Первой. Срок, казалось бы, не такой большой, однако для Бородина он стал временем быстрого и окончательного созревания. Именно в эти годы появляются его первые произведения зрелого периода, выполненные без помощи и вмешательства Балакирева (романсы «Спящая княжна», «Песня темного леса» и др., «Богатыри»). И к 1869—1870 годам, когда он приступил ко Второй симфонии, с ученичеством было уже полностью покончено: этой симфонии Балакирев (отошедший к тому же вскоре от музыкальной деятельности) почти не коснулся.* Меньше сказывается здесь и влияние балакиревского творчества.

Более самостоятелен Бородин во Второй симфонии также в отношении своих западноевропейских предшественников. Впоследствии он сам отмечал отличие этой симфонии от Первой, «носящей более европейский отпечаток и представляющей больше интереса в смысле работы, контрапункта

* Известно только, что он неоднократно предлагал Бородину мелкие изменения в оркестровке и тональном плане I части, не принятые автором, а также, что он сымпровизировал связку (аккорд), соединяющую II часть симфонии с I.



Богатырь

*Рисунок В. Васнецова*

и всех тех махинаций, которые привыкли считать *серьезным родом* музыки» (IV, 341).

Наконец, Бородин двинулся теперь дальше вперед и как продолжатель Глинки. В Первой симфонии трактовка русского героического эпоса редко где выходит за пределы границ, очерченных в «Руслане и Людмиле». В воплощении богатырских образов Глинка оставался, как и везде, верен ряду принципов пушкинской эстетики, стремясь во всем к гармоничности, уравновешенности, стройности. Правда, его Руслан отличается от героя юношеской поэмы Пушкина, где пробивалась местами шаловливая ирония (в духе Ариосто) по адресу витязя и его подвигов. У Глинки никакой иронии нет, богатырский эпос воссоздан с полной серьезностью, соответствующей его значению. Но мощь умеряется здесь изяществом, неповоротливая тяжеловесность и суровость былинных богатырей «сни-

маются» пушкинской легкостью, мягкостью и прозрачностью форм.

Бородин в Первой симфонии сохраняет в основном глинкинский подход к эпосу и лишь местами («удары кулака» и ноны в I части) идет дальше. Зато во Второй симфонии он больше не избегает «грубости», неуклюжести, массивности. Напротив, впервые в русской музыке он обнажает и подчеркивает первозданную стихийную мощь эпических образов, не стесненную условностями классической формы.

Это новое отношение к русскому богатырскому эпосу объяснялось не только тем, что Бородин стал более зрелым и самостоятельным художником. Огромную роль здесь сыграли внешние обстоятельства. Ведь именно 60-е годы — годы громадного роста общественного внимания ко всему народному — ознаменовались решительным поворотом в изучении русского народного эпоса (как и всего фольклора). Появились публикации текстов былин по живой записи современников — в сборниках П. В. Киреевского и П. Н. Рыбникова; несколько позже к ним присоединились «Онежские былины» А. Ф. Гильфердинга. Вышли из печати литературоведческие исследования о былинах, в том числе — А. Н. Афанасьева, Ф. И. Буслаева, Л. Н. Майкова, О. Ф. Миллера, В. В. Стасова.

«Изучение памятников древнерусской поэзии сделало в короткое время громадные шаги вперед, — писал в связи с этим Стасов в 1868 году. — ...Число исследователей растет у нас с каждым днем, и древнерусская поэзия, все более и более познаваемая, начинает давать новые могучие опоры для верного народного самосознания».[14] Несомненно, благотворное влияние на этот процесс оказали высказывания о фольклоре Чернышевского и Добролюбова, высоко ценивших народный героический эпос как выражение устремлений и идеалов народных масс.

Далеко не все работы исследователей 60-х годов о русских былинах сохранили научное значение

до наших дней (устарели, например, работа Стасова «Происхождение русских былин», основанная на ложной «теории заимствования» Бенфея; исследование «Илья Муромец и богатырство киевское» Миллера, стоявшего, как и Буслаев и Афанасьев, на позициях мифологической школы, и ряд других). Но и они принесли свою пользу, пробудили и оживили интерес к русскому героическому эпосу. Некоторые же — особенно работа «О былинах Владимирова цикла» Майкова, принадлежавшего к исторической школе,— дали ценные научные результаты.

В 1862 году, когда Бородин приступил к Первой симфонии, всего этого еще не было. К 1869 году переворот уже совершился. И Бородин, безусловно, знал о нем и сам испытал его воздействие. Ведь не будь опубликованы былины и материалы о них, невозможны были бы работа над «Богатырями» и проектирование «Василисы Микулишны». Неизбежны были также размышления над русским эпосом и изучение его при сочинении «Спящей княжны» и «Песни темного леса».

В результате к началу работы над Второй симфонией Бородин знал богатырский эпос гораздо полнее, глубже и достовернее, чем это было доступно Глинке. А когда в 1871 году в Петербурге выступили исполнители былин Т. Г. Рябинин и И. А. Касьянов, к теоретическим познаниям прибавились живые впечатления.

Все это не могло не отразиться на Второй симфонии. Стасов прямо связал ее содержание с русским героическим эпосом, назвав ее «богатырской» и объявив ее конкретную программу: «Сам Бородин мне рассказывал не раз, что в adagio [Andante] он желал нарисовать фигуру «баяна», в первой части — собрание русских богатырей, в финале — сцену богатырского пира, при звуке гусель, при ликовании великой народной толпы».[15]

О толковании Второй симфонии Бородина в кругах, близких ее автору, как богатырской, воспроизводящей образы древнерусского героического эпоса, можно судить и по отзыву о ней Кюи, по-

явившемуся еще при жизни Бородина, в 1885 году: «Во Второй симфонии Бородина преобладает сила, сила жесткая, одно слово, несокрушимая, стихийная. Симфония проникнута народностью, но народностью отдаленных времен; в симфонии чувствуется Русь, но Русь первобытная, языческая. Это такая же бытовая картина, как интродукция «Руслана», как многое в «Снегурочке» и особенно сцена гусляров...* Первая часть точно бытовая картина какого-нибудь торжественного обряда; последняя — яркий, пестрый, разнообразный, искрящийся весельем праздник. Характер второй части (скерцо) и третьей (Andante) значительно меняется... Но и в этих двух частях бытовая сила не вполне отсутствует».[16]

Программное понимание бородинской симфонии у Кюи менее конкретно, чем у Стасова, но, в общем, приближается к стасовскому. Особенно примечательно единодушие, с которым оба критика обращаются, говоря о музыке Бородина, к русской древности, к эпохе былинных богатырей.

У нас нет оснований не доверять свидетельству Стасова. Но, с другой стороны, нельзя забывать, что его объяснение замысла симфонии было обнародовано уже после смерти Бородина, не имеет подтверждения в рукописях композитора и, следовательно, не может считаться документом — подлинной авторской программой симфонии. Впоследствии Асафьев справедливо указал, что изложенная Стасовым конкретная программная трактовка этого произведения, с упором на бытовую изобразительность в каждой его части, суживает его идею: «Если подойти к нему с бытовых позиций, как делали не раз, то не только можно, но и есте-

* Под «бытовой» картиной Кюи, по-видимому, понимает первобытную, древнюю, «былевую». Любопытно, что в 1885 г. критик оценивает симфонию совсем иначе, чем в 1877, когда ее эпическая мощь совершенно прошла мимо него. Понять замысел симфонии ему, должно быть, помогли суждения Стасова и других кучкистов, а возможно, и высказывания самого Бородина.

ственно увидеть в симфонии и пиршество, и певца на пиру, и костюмы, и позы пирующих, словом весь княжеский быт древнего ли Киева или Тмутаракани. Бородин пишет так сочно и ярко-изобразительно, что по его звукописи можно восстанавливать мозаики. Но ведь все эти реставрации *живописного* из звукописи скорее всего либо дань восхищения поразившей нас музыке, либо одно из средств рассказать о ней. На самом же деле мы всегда хорошо знаем: музыка содержит в себе больше и глубже, чем удалось выразить словами». И здесь же справедливо отмечается, что музыка симфонии, «ее массивы, ее светотени, динамика и ритмика действительно соответствуют не только нашим представлениям о *богатырском*, но и чувству богатырства как совершенной степени мужества, силы и энергии».[17]

В другой статье Асафьев высказывает ту же мысль еще резче: «Как мешает навязанная ей (симфонии. — *А. С.*), едва ли не с легкой руки В. Стасова, картинно-описательная программа, из граней-пределов которой так трудно выбираться восприятию. А выбраться надо, ибо эта «уникальная», ценнейшая музыка ощущается куда шире и глубже, перспективнее поставленных былевой картинностью загородок... Не в герое же тут дело, даже не в «исторической топографии», ибо почему, в конце концов, это непременно богатырский Киев или киевское богатырство, а не широкий охват общерусской силы, жизнеспособности в планах героическом, лирическом, дружинно- и народно-игровом? Упор на историческую и бытовую картинность и место действия суживает размах и насыщенность столь могучего произведения и его глубоко идущее интеллектуальное значение».[18]

О том, что содержание симфонии надо понимать более обобщенно, чем предлагает Стасов, свидетельствует и история ее создания. Ведь тот же Стасов передает слова Бородина о том, что в симфонию вошли некоторые материалы, предназначавшиеся сначала для «Князя Игоря» (когда опера

была временно оставлена). Асафьеву Стасов говорил, что в Богатырскую симфонию могло войти все «игорево-победное» из оперы. Но ведь в «Князе Игоре» нет ни Баяна, ни былинных богатырей...

И еще один вопрос надо решить, прежде чем рассматривать музыку Второй симфонии, — вопрос о ее редакциях. При жизни Бородина вышло из печати единственное издание этого произведения — переложение для фортепиано в 4 руки, сделанное самим автором и опубликованное еще до первого оркестрового исполнения симфонии. После премьеры Бородин, как уже указывалось, кое-что изменил в партитуре. В конце жизни с помощью Римского-Корсакова и Глазунова он подготовил партитуру к изданию (у Бесселя) и даже успел в 1886 и в начале 1887 года держать часть корректур. Остальные корректуры были проверены и выправлены после смерти Бородина его друзьями. Вот почему на партитуре появилось обозначение: «Издание отредактировано Н. Римским-Корсаковым и А. Глазуновым».

В изданной партитуре Второй симфонии имеются разночтения с той ее рукописью, по которой она впервые исполнялась, и с авторским 4-ручным переложением.* Расширена главная партия в экспозиции I части: раньше часть начиналась сразу с раздела, обозначенного в изданной партитуре буквой А (си минор — До мажор), а теперь добавлены начальные проведения темы с промежуточной «остановкой» в Ре мажоре и возвращением в си минор (24 такта). Иначе изложена побочная тема в репризе: снято имевшееся здесь контрапунктическое соединение этой темы с главной. Изменена кое-где и оркестровка: так, во втором проведении главной темы (**А**) тубу заменили тромбон и фагот; сокращены или вовсе убраны медные в некоторых других эпи-

* В свою очередь, этим редакциям предшествовало несколько более ранних, начиная с партитуры I части, относящейся к 1871—1872 гг. (поверх основного нотного текста здесь сделаны наброски «Млады», что и позволяет установить дату рукописи).

зодах I части и в Скерцо. Наконец, внесены существенные коррективы в обозначения динамики, темпа, характера исполнения. Так, опущены указания energico e risoluto в первом изложении главной темы I части, marcato — в начале разработки, marcatissimo — в самом конце части. Общее темповое обозначение I части Allegro moderato и указание Poco meno mosso в начале репризы заменены на Allegro, в ряде мест добавлены отсутствовавшие ранее обозначения animato assai, poco accelerando и agitato; темп Скерцо стал теперь Prestissimo вместо Molto vivo.

Все эти исправления заметно сказались на общем характере звучания I части и Скерцо: оно стало менее тяжеловесным, более подвижным. И если бы эти изменения были внесены редакторами без согласия Бородина, следовало бы поставить вопрос о восстановлении подлинной авторской редакции Второй симфонии так, как в свое время было осуществлено восстановление подлинного «Бориса Годунова», когда при постановке оперы возвратились от редакции Римского-Корсакова к оригиналу Мусоргского.

Но на самом деле сейчас невозможно сказать, кому принадлежат поправки, появившиеся в изданной партитуре. Относительно одной из них — расширения главной партии в экспозиции первой части — Римский-Корсаков сообщил, что она была сделана по его настоянию и «с согласия самого автора».[19] По-видимому, некоторые другие мелкие поправки также были внесены не Бородиным, а его друзьями.* Но во всех случаях это произошло при жизни автора и с его ведома и согласия: ведь к мо-

* Вероятно, кое-какие из них возникли в связи с исполнениями симфонии в 1879 г. (под упр. Римского-Корсакова), в 1880 г. (под упр. Н. Рубинштейна) и в 1885—1886 гг. (в России и за рубежом), а остальные — при подготовке партитуры к печати. Римский-Корсаков и Глазунов, решив помочь Бородину, переписали перед сдачей в печать почти всю партитуру (этот экземпляр хранится в ЛГК), кое-что «подчистив» в оркестровке и фактуре.

менту его смерти партитура была уже награвирована. Значит, мы должны рассматривать изданную редакцию партитуры как авторизованную, отвечающую последней авторской воле. К тому же и по своим объективным художественным достоинствам эта редакция по крайней мере не уступает первой, так как, почти целиком сохраняя монументальность музыки, позволяет исполнителям полнее выявить заложенную в ней энергию.*

Достоинства Богатырской симфонии рельефно выступают уже в I части. С самого начала поражает необыкновенная самобытность музыки, ее непохожесть на какие-либо привычные образцы. Такое впечатление во многом зависит от главной темы, но распространяется на всю часть, поскольку в ней эта тема играет совершенно исключительную роль, проникая во все ее разделы и становясь предметом всевозможных преобразований.

В главной теме — два элемента: унисонная фраза и аккорды. Такое диалогическое строение темы знакомо нам уже по медленному вступлению к Первой симфонии, а в быстрых темах встречалось еще у венских классиков (например, в симфонии «Юпитер» Моцарта).[20] Его образный смысл естественно определить как призыв одного лица (унисоны**) и ответный отклик многих.

Тему Второй симфонии тоже можно назвать к л и ч е м, провозглашением какой-то мысли, рождающим ответ массы. Подобный же эффект применен Бородиным в Прологе «Князя Игоря»: часть хора произносит унисонную фразу: «Подай вам бог победу над врагами», а в ответ звучат аккорды — отклик всей толпы.

* В 1949 г. симфония в 1-й ред. была исполнена оркестром Ленинградской филармонии под упр. Е. Мравинского. Этот опыт себя не оправдал и повторен не был.

** Ср. унисонные мотивы и фразы, имеющие значение зова или «провозглашения», в начале первых частей Пятой симфонии Бетховена, Первой Шумана, Четвертой Чайковского, Первого концерта Листа.

Однако в начальной теме Второй симфонии много своеобразного. Это не просто зов, а утверждение незыблемого тезиса. Начинаясь с остановки на тонике, тема и дальше все время возвращается к ней как к своей опоре, причем «паденият» в тонику предшествуют небольшие ритмические замедления (четверти после восьмых), и поэтому тоника каждый раз приобретает особую устойчивость и тяжесть. «Возврат к мелодическому упору — это народно-песенный прием, — замечает в связи с этим В. Цуккерман, — но в главной теме Богатырской симфонии он дан с такой огромной мощью и нарочитой подчеркнутостью, каких нет и не может быть в народной песне». [21]

Другая отличительная черта унисонной темы — ее архаическая окраска. Как и в финале Первой симфонии, унисоны вызывают представление о чем-то древнем, первобытном, суровом. Оно подкрепляется теперь новыми ассоциациями — не только с хором «Лель таинственный» из «Руслана и Людмилы», но и с идоложертвенным хором «Жаден Перун» из «Рогнеды» Серова, поставленной в период завершения Первой симфонии (1865), и с «Песней темного леса», созданной Бородиным между двумя симфониями.

Наконец, очень необычна эта тема в ладово-интонационном отношении. Характер мелодического движения — раскачка с упором на тонику — напоминает могучие и суровые, дышащие стариной и богатырской грозной силой напевы «Эй, ухнем» * и «Песни темного леса». От русских старинных напевов (в том числе — от былинных) здесь и трехзвучные обороты: *си — до — ми, ми — ре-диез — си.* При этом лад темы определить нелегко: поначалу обрисовывается фригийский (*до-бекар!*), затем, с появлением *ре-диеза,* слышится мажор (а в то же

* Эта песня, впервые опубликованная Балакиревым в 1866 г. в его сборнике русских народных песен в собственной гармонизации, привлекала особое внимание Бородина. Впоследствии она легла в основу его неоконченного марша «Волга».

время *ре-диез* может быть воспринят и как вводный тон к новой, временной тонике — *ми* и как звук *ми-бемоль* — пониженная IV ступень *), но далее *ре-бекар* возвращает к ощущению фригийского лада. В дальнейшем, при гармонизации начального и конечного звука темы — *си* (остальные так ни разу и не сопровождаются аккордами), Бородин превращает его в бас то си-мажорного трезвучия, то си-минорного, то секстаккорда VI ступени си минора (вернее, си фригийского).

Такое сочетание разных и притом далеких ладовых наклонений в короткой фразе вряд ли можно встретить в русских народных крестьянских песнях. Но каждый оборот темы, каждая ее попевка в отдельности вполне типичны для этих песен и для былинного сказа (выросшего из речи) и не раз попадаются в других темах Бородина, русский народный склад которых не вызывает сомнений. В частности, русской крестьянской песне свойствен «хроматизм вразбивку» (определение А. Касталь-ского), составляющий столь заметную особенность главной темы Богатырской симфонии (*ре-диез — ре-бекар*). **

И все же было натяжкой выводить эту тему непосредственно из русской народной песни или речи. Своеобразного здесь больше, чем общего с этими источниками. Некоторые черты ладового строения темы в большей мере характерны не для русской народной песни, а для восточной музыки (одновременное наличие III «высокой» и III «низкой» ступе-

* Трактовка *ре-диеза* как пониженной IV ступени подсказывается нисходящим разрешением этого звука в тонику. Если же это *ми-бемоль*, то можно сказать, что в основе темы лежит фригийский тетрахорд с пониженной квартой (*си — до — ре — ми-бемоль*), встречающийся в ладах восточной народной музыки (в наше время он часто употребляется Шостаковичем [22]).

** Его можно найти еще в оркестровых наигрышах перед возгласами челяди Галицкого «Слава, слава Володимиру» и в хоре девушек «Ой, лихонько» из «Князя Игоря». Мелодические обороты, совпадающие с темой симфонии, встречаются в одном из набросков к ариозо Ярославны.

ней, фригийское наклонение, более частое в песнях ряда восточных народов, чем в русских*). Нельзя обойти молчанием и свидетельство Кашкина, которому Бородин сообщил, что «первая тема симфонии предназначалась для половецкого хора в музыке «Князя Игоря».[23] Если у Бородина действительно было такое намерение, оно могло означать лишь одно: эта тема была для него образом какой-то архаической грозной, могучей силы. А под ней можно подразумевать и русских богатырей и восточных. Однозначным этот образ становится только в контексте симфонии, в соседстве и взаимодействии с другими ее образами.

Особо надо сказать о втором элементе главной темы — ответах на призыв, которые заключаются сначала в отдельных аккордах (квартсекстаккорды Ре мажора), а затем — в оживленных фразах духовых. Чередование унисонов (низкие струнные) и параллельных терций (высокие деревянные) в точности напоминает вступление Первой симфонии. Но смысл его иной. Там, в медленном, плавном движении, ответные фразы имели лирическую пасторальную окраску. Здесь же темп остается быстрым и главное отличие от первой половины состоит в просветлении и обострении тембра, сокращении больших длительностей, «учащении» и активизации ритма.

В целом главная тема настолько рельефна в своей пластической выразительности, что вполне допускает программно-картинное истолкование: «Князь-вождь перед дружиной, обращение к воинам и кличи одобрения — так ассоциируется главная тема (мощный унисон и последующий «ансамблевый подхват»)».[24] Но тот же автор, Асафьев,

* Ср., например, эту тему с фразой «Мы за наших славных ханов» из записанного Глазуновым по наброскам Бородина хора половецких сторожевых в III действии «Князя Игоря»: при тонике *си* в мелодию входят и *до-бекар*, и *ми-бемоль* (*ре-диез*), т. е. образуется фригийский тетрахорд с пониженной квартой, о котором шла выше речь.

пишет и о другом, более широком понимании темы — и думается, что оно в большей степени отвечает значению этого образа, его обобщенности, его символичности: «Мощь, величие, энергия предельно сжатой спирали — вот начало, заставка симфонии. В этой всепокоряющей унисонной фразе слышится былина о Святогоре: никому не сдвинуть русского народа с родной земли. Слышится как чей-то на дальние просторы прокатившийся суровый, грозный глас».[25]

Главная партия I части содержит не только изложение темы: уже здесь пружина, «предельно сжатая спираль» начинает развертываться. Помимо ответных фраз деревянных, активность тронувшейся с места, пришедшей в движение богатырской силы проявляется и далее. В первый раз за этими фразами (в Ре мажоре) следуют интонации темы-клича в более размашистом движении-раскачивании и без остановок на тонике, замененных теперь равномерными мощными ударами.* Это не только раскачка, но и утверждение, «втаптывание» устоя — как «удары кулака» в Первой симфонии. Во второй раз (после До мажора) раскачка предваряется еще и коротким эпизодом особенно энергичного, чуть ли не воинственного склада, где в басу звучат угловатые и диковатые ходы и скачки́ по ступеням целотонной гаммы, а в верхних голосах — решительные квартовые обороты. Все это похоже на конец финала III действия «Князя Игоря» — сцену сбора половцев в новый поход на Русь, — где звучат такие же кварты («половецкие трубы») на фоне целотонной гаммы в басу (такты 34—38 от конца действия). В сжатом виде этот эпизод повторяется перед самой побочной темой, как завершение связующей части (в ней трехзвучные попевки главной

* При этом образуется часто повторяемое в I части сопоставление тонической мажорной терции и большой терции на II пониженной ступени мажора. Это — концентрация и выявление в гармоническом обороте того мелодического последования больших терций, которое заключено в главной теме (*до — ми* и *ре-диез — си*).

темы впервые «распрямились», лишились полутонов и прошли в спокойном, плавном движении, еще ярче обнаружив свою русскую природу).

Побочная тема — один из прекраснейших и самых совершенных образцов объективной лирики Бородина. Здесь — и ласковость, и благородство, и грация, и большая душевная теплота. При этом чувства светлы, покойны, цельны. Это — лирика всего народа, выражение его душевного строя, а вместе с тем — и эмоциональный образ русской природы. Внеличный, не любовный характер этой лирики верно ощутил Лист, заметивший, что Бородин «вторую тему I части не сделал amoroso» (II, 158).

Чувствуется в побочной теме связь с русскими крестьянскими напевами светлой (мажорной) окраски — например, хороводными, в которых, как и здесь, мелодия складывается из фраз закругленных, гибких, текучих (благодаря несимметричному ритму) и в то же время коротких, повторяющихся. Плавность и мягкость соединяются, таким образом, с собранностью и подвижностью. Сквозь лирику просвечивает сила — и в этом внутреннее родство нового образа с тем, который предстал в начале части.

Можно указать и на прямые интонационные переклички побочной темы с народными песнями (так, ее концовка с трихордовым оборотом совершенно аналогична попевке из хороводной песни «Подойду, подойду во Царь-город»). Но от цитирования Бородин, как и всегда, далек. Скорее стóит говорить о том, что его тема представляет собою пример «обобщенного» русского стиля в кучкистском понимании. Интонационные аналогии ей мы найдем не только у того же автора («Князь Игорь»: побочная тема хора «Слава» из Пролога — «С Дона великого...», вторая, третья и четвертая фразы заключительного хора — «...милость нам свою являет, радость нам он посылает, князь вернулся к нам домой»). Они обнаруживаются, например, и у Римского-Корсакова в «Псковитянке» (Хор встречи Ивана Грозного, дуэт Ольги и Михайлы Тучи из III действия),

и у Мусоргского в «Хованщине» (Хор встречи Хованского в I действии).

Но индивидуальность Бородина вовсе не сглажена в этой характернейшей для него теме. Она отчетливо сказывается и в общем эмоциональном складе темы, и в том, что выразительность здесь равномерно «распределена», рассредоточена. Также по-бородински русское сочетается с восточным элементом (в частности в такте 3 появляется аккорд гармонического мажора).

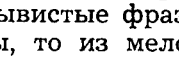
Развитие побочной темы идет в двух направлениях. Сначала она предстает в разном тональном освещении, но при этом не изменяется. Это — простое «распространение» короткой темы вширь ради того, чтобы закрепить ее в восприятии слушателей. А затем происходит ее динамизация, и сразу, еще в пределах побочной партии, обнаруживается возможность ее сближения с главной темой. В частности, оказывается, что ход четвертей вниз на квинту может быть превращен в любой другой нисходящий ход того же ритма, а значит и в терцовый, который имеется в главной теме.

Как это характерно для Бородина! Его ухо всегда с особенным тщанием выискивает о б щ е е в самых, казалось бы, далеких музыкальных образах, чтобы облегчить достижение главной цели — с и н т е з а.

Так и здесь. Первый этап объединения наступает немедленно после этого — в заключительной части экспозиции. По традиции она основана на материале главной темы, но идет в тональности побочной. В басу — главная тема в расширенном, обогащенном виде: к ней присоединилось нисходящее хроматическое движение из «хорового ответа» (басы), здесь не появляющегося. Таким образом, уже эта двухтактная тема оказывается синтезирующей. То же — и верхние голоса: они движутся в ритме главной темы, сохраняют ее могучий, утверждающий характер, но мелодический рисунок явно происходит от побочной. Получается синтез всех тем экспозиции, подчинившихся основному образу — главной

теме. Она закрепляется в Ре мажоре с помощью тех же «втаптываний» — аналогичных «ударам кулака», — которые знакомы уже по главной партии. Только в этой симфонии, пожалуй, надо, вслед за Стасовым, говорить не об «ударах кулака», а о «могучих ударах направо и налево, сплеча, богатырского меча».[26]

Как и в Первой симфонии (та же симфоническая драматургия эпического типа!), переход к разработке совершается не сразу. Сначала наступает длительная передышка,* причем временами все застывает: будто богатырская сила, показав свои возможности, теперь «сидит сиднем» в ожидании «дела».

И вот — срыв! Литавры начинают выстукивать подхваченную тут же другими инструментами ритмическую фигуру  , которая пронизывает собой почти всю разработку. На этом фоне мелькают отрывистые фразы, образовавшиеся то из главной темы, то из мелодического взаимопроникновения главной и побочной тем.** Стретты и тревожные, «подстегивающие» синкопы усиливают напряженность, созданную остинатным ритмом.

Если искать конкретных образных ассоциаций,— это ритм конной скачки. Тогда разработка воспринимается как батальная картина, как образ богатырской дружины, мчащейся в бой. Но эти ассоциации, конечно, необязательны. Важно лишь то, что, пользуясь своим излюбленным приемом — остинатностью ритма, Бородин создает нарастание беспокойства, ощущение надвигающейся лавины.

* Здесь возвращаются успокаивающие интонации связующей части.

** От главной темы — общий характер и ритм (четверти), от побочной — мелодические контуры. Впрочем, на первый план выступают не плавные изгибы мелодии, а нисходящие терцовые ходы (с «игрой» — подменой большой терции уменьшенной квартой и наоборот), напоминающие раскачивания в басах из «Моря», «Спящей княжны» и «Песни темного леса».

Грозна богатырская сила, если она устремилась вперед!..

Таков первый раздел разработки. Он непосредственно вливается во второй, где на время исчезает остинатная ритмическая фигура. Новый раздел начинается с яркого, полнозвучного проведения второго («хорового») элемента главной темы в Ребемоль мажоре, после чего в той же тональности проходит и побочная тема. Это — первая кульминация разработки. Она могла бы стать итогом развития: темы объединились тонально.* Но устойчивость еще не обретена. Достигнутая тональность далека от главной. Это — лишь временная остановка в пути.

А далее возобновляется бег, возвращается прежний ритм. Но теперь уже лавина неуклонно направляется к определенной цели, к еще более мощному утверждению основной мысли — словно встреча с образами экспозиции придала ей новые силы... Все настойчивее звучит в разных голосах главная тема, пробиваясь вперед. Вот уже в басу установился доминантовый органный пункт. И, наконец, могучие раскачивания басов вводят в репризу.

В целом разработка I части содержит не борьбу конфликтных начал и не развитие одного образа, а смену разных картин, разных состояний, и в этом смысле очень характерна для эпического метода Бородина-симфониста.

Не менее показателен и ее итог. Главная тема проходит в начале репризы в ином виде, чем в экспозиции, но при этом первоначальное значение образа не изменяется, а, напротив, усиливается: тема звучит в увеличении, в более мощной оркестровке, с добавлением громогласных аккордов, накладывающихся на тонические унисоны (будто масса сразу вступает со своими кликами поддержки). Тем самым могучий, устойчивый, богатырский характер

* В некоторых вариантах партитуры в этом же эпизоде первый элемент главной темы и побочная соединялись между собою и контрапунктически.

этого призыва-утверждения проявляется еще полнее, чем прежде.

С другой стороны, еще сильнее выступает лирическая сущность побочной темы: ее начинает теперь солирующий гобой, к которому присоединяются флейты, кларнеты и высокие скрипки, так что звучание приобретает светлый, пасторальный колорит. Следовательно, контраст двух образов стал в репризе нагляднее, выпуклее (к тому же они сопоставлены теперь на более близком расстоянии благодаря укорочению главной партии и исчезновению связующей части). Кроме того, тональное различие не только не исчезло, но и увеличилось (си минор — Ми-бемоль мажор).

Все это похоже на репризы в сонатных аллегро романтиков. Не принял ли Бородин романтической концепции мира: действительность враждебна светлым идеалам и чистым чувствам, несовместима с ними? Вовсе нет. Далекая тональность явно избрана Бородиным ради разнообразия красок, а не из желания отдалить побочную тему от главной. Это доказывается первой редакцией симфонии — той, которая исполнялась в 1877 году и зафиксирована в изданном 4-ручном переложении. Здесь в репризе побочная тема контрапунктически соединяется с главной.

Впоследствии Бородин снял этот контрапункт — видимо, чтобы сделать музыкальную ткань более ясной и удобоисполнимой. Но мысль о единстве (а не далекости) образов осталась. Она воплощена в следующем за побочной темой разделе репризы, новом по сравнению с экспозицией. Он напоминает собою разработку (хотя значительно короче ее) и включает три таких же эпизода: «скачку» (тот же самый остинатный ритм), кульминацию и подготовку к возвращению основного образа. Особенно похожи на соответствующие этапы разработки первый и третий эпизоды, хотя, естественно, здесь есть и ряд изменений.

К чему же устремлен теперь бег? Что звучит на этот раз в момент кульминации? Оказывается —

заключительная часть (в Си мажоре), которая объединила в себе, синтезировала героическую главную и лирическую побочную темы. Она приводит к окончательному утверждению тоники *си*, которая останется незыблемым басом до конца части. После этого кода — последнее проведение главной темы, подготовленное ее «собиранием» в разных голосах, — звучит уже не выводом, а «послесловием». Тема предваряется здесь мощными обособленными аккордами духовых — будто ударами огромного колокола.* Масштабы звучания ее небывалы: весь оркестр (кроме флейт) сливается в унисонах, идущих в четверном увеличении! Подобного преобразования темы не было ни в финале Первой симфонии, ни у Шумана, — как вообще не было раньше в мировой музыке эпического полотна, которое могло бы сравниться с I частью Богатырской симфонии по силе утверждения могучего, цельного, несокрушимого устойчивого образа.

Скерцо соединяется с I частью кратчайшей связкой — одним аккордом, дающим плавный переход от си минора к далекой тональности Фа мажор.** Этот гармонический эффект, конечно, любопытен сам по себе, даже забавен, отвечая тем самым духу скерцо. Но он интересен и в другом отношении. Как и последование финала за III частью без перерыва (attacca), он свидетельствует о возросшем стремлении Бородина во Второй симфонии к единству цикла, к более тесному слиянию частей. В Первой симфонии ни связок, ни attacca не было.

* Это — субдоминантовые аккорды си минора. Среди них — до-мажорное трезвучие, выросшее из терции *до — ми*, которая заключена в главной теме.

** «Секрет» плавности заключается в том, что это — нонаккорд V ступени си минора (с пропущенной квинтой), в котором 3 верхних звука (*ля-диез*, энгармонически равный *си-бемолю*, *ми* и *соль*) принадлежат одновременно Фа мажору. Для модуляции (замена одной доминанты другой) оказывается достаточным сменить только бас, который совершает ход на тритон (*фа-диез — до*) — интервал, характерный для бородинских «клеваний», которых будет много в Скерцо.

Скерцо Второй симфонии, сохраняя обычное трехчастное строение (крайние разделы — сонатное аллегро в быстром темпе, трио — песня), отличается особенной монолитностью быстрых разделов. Сонатное аллегро здесь сильно сжато: нет в нем ни заключительной части, ни разработки, ни связующей части в репризе. Все темы вытекают из одного и того же четырехзвучного мотива (*до — фа — соль — ля*). Необычный метр — однодольный — придает движению особую слитность. Нечто подобное бывало только у Бетховена в его скерцо (Девятая симфония). И у Бородина в Скерцо Второй симфонии ощущается поистине бетховенская сила неудержимого потока, вихря. Но образ здесь иной, свой.

Формируется он не сразу. Сначала устанавливается «пульс» движения (повторяющиеся звуки у валторн — одна из самых стремительных в мировой музыкальной литературе остинатных пульсаций медных духовых). На эту нить нанизываются четырехзвучные восходящие мотивы (струнные пиццикато), которым отвечает короткий низвергающийся шквал деревянных духовых, после чего оба элемента повторяются.

Это и есть первая тема. В отличие от обычного, она не является главной по своему значению в сонатном аллегро. Формирование образа продолжается в связующей части. Восходящие мотивы (в которых метрический акцент переместился со второго звука на первый) звучат уже более весомо. К ним присоединяются теперь «кончаковские» воинственные (как и в финале Первой симфонии) «клевания».

И вот наконец все эти элементы складываются в цельный образ — побочную тему. Бег четвертей здесь становится фоном, на котором звучит по-восточному страстная и «дикая», ритмически капризная (синкопы!) мелодия.* Ее первой половине —

* Восточный колорит придается также гармонией (хроматизмы, обороты гармонического мажора при доминантовом органном пункте в басу — обычные бородинские ориентальные средства).

порывистой, возбужденной, излагаемой в унисон всеми струнными (кроме контрабасов), отвечают решительные синкопированные удары почти всего оркестра.

«Строительный материал» побочной темы уже знаком нам. Ее плавная часть выросла из четырехзвучных мотивов (еще раз ритмически преобразованных *), причем вобрала в себя и «клевания» (падающие кварты), а удары оркестра непосредственно образовались из этих «клеваний».

Далее снова проходят главная тема и побочная (реприза), пока не замирают последние отголоски неудержимого бега. Он длится, следовательно, немало времени — простор велик!..

В целом возникает образ стремительного движения массы, охваченной безостановочным порывом. Она «заряжена» огромной энергией, находящей выход в квартовых взмахах побочной темы: будто сабли рассекают со свистом воздух. Но напряжения боя, тревоги или угрозы здесь нет: как и в других скерцо Бородина, перед нами и г р а.

Можно представить себе картину, нарисованную Асафьевым: «В Скерцо «звучат» конно-спортивные игры — не джигитовка ли?»[27] А можно понять смысл музыки и шире: это — игра тех буйных стихийных сил, которые переполняют вольных «сынов степей», живущих среди огромных просторов свободной, «естественной» жизнью.

Средний раздел Скерцо (трио) — передышка в этой игре. Многократно повторяется (в разных тональностях, в различной инструментальной окраске) одна и та же короткая мелодия, состоящая из двух почти одинаковых фраз. Попевки ее вращаются все время вокруг одного звука. Мерность ровного покачивания мелодии и тихих чередующихся звуков треугольника и арф в аккомпанементе заставляет подумать о неторопливом кружащемся

* Их происхождение от аналогичных мотивов первой (главной) темы еще лучше можно наблюдать в некоторых черновых вариантах Скерцо, где синкопы имеются уже в первой теме.

танце. Нельзя ли представить себе — если идти далее за Асафьевым, — что перед отдыхающими наездниками поплыла в плавном движении танцовщица?.. Или здесь просто выражена другая сторона привольной, не скованной внешними преградами жизни, — покой и созерцание, которым ничто не мешает?..

Музыка трио, контрастируя первому разделу, в то же время связана с ним: начальная терцовая попевка, предваряющая мелодию и заключающая ее,— это ведь вариант тех терцовых покачиваний, которыми заканчивается кода первого раздела. А они, в свою очередь, служат отголосками «клеваний» из побочной темы. Так перебрасывается арка от ориентальной побочной темы к мелодии трио.

Но мелодия эта еще больше дышит Востоком. И интонационные ее особенности (восходящая трехзвучная попевка, подобная начальным мелодическим оборотам из каватины Кончаковны и из песни половецкой девушки с хором), и ритмические (синкопы), и гармонизация — все это накладывает на музыку восточный отпечаток. Помимо обычных для Бородина ориентальных приемов, встречается еще и такой: тоническое трезвучие мажора подменено трезвучием III ступени. Из-за этого еще больше ослабляются функциональные тяготения, еще сильнее становится ощущение статичности.

Итак, Восток... Но отчего же в этой музыке чувствуется родство и с русскими образами симфонии? Давно подмечено, что по мелодическому рисунку тема трио почти совпадает с первой фразой из побочной темы I части. Есть сходство и в их гармонизации. А особая краска в гармонии трио — III ступень вместо тоники — рождает ассоциацию не только с восточной музыкой, но и с русской песней, для которой такие «подмены» не менее характерны.

Следовательно, Бородин сближает восточное с русским, как до этого сближал русское с восточным (Анданте Первой симфонии, I часть Богатырской). Здесь, в Скерцо, для такого сближения особенно много оснований. Если это — картина степи

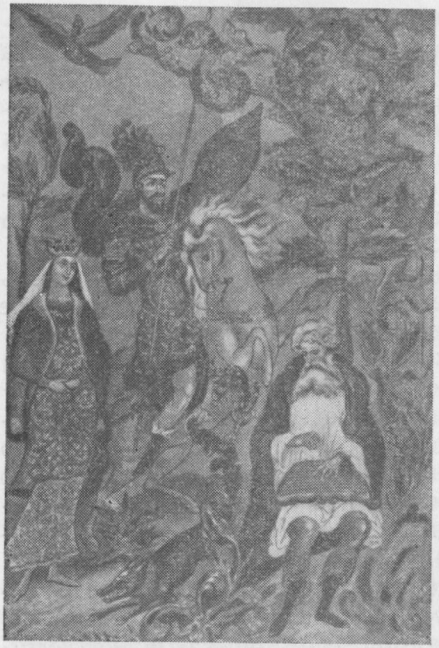
или выражение ее духа, то ведь именно степь, разделявшая некогда Русь и приходивших с Востока кочевников, одновременно объединяла их, была местом и их столкновений, и мирного соприкосновения. И в представлении Бородина приволье степных просторов, на которых есть где разгуляться могучей силе, было одинаково сродни характерам и русских богатырей, и восточных удальцов, одинаково пьянило их, маня к себе.

Степью навеяна, по мысли Асафьева, и III часть симфонии — Анданте: «Медленная часть — степное лирическое раздумье».[28]

Стасов, воспринимая Анданте в программном плане, называл его «поэтической песнью гусляра»,[29] ссылаясь на намерение Бородина изобразить упомянутого в «Слове о полку Игореве» легендарного Баяна (Бояна) — точнее, певца-сказителя, подобного ему (поскольку это имя взято Стасовым как нарицательное: оно написано у него в кавычках и со строчной буквы — «баян»).

Действительно, часть начинается звучанием гуслей (арфа), к которому присоединяется «запевка» кларнета. Первый аккорд — не тоника и не доминанта, а субдоминанта: будто певец, импровизируя, нащупывает тональность. Гусли звучат и в сопровождении главной темы, и кое-где в дальнейшем. Но воспроизведены они в оркестре без той разработки деталей и максимальной похожести тембра, какая была достигнута Глинкой в «Руслане и Людмиле». У Бородина историческая картина уходит дальше от бытовой конкретности, становится еще о б о б щ е н н е е.

Песенная тема, которая интонируется солирующими инструментами (валторной, кларнетом) и имеет обозначение espressivo cantabile, звучит как голос одного человека, как личное высказывание. Однако уравновешенность и мудрая величавость музыки совершенно исключают мысль о чем-нибудь частном, мелком, преходящем. Личное здесь становится выражением всенародного и поглощается им — как и в Анданте Первой симфонии.



«Баян»

*Из иллюстраций И. Голикова к «Слову о полку Игореве»*

Тема валторны — это одновременно и пение и сказ. Так, собственно говоря, всегда бывает у народа и его певцов-сказителей: речь напевна, подобно песне, а песня сохраняет интонационную выразительность живой речи.

От песни в этой теме — плавность, текучесть: одна попевка «переливается» в другую... Отсюда же — и закругленность, ритмическая непериодичность.

Интонационный строй и ладо-гармонические признаки напева весьма характерны для русских эпических тем Бородина, обобщенно воспроизводящих стиль среднерусских былин и древних обрядовых песен. Впрочем, на этот раз можно указать и конкретный прообраз: былину «Про Добрыню» («Что не белая береза»), напев которой открывает собой Увертюру на три русские темы Балакирева.

Особенно полно выявлена в теме Анданте такая типическая черта старинной русской песни, как переменность лада и ладовых функций мелодических ступеней. Например, в первом проведении темы звук *фа* гармонизуется то как терция Ре-бемоль мажора, то как квинта параллельного минора. А во втором, кларнетном проведении той же самой мелодии меняется вся гармония, причем еще большее место в ней занимают побочные ступени и плагальные последования. Такой подход к гармонизации народной песни (а в данном случае собственную тему композитора можно приравнять к народной) не был открыт Бородиным: основы его заложены Балакиревым в сборнике 1866 года. Но Бородин дал в Анданте Второй симфонии поистине классический по чистоте и выдержанности стиля образец кучкистского понимания «русской гармонии».

Есть в теме валторны и черты сказа: как живая речь, она разделяется остановкой в середине на несимметричные фразы, а в конце следует «присказка» — повторение последней фразы, окончательно нарушающее симметрию.

Замечательная находка Бородина — использование тембра валторны, звук которой чуть дрожит, как голос старца. А потом тему повторяют деревянные инструменты. Скромно и простодушно звучит у них, подобно хоралу, архаический напев, смолкли гусли, и кажется, будто рядом с княжеской гридницей встала простая деревянная церквушка...

Таков основной, исходный образ III части (главная тема сонатной формы). Дальше следует несколько новых тем. Все они — производные от первой, в каждой можно найти какую-нибудь интонацию из нее. Но эта связь призвана лишь придать определенное единство разнородным образам. На смену эпической невозмутимости приходит драматизм. Он порожден не вторжением враждебных сил, а внутренним ходом раздумий и переживаний (в этом — смысл интонационного родства тем!). И разрешается возникший конфликт тоже без вмешательства извне. Из глубин океана народного

сознания, воспринявшего и обобщившего бесчисленные впечатления жизни, всплывают предчувствия, тревоги, опасения и этим же океаном снова поглощаются без следа...

Одна из новых тем — короткая связующая (всего 4 такта) — вырастает из начальной интонации главной темы. Но здесь эта интонация утрачивает эпическое спокойствие и устойчивость* и, сопровождаемая тремоло скрипок, звучит в басах грозным настоянием, «велением необходимости».

В ответ раздаются голоса отдельных духовых инструментов на фоне трепетной вибрации аккордов струнных (побочная тема). Одну и ту же короткую фразу повторяют на разный лад эти голоса, словно вздыхая, томясь, жалуясь.

Фраза эта произошла от самого окончания главной темы. Теперь она ритмически сжалась, зазвучала в более беспокойном темпе, и в ней сильнее стали слышны падение на кварту и щемящий полутон в фиоритурном обороте. Мажор сменился минором (вернее говоря — фригийским ладом с тоникой ми, в котором подчеркнута «сдавленная» малая секунда *ми—фа*).** Оттенок томления сохраняет фраза и далее, в мелодическом мажоре (лад, где смешаны признаки мажора и минора).

Так противопоставлены в Анданте два начала: эпическое (главная тема), приобретающее временами значение грозной внеличной силы (связующая), и личное (побочная). Их различие оттенено дальностью тональных сфер главной и побочной тем.

* Происходит это из-за сдвига первоначального устоя — тоники — на полтона вниз. Опора, казавшаяся незыблемой, вдруг «уходит из-под ног» — отсюда ощущение тревоги. Такие же или сходные попевки встречались в Первой симфонии (вступление к I части) и в I части Второй симфонии (начало разработки).

** Минор побочной темы — явление необычное для Бородина. До сих пор в обеих симфониях мы не встречали у него ни одной минорной темы! Единственное исключение — главная тема I части Второй симфонии, но и она имеет переменное ладовое наклонение: минор сочетается в ней с мажором.

Противопоставление всеобщего и личного реально существовало, конечно, и в эпоху Баяна. Но примечательно, что в ее памятниках, в ее песнях и сказаниях оно не отражено нигде: художники той поры не знали деления на «я» и «все». Конфликт между личным и общим привлек внимание русского искусства уже позднее. А особенно большую остроту приобрел он в современном Бородину обществе. Таким образом, Бородин и здесь не стал реставрировать отдельные картины прошлого, а дал громадное обобщение, равно относящееся как к истории, так и к современности.

Конфликт этих двух начал очень редок для Бородина, и поэтому особенно интересно наблюдать, как он разрешается в музыке Анданте. Классицизм показывал подчинение личного общему в результате их борьбы. Романтики считали их конфликт неразрешимым. Бородин же дает мирное слияние одного и другого.

Сопоставив два образа, он развертывает далее, в среднем разделе (формально — это заключительная тема, смыкающаяся с разработкой), картину поисков утерянного равновесия и покоя. Своеобразно трактованы типичные для заключений повторяющиеся кадансовые обороты (они идут от интонаций главной темы) * и обычные у Бородина в этих разделах хроматические ходы: настойчивость тех и других на этот раз не успокаивает, а влечет вперед. Заключительная тема разомкнута и незаметно переходит в разработку. Новые попевки сплетаются со знакомыми — из главной темы, из связующей. Все неустойчиво, беспокойно, все в движении и росте. Этот рост приводит к кульминации — мощному звучанию «мотива необходимости», который напоминает здесь богатырскую тему-клич I части.

После этого путь к решению конфликта открыт. Щемящие «фразы томления» из побочной темы появляются в конце разработки только для того, чтобы

* Тут много сходного со связующей и заключительной из I части.

ввести прямо в новое, кульминационное проведение главной темы в Ре-бемоль мажоре (реприза). Песню-сказ победно поет теперь почти весь оркестр, она разливается еще шире, чем раньше, знаменуя торжество эпического начала. В музыкальную ткань вплетаются подголоски, в которых слиты интонации остальных тем Анданте. В той же тональности и на том же фоне колышущихся фигураций как непосредственное продолжение главной проходит побочная. Она без сопротивления увлекается нахлынувшим потоком. Отголосками былого звучат только глубокий «вздох от избытка чувств» (полутоновое задержание в связующей — совсем по Чайковскому, как в «теме любви» из «Ромео и Джульетты») да одиночная «фраза томления», исполняемая dolce и espressivo перед заключительной темой, то есть на том месте, где должна была бы разместиться вся побочная, если бы она не была поглощена главной. Так разрешается конфликт — с и н т е з о м!..

Заключительная тема в репризе выполняет уже свою обычную функцию — замыкания. Опять, как и в экспозиции, идет нарастание — но теперь уже в нем не поиск, а утверждение. Короткий этот эпизод дышит такой удовлетворенностью, таким счастливым ощущением покоя и блаженства!.. Так расцвело личное под сенью и защитой общего...

В конце части повторяются вступительные такты из начала и первая попевка главной темы (в увеличении). Значит, опять — как и в первых частях Первой и Второй симфоний — повествование, по эпической традиции, заключено в рамку, и этим подчеркнута значительность его содержания. Предстает здесь перед нами не только портрет певца, что «растекался мыслию по древу, серым волком по земле, сизым орлом под облаками, ...напускал десять соколов на стадо лебедей, ...свои вещие персты на живые струны воскладал; они же сами князьям славу рокотали». В этой эпической песне — образ эпохи, страны, народа... В ней, как и в I части, воскрешен самый дух русской древности, но только не через изображение ее, а через р а з д у м ь е о ней.

Тянущаяся тоническая квинта вторых скрипок соединяет III часть с финалом, становясь (после энгармонической замены обеих ступеней) двойной доминантой его тональности.

Финал Богатырской симфонии вызывает у всех, кто о нем пишет, одни и те же ассоциации — с народным праздником. И здесь спорить не приходится. От других частей симфонии он отличается несомненной жанровой конкретностью образов: тут и народный танец, и пение, и бряцание гуслей, и звучание балалаек. Но даже эта часть не может быть сведена по своему значению к бытовой зарисовке: и в самих образах, и в их развитии есть черты обобщения, а благодаря связям с остальными частями (в том числе первой) она приобретает смысл вывода из всего цикла.

По традиции, идущей от «Камаринской» Глинки, а через нее — от массы предшествовавших ей в русской музыке народно-жанровых картин, в финале Второй симфонии Бородина показаны пляска и песня, которые затем обнаруживают внутреннее единство. В условиях сонатной формы, в которой написан финал, это выразилось в сопоставлении, а далее — в сближении главной и побочной тем.

Первый образ — плясовая главная тема. Утверждению ее как целого предшествует столь характерное для Бородина собирание темы (вспомним подготовку главной темы в I части Первой симфонии). В басу устанавливается доминантовый органный пункт с остинатным синкопированным ритмом (таким, как в такте 1 будущей темы), и на эту основу нанизываются в разных голосах отдельные плясовые попевки. Терпкие квартово-секундовые созвучия, пустые квинты, наигрыши и посвистывание деревянных сразу вводят нас в атмосферу русского народного инструментализма, затейливого искусства скоморохов, гудошников, рожечников, балалаечников...

Главная тема врывается могучим сплошным потоком пляшущей толпы. Мелодическая линия складывается из таких же интонаций народно-песенного

толка, какие уже встречались в симфонии в лирических и эпических темах (трихордовые обороты, как в побочной из I части, в главной из Анданте). Гармонизована она также сходно: широко использованы побочные ступени, при четырехкратном проведении одной и той же мелодической фразы гармония трижды меняется, выявляя переменность функций каждой ступени. Наконец, здесь такая же гибкая, несимметричная ритмика: сначала правильно чередуются трех- и двухдольные такты, образуя пятидольный размер, а затем устанавливается трехдольность. Таким образом музыкальный язык Бородина оказывается единым в эпизодах, отражающих самые разные стороны народной жизни.

Для русской народной пляски пятидольный метр совершенно необычен. Он явно идет не от танца, а от народной речи и песни. Следовательно, главная тема — не слепок с народного бытового образца, а обобщение, поднимающееся над жанровой конкретностью. В соответствии с этим и развивает ее Бородин не только путем орнаментального варьирования, но и методом мотивной разработки. Роль основного зерна играет то начальный мотив, то родственный ему новый, появляющийся впервые у гобоя, после первого полного проведения темы, как противосложение к ее начальному мотиву.

Разработочное развитие темы начинается уже в экспозиции, в рамках главной партии (где оно сочетается с орнаментальным), а затем продолжается в среднем разделе финала — собственно разработке.

Здесь, в самом начале ее, происходит неожиданное и многозначительное преображение нового мотива (противосложения): в очень медленном движении и в увеличении он дважды проходит у трех тромбонов и тубы, играющих в унисон фортиссимо, marcato e pesante. Опять — унисонный зов, грозное заклинание, обращенное то ли к людской массе, то ли к неведомым силам природы. Опять — голос необходимости, могучей внеличной силы. Вот, оказывается, что таится в глубине праздничной народной стихии...

Побочная тема — светлая, очень непосредственная в своем весеннем радостном настроении песня. Мелодия вьется и изгибается, как цепочка девушек в хороводе. Она близка ряду русских хороводных песен, хотя и не совпадает ни с одной из них.

Поначалу в изложении темы сохраняются все признаки жанрово-бытового образа. Она звучит совсем «по-деревенски», когда ее ведут то солирующий кларнет, то малые флейты с гобоем в сопровождении переборов арфы и отрывистых звуков струнных (гусли и балалайки), а затем подхватывает целый «балалаечный хор» (мощные, дружные аккорды всех струнных и арфы). И разрабатывается она по-народному: сохраняя цельность, предстает в разном освещении (красочные тональные сдвиги) или варьируется мелодически. В частности, завершает побочную партию своеобразный вариант темы в гармоническом мажоре — чудесный пример очень естественного интонационного преобразования этого напева!

Контрастная плясовой теме песенная не противостоит ей в конфликте. Напротив, уже в экспозиции дан намек на возможность их сближения: продолжая песенную тему, в побочной партии звучат фразы (между «хором балалаек» и гармоническим мажором), которые прямо вытекают из нее, но в то же время некоторыми танцевальными штрихами напоминают главную.

Сближение это начинается в разработке, когда побочная тема, подобно главной, выходит из жанрово-бытовой сферы и переосмысливается, обретая новые качества. Сначала ее зычно произносят в унисон в низком регистре все струнные, тяжело акцентируя каждую четверть. А затем, снова сопровождаемая плотными аккордами «балалаечного хора», она звучит в До мажоре и тут же переходит в совершенно новую тему — мощную, светлую, ликующую.

Очевидно происхождение этой новой темы от фраз, продолжавших побочную тему в экспозиции (такт 6 перед D и далее). Но образ стал теперь иным,

вырос необычайно. Черты танцевальности, роднящие его с главной темой, приобрели новый смысл. Это — танец огромной толпы, объединенной общим порывом, одним настроением. Громадная сила ощущается в движении аккордовых пластов, в упорных «втаптываниях» тоники (в мелодии), в настойчивых повторах одного и того же трихорда в басу. Это — сила народа, вытекающая из его единства в радости...

До-мажорное проведение побочной темы и сразу вслед за этим широкое изложение «темы ликования» всем оркестром образуют завершение и одновременно кульминацию разработки. Об этой части финала Бородин писал, что она, по его мнению, вышла «сильная, могучая, бойкая и эффектная» (I, 303). И в самом деле,— это поистине могучая музыка, в которой новыми гранями засверкал образ богатырской народной силы.

«Тема ликования», вытекающая из песенной темы и родственная плясовой,— это воплощение их синтеза, наметившегося еще в предыдущем разделе разработки (когда в Соль-бемоль мажоре струнные вели внизу побочную тему, деревянные сопровождали ее вверху подголосками — мотивами главной). Еще полнее обобщающая роль новой темы выказывается в репризе. Здесь она занимает место побочной, причем следует после эпизода, где интонации побочной слиты в новой мелодической фразе с оборотом из главной темы.

Последнее проведение «темы ликования» (в репризе) — это заключительная кульминация и финала и всей симфонии. Далее следует лишь краткая кода, измененно повторяющая начало части (опять Бородин обрамляет картину!).

Финал в целом непохож, конечно, ни на одну из предшествующих частей. Но в нем не раз возникают ассоциации с образами, которые уже представали перед нами в симфонии. Заклинание в начале разработки перекликается и с главной темой I части, и с «мотивом необходимости» из Анданте. Гусельные переборы струн и аккорды в проведениях по-

бочной темы заставляют вспомнить о Баяне из III части.

С предыдущими частями симфонии финал соединен также системой тональных арок. Четыре тональности, расположенные по полутонам, имеют основополагающее значение в этих частях — и все они представлены в финале. Его главная тональность — Си мажор — отвечает си минору I части, где нередко звучит и мажорная тоника. С Си мажором сопоставлен в финале До мажор. Это — развитие сопоставления тех же тоник, данного в I части. Третья тональность — Ре-бемоль мажор, играющая заметную роль в I и II частях и господствующая в Анданте,* — представлена в финале проведением побочной темы в энгармонически равном ей До-диез мажоре. Наконец, Ре мажор (тональность побочной темы I части и трио из Скерцо) снова появляется в IV части как основная тональность побочной партии в экспозиции.**

В результате финал становится и в образном, и в композиционном отношении итогом всего цикла. Здесь находит завершение основная мысль симфонии — мысль о величии и богатырской мощи русского народа.

Значительность идеи и сила обобщения ставят Вторую симфонию Бородина на совершенно исключительное место не только в творчестве ее автора, но и во всей русской музыке. Ее нельзя назвать «просто» хорошей или «просто» выдающейся. Такая симфония существует лишь одна. И прав был немецкий дирижер Ф. Вейнгартнер, когда писал: «Можно, не побывав в России, получить представление о стране и народе, слушая эту музыку».[30]

Так и вошла в историю Вторая симфония музыкально-образным символом русской земли.

* Значительное место Ре-бемоль мажора в си-минорной симфонии вряд ли случайно: хорошо известно, как любил обе тональности Балакирев и как настойчиво прививал любовь к ним своим ученикам.

** Побочная тема попадает в Ре мажор не сразу, но потом прочно утверждается в нем.

3

Музыкальная картина для оркестра «В Средней Азии» занимает в симфоническом творчестве Бородина особое положение. Это — единственное его произведение, снабженное опубликованной авторской программой и, следовательно, программное в полном смысле слова.

В окончательной редакции программа «картины» такова: «В однообразной песчаной степи Средней Азии впервые раздается чуждый ей напев мирной русской песни. Слышится приближающийся топот коней и верблюдов, слышатся заунывные звуки восточного напева. По необозримой пустыне проходит туземный караван, охраняемый русским войском. Доверчиво и безбоязненно совершает он свой длинный путь под охраною русской боевой силы. Караван уходит все дальше и дальше. Мирные напевы русских и туземцев сливаются в одну общую гармонию, отголоски которой долго слышатся в степи и наконец замирают вдали».

Избранный Бородиным сюжет связан с важными событиями, современником которых он был. В 60—70-х годах происходило присоединение Средней Азии к России. В связи с этим в русском обществе резко усилился интерес ко всему, что относилось к жизни среднеазиатских народов. Он проявился, в частности, в многочисленных очерках и книгах о Туркестанском крае, в описаниях быта его населения. Сказался он и в произведениях искусства, из которых особенно большой общественный отклик нашли туркестанские картины, эскизы и рисунки В. Верещагина.

Царизм осуществлял в Средней Азии колонизаторскую политику, вел захватническую войну. В то же время объективно присоединение к России имело для народов Средней Азии прогрессивное значение. Россия стояла на гораздо более высоком уровне общественного, экономического и культурного развития, чем Средняя Азия, а главное, была очагом мощного передового освободительного движения.

Вхождение в состав России сразу сказалось на жизни народных масс Средней Азии. С одной стороны, к эксплуатации феодалов и баев добавился гнет царских колонизаторов. Но, с другой стороны, возникла некоторая помеха ничем не ограниченному дотоле произволу местных ханов, мирное трудовое население получило защиту от набегов феодальных банд, чинивших разбой и насилия, грабежи и убийства.*

Бородин видел только одну сторону совершавшихся событий — прогрессивную. Ее он и отразил в своей симфонической картине. И хотя он писал, что произведение это имеет программу, которая не может содействовать его популярности за границей, так как посвящена «успеху русского оружия» (IV, 192),— на самом деле военные действия в программе даже не упоминаются.** Напротив, в ней уже в самом начале говорится о «мирной русской песне», затем снова о «мирных напевах русских и туземцев» и, наконец, об их гармонии.

Еще более далека от воинственности музыка. В ней совершенно нет изображения того, что названо в программе «русской боевой силой». Народное русское и народное восточное, в равной степени приветливое и проникнутое покоем, на фоне пейзажа (пустыня) и мирной бытовой обстановки (движение каравана) — вот содержание этой музыки.

Фон слагается здесь из двух элементов. Один — образ «песчаной степи». Он предельно прост и лаконичен. Высоко вверху тянется у скрипок педаль на звуке *ми*, отделенная пустым звуковым «пространством» от басов,— и возникает ощущение простора, однообразия, тишины («Молчание пустыни?

* О жестокостях одной из таких банд — Садыка,— нападавшей на мирных жителей, рассказал в путевых очерках из Туркестана Верещагин. Его рассказ позволяет понять то, что кажется необъяснимым в программе Бородина, если не знать о такого рода бандах и их набегах: от кого, собственно, охраняется русским войском «туземный» караван.

** Бородин внес изменения в первый вариант программы, чтобы снять в ней всякий намек на воинственность.

Оно очень красноречиво выражено русским композитором Бородиным»,— писал М. Горький) и даже зноя: кажется, будто звенит раскаленный воздух... Эта педаль звучит, прерываясь лишь ненадолго, на протяжении почти всей пьесы, объединяя ее.

Простота соединена с ажурной тонкостью отделки: градация звучности проведена необычайно тщательно. Это приемы, характерные не для фрески или картины, написанной маслом, широкими мазками кисти (такими фресками или картинами были две симфонии Бородина), а для акварели.

Так же просто и наглядно изображено движение каравана — «шагами» басов (струнные пиццикато). Поступь их однообразно-размеренна, повторяются одни и те же ходы по полутонам, а октавы «вразбивку» создают впечатление ровного сонного покачивания. Показывая временами этот образ целиком, Бородин чаще, однако, дает лишь намек на него, лишь его ритмический контур: отдельные ровные удары на одной ноте и в ответ — «запаздывающие» восьмые. Опять — мудрый расчет мастера, умеющего экономить эффекты, которые действуют «наверняка».

Из двух напевов — русского и восточного — первым вступает русский. Он сначала звучит у кларнета, затем у валторны* без всякого сопровождения, как песня одного солдата, которому отвечает другой.

Народно-песенный склад темы схватывается слухом с первых же звуков. Ф. Рубцов указал на ее фольклорную аналогию:[31]




* Солируют, таким образом, те же инструменты, что и в «песне Баяна» из Анданте Второй симфонии.

Сначала Бородин сочинил иные русские темы[32]: одну — в духе солдатской походной, другую же — близкую народной песне «Что не ястреб совыкался»:



Это напев еще «фольклорнее» того, который мы знаем. Но Бородин отказался от него — видимо, чтобы выразить русское народное более обобщенно. В новой теме, начало которой почти совпадает с началом второй фразы мужского хора из Интродукции «Ивана Сусанина» («Сокол по небу»), есть — как и в глинкинском хоре — черты молодецкой песни, может быть, и солдатской: свежесть и бодрость, сила и устойчивость, ясность и очень привлекательное прямодушие. Но по своему строению она близка не походной маршевой, а лирической песне (отсутствует квадратность, фразы состоят то из трех, то из двух или четырех тактов). Окончание же — остановка на тянущемся и замирающем звуке (терции) хорошо передает задумчивость и тоскливость, какую вызывает вид беспредельного пустынного простора.

Вторая, восточная тема также, по-видимому, нефольклорного происхождения. Об этом можно судить по ее черновым наброскам,[33] из которых видно, что Бородин не сразу пришел к ее окончательной форме.



Однако во второй теме «В Средней Азии» безусловно схвачены некоторые признаки, характерные для музыки ряда восточных народов.* Сюда относятся извилистость мелодического рисунка, с фиоритурами и опеваниями, постепенное секвенционное

* В. Виноградов с полным основанием сопоставляет бородинскую тему с рядом песен народов Средней Азии.[34]

«сползание» повторяющихся мотивов, фригийская окраска начальной фразы, а более всего — ритмическая узорчатость (дробление первой доли, сочетание дуолей и триолей и т. п.).

Восточную окраску бородинской темы усиливает инструментовка (английский рожок, напоминающий среднеазиатский сурнай и примененный для имитации восточных духовых еще Глинкой в арии Ратмира), а также гармония (хроматизмы, натурально-ладовые обороты). В целом рождается образ и очень конкретный, достоверный, и обладающий большим обобщающим смыслом. В «заунывных звуках восточного напева» слышатся у Бородина и медлительность однообразного движения (баюкающие повторения мотивов, неторопливый спуск мелодии от верхней точки: будто взял певец дыхание и не спеша выводит узоры, пока хватит силы), и тоска, и скованность, застойность чувства.

Из двух основных тем и фонового материала Бородин строит свободную композицию, не придерживаясь строго какой-либо традиционной формальной схемы, но и не следуя точно за программой.* Основной эффект, неожиданный для слушателя,— соединение двух контрастных мелодий, каждая из которых выразительна и красива сама по себе, в контрапунктическом двухголосии,— вытекает, конечно, из программного замысла. Но свобода от программы видна из того, что русская и восточная темы проходят порознь не однажды, а несколько раз, прежде чем «сливаются в одну общую гармонию», причем слияние это происходит раньше того, как караван начинает удаляться.

Управляют композицией пьесы *музыкальные* принципы повтора, вариационности и симметрии. Сначала излагаются в отдельности обе темы, далее идут 3 вариации русской темы и 2 — восточной, и, наконец, следует их троекратное проведение в совместном звучании (с перестановкой в двойном кон-

* В. Протопопов определяет форму «В Средней Азии» как «двойные (двухтемные) вариации».[35]

трапункте октавы), после чего остается только русская тема, проходящая то целиком, то в отрывках и замирающая вдали. Все изменения тем сводятся к варьированию — тональному (терцовые сопоставления), ладо-гармоническому (восточная тема трактована то в миноре, то в параллельном мажоре), фактурному (русская тема «поется» то солистами, то запевалой с хором).

Восхищаясь пьесой «В Средней Азии», Стасов сетовал лишь на ее краткость. Действительно, Бородин здесь лаконичен до предела. Было бы неверно видеть в этом какую-то совершенно новую тенденцию его творчества: немногословие встречалось у него и раньше, в камерных произведениях («Фальшивая нота» и романсы на стихи Гейне). Новым для Бородина явилось только перенесение принципа миниатюры из камерного жанра в симфонический. Вызванное внешними обстоятельствами (заказ на небольшую пьесу), оно не должно расцениваться как сознательный отход композитора от монументальных идейных концепций, которые были свойственны ему ранее как симфонисту. Как мы увидим далее, Бородин еще вернется к таким концепциям. А создание «музыкальной картинки» после крупных полотен означало лишь расширение круга жанров и форм его симфонического творчества.

В немногом Бородин сумел сказать многое. И прежде всего — передать красоту среднеазиатской народной культуры и возможность ее единства с русской. Какое это имело значение в годы возникновения «В Средней Азии», можно представить себе из того, что в учебнике географии Ободовского, по которому учились в тогдашних гимназиях, утверждалось, будто в Средней Азии обитают «полудикие кочевники, живущие грабежом и разбоем», и та же мысль нередко развивалась в официозной печати. Нарисованная Бородиным «картинка» для того времени была, быть может, несколько идиллической, отражавшей в большей степени чаемое, чем реально существующее. Но основную м ы с л ь свою Бородин выразил с такой яркостью и силой обобщения, что

поднялся высоко над преходящими историческими обстоятельствами эпохи. И сегодня, без труда отвлекаясь от программы его пьесы, мы слышим в музыке призыв к тому, что смогло по-настоящему осуществиться только в наше время: к дружественному сближению и единству народов.

4

Из всего, что создал Бородин, Третья симфония — его «лебединая песня», оборванная смертью,— оставалась до последнего времени наименее изученным и, пожалуй, даже загадочным произведением. Неизвестно было, когда и в связи с чем возник ее замысел, на основе каких материалов Бородина скомпоновал Глазунов 2 части симфонии и как обошелся он с этими материалами, в какой степени были завершены автором и что представляли собою остальные 2 части, не записанные Глазуновым.

В 1955 году С. Дианин впервые опубликовал в книге «Бородин. Жизнеописание, материалы и документы» воспоминания М. В. Доброславиной, слышавшей III часть симфонии, и передал рассказ А. П. Дианина о ее финале. В 1960 году в Музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки поступила рукопись неопубликованной записки Глазунова о его работе над Третьей симфонией Бородина. Наконец, автору этих строк удалось среди бородинских рукописей найти некоторые материалы, относящиеся к симфонии. И теперь, на основе известных ранее частей симфонии (восстановленных Глазуновым) и новых данных, можно попытаться представить себе, каким должно было быть последнее произведение Бородина.

...В отделе рукописей Ленинградской консерватории в числе бородинских материалов, переданных сюда Глазуновым, имеются наброски квартета в соль миноре и в ре миноре.[36] Изучение их показывает, что они содержат все темы I части Третьей симфонии, причем в той же фактуре и с той же

гармонизацией. Намечены здесь и контрапунктические соединения тем. Таким образом, музыка I части симфонии предназначалась сначала для неосуществленного квартета.

Это обстоятельство помогает понять, откуда идет камерность звучания этой части, необычная для симфоний Бородина. Оно позволяет также установить дату зарождения музыкальных образов будущей симфонии. Очевидно, новое произведение (в первоначальном виде — квартет) не могло быть задумано ранее конца 1882 — начала 1883 года. Как сообщает С. Дианин на основе записной книжки Бородина, композитор именно в это время отдал Беляеву для самостоятельного исполнения пятидольное квартетное Скерцо, вошедшее позднее в Третью симфонию; видимо, цикл тогда еще не замышлялся. С другой стороны, в списке сочинений, посланном Бородиным во Францию, в Общество поэтов, композиторов и музыкальных издателей («Sacem») в декабре 1884 года, значится «Третий квартет». Следовательно, первые наметки будущей симфонии можно отнести к 1883—1884 годам (что вполне согласуется с догадками С. Дианина, приводящего те же даты, но не дающего им обоснований [37]).

Темы, имеющиеся в квартетных набросках, Глазунов использовал полностью и без изменений (вероятно, он располагал и более поздними, развитыми вариантами, предназначавшимися Бородиным уже для симфонии). «Темы для всех частей имелись,— пишет Глазунов.—...Первая часть далеко не была приведена в окончательный вид, ни записана. Я помнил ее план и некоторые эпизоды разработки имевшихся в записанном виде на клочках бумаги тем. Все связующие эпизоды и заключение первой части я сочинил сам, стараясь придерживаться бородинского стиля музыки, с которым в то время очень сжился».[38]

Главная тема I части резко отличается от главных тем начальных частей предыдущих симфоний Бородина. Вместо мажора — минор. Вместо быстрого движения — очень умеренное. Вместо подвижности,

энергичности или богатырской мощи — спокойствие, лирическое созерцание, мягкая задумчивость с оттенком печали. Не от старинных эпических или обрядовых песен отталкивается теперь композитор, а от лирических протяжных.

Как и во многих протяжных песнях, опорный звук напева — квинта натурального минорного лада; на ней тема и замирает, отчего остается ощущение незавершенности — будто взгляд устремился в бескрайнюю даль и не встретилось там предела ни взору, ни мысли...

Для русской крестьянской песни того же вида очень характерны и «воздушная септима» (соль), и квинтовая переменность лада.

По стилистическим признакам главная тема сродни другой бородинской «протяжной песне» — Хору поселян. Но трагизма здесь нет. Еще в первых откликах на симфонию ее назвали «Русской пасторальной».[39] И в I части, действительно, ощущаются настроения, навеянные среднерусской природой, красота которой не бросается в глаза, но глубоко западает в сердце. Притом пейзаж овеян грустью, дан в лирическом преломлении — так, как стала воплощать его в те же годы русская живопись (Саврасов, Поленов, Левитан).

Продолжением главной темы служат нисходящие фразы в высоком регистре, с аккордами: запевале отвечает девичий хор. Вскоре эти фразы обособляются в качестве связующей темы (а потом — и заключительной). Сами по себе они несколько нейтральны (в основе рисунка — «отталкивание» от верхней тоники и движение к нижней, то есть одна из «общих форм» мелодического движения), и главный источник выразительности связующей темы — многократное повторение этих коротких фраз. Смысл же его зависит в каждом случае от гармонии, динамики, оркестровки: то это — настойчивое требование, то успокоение.

В свою очередь, из связующей незаметно и плавно вытекает как ее продолжение побочная тема. Она перекликается по интонационному складу с главной,

только все мелодические обороты даны в обращении и в обратной последовательности (впрочем, симметрия приблизительна).

Особенность побочной темы — более подвижный ритм с дактилическими фигурами (две восьмых и четверть). Обращают на себя внимание и дактилические концовки фраз (падающие терции).* Такой ритм, идущий от крестьянской речи, придает теме характер сказывания в мягкой, напевной манере. Кажется, будто на фоне пейзажа появились теперь человеческие фигуры. И они хорошо «вписываются» в этот пейзаж, полностью гармонируют с ним, так как у них та же национальная природа и эмоциональная сущность...

Все темы I части связаны такой близостью, какая еще никогда не встречалась у Бородина. Мало того, что побочная тема выросла из обращения главной, — она подготовлена ее оборотами (такт 13 от 1). Родством этих тем облегчается их контрапунктическое объединение, наступающее уже в начале разработки. Восходящий подголосок, присоединяющийся неоднократно к главной теме, — это ее же продолжение (связующая), но только в обращении. Иначе говоря, весь интонационный материал части вырос из одного круга попевок, намеченного уже в главной теме. Все это — ветви одного ствола, как варианты в протяжной песне.

И в целом музыкальный поток отличается необычной даже для Бородина цельностью образного содержания и интонационного склада. Он льется ровной, широкой струей, без остановок или бурных завихрений. Это не изображение действия и даже не повествование о нем, а лирическое высказывание. Меняются не герои и не картины, а только настроения: временами тихая задумчивость уступает место решительности, мягкая грусть — душевному подъему и удали.

* Ср. записанную от Т. Рябинина былину «Как во городе стольно-киевском» (в сб. «Сто русских народных песен» Римского-Корсакова).

Трудно сказать, что́ в развитии музыки было задумано Бородиным и что́ внес сюда Глазунов, ориентируясь на прежние сочинения Бородина. Так или иначе, некоторые кульминации (например, заключительная тема в экспозиции, с квартовыми ходами басов и неподвижными секундами) явно родственны по своему могучему размаху богатырским образам Первой и Второй симфоний, «Песни темного леса». Следовательно, I часть Третьей симфонии нельзя отнести к чистой лирике. Она лирична по форме выражения, но содержание здесь включает и народно-эпические моменты. Образуется сплав лирики и эпоса, который станет потом характерным для симфонизма Глазунова (а частично и Калинникова), и истоки его — не в Первой или Второй симфониях Бородина, а именно в Третьей.

В I части Третьей симфонии самое полное и чистое выражение получили национальные особенности бородинского инструментального стиля. Нигде еще у Бородина не были, как здесь, собраны воедино и так строго выдержаны стилевые черты русской крестьянской лирической песни (которую, как уже отмечалось, он считал основным источником русского стиля в музыке), перенесенные в инструментальную область. Бородин берет здесь эту песню и как жанр (главная тема), и как источник отдельных интонаций, и как образец для ладового строения мелодий, для гармонизации (местами еще более самобытной, чем бывало у него в аналогичных случаях раньше), голосоведения, мелодического (вариантного) развития. Не менее характерно для бородинского стиля и то, что русское в лирических эпизодах соединено с отдельными приметами восточного (хроматизмы в средних голосах).

Обобщены здесь и ранее найденные Бородиным приемы выражения русского эпического (богатырского) начала. В этом смысле примечательно продолжение побочной темы, приводящее к заключительной. От прежних богатырских образов здесь — и ладовая структура (миксолидийский лад с верхней

педалью на тонике — как в Прологе оперы «Князь Игорь»), и фактурные средства (поступенное движение унисонов внизу в сочетании с выдержанными звуками вверху, образующими с нижним голосом неподвижные большие секунды,— как в Прологе «Игоря», в «Песне темного леса», в начале разработки финала Второй симфонии). И в целом I часть Третьей симфонии — своеобразный итог исканий Бородина в области русского склада инструментальной музыки.

О II части было давно известно, что она представляет собою — в соответствии с замыслом Бородина — переложение для оркестра его квартетного Скерцо, сочиненного несколькими годами ранее. С. Дианин относит возникновение этого Скерцо к 1882 году. Но рукописи Бородина[40] показывают иное: пятидольное Скерцо записано в одной тетради с материалами Анданте и финала Первого квартета, между ними,— как III часть цикла. Трио здесь то же самое, какое осталось в известном нам Скерцо этого квартета. Следовательно, пятидольное Скерцо сочинено в 70-х годах. Почему Бородин изъял его из Первого квартета, заменив его крайние разделы новой музыкой, неизвестно. Может быть, после трагической II части жанрово-бытовые игровые образы этого Скерцо, оставляя действие в «реальной» сфере, давали слишком грубый контраст, и поэтому композитор решил перенести действие в далекую область фантастической игры?..

Изъятому из квартета Скерцо Бородин дал название «Русского». Под этим названием оно было опубликовано после его смерти в качестве одной из частей коллективного квартета беляевцев — «Пятницы» (вторая тетрадь). Перерабатывая Скерцо для симфонии, Глазунов его «оркестровал с квартетной партитуры, почти не меняя фактуры. При повторении Скерцо после трио я сократил его, изменив модуляционный план и инструментовку. Для трио я воспользовался музыкой из «Игоря» (рассказ купцов, впервые принесших вести о поражении князя

Игоря, не попавший в оперу).* Этот короткий эпизод обработан и расширен мною».

Крайние разделы Скерцо являют собою редкий в инструментальном творчестве XIX века пример музыки, с начала до конца выдержанной в пятидольном метре. Быстрый темп, прозрачная фактура, острые штрихи, мелькание коротких фигурок — все это сближает новое скерцо с фантастико-юмористическими образцами того же жанра, уже встречавшимися у Бородина. Повторение короткой остинатной ритмической формулы снова наводит на мысль о танце: еще один хоровод кружащихся призрачных существ?..

Но это не так. Русский колорит музыки несомненен, а пятидольных танцев русский быт не знает. Метр этот в русской музыке — как уже неоднократно отмечалось выше — имеет иное происхождение: от ритма крестьянской речи. И в этом Скерцо ассоциации с такой речью очень определенны. Поначалу так и слышится неумолчная стремительная скороговорка — будто болтовня деревенских баб, что трещат без передышки. А потом разговаривает, шумит, бурлит целая толпа.

Другой источник этой музыки, кроме народного говора,— народный инструментализм. Как и в финале Второй симфонии или в сценах Скулы и Ерошки из «Игоря», здесь бьет ключом стихия скоморошества, затейливого на выдумки и причуды.

В одном движении и характере выдержаны все темы этого сонатного аллегро, и побочная отличается от главной лишь чуть меньшей суетливостью, большей широтой (фразки по два такта, а не по одному). В разработке ее аккорды наполняются силой, а в репризе (на кульминации) мощно звучит и главная. Опять, как и в I части, напоминает о себе богатырская «сила пододонная», всегда таящаяся в музыке Бородина. Иногда вмешиваются, кроме того, чьи-то грозные голоса (Sostenuto e pesante,

* Это сделано Глазуновым в полном соответствии с волей Бородина.

фортиссимо, унисоны с перебоями метра). Но тут же возвращается прежнее беззаботное оживление.

Рассказ купцов, музыка которого взята для трио Скерцо, входил раньше во 2-ю картину I действия «Князя Игоря». Купцы рассказывали Ярославне о битве Игоря с половцами, свидетелями которой они случайно оказались, и о пленении князя, то есть о весьма драматичных событиях. Музыка, однако, светла, спокойна, даже безмятежна. (Объясняется это, видимо, тем, что купцы старались успокоить Ярославну.) Поэтому она органично соединяется с беззаботной суетней крайних разделов Скерцо. А необходимый контраст создается тем, что коротким бегающим мотивам этих разделов здесь противопоставлены распевные, неспешные, чисто песенные фразы пасторального оттенка. Жанрово-бытовой образ дополняется лирическим.

Вот и все, что дошло до нас в редакции Глазунова от Третьей симфонии Бородина. Об остальных частях можно судить лишь по отдельным разрозненным сведениям и намекам. Тем ценнее эти немногочисленные данные.

О III части* Глазунов сообщает, что это была тема с вариациями, которою автор «сам восхищался... Последние, кроме темы... не были записаны. Кое-что из этого я слышал в весьма неясном исполнении автора на фортепиано, и не скажу, чтобы они мне понравились. Несомненно, что, записанные на бумаге, вариации оказались бы гораздо лучше, но во всяком случае я сохранил от них смутное воспоминание. Покойная жена Бородина Екатерина Сергеевна, которую я посетил в Москве полгода спустя после смерти его, уверяла меня, что будто бы Бородин играл вариации в готовом виде».

Подробнее о III части говорится в воспоминаниях М. В. Доброславиной: «Это была тема с вариациями.

* Глазунов называет ее II, указывая, что III должно было быть Скерцо. Однако для удобства можно при рассмотрении симфонии исходить из того порядка частей, который принят в ее издании (Скерцо — II часть).

Тема суровая, «раскольничья», как он (Бородин.— *А. С.*) ее называл. Сколько было вариаций, я не помню, знаю только, что все они шли cresc*e*ndo по своей силе и, если можно так выразиться, по своей фанатичности. Последняя вариация поражала своей мощностью и каким-то страстным отчаянием».[41]

В добавление к этому С. Дианин опубликовал тему Анданте, созданную Бородиным на основе раскольничьих песен.

9 Andante



Возможно, что это — не первый вариант темы вариаций. В рукописях Бородина вместе с материалами ко Второму квартету имеются наброски, озаглавленные: «Andante непременно в c-moll, только для другого квартета».[42] Здесь в нескольких редакциях изложена пятидольная тема, наиболее полный и отшлифованный вариант которой выглядит так:

10



Ее тональность — та же, что и темы, приводимой С. Дианиным. Совпадает и другое — форма Анданте, на что указывает сделанный тут же эскиз в а р и а ц и и на изложенную тему. Все это вместе со ссылкой на «другой квартет» позволяет предположить, что перед нами — заготовка материала для медленной части Третьего квартета, ставшего Третьей симфонией.

Если это так, то от пятидольной темы Бородин решил отказаться, по-видимому, тогда, когда познакомился с раскольничьими напевами, то есть

в 1884 году. Это решение и дало возможность ввести в будущий квартет (или будущую симфонию) другую пятидольную часть — Скерцо.

О содержании Анданте мы можем, конечно, только догадываться. Немалое значение для этих догадок имеет отмеченное выше совпадение во времени между созданием темы Анданте и сочинением пьесы «В монастыре», а также близость темы этой пьесы к раскольничьим напевам. Знакомство с этой «маленькой трагедией» помогает в какой-то степени представить себе замысел медленной части Третьей симфонии с ее настроениями «фанатичности» и «страстного отчаяния» (Доброславина), давая основания думать, что он был тоже трагедийным.

Напрашивается параллель между замыслами Анданте Третьей симфонии и другого произведения о расколе, которое создано в ту же эпоху,— «Хованщины» Мусоргского.* Там тема раскола решена в плане трагедии,** и это также усиливает вероятность того, что бородинское Анданте должно было иметь трагический характер. Таким образом, вполне вероятным кажется предположение И. Бэлзы о том, что у Бородина «третья часть была задумана и сочинена, по-видимому, как драматическая кульминация, быть может, близкая к трагедийному пафосу „Хованщины"».[43]

Меньше всего было известно до сих пор о финале Третьей симфонии. Единственным источником сведений были впечатления А. Дианина, пере-

* Бородин знал «Хованщину» по ее авторскому исполнению. В первой половине 80-х гг. эта опера, несомненно, была предметом обмена мнений в среде бывших кучкистов в связи с работой Римского-Корсакова над ее завершением и с первой постановкой ее в 1885 г.

** Вспомним, что молитвенный напев из пьесы «В монастыре» близок, с одной стороны, теме, предназначенной для Анданте Третьей симфонии, а с другой — теме «Рассвета на Москве-реке», служа как бы соединительным звеном между симфонией и «Хованщиной». Кстати говоря, устанавливаемая таким образом связь «темы рассвета» с раскольничьими песнями заставляет по-новому взглянуть на смысловое значение этой темы в опере Мусоргского.

даваемые С. Дианиным: «Числа 12 или 13 февраля [1887 г.] А. П. Дианин,— как он мне это неоднократно рассказывал,— работал в полуденное время в химической лаборатории Военно-медицинской академии и слушал игру Бородина, импровизировавшего на рояле в соседней комнате. Эта музыка произвела на А. П. Дианина глубокое впечатление: по его словам, он никогда еще до того не слыхал у Александра Порфирьевича музыки такой мощи и красоты, хотя и другие сочинения его великого учителя всегда ему сильно нравились. Услышанная А. П. Дианиным музыка по стилю и настроению значительно отличалась от всех других произведений Бородина.

«Он довольно долго гремел за стеной, играя эту могучую музыку,— рассказывал мне А. П. Дианин,— потом перестал играть и через несколько мгновений появился в лаборатории взволнованный, радостный, со слезами на глазах.

— Ну, Сашенька,— сказал он,— я знаю, что у меня есть недурные вещи, но это — такой финалище!.. такой финалище!..— Говоря это, Александр Порфирьевич прикрывал одной рукою глаза, а другою потрясал в воздухе... От этого финала не сохранилось ни одной строчки — ничего не было записано».[44]

Глазунов в своей записке опровергает последнее утверждение: «Для финала сохранились записанные две темы в народном стиле, соединяющиеся в двойном контрапункте».* Теперь эти темы отыскались. Когда выяснилось, что Третья симфония первоначально должна была быть квартетом, стало очевидно, что темы финала надо искать среди материалов для этого квартета. И действительно, там мы находим записи, озаглавленные: «A-moll. 2-я тема финала» и «с контрап[унктом] 1-й темы».[46] Вот вторая тема:

* Еще значительно ранее, в письме к Л. И. Шестаковой, написанном, видимо, вскоре после смерти Бородина, Глазунов сообщал, что от Третьей симфонии «сохранились темы 3-й и 4-й части».[45]

11



Тут же (и на другом листе: «Квартет. Финал») показаны контрапунктические соединения тем. Одно из них выглядит так (первая тема — в басу):

12



Первая тема имеет продолжение (вариант развития?):

13



К сожалению, в записях Бородина не уточнены темп и характер движения. Поэтому вообразить себе звучание этих тем можно лишь с известной долей условности. Но несомненно, что обе они не созерцательны, а действенны. Главная тема несет в себе большой «заряд» энергии, и ее нетрудно представить себе в могучем октавном изложении как образ пришедшей в движение, рокочущей богатырской силы. Побочная, с ее удвоениями, гулкими пустыми квинтами и синкопами также производит впечатление отнюдь не лирического образа: в ней тоже ощущается сила.

Следовательно, Бородин как будто бы возвращается снова к богатырскому эпосу. О «поступи массивных, величавых аккордов» в незаписанных отрывках из Третьей симфонии, которые играл Глазунов, вспоминает Асафьев.[47] Но теперь бородинская музыка приобретает суровый, тревожный, грозный

характер. Обе темы финала — минорные, что редко бывает в симфонических финалах вообще, а у Бородина не встречалось еще ни разу. И можно думать, что в целом финал, подобно Анданте, имел трагическую окраску. Если принять это предположение, то станет ясно, почему А. Дианин говорил, что музыка финала была «могучей» и вместе с тем «по стилю и настроению значительно отличалась от всех других произведений Бородина».

По очень важному свидетельству Глазунова о Третьей симфонии Бородин «называл ее «Русской» и уверял, что она будет его лучшим симфоническим произведением». Русской... Как это понять? Разве Первая и Вторая симфонии не были «русскими»? Очевидно, смысл такого наименования Третьей симфонии заключается в том, что она, в отличие от предшествовавших двух, должна была не только отразить отдельные (хотя и очень важные) стороны духовного облика русского народа, его жизни и истории, но и создать образ Руси в целом, то есть дать наибольшее обобщение русского (как его понимал Бородин). I часть, очевидно, замышлялась как картина русской природы и воплощение русской песни, II — как образ народного быта, III — как «дума» об истории, IV — как вывод.

Такой замысел оказался бы, во всяком случае, не менее значительным, чем самые крупные из тех, что были у Бородина прежде. И если наша «реконструкция» III и IV частей Третьей симфонии хоть в какой-то степени близка действительности, то можно с уверенностью сказать, что эта симфония в целом никак не свидетельствует о сужении замыслов Бородина в 80-х годах и об идейном спаде в его творчестве. Речь должна идти, по-видимому, не о спаде, а об изменении направления, о повороте к трагедийности — при сохранении прежнего богатырского размаха образов. Именно в этом и сказалось воздействие на Бородина новой общественной обстановки 80-х годов.

Причин для появления трагизма в музыке Бородина было более чем достаточно. Некоторые носили

личный характер: усталость, болезнь, которая исподволь подтачивала его силы, утрата ряда близких друзей (Зинин, Мусоргский). Другие же прямо вытекали из условий русской жизни тех «глухих лет»: гнет и мрак победоносцевской реакции, тупик безвременья... Но и в это время музыка Бородина оставалась народной по своему духу и могучей — не искусством «малых дел», а выражением дум о судьбах страны и народа! Вот о чем говорит нам замысел Третьей симфонии — «трагической» и «русской».

Симфоническое творчество Бородина — явление необычайное, исключительное по своеобразию.

Резко индивидуален язык симфоний Бородина: именно в этом жанре впервые окончательно сформировались (Первая симфония) и получили многогранное преломление самые смелые новаторские черты бородинского тематизма, его гармонии и полифонии. Своеобразен и его оркестровый стиль.

Но главное, в чем проявились самобытность и новаторство Бородина-симфониста,— это образное содержание и драматургия его симфоний. Он первый дал симфоническое воплощение образов народного эпоса — прежде всего богатырских, героических (но также и связанных с ними лирических, пейзажных, жанровых). Перенесенные в музыку, эти образы сохранили присущую им мощь, цельность, монолитность. На основе их внутреннего неконфликтного развития и неконфликтных же противопоставлений строится драматургия симфоний, трактуемых, следовательно, не как инструментальные драмы, а как эпические полотна, обобщенные «фрески».

Все это — признаки симфонизма особого типа, эпического, нового по сравнению с философски-логическим, лирико-драматическим, жанрово-бытовым и прочими исторически сложившимися типами симфонизма.

До Бородина образное содержание и драматургические принципы героического народного эпоса были претворены только в опере — в «Руслане и Люд-

миле» Глинки. Бородин первый перенес их в симфонию — и тем самым положил начало новой традиции в русском и мировом симфоническом творчестве.

«Всемирно-историческое значение русской классической симфонической культуры заключалось в том, что она не только возродила к новой жизни все дотоле существовавшие типы симфонизма, но и явилась создательницей эпического симфонизма, почти отсутствовавшего на Западе»,— писал И. Соллертинский, разработавший вопрос об исторических типах симфонической драматургии.[48] Творцом этого нового в истории типа симфонизма и был Бородин.

С принципами эпического симфонизма мы встречаемся у Бородина не только в симфониях: они представлены и в опере «Князь Игорь». Поэтому более полную их характеристику будет уместнее дать в последней главе, после анализа оперного творчества.

## Глава V

## ОПЕРЫ

Из двадцати пяти лет зрелого периода творчества восемнадцать Бородин посвятил «Князю Игорю». Создание этой оперы стало, таким образом, делом почти всей его творческой жизни.

Почему же «Князь Игорь» сочинялся так долго? Для этого было, конечно, немало внешних причин: занятость Бородина, его увлечение другими творческими замыслами... Но, по-видимому, существовали и внутренние трудности, коренившиеся в творческом сознании композитора: тема потребовала от него создания нового типа оперы, разработать который было совсем не легко. К тому времени, когда Бородин начал сочинять «Князя Игоря», русская классическая опера была еще очень молода: она насчитывала лишь по два произведения Глинки и Даргомыжского. Более богатыми были традиции западноевропейской оперной классики. Но на них Бородин в данном случае вряд ли мог опереться: стремясь «написать эпическую русскую оперу» (II, 108), он должен был ориентироваться на образцы эпических опер, а таких западноевропейская классика в силу ряда причин не знала (кроме опер Вагнера, путь которого, однако, не мог привлечь Бородина — в частности, из-за тенденции Вагнера модернизировать эпос, из-за его отказа от изображения народа и т. д.).

Тем большее значение для автора «Князя Игоря» приобрела традиция Глинки. В первую очередь Бородин шел от эпической оперы «Руслана и Людмилы». Об этом он сказал отчетливо и подробно в известном письме Кармалиной. Высказывание Бородина — развернутая декларация принципов эпического оперного стиля: «Нужно заметить, что во взгляде на оперное дело я всегда расходился со многими из моих товарищей. Чисто речитативный стиль мне был не по нутру и не по характеру. Меня тянет к пению, кантилене, а не к речитативу, хотя, по отзывам знающих людей, я последним владею недурно. Кроме того, меня тянет к формам более законченным, более круглым, более широким. Самая манера третировать (т. е. трактовать. — *А. С.*) оперный материал — другая. По-моему, в опере, как в декорации, мелкие формы, детали, мелочи не должны иметь места; все должно быть писано крупными штрихами, ясно, ярко и по возможности практично в исполнении как голосовом, так и оркестровом. Голоса должны быть на первом плане, оркестр — на втором. Насколько мне удастся осуществить мои стремления, в этом я не судья, конечно, но по *направлению* опера моя будет ближе к «Руслану», чем к «Каменному гостю», за это могу поручиться» (II, 109).

Однако, ограничь Бородин свою миссию простым воспроизведением принципов «Руслана», его задача оказалась бы не столь уж сложна, и «Князь Игорь», наверное, был бы завершен им задолго до смерти. Трудность заключалась в том, что Бородин решил написать эпическую оперу на сюжет не эпический (как в «Руслане»), а исторический. Это потребовало обращения к традициям не только второй оперы Глинки, но и первой — «Ивана Сусанина».

Таким образом, Бородин задумал соединить в «Князе Игоре» две линии русского оперного творчества и создать на этой основе новый тип оперы — историко-эпический. Ясно, что для решения такой задачи понадобилось много времени и труда, поис-

ков и экспериментов. К тому же Бородин, как мощный синтезирующий талант, не мог пройти мимо того нового, что содержалось в операх последователей Глинки, в том числе Даргомыжского и Мусоргского, хотя они устремлялись к иным берегам, чем он.

Добровольно принятую на себя сложнейшую задачу Бородин осуществил блестяще. Объединив различные оперные традиции, он создал нечто качественно новое: неповторимо самобытную и цельную историко-эпическую оперу — настоящий «уникум» (Асафьев) русского оперного творчества. Тем самым он утвердил за собою место одного из величайших творцов в истории мирового оперного искусства.

## 1

В названии этой главы слово «опера» стоит во множественном числе. Но ведь принято считать, что у Бородина одна опера — «Князь Игорь»!

Действительно, «Князь Игорь» — основное оперное произведение Бородина. Но — не единственное: нельзя забывать о комической опере (оперетте) «Богатыри» и о IV действии оперы-балета «Млада». Разумеется, эти работы по своему значению не идут ни в какое сравнение с «Князем Игорем». И все же, прежде чем перейти к «Игорю», необходимо остановиться на них; в них созревал оперный стиль Бородина, и невозможно полностью оценить его оперное творчество без рассмотрения этих промежуточных этапов.

«Богатыри»,[1] названные авторами «оперой-фарсом», могут быть отнесены и к комической опере с разговорными диалогами, и к оперетте. Первый из этих жанров существовал в России давно, и к моменту постановки «Богатырей» (1867) единичные его образцы еще удерживались на русской оперной сцене. Оперетта же была для России совершенно новым явлением, с которым русские слушатели впервые познакомились по оффенбаховским «Орфею

в аду» и «Прекрасной Елене» только в 1865—1866 годах.*

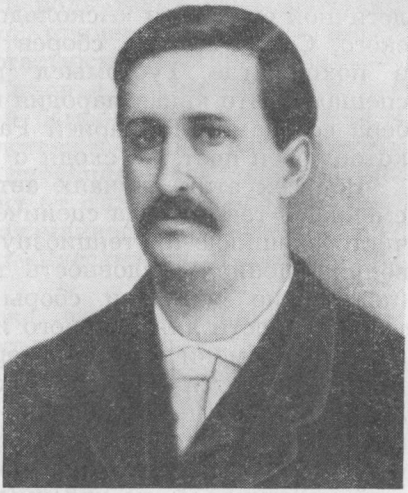
В драматургическом отношении, как известно, оперетта ничем не отличается от оперы с диалогами: и там и тут музыкальные номера перемежаются разговорной речью. Основное отличие оперетты 60-х годов от ее оперных предшественниц заключалось в содержании — сатирико-пародийном, фарсовом, с обязательными намеками на злободневные вопросы современности. И с этой точки зрения «Богатыри» — настоящая оперетта, первая в русской музыке.

Об опереточной, пародийной направленности «Богатырей» можно судить даже по краткому пересказу сюжета. Действие происходит «до поры до времени» в некоем княжестве Куруханском. Чужестранный богатырь Соловей Будимирович, влюбленный в дочь князя Густомысла Забаву, похваляется, что выкрадет княжну среди бела дня «при всем честном народе». Когда князь, войско и народ собираются для жертвоприношения Перуну, Соловей убаюкивает всех песенкой и похищает Забаву. Куруханские богатыри отправляются в погоню за похитителем. Тем временем к столице подступает «сила несметная» — женская рать во главе с богатыршей Амелфой. Главный богатырь, оставшийся из трусости дома,— Фома Беренников — вынужден выступить на защиту княжества. Перехитрив Амелфу, он побеждает рать. После этой победы к Густомыслу являются послы-сваты от Соловья, князь благословляет Соловья и Забаву. Действие заканчивается свадебным пиром и всеобщим разгульным плясом («куруханской вакханалией»).

Текст В. Крылова не блещет литературными достоинствами. По верному суждению Асафьева, первым исследовавшего оперетту Бородина, работа драматурга «слишком безвкусно и топорно сложена. Она полна попыток использовать богатый запас кстати и некстати употребляемых в так называемых

* Постановка «Орфея в аду» французской труппой в 1859 г. провалилась и осталась незамеченной.

А. П. Бородин.
Начало 70-х гг.



русских драмах и комедиях историко-бытового характера присловий, поговорок, пословиц, имитаций былинного и сказочного стиля в чересполосицу с современным уличным языком. Но выполнена эта затея неталантливо, без чувства меры, без искры живого юмора и, я бы сказал, бескрасочно: просто как наспех и на случай сметанная газетным «острословом» пародия».[2]

По сюжетным ситуациям пьеса Крылова пародийна, и это характерно именно для оперетты. Основной объект пародирования — некоторые оперы на исторические сюжеты. Одна из них — «Рогнеда» Серова, поставленная впервые всего лишь за 2 года до «Богатырей». О ситуациях этой оперы публика должна была вспоминать, когда смотрела II действие «Богатырей» со сценой жертвоприношения Перуну или III действие, происходящее в тереме княгини Милитрисы — жены Густомысла. Напоминает о «Рогнеде» также появление странников — «калик перехожих» (III действие). Эпизод похище-

ния Забавы Соловьем Будимировичем под песенку, отвлекающую общее внимание, перекликается с аналогичной сценой из «Аскольдовой могилы» Верстовского. Сцена долгих сборов богатырей, спешащих в поход (где Густомысл поет «Торопитесь не спеша»),— это явная пародия на «Гугенотов» Мейербера со знаменитой арией Рауля «Бежим, бежим», которую он поет, не сходя с места.

Во всех этих случаях авторы «Богатырей» высмеивают такого рода сценические положения за их чисто внешнюю претенциозную эффектность (жертвоприношение), условность и неправдоподобность (похищение девушки, сборы в поход), избитость, тривиальность для оперного и драматического театра того времени (сцена в терему). Иногда об этом прямо говорится в тексте. Так, сенные девушки Милитрисы поют (на бесконечно повторяющийся мотив плясовой народной песни «Куманечек, побывай у меня»): «Ах, в саду бы прогулятися, ай, княгине нашей матушке, ай, по красную смородину, ай, по белую смородину, ай, по черную смородину, по калину ли, малину ли, по клубнику, землянику ли, по бруснику, ежевику ли, ай, люли, люли, люли, люли...» Наконец Милитриса обрывает эту песню и, обращаясь к надоевшим ей девушкам и княжичу Задире (его прототип — княжич Изяслав из «Рогнеды»), произносит следующее: «Вы меня с ума сведете... Когда же это наконец наши авторы перестанут выводить на сцену этот дурацкий русский терем с его мамушками, бабушками, сенными девушками, с вишеньей, черешеньей, с разноцветной смородиной, с глупыми сказками, с песнями, тоску наводящими!..»

Комический эффект создается и соседством ситуаций из «серьезных» опер с заимствованными из оперетт. Так, перед жертвоприношением жрец Кострюк — подобно Калхасу из «Прекрасной Елены» Оффенбаха — мастерит «механического идола», который должен вещать народу то, что угодно жрецу.

Имена ряда героев и отдельные сюжетные моменты «Богатырей» взяты из русских былин и на-

родных сказок. Это, собственно говоря, и давало повод считать оперу пародией на русский героический эпос. Но на самом деле роль таких заимствований в опере очень невелика, причем они имеют своим источником вовсе не богатырские былины или сказки. Мотив сватовства Соловья Будимировича к Забаве взят из бытовой былины о купце — «торговом госте» (каким предстает в фольклоре Соловей). Другая фольклорная ситуация — сражение Фомы с Амелфой — происходит от сатирической сказки, высмеивающей незадачливого, трусливого вояку («Фома Беренников» из «Русских народных сказок» А. Афанасьева).

Примечательно также, что никто из действующих лиц оперы не носит имен главных положительных героев русских былин — подлинных богатырей. В «Богатырях» действуют Авось, Небось, Кит Китыч, Аника-воин, «богатый гость» Соловей Будимирович, трус и дурак Фома Беренников, а не Илья Муромец и Добрыня Никитич.*

Сатирические стрелы драматурга направлены в адрес не только оперных штампов, но и некоторых явлений общественной жизни, причем Бородин поддержал эту обличительную тенденцию пьесы. Так, именно по его мысли Крылов ввел в оперу застольную речь куруханского князя. «Густомысл... говорит под мелодраму дурацкий спич: «В настоящее время, когда...» и пр. (тут можно отлично пародировать спичи, которые у нас говорят при торжественных оказиях; надобно только Виктору Александровичу написать текст; это выйдет у Живокини ужасно смешно)»,— писал Бородин Савицкому (I, 98). Совершенно ясно, что под именем Густомысла здесь высмеивается не легендарный новгородский посадник, а вполне реальный «герой» 60-х годов — буржуазный либерал-говорун.

Еще определеннее истинный адрес сатиры «Бога-

* Единственное исключение — Алеша Попович, но он-то как раз, в отличие от Ильи и Добрыни, в ряде былин предстает как персонаж отрицательный.

тырей» устанавливается их музыкой. Примерно три четверти партитуры — заново подтекстованная музыка, взятая из произведений других композиторов без изменений или же подвергнутая пародийной обработке. Источники заимствования в обоих случаях — оперы и оперетты тех авторов, которые были модными в 60-х годах и в то же время не пользовались почетом у кучкистов,— Мейербера, Герольда, Россини, Верди, Оффенбаха. Русские композиторы представлены Кавосом, Верстовским и Серовым.

Их музыка смешит в «Богатырях» даже тогда, когда воспроизведена точно. Это происходит благодаря тому, что она соединена со словами и сценическими положениями, которые не имеют ничего общего с ее выразительным смыслом. Несколько раз, например, Бородин берет напыщенную, мелодраматичную музыку из «Роберта-Дьявола» Мейербера для иллюстрации чисто бытовых комедийных эпизодов (вроде ворчания Густомысла и Милитрисы по адресу Задиры, когда Густомысл поет: «Да, да, тово, нехорошо...»). И наоборот: хвастливые декларации грозного Соловья и куруханских богатырей поются на легкомысленные (или нежно-лирические) мотивы из оффенбаховских оперетт.

В результате достигается двойной эффект: высмеиваются герои оперы и ее ситуации, а в то же время обнажаются слабые стороны заимствованной музыки. В частности, одна из целей Бородина, очевидно, заключалась в том, чтобы вскрыть легковесность опереточной музыки Оффенбаха. Ведь считая оперетту (-«буф») порождением буржуазного века,* кучкисты не принимали ее, так как видели в ней угрозу для серьезного, высокого искусства (в этом отношении они не были одиноки: вспомним хотя бы

* Мусоргский писал: «Если не произойдет громкого переворота в складе европейской жизни, буф вступит в легальную связь с канканом и задушит nous autres [нас всех]. Способ легкой наживы и, конечно, столь же легкого разорения (биржа) очень родственно уживается со способом легкого сочинительства (буф) и легкого разврата (канкан)».[3]

резкие выпады Салтыкова-Щедрина против оперетты в тот же период).

В ряде случаев Бородин обходится с чужой музыкой очень свободно, перерабатывая ее так, чтобы возможно больше выпятить ее недостатки. Тут достается и Верстовскому, и Серову, и Мейерберу. Бородин берет целые куски из их опер и «перелицовывает» музыку, придавая ей откровенно «сниженный», бытовой характер. Например, жалостливая песенка Изяслава из «Рогнеды» («Матушка княгиня») превращена в кокетливую, пикантно-игривую польку. В хоре девушек из «Аскольдовой могилы» («Ах, подруженьки») мелодические фразы переставлены и переиначены так, что стали выражать комически преувеличенные назойливые жалобы (сенные девушки сетуют на скуку в тереме княгини Милитрисы):




Своеобразный прием «снижения» встречается в сцене калик перехожих. Сначала звучит (разумеется, с новым текстом пародийного характера) Хор анабаптистов из «Пророка» Мейербера, а затем он незаметно переходит в близкую ему по мелодии и ритму... песню «Среди долины ровныя».

Нередко Бородин стремится создать комическое впечатление тем, что воспроизводит неприемлемый, по его мнению, метод трактовки русской народной песни, утрируя в нем и тем самым высмеивая черты примитивности, безвкусия, пошлости.

Как мы уже знаем, Бородин в годы зрелости называл пошлой городскую бытовую музыку (в осо-

бенности — цыганского пошиба). Поэтому в «Богатырях» с ее помощью обрисованы отрицательные герои. Например, «на мотив лакейско-мещанской песни», как пишет Бородин (I, 98),* сочинены куплеты Соловья из финала V действия.

Верстовский и Серов широко пользовались стилистическими приемами городской песни XIX века в операх на древнерусские сюжеты для обрядовых и героических сцен, что Бородин считал особенно недопустимым. Пародируя Серова, он в сцене жертвоприношения Перуну обработал унисонную тему из аналогичной сцены жертвоприношения в «Рогнеде» в городском «гармошечном» стиле, приделав к ней концовку из «Казачка». Получилась остроумная музыкальная карикатура.

В том же стиле современной городской бытовой музыки разработана в этой сцене народная песня «Как у наших у ворот». Сперва начальную фразу из нее торжественно произносит жрец Кострюк, а затем на ней строится хор в честь Перуна. Соединение величальных слов с плясовой мелодией (в оркестре) и нарочито упрощенным в гармоническом отношении аккордовым сопровождением (у хора) создает комический эффект:

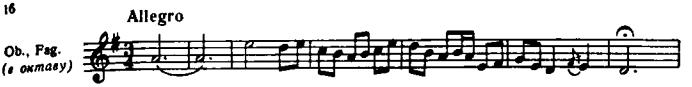



* Б. В. Асафьев называет ее «песней про Ерему и Фому». На этот мотив (частушечного типа) пелось во второй половине XIX в. множество самых различных «припевок».

Хор Перуну — один из эпизодов «Богатырей», целиком принадлежащих перу Бородина. Таких эпизодов в опере немного, но они, конечно, представляют особый интерес.

Лишь однажды — в начале оперы, в оркестровом вступлении к хору девушек («Ты скажи...»), Бородин создает положительный музыкальный образ, «всерьез» близкий народной песне:

16




В остальных случаях оригинальная музыка «Богатырей» служит тем же целям высмеивания и обличения, что и заимствованная. Чаще всего она имеет характер водевильных куплетов, откровенно примитивных по мелодике, гармонии и форме. Вот два примера — куплеты Густомысла из II действия и куплеты Кострюка из III:

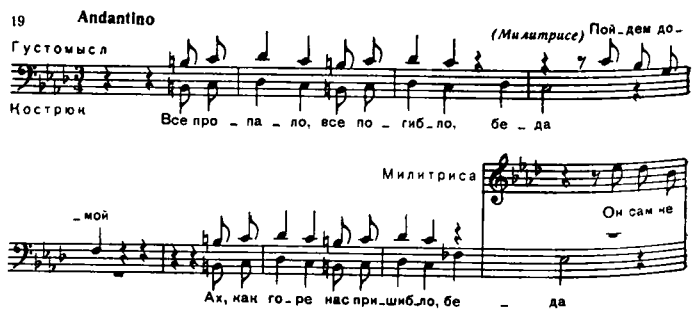
17



Близка по складу к водевильным куплетам и ария Милитрисы с хором из II действия:




Особенно интересна собственная музыка Бородина, когда в традиционный куплетный стиль вносятся индивидуальные черты, связанные с ситуацией или с обликом героев. Тогда она становится, по словам самого композитора, *характерной* для «поющих личностей» (I, 99). Это происходит и в финале V действия (к которому относятся приведенные слова), и в финале II, где Густомысл и Кострюк после похищения Забавы изливают свое горе в необычайно жалостливых (можно сказать — жалких) интонациях-стонах (тогда как в оркестре звучит воинственный полонезный ритм):






Таким образом, совершенно ясно, что в музыке «Богатырей» Бородин издевается не над русской историей или народным эпосом, а над операми, в которых история и эпос, по его мнению, искажены из-за смешения стилей, упрощенности музыкальных образов, безвкусия и грубости драматургии и языка.

Еще не думая о настоящей русской историко-эпической опере, Бородин расчищал для нее дорогу, борясь против всего, что казалось ему подделками под такую оперу, оружием музыкальной сатиры (подобно тому, как несколько позднее Мусоргский применил для борьбы против врагов Могучей кучки музыкальную пародию в «Классике» и «Райке»). В этом — основа исторического значения «Богатырей» как одного из этапов творческого становления Бородина и развития русской оперы.

Есть и еще одна, более узкая область, в которой сказалось значение «Богатырей» для будущей работы над «Князем Игорем». Опера-фарс была лабораторией, где Бородин находил и совершенствовал приемы жанрово-юмористической музыкальной характеристики, которые помогли ему впоследствии создать образы Скулы и Ерошки. Эпизодов, предвосхищающих эти скоморошьи образы, в «Богатырях» немного, и им еще недостает той оригинальности и сочности, какая привлекает в жанровых сценах «Князя Игоря» (или в финале Второй симфонии). Но направление поисков определено и первые шаги уже сделаны. Бородин идет, с одной стороны, от народной плясовой песни, а с другой — от «Кама-

ринской» Глинки и оркестровых скерцо Даргомыжского. Преемственность ощущается иной раз в масштабах больших номеров. Таков, например, заключительный Трепак — «неистовый пляс», о котором Бородин писал: «Музыка трепачка комична и характерна, оркестрована пикантно» (I, 98). Здесь разработан тот же мотив «Казачка», что и в одноименном произведении Даргомыжского. Иной же раз Бородин берет от своих учителей лишь отдельные, но зато очень характерные приемы. Такова, например, педаль на пониженной VII ступени мажора, появляющаяся в Идоложертвенной пляске и в заключительном Трепаке в самый разгар плясового движения (как в коде «Камаринской»). Таковы «глинкинские» встречные подголоски и нисходящая хроматическая гамма в том же трепаке.

«Хотя и добродушно-лукавая затея, «Богатыри», на мой взгляд,— пишет Асафьев,— заслуживают внимания каждого исследователя творчества Бородина, которое, повторяю, без свойственного ему жанра передразнивания и без блестков скоморошества было бы значительно опустошенным. Кто знает, оказалась ли бы столь сочной характеристика Скулы и Ерошки в «Князе Игоре», если бы Бородин не повозился задолго до того над столь нелепой, по-видимому, затеей, как «Богатыри»?» [4] Думается, к этому можно добавить, что опыт «Богатырей» пригодился Бородину и тогда, когда он изображал в «Князе Игоре» не только двух гудошников, но и все «разгульное царство» Владимира Галицкого.

Второе оперное произведение Бородина, о котором также надо сказать раньше, чем приступать к «Князю Игорю»,— IV действие «Млады».*

Либретто «Млады», сочиненное С. А. Гедеоновым и В. А. Крыловым, перенасыщено злодействами, вещими предсказаниями и сновидениями, появлением

* Собственно говоря, «Млада» в целом задумывалась не как опера, а как опера-балет. Но Бородин (как и другие кучкисты, привлеченные к этой работе) должен был сочинить только вокальные номера, так что для него «Млада» была обычной оперой.

теней и призраков. Интрига здесь и запутанна и «психологически аморфна» (Асафьев). Не составляет исключения в этом смысле и IV акт. Князь Яромир, пришедший ночью к храму Радегаста (славянское божество), узнает от явившихся сюда теней Атиллы и древних славянских князей, что его невеста Млада была отравлена из ревности княжной Войславой. Он убивает Войславу. Умирая, Войслава призывает свою покровительницу — злую богиню Морену. Та заклинает стихии, и начинается буря. Доленское озеро выходит из берегов и разрушает храм Радегаста. Когда рассеиваются облака, видна лишь скала, на которой появляются призраки Млады и Яромира, приветствуемые добрыми богами,— Ладой, Лелем, Радегастом и др.

В музыке Бородин отразил и эти сюжетные перипетии, и намеченные в либретто эпические картины природы, славянской старины, древних языческих обрядов. Архаической суровостью и величием веет от музыки Идоложертвенного хора жрецов и народа в храме Радегаста (№ 1). Мы знаем ее теперь по хору «Слава» из Пролога «Князя Игоря» * и по большому хоровому эпизоду оттуда же — «Подай вам бог победу над врагами!» В Пролог «Князя Игоря» вошла почти целиком и другая сцена из «Млады» — Явление теней (№ 3), из которого образовалась сцена затмения. В сцене верховного жреца и Яромира (№ 2) звучат интонации Игоря из Пролога (обращение к народу после затмения).

Наконец, широкую эпическую картину представляют собою заключительные номера (5—8) «Млады»: Явление Морены, Разлив вод и затопление храма, Явление призрака Млады, Апофеоз. Они не вошли в оперу «Князь Игорь» и после смерти Бородина были изданы в обработке Римского-Корсакова (заменившего вокальные партии инструментальными,

* Полный автограф 1-го номера «Млады» отсутствует. Поэтому нельзя утверждать, что здесь имелась уже вся музыка хора «Слава». В сохранившихся набросках представлена лишь связующая тема этого хора («Туру ли ярому...»).

соединившего и оркестровавшего все номера) под названием «Финал из оперы-балета «Млада» А. П. Бородина».* Эта большая картина содержит прекрасную музыку и изобразительного, и лироэпического характера.

Первый раздел (Явление Морены) имеет обозначение allegro furioso. В обрамлении коротких вихревых завываний, основанных на целотонной гамме (это проносится через сцену Морена), предстает эпизод заклинания стихий. Грозные аккорды медных прорезаются сквозь зловеще извивающиеся хроматические линии деревянных и струнных. Без конца повторяется одна и та же короткая попевка, перемежаемая октавными возгласами-кличами. И вот начинается наводнение. Идет постепенное нарастание с типично бородинскими «раскачками» в басах (как в «Спящей княжне», «Море» и др.). Ломаные ходы на тритон в других голосах напоминают воинственные «клевания» из финала Первой симфонии. Ритмический пульс их все учащается — и вот уже весь оркестр обрушивает на слушателя поток хроматических фигураций и ревущих аккордов.

Разбушевавшаяся стихия успокаивается, и нежное, воздушное глиссандо арф (рассеивающиеся облака!) подводит к новой пленительной, светлой и чистой мелодии. Это тема Млады — одно из высших мелодических вдохновений Бородина, близкое теме «Ты одна, голубка лада» из арии Игоря.

Большое место занимают в «Младе» и иные образы — драматические и лирико-драматические. Они господствуют в сцене верховного жреца и Яромира. Здесь, наряду с отголосками Идоложертвенного хора и «Игоревыми» интонациями, звучат речитативные фразы, сопровождаемые напряженными хроматическими гармониями. Впоследствии они войдут в первый вариант арии Игоря. Некоторые же из них перешли сюда из первоначального варианта ариозо Ярославны («Сон Ярославны»). Находим мы здесь и

* Сюда не включена музыка только одного эпизода из финала — хора, который сопровождал шествие богов. Она использована Бородиным в финальном хоре «Князя Игоря».

хорошо знакомые темы из окончательной редакции этого ариозо (темы вступления, «Ах, где ты, где ты, прежняя пора», «Мне часто снится лада мой»).

Живое зерно нашел Бородин и в лирических переживаниях Яромира и Войславы. Страстного порыва, яростного кипения чувств полон их дуэт (№ 4), известный ныне по трио Кончаковны, Владимира и Игоря из III действия. Здесь уже налицо тема Кончаковны, выражающая безоглядную, всепоглощающую страсть (Войслава поет: «Да, я Младу отравила, чтоб обладать тобой, Яромир! Люби меня!»,— а князь, бросивший ей реплику «Змея!»,— отвечает на той же теме: «О нет! Я только Младу, ее одну люблю, одну всегда любил»). Есть здесь и «кончаковские» ходы в басах по тритонам.*

Работа над «Младой» бесспорно многое дала Бородину как оперному композитору. Он успешно испробовал свои силы в создании развернутых лирико-драматических сцен, нашел новые краски для изображения природы. Но главное — в «Младе» впервые у Бородина появляются оперные сцены э п и ч е с к о г о плана. И дело не только в том, что найденное здесь вошло затем в «Князя Игоря» в качестве опорных моментов его драматургии (Пролог — ария Игоря — финал). Всего важнее другое: работа над такого рода образами** помогла Бородину осознать свое тяготение к эпосу на оперной сцене и ощутить себя не только в симфоническом, но и в оперном творчестве эпическим художником. А это, как мы уже знаем, имело решающее значение в окончательном становлении замысла «Князя Игоря».

* На автографе Бородина против них, сбоку — надпись Римского-Корсакова: «Для Кончака». Как получилось, что славянские князь и княжна обрисованы музыкой ярко выраженного восточного характера? Очевидно, эта музыка была сочинена раньше, для «Князя Игоря», и Бородин, когда ему понадобилось обрисовать в «Младе» фанатично любящую Войславу, обратился к теме Кончаковны ради ее пылкого, страстно-горделивого характера.

** А. А. Гозенпуд проводит аналогию между отдельными героями «Млады» (имея в виду ее сюжет) и глинкинского «Руслана»: Млада — Людмила, Яромир — Руслан, Морена — Наина и др.[5]

## 2

Опера «Князь Игорь» дошла до нас в редакции Римского-Корсакова и Глазунова, закончивших и издавших ее партитуру. Что именно сделали редакторы — указано в объяснительной записке к этому изданию, составленной Глазуновым по просьбе Стасова.[6] Имеющиеся здесь сведения совпадают с тем, что говорил Ястребцеву Римский-Корсаков,[7] и подтверждаются рукописными материалами.

Бесспорно, редакторам досталось немало работы и притом трудной. Все же им пришлось внести в оперу от себя совсем не так уж много. Заново (но по темам Бородина) были написаны только увертюра (которую Бородин не раз играл, импровизируя, в 80-х гг.), небольшие вставки для 2-й картины I действия (речитатив Ярославны «Я вся дрожу...») и II действия (речитатив Кончаковны после ее каватины) и несколько эпизодов III действия (песня Кончака, речитатив «Играйте, трубы», хор и пляска сторожевых, речитатив Овлура, начало финала). Таким образом, все части оперы, кроме увертюры и III действия, фактически были завершены самим Бородиным. Многие из них имели по нескольку рукописных вариантов или же редакций, отражавших работу автора над их постепенным совершенствованием (так, существовало не менее 5 редакций каватины Кончаковны).

Правда, перо редакторов прошлось и по готовым частям. Но здесь Римский-Корсаков и Глазунов ограничились (если не считать мелких изменений фактуры) главным образом купюрами. Это относится в основном к обеим картинам I действия, где выпущены более или менее значительные музыкальные куски (по подсчетам П. Ламма,[8] они составляли около одной пятой части партитуры). Некоторые немногочисленные купюры, возможно, не предполагались Бородиным. Остальные же были намечены (а иногда и осуществлены) им самим (например, исключен рассказ купцов) или делались с его согласия. В частности, из писем Римского-Корсакова Кругли-

кову видно, что еще в 1883 году Николай Андреевич привел в порядок и переписал вместе с Прологом 1-ю картину I действия; следовательно, произведенные здесь изменения были согласованы с Бородиным.

Самый большой вклад редакторам пришлось внести в оркестровку, так как значительная часть оперы осталась не инструментованной Бородиным. Однако следует помнить, что немало крупных номеров, исполнявшихся на концертах при жизни Бородина, было оркестровано автором (или — по авторским указаниям — его помощниками). Таковы, в частности, хор «Слава», Половецкие пляски, песня Галицкого, хор девушек «Ты помилуй нас», Плач Ярославны, каватина Кончаковны, каватина Владимира Игоревича, ария Кончака. И редакторы, стараясь сохранить единство оркестрового стиля оперы, следовали за этими номерами. При этом они должны были признать, что при постановке оперы лучше всего прозвучали в оркестре номера, инструментованные самим автором. Стасов рассказал о том, как к нему явился Глазунов с оркестровой репетиции «Князя Игоря» и твердил с восхищением: «Знаете, из нас трех чья оркестровка всех выше и лучше в опере? *Самого Бородина,* и первый же это сказал сегодня на репетиции Римский-Корсаков. Могли ли мы прежде такую штуку отгадать?! Да, вот подите, а оно так!»[9]

Редакция Римского-Корсакова и Глазунова вполне может считаться основной версией, по которой следует анализировать оперу. Начнем с либретто.

«Князь Игорь» — одна из не столь уж многочисленных опер, в которой весь текст либретто написан самим композитором.

Задача создания оперного либретто всегда сложна: кроме понимания законов музыкального театра, от автора требуется еще литературный дар драматурга и поэта. В данном случае либреттист должен был стать еще и историком и филологом. Объясняется это особым характером литературного первоисточника.



Из иллюстраций В. Фаворского к «Слову о полку Игореве»

*Гравюра*

Поэма о походе новгород-северского князя Игоря Святославича в 1185 году против половцев — «Слово о полку Игореве» — не обычный, не рядовой литературный памятник. Величие основной идеи, которую К. Маркс определил как «призыв русских князей к единению как раз перед нашествием монголов»,[10] горячий, страстный патриотизм, пронизывающий всю поэму, высокий общественный пафос в соединении с трепетным лиризмом, необыкновенная поэтичность образов и языка — все это делает «Слово» величайшим произведением древнерусской литературы, гордостью народов нашей страны.

Не удивительно, что с момента первой публикации (1800) «Слово о полку Игореве» привлекло к себе огромное общественное внимание. Вокруг поэмы стала складываться обширная научная литература.[11] К началу работы Бородина над «Князем



Из иллюстраций В. Фаворского
к «Слову о полку Игореве»

*Гравюра*

Игорем» она насчитывала уже десятки названий. Только за 50—60-е годы вышло из печати более шестидесяти исследований, прямо или косвенно посвященных «Слову», и переводов его. В 70—80-х годах их количество еще более возросло.

Такой интерес к произведению древней литературы объяснялся не исключительно научными соображениями. Он был одним из проявлений свойственного всей переломной эпохе 60-х годов громадного общественного внимания к вопросам отечественной истории. Изучение прошлого должно было помочь лучшему пониманию современности и предвидению будущего.

Так и для Бородина «Слово о полку Игореве» было не только литературным произведением, но и памятником истории и явлением общественной мысли. Иначе не объяснить, почему так много, с такой

тщательностью и научной основательностью работал он над многочисленными источниками, стараясь как можно глубже проникнуть в смысл и дух и самого «Слова», и всей породившей его эпохи, как можно шире охватить относящийся к нему исторический и литературный материал. Выше (см. III главу I части) уже были названы некоторые источники, использованные Бородиным. Число их можно умножить. Но важнее установить, как повлияла исследовательская работа Бородина на его творчество, как сказались ее результаты на опере.

Как известно, первоначальный сценарий «Князя Игоря» составлен не Бородиным, а Стасовым.[12]

Какими материалами пользовался Стасов, создавая этот сценарий? В письме к В. Д. Комаровой (от 6 ноября 1886 г.) он называет два источника: «1) «Слово о полку Игореве» — в нескольких переложениях, прозаических и стихотворных. Из последних лучшее — Мея.* Из прозаических — переложение с комментарием — *Вяземского* (но это уже только в последнее время: когда я выдумал и затеял всю штуку в начале 70-х годов, Вяземского книги еще не было).**

2) «Ипатьевская летопись» (2-й том собрания летописей).*** Сверх того, для того места, где жены ревут и прощаются с мужьями перед походом, я взял «Задонщину» или «Мамаево побоище». Там все такое причитанье есть tout au long**** и сверх того там сказано, что́ мне понравилось, что жены *«захлебывались от слез» и вначале совсем не могли говорить*. Вот и все. Прочее в либретто я все сам выдумал, а впоследствии Бородин *много* прибавил и своего».[13]

В сценарии Стасова основные сюжетные мотивы и характеристики героев действительно взяты из

* Перевод Л. А. Мея издан впервые в 1850 г.

** Труд П. П. Вяземского вышел отдельной книгой в 1875 г

*** В сценарии есть цитата и из другой летописи — Лаврентьевской.

**** Продолжительное (фр.).

«Слова» и летописей. Многие события, не показанные на сцене (затмение, битва Игоря с половцами и др.), подробно описываются в рассказах действующих лиц. Такими рассказами буквально насыщен весь сценарий: чувствуется, что Стасову было жаль отказаться хоть от одной исторической подробности. Но не так уж мало и того, что он «сам выдумал». Это прежде всего относится к Владимиру Галицкому и его проискам против Ярославны (им в сценарии уделено еще большее место, чем в опере). Галицкий в «Слове» не упоминается, а в летописи о нем сказано лишь то, что он поселился у Игоря в Путивле за два года до похода на половцев. Следовательно, мотив междоусобной борьбы введен Стасовым. От него же идет вся богато развитая линия раздумий, переживаний и поступков Ярославны в отсутствие Игоря (кроме ее Плача), а также сцена ее встречи с вернувшимся Игорем. Наконец, Стасовым придуманы и подробности взаимоотношений Игоря, Кончака, Владимира и Кончаковны в половецком стане.

Таким образом, Стасов был не совсем прав, когда писал в 1890 году о предложенном им сюжете, что «ничто тут не выдумано, ничто не нафантазировано, ни единой черточки нет «сочиненной» — все прямо взято из «Слова» и „Русской летописи“».[14] Он заметно обогатил сюжет собственными «фантазиями», вполне отвечающими духу подлинных исторических событий (тут сказались и эрудиция, и чутье Стасова-историка). Все это безусловно пошло на пользу будущей опере.

Однако, как ни понравился Бородину стасовский сценарий, он его весьма существенно доработал в ходе сочинения «Князя Игоря».[15] Поправки вносились во время создания текста либретто, а текст, в свою очередь, рождался одновременно с музыкой. В этом состояла особенность творческого метода Бородина-либреттиста, о которой необходимо помнить, изучая оперу. Такой метод в какой-то мере затруднял работу: целое складывалось лишь постепенно, и контуры его долгое время оставались неясными, так как Бородин менял не только детали, но и многое

в композиции всей оперы. (Впрочем, опорные точки общего плана, закрепленные в стасовском сценарии, с места не сдвигались.) Но, с другой стороны, одновременное сочинение текста и музыки было и благом для оперы: оно обеспечило полнейшее единство и слияние этих двух компонентов.

Изменения в стасовский сценарий Бородин вносил на протяжении почти всех восемнадцати лет работы над «Князем Игорем». Если подытожить их, то предстанет такая картина.

Бородин ввел двух новых действующих лиц — гудошников Скулу и Ерошку, опираясь на указание летописца о том, что в походе Игоря участвовал князь Ольстин с черниговскими ковуями.* В его бумагах сохранилась запись: *«Скула и Ерошка* — из *возмятошившихся* (мятежных) Ковуев** Черниговских *Ольстина Олексича*, бежавших с поля сражения. Пристали естественно [к] Владимиру Галицкому оба Ковуи... от Ярослава Галицкого» (III, 383). Эта запись основана на свидетельстве Ипатьевской летописи о том, что ковуи первыми дрогнули («возмятошася») в битве Игоря против половцев и побежали. Таким образом, характеристика Скулы и Ерошки в опере как трусов имеет историческое обоснование.

Далее Бородин добавил 2 новые картины, которых не было у Стасова: Пролог (по материалам «Слова» и летописей) и 1-ю картину I действия (по окончательной нумерации), происходящую на княжьем дворе Владимира Галицкого. Тем самым опера обогатилась несколькими развернутыми хорами народа и челяди Галицкого, а кроме того, большой музыкальной картиной затмения и законченным сольным номером — песней Галицкого. Ввел Бородин

* К о в у и — бывшие кочевники, осевшие на пограничных русских землях (их еще называли на Руси «свои поганые», т. е. «свои язычники»).

** С. Дианин (а за ним и Н. Листова) прочли это слово неверно: «ковцев», переведя его: «кузнецов», хотя, конечно, Скула и Ерошка никакого отношения к кузнечному делу не имели.

в оперу и другие хоры, также не предусмотренные в сценарии: девушек у Галицкого и у Ярославны, бояр (2 хора), половецких девушек, поселян. Помимо песни Галицкого, он добавил еще 2 арии (каватины) — Кончаковны и Владимира Игоревича.

В то же время Бородин снял эпилог (свадьба Владимира Игоревича и Кончаковны), заменив его новым финалом (встреча Игоря народом), исключил лишних действующих лиц (конюший, купцы, немцы, венецианцы, греки и моравы, готские девы), снял длинные рассказы о событиях, не показанных в опере, а некоторые из этих событий вывел на сцену. «Вообразите тоже, какой молодец Бородин! — писал в 1875 году Голенищеву-Кутузову Стасов.— Одну сцену, которая была в рассказе (о буйствах и непотребствах князя Владимира Галицкого), пустил в действие...» [16]

Бородин пожертвовал также многими подробностями диалогов и драматических ситуаций. В частности, он снял все сценическое действие, которое должно было происходить во время половецких плясок, на их фоне: насмешки готских дев над Игорем, появление толпы половцев, вернувшихся из похода, их рассказ о разорении русских городов, душевные терзания Игоря.

Кое-где в своих нововведениях Бородин сознательно отступил от строгой исторической достоверности, которой придерживался Стасов. Так, следуя за «Словом», он поместил затмение в сцену сбора Игоря и войска в поход, хотя на самом деле оно произошло тогда, когда русские уже подошли к Донцу.

В целом либретто «Князя Игоря» после всех изменений, внесенных Бородиным, стало существенно отличаться от стасовского сценария. Стасова в «Слове о полку Игореве», наряду с «высоко-поэтическими достоинствами», очень привлекало наличие «исторической правды и верности» (которых он не находил в былинах). По его словам, «в «Слове о полку Игореве» мы встречаем уже

не тусклые и идеально-бледные очерки народности, лиц и местности: напротив, здесь идеального и общего нет уже ровно ничего, мы везде чувствуем события, действительно реальные, исторические, мы везде встречаем образы живые, дышащие атмосферой древней Руси, везде имеем перед глазами картины действительной русской местности, русской обстановки, разнообразнейших предметов бытовых...»[17] В соответствии с этим взглядом он и насытил сценарий массой подлинных исторических фактов.

Большое место в его сценарии уделено драматическим столкновениям действующих лиц, особенно — событиям, происходившим в Путивле во время отсутствия Игоря. Мало того что Галицкий поднимал бунт против Ярославны,— на его сторону переходили бояре и князья, так что Ярославна оставалась в полном одиночестве. Разговоры о «крамоле», о судьбе Галицкого всплывали снова в финале оперы. Перед зрителем должна была возникнуть подробно выписанная картина одного из «смутных времен» русской истории.

Таким образом, Стасов предлагал Бородину создать историческую драму в духе «Бориса Годунова» Мусоргского. Бородин же стремился к другому. Сохраняя верность исторической правде (но не во всех подробностях, а в духе целого) и не отказываясь от темы внутренней междоусобицы в русском лагере, он вместе с тем повернул жанр оперы в сторону эпоса.*

На передний план выдвинулись фигуры положительных героев. У Стасова не был показан народ (если не считать свадебного пира в эпилоге). Бородин вывел его на сцену и в Прологе, и в I дей-

* Поворот этот совершался постепенно, что видно, в частности, из того, как начиналось действие оперы на разных этапах работы над нею. Сперва начальным номером было ариозо Ярославны (лирическая драма), затем началом стала сцена на дворе Галицкого (народная драма) и, наконец, появился Пролог (эпос).

ствии (хоры девушек),* и в IV действии (Хор поселян, финал). К народу он присоединил бояр в качестве положительной силы — защитников Руси. Место дробных драматических эпизодов заняли широкие фрески — развернутые хоры и арии.

В итоге историческая драма стала историко-эпическим полотном, а идейно-драматургический акцент переместился с темы смуты на патриотическую тему защиты Родины.

Кроме новой, во многом самостоятельной трактовки сюжета и новой планировки действия Бородину принадлежит и все поэтическое оформление либретто. Его задача как либреттиста осложнялась тем, что он мог взять текст литературного первоисточника — «Слова» — только в немногих местах: там, где сами ситуации были заимствованы из поэмы. И Бородин воспользовался всеми такими возможностями.

Вольным (несколько расширенным) переводом заключительной «Славы» князьям и дружине из «Слова о полку Игореве» являются строки из народного хора, открывающего Пролог оперы:

Туру ли ярому, князю Трубчевскому,
Буй-туру Всеволоду Святославовичу —
Слава, слава, князю слава, слава!
Млад Володимиру да на Путивле,
Млад Святославу да князю на Рыльске —
Слава, слава князю, слава, слава на Руси!
. . . . . .
И на Дунай-реке славу поют вам,
Славу поют вам да красные девицы;
Льется ** их голос от моря до Киева.

Еще полнее заключение «Слова о полку Игореве» цитировалось в первой редакции хора «Слава», когда он предназначался для эпилога оперы.

* Разгульная масса, показанная в 1-й картине I действия,— это не народ, а челядь Галицкого. В одном из набросков финала картины состав хора определен Бородиным так: «Иноземцы, сволочь»

** Так в изданиях (клавир, либретто). У Бородина в рукописи (клавир) — «вьется» (как в «Слове»).

Из «Слова» взяты реплики Игоря в Прологе:

Копье преломить мне б хотелось во славу Руси
В далеких степях половецких,
С честью там пасть иль врагов победить
И с честью вернуться
. . . . . .
Братья, сядем на борзых коней
И позрим синего моря!

Отдельные выражения и целые фразы из «Слова» использованы в разговоре Игоря с Кончаком («Испить шеломом Дона снова попытаюсь!»), в обращении Овлура к Игорю в III акте («Проскочи горностаем через тростник, на воду гоголем спустись; вскочи на борзого коня как вихрь, и вместе полетим мы соколами под мглами ночными!»),* в хоре ханов и ответе Кончака из финала III акта:

Ханы

В гнездо коль сокол улетел,
То и соколик улетит.
А мы его, пока он здесь,
Стрелой застрелим золотой
. . . . . .

Кончак

Нет! Если сокол ко гнезду улетел,
То мы соколика опутаем красной девицей.

Строки из «Слова» встречаются в песне Скулы и Ерошки из IV действия. Наконец, целиком дан (в переводе) текст Плача Ярославны.

Во всех этих случаях Бородин, учитывая знакомые ему переводы «Слова о полку Игореве» и используя оттуда отдельные обороты, переводит тем не менее самостоятельно. И его перевод по ощущению стиля подлинника и по поэтическим достоинствам заслуживает высокой оценки.

Очень немногие отрывки текста взяты из летописей. Так, в сцене затмения реплики Владимира Игоревича («И, словно месяц, на небе солнце стоит серпом!») и Игоря («Нам божье знаменье — от бога...

* Возможно, впрочем, что текст этого обращения написан Римским-Корсаковым или Глазуновым.

Судьбы своей никто не обойдет... Ужели нам без боя воротиться...») заимствованы Бородиным из Ипатьевской летописи.

Все же остальное — несоизмеримо бо́льшая часть либретто — целиком принадлежит композитору. Вот где полностью раскрылся его литературный дар, знакомый нам уже по его письмам и стихотворным пародиям! Некоторые строки либретто настолько выразительны и афористически выпуклы, что вошли в разговорный быт: «Ни сна, ни отдыха измученной душе», «Пожил бы я всласть — ведь на то и власть!»... Великолепным, благородным и сочным русским языком, без модернизации старины, но с очень небольшим количеством архаизмов (их ровно столько, сколько нужно, чтобы слушатель ощутил атмосферу Древней Руси и при этом понял все фразы) написан текст партий Игоря, Ярославны, народных хоров. Необычайно поэтичны слова Песни половецкой девушки с хором («На безводье, днем на солнце...»), каватины Кончаковны, песни невольниц («Улетай на крыльях ветра...») — здесь определенно сказалось изучение Бородиным народной поэзии Востока.

Бородин-либреттист показал себя не только талантливым стихотворцем, но и настоящим драматическим поэтом: каждый из героев «говорит» у него по-своему. В поэтическом стиле их партий отразились и величавое достоинство Игоря, и нежность и женская чуткость Ярославны, и бесшабашная удаль Галицкого, и своеобразное великодушие и щедрость Кончака.

Лишь изредка Бородин сбивается на оперный штамп — как в дуэте Владимира и Кончаковны, где поющие по очереди повторяют: «Любишь ли? Люблю ли я? Любишь ли ты? Люблю ли тебя? Любишь меня?» Но это — досадное исключение: в высказываниях других героев повсюду живут и индивидуальность, и смысл, и настоящая поэзия.

Особый интерес представляют тексты хоров и реплик народа, в которых воспроизводится стиль крестьянской песни и крестьянской речи. Здесь

Бородин народен без всяких видимых усилий, без какой-либо нарочитой стилизации. Его девушки «говорят» так, как, должно быть, говорили крестьянки в селе Давыдово, откуда Бородин писал в Петербург письма с употреблением народных речений («чай», «почитай», «махонький» и т. д.). Могла бы там петься и песня «То не речка всколыхалась».

Так из историко-научных изысканий, источниковедческих исследований и текстологических анализов извлек Бородин зерна истинной поэзии, которые дали чудесные всходы в его опере.

## 3

Три силы показаны и сведены в конфликте в опере «Князь Игорь»: народ вместе с представителями и вождями русского патриотического лагеря — Игорем, Ярославной, боярами; их внутренние враги — Галицкий и его челядь, к которым присоединяются Скула и Ерошка; половцы. Основная и ведущая роль в опере принадлежит первой из этих сил.

В «Слове о полку Игореве» народные массы не выступают как самостоятельное действующее лицо. Вероятно, из-за этого в сценарии Стасова народ появлялся лишь под занавес, в эпилоге, на свадебном пиру.

Однако дух «Слова» потребовал от композитора иного отношения к роли народа. «Отстаивая необходимость объединенной обороны Русской земли,— пишет Д. С. Лихачев,— автор «Слова» выражал интересы всего русского народа... «Слово» повествует не только о князьях: оно говорит о народе, о простых ратаях-пахарях, о русичах — русских сынах, о курских кметях, о русских воинах, о женах этих воинов. Оно сочувствует народу в целом».[18]

Бородин понимал это. Да и собственные устремления эпического художника, воспитанного эпохой 60-х годов, влекли его к созданию народной эпопеи.

Изображение народа как главного героя или активного участника действия — важнейшая традиция

русской классической оперы, идущая и от бытовых сцен «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы», и от их монументальных хоровых интродукций и финалов. Ближайшие продолжатели Глинки — Даргомыжский и Серов — подхватили ее: в «Русалке» получил развитие первый из этих типов хоровой сцены, в «Юдифи» — второй. Мусоргский в «Борисе Годунове» и Римский-Корсаков в «Псковитянке» присоединили к ним новые: они показали народ не только единым, но и внутренне расслоенным и многообразным, не только в неподвижности, но и в активном действии.

Бородин в «Князе Игоре» обобщил весь этот опыт. Есть у него и бытовые хоровые эпизоды, и монументальные, и статичные, и действенные. Но герои их не одни и те же. В манере Мусоргского показана ватага Галицкого: этот хоровой образ легко дробится, он бурляще-беспокоен и изменчив. Частные бытовые зарисовки — хоры девушек. Зато там, где предстают дружина Игоря, верные князю горожане, бояре, крестьяне,— Бородин обращается к традиции монументальных хоровых фресок Глинки.

К глинкинскому «Славься» близок хор «Солнцу красному слава», которым открывается и замыкается Пролог «Князя Игоря». Здесь — то же соединение величавой торжественности и праздничности с решительностью и силой (примечательно авторское обозначение, в котором сочетается, казалось бы, несочетаемое: Allegro moderato e maestoso). Совпадают и некоторые частности (вплоть до тональности — До мажор).

Но сразу ощутимо и различие. У Глинки — гимн-марш, в котором есть что-то от суворовского натиска русского войска XVIII—XIX веков (Асафьев отмечал в «Славься» черты маршевого канта). У Бородина же — более статичное обрядовое «действо», истовое и строгое. Музыка складывается из огромных «пластов» звучаний — устойчивых, массивных, плотно и надежно прилегающих друг к другу, словно могучие камни или бревна в крепостной стене. Это

образ далекой старины, от которого веет тем же величавым духом, что и от русских летописей и былин.

Настроение эпического сказа о стародавних временах устанавливается уже в оркестровом вступлении к Прологу. Неторопливый темп (andante maestoso), тяжелое переступание мелодии по секундам — как в «былинном» вступлении к «Песне темного леса», параллельное движение голосов целыми аккордами, строгий диатонизм с плагальными оборотами — вот черты этой музыки. Ее движение напоминает трезвон медлительно раскачивающихся колоколов. Неспешно и размеренно плывет он в воздухе, доносясь откуда-то издалека, смягченный расстоянием. Такое вступление настраивает на долгое повествование, которому надо внимать терпеливо и благоговейно.

Длительное раскачивание сохраняет все время оттенок неустойчивости: в басу при всех тональных отклонениях неизменно звучит доминанта основной тональности вступления и всего Пролога — *соль*. Поэтому, когда с хором «Слава» впервые утверждается до-мажорная тоника, она звучит после такой долгой подготовки особенно веско, устойчиво.

В «Славе» три темы.* Первая из них («Солнцу красному...») излагается всем хором. Народ выступает здесь как единая масса — рать, плотно сомкнувшая свои ряды. Все голоса движутся в одном ритме, параллельными созвучиями — вопреки академическим нормам голосоведения. Мелодия шагает по ступеням старинного бесполутонового лада, как в ряде древних эпических и обрядовых народных песен. Здесь такие же трихордовые и квартовые попевки, ладовая переменность, плагальность. Возникает монолитный, «глыбистый» образ стойкости, веками сложившейся неколебимой мощи.

* Если рассматривать форму хора как экспозицию сонатного аллегро, то первую тему можно считать главной, вторую — связующей, третью — побочной, а проведение главной темы в побочной тональности — заключительной частью.



Пролог оперы «Князь Игорь»

*Постановка ленинградского Театра оперы и балета им. С. М. Кирова*

Вторая тема («Туру ли ярому...»), идущая сначала у части хора,— прямое продолжение первой, хотя звучит несколько мягче. Ее контуры плавнее, закругленнее. Она подводит к третьей теме (женские голоса: «С Дону великого...»). Как обычно у Бородина, героика дополняется лирикой, мужественность — женственностью. И опять, едва лишь расцветает лирика, как в музыке появляются черты Востока. Женская тема (Ми мажор) начинается с той трехзвучной восходящей попевки, без которой редко обходится Бородин в своих ориентальных напевах. В сопровождении — пряные хроматические гармонии, III ступень вместо тоники. Все вместе это напоминает трио из Скерцо Второй симфонии.

Когда же возвращается первая тема, она идет в тональности третьей, то есть на терцию выше (на доминантовом басу), и потому звучит еще ярче и светлее.

Все темы «Славы» выросли из одного корня, все они спаяны интонационно. Вторая тема образова-

лась из заключительных тактов первой («У нас на Руси»), третья содержит в себе обороты второй («до лукоморья»), повсюду есть возгласы «Слава!».* Такие «сцепления» цементируют всю «постройку». Дружина храбрых русичей и весь народ встают перед нами могучей, богатырской силой, прочной, как стена крепкой, надежной кладки.

Это впечатление сохраняется и далее, в сцене Игоря и народа, которая смыкается со «Славой». Вся она основана на теме с поступенным мелодическим движением, взятой (с небольшими изменениями) из оркестрового вступления к Прологу. Огромная сила утверждения скрыта в этой теме («Подай вам бог победу над врагами!»). Переступая по соседним звукам диатонического ряда, мелодия останавливается на каждом из них (благодаря повторениям ступеней). Но всего сильнее подчеркнут главный устой, тоника — начальный и конечный звук темы.

В унисонном звучании эта тема-клич (аналогичные ей мы уже не раз встречали у Бородина) воспринимается как образ богатырской архаической силы — могучей и неподвижной (наслоившаяся на унисоны секунда вполне устойчива и не требует разрешения!). Кличу отвечают аккорды — и они тоже мощны, архаичны (параллельное движение — как перемещение вековых нерушимых пластов) и статичны (окончание на секундаккорде, не требующем разрешения).

В имитационной перекличке голосов (тритоновые сопоставления) тема прочно закрепляется. А вскоре наступает ее синтез с интонациями хора «Солнцу красному»: то ко второй теме этого хора присоединяется подголосок, образовавшийся из темы-клича, то, напротив, на эту новую тему накладываются возгласы «Слава!».

В конце Пролога целиком повторяется вступление (теперь — с хором) и в сокращении — хор

* Они, по-видимому, пришли сюда из народной величальной (подблюдной) песни «Слава».

«Слава»,* где первая и третья тема сливаются в басах в одну мелодическую линию (это похоже на объединение главной и побочной тем I части Второй симфонии в басах в начале разработки).

Вывод-утверждение (синтез) закрепляется короткой кодой, где особенно упорно «втаптывается» тоника.

В 1-й картине I действия сцену захватывает челядь Галицкого. Но и здесь слышен голос народа (хотя и небольшой его части). Речь идет о хоре девушек («Ой, лихонько»). Невелик этот номер, не так уж значительна его роль в сценическом действии. Но он неотразимо привлекает к себе внимание. Посреди моря хмельного разгула, бахвальства и пересмешничества возникает островок искреннего волнения и сочувствия. Жалоба девушек глубоко родственна народным причитаниям, хотя Бородин далек от стилизации: фольклорные образцы этого жанра речитативны, а здесь—настоящая песня. Но нисходящие попевки, обостряющий мелодию начальный хроматический оборот, короткие повторяющиеся интонации стона («лихонько», «горюшко», «княжой народ», «недобрые») и припев-завывание («Ой! Смилуйся!») обладают не только песенной, но и речевой выразительностью, а это сообщает высказыванию большую непосредственность.

Созданный здесь образ дополняется двумя хорами девушек из 2-й картины I действия. Один из них («Мы к тебе, княгиня») — еще более песенный. Покачивающиеся «колыбельные» интонации — то ласковой просьбы, то взволнованной мольбы — лишены той остроты, какая была в обращении девушек к Галицкому, и на первый план выступает мягкая обволакивающая женственность, роднящая девушек с их заступницей — Ярославной. Особую прелесть песне придают неуловимо тонкие переливы

* Можно видеть здесь репризу сонатного аллегро, экспозицией которого было первое проведение хора «Слава» (разработка же отсутствует, ее место заняли сцена затмения и другие эпизоды среднего раздела Пролога, который имеет, таким образом, трехчастное строение).

светотени (переменный лад: мажор — параллельный минор).

Знакомая нам уже по первому хорику обаятельная наивная непосредственность девушек проявляется и здесь. Мелодическое развитие вращается в кругу очень сходных между собою попевок, но они каждый раз сочетаются по-новому, так что музыка сохраняет все время свежесть импровизационного высказывания.

Полнее всего простодушная порывистость девушек выказывается в следующем хоре — «Ты помилуй нас». Как и в Скерцо, вошедшем в Третью симфонию,* здесь передана рассыпающаяся горохом народная скороговорка — но только не инструментальными средствами, а вокальными. Опять — пятидольный метр, народное происхождение которого на этот раз обнажено благодаря пятидольной стопе текста — хореодактилю, взятому из крестьянской речи: «И допрежь сего, и давно уж так обижал он всех на Путивле-то Володимир-от Ярославич-то...»

Мелодическая линия вся слагается из «интервалов быстрой речи» — секунд и кварт. Пятидольные мотивы следуют один за другим почти без передышки, в очень быстром движении — девушки единым духом, на одном дыхании «выпаливают» все, что наболело на сердце. Они спешат, голоса толкутся, «наскакивают» друг на друга и «перескакивают» один через другой — и по вертикали часто образуются звучащие очень по-бородински, повторяющиеся секунды. Великолепна эта остроумная жанровая сценка, а одновременно — и косвенная «характеристика по контрасту» собеседницы девушек — Ярославны. Она оттеняет выдержку столь же прямодушной и непосредственной в своих чувствах, но умеющей хранить величавое достоинство молодой княгини.

Другая большая группа единомышленников Ярославны, показанная в I действии,— бояре. Их хоры,

* Скерцо и хор сочинены примерно в одно время — около 1879 г.

как и хоры девушек, также противопоставлены разгулу Галицкого с челядью. Но контраст теперь дан не только в этической плоскости. В противовес разлагающим анархическим тенденциям Галицкого, хоры бояр снова утверждают основную, героико-патриотическую идею оперы.

Гениальный первый хор — «Мужайся, княгиня» — с самого начала приковывает к себе какой-то таинственной, властной силой. Поразительны суровость и мрачная сосредоточенность этой музыки с ее неумолимо грозной поступью. Поразительна и ее строгая величавость, напомнившая Стасову стенную роспись древнерусских соборов: «Да это же русские фрески и по сочности, и капитальности, и благородству осанки».[19]

Так впервые вторгается в оперу мысль о трагедии — о поражении русского войска и о нашествии врагов.

Но не подавленность или растерянность выражены в этом хоре. Весь он пронизан ровным, неспешным движением восьмых. Нанизываются одни и те же попевки, и в каждую из них входят настойчивые повторения звуков. Несколько раз медленно нарастают, поднимаются и спадают одинаковые мелодические волны. В этой повторности и ровности — и сознание неизбежности, неотвратимой грозности происходящего, и стойкость перед лицом надвинувшейся опасности.

Уступчатая мелодия лишена каких-либо украшений и мелких деталей. Углы в ней не сглажены (мелодические ходы на квинту и тритон подряд в одном направлении, а затем в обратную сторону на кварту и т. д.) Перед нами — будто древнее укрепление, сложенное из огромных неотесанных камней.

Вместо солнечного До мажора Пролога в хоре бояр звучат самые «темные» минорные тональности — ми-бемоль, ля-бемоль. При этом устоями в них фактически становятся соответственно *си-бемоль* и *ми-бемоль*, так что мелодия воспринимается во фригийском ладу, получающем здесь угрюмый оттенок. Среди минора временами вспыхивают,

словно зарницы, мажорные гармонии,* и их отблески на фоне общего сумрачного колорита вызывают ощущение возвышенной суровости.

И в целом, несмотря на хроматически ползущие вниз зловещие фразы теноров («На Русь перешли к нам вражьи полки...») и на тревожные, взволнованные реплики и восклицания Ярославны, в хоре бояр выражены не смятение и отчаяние, а мужество и крепость духа. Трагическое у Бородина — это, как и победное или лирическое, одно из проявлений богатырского. Подлинная трагедия имеет своими героями лишь людей огромной душевной силы...

Хор бояр «Мужайся, княгиня» интонационно связан со «Славой» из Пролога: основная попевка хора близка началу темы «С Дона великого...» Теперь она приобрела совсем иное звучание, но самый факт связи двух образов не случаен: хор «Мужайся, княгиня» — это продолжение героико-патриотической линии, начатой народными сценами Пролога.

Еще очевиднее перекличка с Прологом во втором хоре бояр — «Нам, княгиня, не впервые». Здесь опять — бодрое, уверенное и решительное настроение, мажор, активность и собранность движения. Мелодия вновь основана на архаическом, статичном звукоряде без полутонов. Голоса движутся аккордами, в одном маршевом ритме. Все очень просто, четко, лапидарно. Получается нечто вроде массовой воинской песни XII века.

Партия бояр в финале 2-й картины I действия сильно сокращена в окончательной редакции оперы по сравнению с черновиками. Там хор «Мужайся, княгиня» имел средний раздел с новой музыкой и продолжение. Бояре рассказывали Ярославне о купцах, принесших вести о поражении Игорева войска: «Люди верные, гости торговые сами там были, сами все видели: и князя, и битву, и погром наш при реке Каяле...» Бояре (в первом варианте — купцы)

* Очень свежо звучат секундовые сопоставления минорного и мажорного секстаккордов с общим басом: $I_6$/es — $I_6$/D, $I_6$/fis — $I_6$/F, $I_6$/e — $I_6$/Es.

сообщали княгине о судьбе Игоря (в музыке появлялись воинственные тритоновые ходы Кончака, и на словах «Ему в плену не худо, ему почет во всем, как князю...» — тема «О дайте, дайте мне свободу» из арии Игоря). После этого следовала реприза хора (с новым текстом). В хоре «Нам, княгиня, не впервые» имелся средний раздел с новым музыкальным материалом. Далее, когда Галицкий затевал бунтарскую речь, призывая свергнуть Ярославну, бояре с достоинством отвечали ему, сохраняя верность княгине.

Благодаря этому характеристика бояр становилась гораздо более полной. Но и теперь их облик раскрыт в музыке достаточно определенно и ярко: это — веская и устойчивая, монолитная сила, одна из самых надежных опор патриотического лагеря.

В половецких актах русские выступают как масса только в одном эпизоде — Хоре пленников. Безыскусность, кротость и ласковая приветливость его музыки говорят о мягкости и детской чистоте души тех, кто еще недавно был мужествен и безжалостен в бою. Так скромная бытовая сценка вносит важный штрих в собирательный портрет народа.

Пролог — хоры девушек — хоры бояр — Хор русских пленников... В этой цепи чередуются образы большого обобщающего смысла и частные зарисовки. Очередь — за новым обобщением. И следующее звено дает его: это — Хор поселян.

Писать об этом хоре, вероятно, труднее, чем о любом другом эпизоде оперы. Внешнего действия здесь почти нет: толпа крестьян приближается, проходит по сцене и удаляется, и в соответствии с этим сначала нарастает, а затем утихает и замирает вдали их песня. Проста также композиция: три строфы куплетно-вариационной формы. А за этой видимой простотой — бездонная глубина содержания, потрясающая сила воплощения народного горя.

Слова хора-песни повествуют о бедствиях и тяжких страданиях. Но музыка, хотя и печальна, совсем не похожа на рыдание. Сильнейшие переживания,

безмерные муки выражены здесь с той эпической сдержанностью и объективностью, какая присуща вообще русскому народному творчеству, а в особенности старинной крестьянской протяжной песне. Именно в этом, в народном характере выражения народных чувств — самое существо народности Хора поселян. Все остальное, включая признаки стиля,— производное, вторичное.

Неизбывно и неторопливо льется песня, без судорожных вздрагиваний и взрывов чувства, но с постоянным ощущением его наполненности, насыщенности. Так чувствовать, так переносить несчастье может только большая душа, закаленная страданиями и вышедшая из них еще более сильной, стойкой, нравственно высокой. Душевное величие народа — вот что больше всего поражает в этом хоре. И вот почему он воспринимается как подлинно трагедийное полотно.

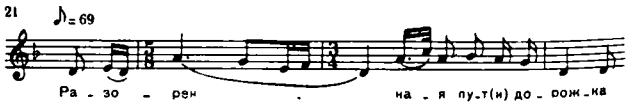
Мало равных себе имеет Хор поселян по глубине проникновения не только в дух русского народно-песенного творчества, но и в его склад. Самые типичные, самые коренные черты протяжной многоголосной песни обобщены здесь с поистине классическим совершенством. Прямых интонационных прообразов среди народных песен этот хор не знает, хотя протяжных напевов с похожей исходной попевкой можно найти немало. Среди них — «Рябинушка», входившая в репертуар владимирских рожечников: [20]

20



Ближе всего Хор поселян к песне «Разоренная путь-дороженька» на аналогичную тему — об опустошении Москвы французами в 1812 году:

21 ♪= 69



Ф. А. Рубцов, впервые опубликовавший приведенный вариант песни, справедливо устанавливает его сходство с Хором поселян, но тут же отмечает, что Бородин вряд ли знал этот напев. «Можно думать,— пишет исследователь,— что поразительное чутье образной сущности народно-песенных интонаций привело к тому, что исходный мелодический оборот, положенный композитором в основу Хора поселян, являющегося повестью о народных бедствиях, оказался столь близким народной песне аналогичного смысла».[21]

И действительно, дело не в том, что Бородин что-то заимствовал из фольклора или чему-то подражал. Его хор потому столь близок народным песням, что композитор сочинял так, как поет сам народ,— ибо думал и чувствовал подобно народу и заодно с ним. Бородин не воспроизвел какого-либо фольклорного образца — он сам создал новую народную песню. А это доступно лишь великому художнику, а не стилизатору...

В напеве Хора поселян все характерно для протяжной песни: спокойствие, широта дыхания, свобода развертывания, обилие внутрислоговых распевов, несимметричность ритма, диатонизм. Хор, по словам И. И. Земцовского, написан «в стиле квинтовой протяжной лирической песни минорного наклонения».[22] «Захватывается» квинтовый диапазон исходной попевки сразу же, но «осваивается» постепенно и в каждой фразе — по-своему.

Бородин распевает начальную квинтовую попевку с помощью тех приемов вариантно-подголосочного развития, которые сложились в русских народных протяжных песнях. Замечательно схвачена и передана в бородинском напеве такая особенность протяжной песни, как образование временных относительных устоев, «оспаривающих» тонику. Не менее характерны отмеченные А. Д. Кастальским секундовые смещения устоев (I—VII, III—IV).[23]

Мало кто из русских композиторов до Бородина сумел с таким тонким ощущением стиля выразить в самостоятельном напеве ладово-мелодические

закономерности протяжной песни. Но, быть может, еще большим новатором оказался Бородин в том, как он сплел многоголосную ткань своего хора. Впервые в композиторском творчестве хоровые голоса объединились исключительно по законам русской подголосочной полифонии. И это произошло тогда, когда многоголосие народных русских песен было еще не только не изучено наукой, но, по существу, и не признано ею!

У каждого голоса в Хоре поселян своя мелодическая линия — основной напев, или его вариант, или подголосок к нему (причем напев переходит от одного голоса к другому). В каждой строфе — новые видоизменения подголосков, новые сочетания их с основным напевом. И все объединяется кадансами со схождением голосов в унисон на основных опорных точках лада.

Исследования фольклористов показывают, что в Хоре поселян «Бородин имел в виду общерусский хоровой стиль, а не какую-либо местную манеру ведения подголосков... В фактуре Хора поселян обобщены наиболее характерные особенности народного многоголосия, хотя и без соблюдения этнографической подлинности».[24] Так в мелодическом и многоголосном стиле Хора поселян Бородин достигает столь же высокой обобщенности, как и в образном содержании музыки.

Сохраняя реалистическую конкретность образа, Хор поселян поднимается, благодаря силе обобщения, до символа, вставая в один ряд со «Славой» из Пролога и хором «Мужайся, княгиня». Но если там были выражены доблесть народа и его мужество в час испытаний, то это — символ народного горя, воплощение глубочайшей трагедии народных масс, их бедствий, их обездоленности. Трагедия эта была жизненной, актуальной для России не только XII века, но и XIX, когда народ по-прежнему пел «песню, подобную стону» (Некрасов). И важнейшее значение Хора поселян — в том, что он, подобно другим высшим символам народного у Бородина (в опере, симфониях, романсах), без прямых наме-

ков и аллюзий, одной лишь значительностью обобщения связывал прошедшее с настоящим.

К образу народной массы Бородин возвращается в финале оперы, завершая действие хором встречи Игоря: «Знать, господь мольбы услышал...»

Глинка заложил традицию завершения народно-эпической оперы монументальной хоровой сценой, подводящей итог развитию музыкального образа народа на протяжении всего действия. Такими итогами являются и «Славься» в «Иване Сусанине», и финальный хор «Руслана». В «Князе Игоре» заключительный хор также приобретает в какой-то мере значение вывода, так как особенности его гармонии или отдельные мелодические обороты перекликаются с хором «Слава», с хором бояр «Мужайся, княгиня» и другими русскими хорами оперы.* И все же такого обобщения, как в финалах глинкинских опер, здесь нет. Заключительный хор «Князя Игоря» менее поднят над бытом, над «величанием» как бытовым (например, свадебным) жанром. Музыка его не столь монументальна по своей внутренней природе, песенно-хороводные интонации и ритмы не переведены в новое, высшее, обобщенное качество.** И это вполне соответствует драматургической функции хора: действие здесь не останавливается, в отличие от хоров у Глинки, а продолжается, причем в конкретно-бытовом плане (поскольку далее, по первоначальному замыслу, должен был следовать еще Эпилог).

Ждите здесь, к народу выйти
Соизволит Игорь-князь,—

---

* Эти переклички, конечно, непреднамеренны (поскольку музыка заключительного хора взята из другого произведения — «Млады») и объясняются единством музыкального стиля Бородина.

** В частности, сохраняются ясное членение тем на симметричные 2- и 4-тактные попевки, завершенность обособленных песенных построений (8 или 12 тактов) и связанная с этим краткость дыхания. В целом ощущается известная близость к игровым темам гудошников («Княжая песня» и др.).

обращаются старцы и бояре к народу. Горожане отвечают:

Старики-то, братцы, дело говорят:
Так негоже будет к князю нам идти.
Словно в праздник светлый, надо
Приодеться нам красно,
Приубраться в лентах алых,
Да в монистах, да в серьгах.

Правда, трехчастная композиция финального хора* спланирована по меркам широкого музыкального полотна. Простой прием — терцовые сопоставления мажорных тональностей — позволил создать большое построение на основе ограниченного тематического материала. Довольно импозантна кода с «топочущим» движением басов и ликующими перезвонами. В первой теме хора («Знать, господь мольбы услышал...») есть штрих, отчасти поднимающий ее над чистой жанровостью: это — большая роль мажорных секстаккордов (в широком расположении), вызывающих ассоциации с самыми возвышенными образами раздумий из партии Игоря (в том числе из его арии), с первым хором бояр, да и с другими аналогичными страницами русской оперной литературы («Борис Годунов»).** Но это только штрих, существенно не изменяющий общего облика музыки, в которой все же недостает необходимого отвлечения от бытового жанра.

Просчет ли это Бородина? Трудно сказать, поскольку нет уверенности в том, что известный ныне финал оперы является окончательным авторским вариантом. А. Н. Молас и В. В. Стасов говорили Асафьеву, что Бородин планировал в финале новую арию Игоря — призыв к русским князьям и дружине снова двинуться на половцев. Стасов добав-

* С сокращенной репризой.

** Чем объясняется такая выразительность этих секстаккордов? Здесь, по-видимому, играет роль просветленность их звучания (по сравнению с трезвучиями) благодаря ясно слышимым «пустотам» в верхних голосах (квинта — кварта) и вместе с тем — некоторая аскетичность, суровость, связанная с теми же «пустотами»

лял, что «Бородин имел далеко не один вариант финала оперы, и потому-то хор из Пролога вновь мерещился ему в конце, о чем „всем нам было известно“».[25] И если бы хор «Слава» был повторен в конце оперы, ее завершение стало бы совсем иным, приобретя ту монументальность, которую можно ожидать от финала эпической оперы.

Впрочем, и сейчас «яркое славление финала» (Асафьев) воспринимается как залог победы русского народа и его дела. «В этом финале далеко не все удалось Бородину: предстоящая борьба и образ Игоря-витязя растворяются в «оперном счастливом возвращении», но тем не менее основная идея ощущается вполне убедительно доказанной».[26]

4

Опера Бородина названа по имени ее героя. Однако роль Игоря занимает в ней не такое уж обширное место (гораздо меньшее, чем, скажем, роль Германа в «Пиковой даме» или Сусанина в опере Глинки): он действует лишь в половине сцен. Следовательно, «Князь Игорь» — это не повесть о личности и судьбе человека, чье имя вынесено в название произведения,— как можно ожидать по примеру других опер.* Почему же все-таки Бородин дал своей эпической опере такое «узкое» наименование? Видимо, потому, что Игорь был для него не только конкретной исторической фигурой, но и образом-символом, вобравшим в себя важнейшие черты всего русского лагеря, всей изображаемой эпохи, а быть может, в какой-то степени — и всей русской истории.

Такой обобщающий подход к этому образу сказался уже в том, как соотносится оперный Игорь с героем «Слова о полку Игореве» и с реальным

* Несовпадение заглавной роли (т. е. давшей название опере) с главной (т. е. имеющей наибольшее значение) встречается редко и связано обычно с желанием композитора сохранить название литературного первоисточника («Евгений Онегин» Чайковского, «Фауст» Гуно и др.).



П. З. Андреев
в роли Игоря

новгород-северским князем, которого мы знаем по летописям.

Игорь Святославич — историческое лицо — был некоторое время союзником половцев, но затем под влиянием Святослава, князя Киевского, порвал с ними и стал их ярым противником. Походом 1185 года он и хотел доказать свою преданность союзу русских князей против половцев. Но опрометчивость и честолюбие толкнули его к тому, чтобы выступить в одиночку, без поддержки объединенных русских сил. «Не сдержав юности» (как сказано в летописи),* Игорь ринулся в поход, мечтая о личной славе.

В «Слове о полку Игореве» Игорь изображен с сочувствием к его судьбе и одновременно с осуждением за его пренебрежение к общерусским интересам. «Сам по себе Игорь Святославич не плох и не хорош: скорее даже хорош, чем плох,— пишет

* В момент похода Игорю было 34 года.

о герое «Слова» Д. С. Лихачев,— но его деяния плохи, и это потому, что над ним господствуют предрассудки феодального общества и заблуждения эпохи... Это «средний» князь своего времени: храбрый, мужественный, в известной мере любящий родину, но безрассудный и недальновидный, заботящийся о своей чести больше, чем о чести родины».[27]

Иным предстает Игорь в опере. Это, по существу, новый, самостоятельный образ — безупречно положительный, идеальный (но не абстрактный!) образ полководца и правителя, в котором объединились лучшие черты ряда русских князей, охарактеризованных в «Слове»: храбрость реального Игоря и его брата, буй-тура Всеволода, государственная мудрость Святослава, могущество Всеволода Суздальского...

Самостоятельность оперного образа видна уже в Прологе. Игорем в «Слове» руководит только «страстное желание» «отведать великого Дона», и это честолюбивое желание «заслонило ему предзнаменование» (затмение). В опере Игорь обращается к дружине и к Ярославне со словами, которых нет ни в летописях, ни в «Слове о полку Игореве»: «Идем на брань с врагом Руси!.. Идем за правое мы дело, за веру, родину, за Русь... Нам долг велит, нам честь велит идти на брань с врагом Руси».

И с самого начала в музыке выявляются лучшие качества Игоря: его доблесть, выдержка, душевное благородство. Первые реплики Игоря речитативны («Идем на брань с врагом Руси!..» и т. д.) и звучат главным образом на фоне хора, сливаясь с его фразами. Они близки мелодическим оборотам «Славы»: как и там, здесь много квартовых попевок, которые даны, однако, в восходящем движении и с ударением на втором (верхнем) звуке, благодаря чему приобретают призывный характер. Так сразу обнаруживается внутреннее родство образов Игоря и народа.

Особенно ясно выступают выдающиеся качества Игоря — полководца и государственного деятеля: воля к борьбе, твердость духа, чувство достоин-

ства — в его обращении к окружающим после затмения. Попевки, которые звучат в вокальной партии и у оркестра («Нам божье знаменье — от бога, к добру иль нет, узнаем мы...» и т. д.),— зерна, из которых вырастает весь музыкальный образ Игоря в опере: «Игоревы трихорды». Они образуют фразы, одновременно и энергичные, решительные, и певучие, закругленные.

Другой своей гранью, также не высвеченной в «Слове», оборачивается к нам Игорь в сцене прощания с Ярославной. Здесь он любящий, ласковый супруг. Его фразы («О лада, полно, полно плакать») почти совпадают с теми страстными заклинаниями, какие вложены в уста Ярославны, а в квартете (Игорь, Ярославна, Владимир Игоревич, Галицкий) сливаются с ними. Но и здесь, хотя в меньшей степени, проявляется индивидуальность Игоря. Сохраняя в своем ответе Ярославне теплоту ее увещеваний, он «гасит» их порывистость, разбросанность, смятенность. Его фразы с «бородинскими» секундовыми «интонациями ласкового уговаривания» столь же сердечны, в них такая же тоска разлуки, но они более собранны, строги, мужественны.

Полноту своих чувств к Ярославне Игорь изливает не в прямом обращении к ней, а в репликах Галицкому: «Тебе, как брату, ее я поручаю...» Грубый, разгульный князь здесь, конечно, ни при чем. Обращение к нему — лишь повод высказать то, что для полководца XII века прозвучало бы слишком размягчающе, если бы было адресовано непосредственно жене. Колыбельно-баркарольные, «убаюкивающие», необыкновенно напевные и ласковые фразы этого обращения выражают всю глубину и чистоту любви Игоря. Мелодическая линия становится особенно плавной и гибкой (не трихорды, а текучее поступенное движение), и в ней даже появляется хроматический скользящий ход по полутонам («беседой ласковой своей») — штрих, вносящий такую тонкость выражения лирического чувства, какая присуща скорее не эпическому сказанию, не песне, а романсу... Впрочем, словно застыдившись,

Игорь заканчивает свое обращение более прямолинейным кадансом («Тебя прошу о том, как брата»).

Так уже в Прологе, в экспозиции образа Игоря, предстают перед нами благородные черты идеального героя: и бесстрашного воина, и нежного, чистого душою семьянина.

Еще полнее и по-новому показаны они в главнейшем из музыкальных портретов Игоря — в его арии «Ни сна, ни отдыха...»

Первоначально Бородин написал для Игоря совсем другую арию — «Зачем не пал я на поле брани», целиком посвященную душевным терзаниям пленного князя.* В словах арии выражена глубокая мука. Игорь жалеет, что не пал на поле битвы вместе со своим войском: «Я тихо спал бы в песках Каялы с полком погибшим». Бичуя себя за поражение («Нет казни боле лютой, как позор свой пережить»), он мысленно обращается к русским князьям с призывом объединиться: «Князья, забудьте смуты и раздоры». Как верно отметил А. Н. Дмитриев,[28] впервые опубликовавший эту арию,[29] здесь несомненна прямая связь с центральным по своему значению эпизодом «Слова о полку Игореве» — «золотым словом» Святослава, выражающим основную идею поэмы: призыв к единству.

Общий характер музыки напряженно драматичный, мятущийся, с острыми звучаниями в гармонии и почти целиком речитативной вокальной партией. Видимо, последнее обстоятельство и заставило Бородина заменить эту арию другой, когда окончательно определился эпический жанр оперы. Чисто драматическое содержание и речитативное решение центральной арии — по существу, монолога — главного героя были бы возможны в исторической драме, но не подошли для эпической оперы.

В новой арии Игоря («Ни сна, ни отдыха...») сохранены драматизм и интонационно-речевая

* Как мы уже знаем, музыка арии включила материалы из «Млады» (сцена Яромира с жрецом и Явление теней).

выразительность, присущие музыке первого варианта. Но наряду с этим появились новые качества — величавая патетика и лиризм, распевность и мелодическая закругленность основных тем. В результате портрет героя поднялся на более высокую ступень обобщения.

Новая ария, как и та, которую она заменила,— трагическое полотно. Реальный Игорь, попав в плен, терзался муками уязвленного самолюбия (ведь он был первым русским князем, захваченным половцами). В опере об этом нет ни слова. Поражение Игоря потому становится источником столь сильных душевных страданий, что оно явилось бедствием не только для героя, но и для всей Руси, так как «открыло половцам ворота на Русскую землю», как сказано в «Слове о полку Игореве». Оттого-то «тоска разлилась по Русской земле; печаль обильная пошла посреди земли Русской». И Игорь в арии переживает как самую большую трагедию то, что «враг терзает Русь» и «стонет Русь в когтях могучих». Отсюда — высокий строй дум и чувств героя, его величие даже в страданиях.

Масштаб переживаний Игоря определяется уже во вступительном разделе его арии. В оркестровой интродукции устанавливается ритм поступи князя и его раздумий — ритм медленного тяжелого шага. Начав с выдержанной октавы, плавно расходятся голоса, мерно спускается в поступенном движении бас — словно развертываются мысли Игоря, подобно свитку летописи.

Настроение мучительного, скорбного раздумья выражено также и в первых речитативных фразах Игоря. Здесь нет закругленных «Игоревых трихордов». Вместо них — острый угол тритона, сдавленные малые секунды, декламация на одной ноте... Каждая фраза (кроме последней) завершается печальной, бессильно никнущей концовкой. Господствуют мрачные минорные тональности си-бемоль, ля-бемоль. Резкие удары акцентированных звуков на ровном аккордовом фоне — как острые уколы, как обжигающие вспышки горечи. О зловещем событии

начала похода напоминает оркестровая фраза с тремоло из сцены затмения (на словах «и божья знаменья угрозу»).

Музыка вступительного раздела в сокращенном виде повторяется в конце арии, обрамляя ее основной раздел, который, в свою очередь, также трехчастен. Образуется симметричная концентрическая композиция, все части которой тесно спаяны между собой и переходят одна в другую плавно, почти незаметно. Неразличим, в частности, переход от вступительного раздела к основному (от слов «И бранной славы пир веселый» *).

Начинается основной раздел темой, которая еще дважды прозвучит в арии (со словами «О дайте, дайте мне свободу») и по праву может быть названа ее ведущей темой. Трагическое оборачивается здесь патетическим, теряя характер безнадежности благодаря мужественному, волевому, приподнятому звучанию. В основе мелодического рисунка, наряду с поступенным движением,— «Игоревы» трихордовые и квартовые попевки (они более заметны в третьем проведении темы), то есть богатырские элементы его образа. Не совсем обычное для Бородина строение темы: секвенция, деление линии на короткие уступы — периодичные фразы (как это бывает в маршах!), энергичная ритмика (при широте дыхания) — сообщает ей броскость, запоминаемость. И эти же черты марша ** создают представление о человеке, который и в плену продолжает ощущать себя воином.

Следуя сразу за вступлением, тема стремления к свободе дает резкий сдвиг от страдания к страст-

* Метафора «битва — пир» взята Бородиным из «Слова о полку Игореве». Это один из примеров того, как элементы «Слова» не только претворились в целостные образы и крупные эпизоды оперы, но и рассеялись по всему произведению.

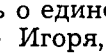
** Французы, впервые услышавшие арию Игоря на спектакле оперы Бородина во время «Русского сезона» в Париже в 1909 г., обратили внимание на случайное совпадение фразы «О дайте, дайте мне свободу» с интонациями одного из французских маршей (сообщено А. В. Шиловым).

ному порыву. Он закрепляется вторым проведением темы в конце первой части основного раздела (так что и эта часть оказывается построенной симметрично), а затем утверждается с наибольшей силой в репризе, перед заключением, когда тема начинается квартовым возгласом и звучит на тон выше, чем раньше.

Что бы ни было после этого — мысль о стремлении героя к свободе укореняется в сознании слушателя как главная мысль всей арии.

Страстность переживаний, пришедшая на смену подавленности,— свидетельство силы характера — проявляется и там, где Игорь вспоминает о поражении и терзается стыдом и сознанием своей вины. В этом эпизоде («Погибло все...») драматизм достигает огромной остроты. Только что перед тем Игорь размышлял о гибели своих полков — и в музыке раздавались разделенные паузами речитационные фразы «отпевания» на фоне аккордов похоронного хорала («честно за родину головы сложивших») — как на тризне по павшим. А теперь кровавым видением прошедшей битвы надвинулся ритм конной скачки, единственную распевную «Игореву» попевку («и честь моя и слава») окружили отрывистые речитативные интонации, и, наконец, душевная боль Игоря вылилась в возгласы отчаяния («Плен, постыдный плен»), сопровождаемые диссонантными аккордами и бурными раскатами в оркестре.

Средняя часть арии — мысленное обращение Игоря к Ярославне («Ты одна, голубка лада...»). Ровно колышется аккомпанемент, и на этом фоне льется песня, неповторимая по красоте и мягкой сердечности, по устойчивости и уравновешенности выраженного в ней лирического чувства, прозрачно чистого, как струя родника. Здесь нет той пылкости, какая появится в речах Игоря при встрече с Ярославной: мысль к ней летит теперь издалека. Поэтому нежность, теплота соединены здесь со спокойствием, объективностью — а это сблизило музыкальный образ, созданный Бородиным, с крестьянской лирической песней.

Близость эта — больше всего в самом строе чувств и в меньшей степени — в ритмико-интонационном складе. Впрочем, и тут можно найти черты общности: в напев вплетены трихордные попевки, характерна для русской песни встречающаяся здесь ритмическая фигура  , которая лежит также в основе оркестрового отыгрыша между проведениями темы.[30]

Бородин дает не только выражение лирического чувства, но и его развитие. Если в первый раз тема любви к Ярославне звучит тихо — словно образ княгини предстает перед Игорем в его думах, где-то вдалеке,— то при повторении она наполняется силой и страстностью (вторая половина — «Друга здесь ты...» — начинается на кварту выше).

Средняя часть арии — островок света, покоя, надежды среди душевных бурь. Но полной обособленности нет: лирическая песня появляется как непосредственное продолжение звучавшей перед этим темы стремления к свободе и начинается сразу на тоническом квартсекстаккорде как «тихая кульминация» предшествующего движения. Так воплощается мысль о единстве патриотического и лирического в душе Игоря, так его любовь к Ярославне, сливаясь с любовью к Родине, придает новую силу его порыву к свободе.

Ария заканчивается кодой, где острее всего переданы душевные страдания князя. Отчаяние достигает предела. Вновь появляются аккорды и раскаты в басу из середины первой части. На них накладываются разорванные на отдельные слова-интонации, ниспадающие фразы Игоря. *До-бемоль* последней фразы (II пониженная ступень) «придавливает» всю мелодическую линию к нижней тонике. Все мрачно, беспросветно.

Но общее впечатление от арии остается все же иным. Ее ядро, «сердцевину», где выразилась самая сущность образа Игоря, составляют темы стремления к свободе и верности в любви. Сталкивая с ними резко контрастные им эпизоды тягостных пережива-

ний Игоря,* Бородин обнажает непримиримость противоречия между устремлениями Игоря и его нынешним бедственным положением. В этом — основная идея арии, ее вывод. Так создаются предпосылки для дальнейшего развития действия, для движения образа Игоря: ведь нет иного способа разрешить непримиримое противоречие, как стать на путь борьбы...

Остальные высказывания Игоря во II действии (в диалоге с Овлуром, да и после арии Кончака) — отголоски его арии, основанные прямо или косвенно на ее интонациях. Наиболее важное из них — ответы Овлуру, предлагающему бежать из плена. Раздумья Игоря сопровождаются напоминанием в оркестре темы вступления к Прологу — далекого торжественного трезвона. Эта реминисценция — не только драматургический прием, позволяющий перебросить арку между отдаленными моментами действия, но и средство характеристики Игоря: богатырская тема Пролога (вместе с «Игоревыми» попевками в вокальной партии: «и для меня, и для Руси») говорит о тех могучих силах, что скованы в пленном князе.

Дальнейшая часть партии Игоря не вносит почти ничего нового в его образ. Остро ощущается отсутствие намечавшейся Бородиным второй арии (в финале), которая дала бы вывод из развития образа главного героя. В III действии новый тематический материал имеется у Игоря только в сцене с Владимиром и русскими пленниками — «Ужель хан наш город взял...» Четырехголосное фугато начинает не Игорь, а Владимир Игоревич, но главное смысловое значение в этой сцене имеет все же партия князя, решающего бежать из плена. Однако фугато, построенное на типичной для классической (баховской) полифонии теме с изломанным мелоди-

* Самое острое контрастное сопоставление возникает в вершинной точке арии (третья четверть построения), когда за безмятежной лирической темой любви непосредственно следует повторение драматичнейшей музыки воспоминания о поражении («Ужели день за днем...»).

ческим рисунком, альтерациями и напряженными хроматическими интервалами (уменьшенные кварты), характеризует не героев, а ситуацию, передавая ее драматическую остроту. К этой теме возвращается Игорь в дуэте с Ярославной (IV действие), когда рассказывает о своем побеге из плена.

Как и при прощании с Ярославной, Игорь при встрече с ней целиком подчиняется ее настроению и манере выражения, будто признавая молчаливо, что лирика — это ее сфера. Своих интонаций у него здесь нет. Только в самом конце дуэта у Игоря появляются призывные героические возгласы: «И хан падет — гроза Руси, врага я сломлю!» Тут уже Ярославна следует за мужем, присоединяясь к нему. Это — намек на будущую арию-клич, неосуществленный залог нового взлета в развитии образа Игоря — патриота и мужественного борца.

Не менее замечательна в опере фигура молодой жены Игоря — Ефросиньи Ярославны.

В «Слове о полку Игореве» о Ярославне сказано сравнительно немного, только в одном эпизоде — ее Плаче. Но в поэме говорится и о других женах русских князей и воинов — и в целом женские образы составляют здесь «совсем особую группу... Все они овеяны мыслью о мире, о семье, о доме, проникнуты нежностью и лаской, ярко народным началом. В них воплощена печаль и забота родины о своих воинах. В идейном замысле автора эти женские образы занимают очень важное место, подчеркивая мирное и созидательное начало, противостоящее войне и разрушению».[31]

У Бородина Ярославна, как и Игорь,— образ собирательный и идеальный. Он объединяет в себе реальные признаки героини «Слова» с лучшими чертами древнерусских жен, о которых известно из «Слова» или из летописей и памятников изобразительного искусства той же эпохи. К женственности и нежности Ефросиньи Ярославны Бородин присоединил силу характера, выдержку, горделивость и величавую осанку других русских княгинь XI—XIII веков — таких, например, как дочери



К. Г. Держинская
в роли Ярославны

Ярослава Мудрого: Анна Ярославна, ставшая женой французского короля Генриха I, и Елизавета Ярославна — жена норвежского короля Гаральда Смелого, или как русские женщины из летописей, «что во времена татарских лихолетий бились с врагами и сгорали или задыхались вместе со всеми в крепостных башнях и крепостях-храмах».[32]

Ярославна — многогранный характер. При первом знакомстве — в сцене прощания с князем из Пролога — она предстает главным образом как любящая, чуткая, преданная подруга Игоря. Тревога за мужа, страстная тоска и волнение слышатся в порывистых, словно рвущихся вослед Игорю фразах ее вокальной партии, где интонации причитаний обретают несвойственный им широкий размах, в трепещущих тремоло и судорожно пульсирующих фигурах оркестрового сопровождения. Уже здесь, в огромной силе переживаний, проявляет себя незаурядность натуры Ярославны, обозначается масштаб, которым надо мерить ее характер.

Намечена в Прологе и другая сторона этого образа. Выход и уход Ярославны сопровождаются в оркестре цепью размеренных аккордов, образующих спокойные плагальные последования. Такова ее поступь — степенная, полная достоинства, статная. Для всех, кроме Игоря, Ярославна — не обычная женщина, могущая дать волю своим чувствам, а державная княгиня, всегда хранящая самообладание.

Вот зерно образа: соединение лирического, женственного с героическим. И обе эти стороны характера Ярославны развиты в дальнейшем действии.

Ярославна — любящая подруга — полнее всего раскрывает себя в ариозо «Немало времени прошло...» (2-я картина I действия). Первые же такты его вводят в обстановку необыкновенной душевной чистоты, царящую в тереме одинокой княгини. Здесь все строго и скромно, как в келье. Но нет монашеской отрешенности от жизни — напротив, бьется, трепещет, рвется из тесных стен наружу тоскующее страстное чувство.

Общий характер ариозо верно определила его первая исполнительница на собраниях Балакиревского кружка — А. Н. Молас, назвавшая его «думкой». Тревожное раздумье о судьбе любимого человека — вот главное в этой музыке. Но притом в ней много оттенков, в которых обнаруживается богатство духовного мира Ярославны.

Различные грани ее внутренней жизни отражены в трех музыкальных образах ариозо.* Один — инструментальное вступление и вырастающий из него речитатив. В оркестре короткие фразы блуждают по разным тональностям — и кажется, что таков ход мысли княгини, так протекают ее мучительные раздумья в поисках выхода из круга забот и мрачных предчувствий.

* Форма ариозо может быть трактована двояко: либо это — трехчастность со вступлением и заключением и с появлением темы вступления в средней части, либо — пятичастное рондо, где роль рефрена играет начальная тема. Мы будем исходить из первого понимания композиции.

Неустойчивость сохраняется и в речитативе. Правда, он очень певуч, все его фразы, с ласковыми ниспадающими окончаниями (на безударных долях такта), закруглены, пластичны. Чувствуется, что Ярославна пытается быть спокойной, напоминая себе о своем княжеском достоинстве и долге. Отсюда — несколько торжественные, чуть официальные слова, обращенные как будто не к себе, а к невидимой толпе подданных: «...с сыном Владимиром и с братом нашим Всеволодом на половцев повел свои дружины».

Но героиня не в силах выдержать этот тон. Да он и ни к чему в монологе, произносимом наедине с собой. И уже здесь, в речитативе, прорывается грызущая тоска, ноющая боль. Заключительные его фразы содержат обостренные, горестно щемящие интонации жалобы и сокрушения.

Так психологически подготавливается начало собственно ариозо — «Ах, где ты, где ты, прежняя пора...» — воспоминание о счастливых днях. Чувства Ярославны высказываются страстной, взволнованной мелодией, распевной, с широкими и гибкими песенно-романсными интонациями, текущей, в отличие от речитатива, непрерывной струей. Много похожего здесь на то, что уже знакомо нам по сцене прощания Ярославны с Игорем из Пролога (ср. интонации: «Одна в тоске все дни с утра, одна в слезах не сплю я ночи» и «Останься здесь, нейди» или «То знаменье бедой грозит»).*

Особенно силен скрытый драматизм в среднем разделе ариозо — рассказе Ярославны о сне («Мне часто снится лада мой...»). Сначала музыка чарующе ласкова, она убаюкивающе покачивается, как в наиболее проникновенных лирических темах Бородина. Нанизывание коротких фраз одного ритма завораживает подобно колыбельной песне, а доминантовый органный пункт в басу сообщает всему и неустойчивость, и застылость... Но вот видение

* При сравнении этих эпизодов надо, разумеется, помнить, что ариозо создано намного раньше Пролога.

исчезает, вторгаются интонации вступительного речитатива (он повторяется здесь не целиком), и этот неожиданный удар — возвращение к горестной действительности — производит сильнейшее драматическое впечатление.

С повторением взволнованной песенно-романсной темы («Была пора, не знала горя я...») закрепляется основной мелодический образ ариозо, где переживания Ярославны выражены с поистине трагической силой. Это — одна из самых вдохновенных лирических страниц всей русской оперной литературы, столь богатой замечательными излияниями тоскующей преданной любви.

Ариозо завершается сокращенным повторением начальных оркестровых фраз и вступительного речитатива, но в обратной, зеркальной последовательности. Замкнулся круг раздумий Ярославны, и нет выхода из него...

Лирика Ярославны в ариозо — это, казалось бы, противоположный полюс по отношению к героике Игоря. Однако даже здесь проявляются черты княгини, которые роднят ее с Игорем, делая достойной подругой воина. Как ни тоскует, как ни мечется Ярославна, ее чувства не знают надрыва. В музыке ощущаются внутренняя сила и цельность ее характера. И так естественны поэтому интонационные связи партии Ярославны с темами Игоря: некоторые попевки ариозо сыграли для этих тем роль зерен (вспомним, что ариозо Ярославны — это первый по времени сочинения номер оперы). Речь идет об «Игоревых» трихордовых попевках, лежащих в основе оркестрового вступления и ряда фраз речитатива («С братом нашим Всеволодом», «От князя быть гонцам» и т. д.). Аналогию нисходящим секвенционным мотивам, неоднократно повторяющимся в основном разделе ариозо, можно также найти в некоторых местах партии Игоря из Пролога и из его арии.

Вошедший в оперу вариант ариозо Ярославны существенно отличается от первого (сочиненного еще в 1869/70 г. и имевшего впоследствии несколько

редакций *). Этот ранний вариант был еще более драматичным. Ярославна подробно рассказывала о зловещем сне, который заставил ее испытать тревогу за Игоря. В тексте «Сна» Бородин использовал некоторые образы из «Слова о полку Игореве». Здесь говорится и о страшном Диве, и о падающем жемчуге как о дурной примете ** («К слезам, видно», — сокрушается Ярославна.) Музыка этого эпизода, со скользящими хроматическими гармониями и таинственным тремоло в басах, носила речитативный характер. И даже там, где звучали распевные темы, знакомые нам по окончательному варианту ариозо («Ах, где ты...» и «Была пора...»), слова выражали большее драматическое напряжение. При этом источником беспокойства и смятения Ярославны выступали не только личные обстоятельства, но и козни Владимира Галицкого, смута в княжестве: «Устала я. Борьба мне не по силам. Опоры нет, кругом враги народ мутят, везде измена, и даже брат родной кует крамолу мне, сестре своей. Князем в Путивле хочет стать коварный брат» (все это пелось на музыку заключительного раздела нынешнего ариозо — от слов «Прошла пора тех красных дней...»). По справедливому наблюдению А. Н. Дмитриева, в таком виде ариозо Ярославны напоминало по своей идее монолог Бориса Годунова из оперы Мусоргского[33] (особенно — первоначальную редакцию монолога).

Тему государственных забот Ярославны Бородин снял, очевидно, тогда, когда менял жанр оперы. Но, изъяв эту линию из лирического ариозо, он оставил ее в дальнейшем развитии той же картины I действия — в сценах Ярославны с Галицким и с боярами (в частности, после ухода Галицкого Ярославна произносит слова из первого варианта ариозо: «Устала я. Борьба мне не по силам...»). В них княгиня также предстает нередко женственной, слабой, измученной

* Некоторые из них появились в середине 70-х гг.

** Этот образ взят из «Сна Святослава» («Слово о полку Игореве»).

тоской по Игорю, более того — растерявшейся и павшей духом. Эти живые, правдивые черты ее образа проступают, например, в разговоре с Галицким* и в речитативе после его ухода, в сцене обморока, в репликах во время пожара. Ее интонации в этих эпизодах — чисто декламационные, отрывистые, смятенные, иной раз полные отчаяния — близки тем, какие звучали в самых драматичных речитативных разделах ее ариозо.

Не все, что сначала наметил здесь Бородин, вошло в окончательную редакцию оперы. Так, после хора бояр «Мужайся, княгиня» Ярославна, растерявшись, предлагала разослать гонцов за помощью в разные концы княжества (на что бояре отвечали рассказом о бедствиях и смутах по всему краю: «В Посемье мятеж, волнуется народ, мутят повсюду, изыманы князья, дружины перебиты... Гзак идет сюда, и прямо на Путивль, как слышно, держит путь»), а затем восклицала в смятении: «Что нам делать теперь? Рати нет ведь у нас. Хан нагрянет на нас. Как быть?» Несколько раз здесь повторялись короткие взволнованные фразы-причитания.**



* Характерны относящиеся к Ярославне ремарки в черновой рукописи этой сцены (большей частью зачеркнутые): «Постепенно раздражаясь», «С раздражением», «Раздражаясь еще более», «С горечью», «Окончательно взбешенная», «Задыхаясь».

** Ср. с ними интонации Ярославны из дуэта с Игорем (IV действие): «Бежал из плена ты?», «Ты ведь ранен был?»

Но вместе с тем в трудные минуты княгиня обнаруживает стойкость характера, волю, властность — качества государственной деятельницы, наместницы Игоря. Яснее всего они сказываются в ее гневной и гордой отповеди Галицкому: «Да ты забыл, что я княгиня...» По музыке этот эпизод почти буквально совпадает с обращением Игоря к народу из Пролога (после затмения): «Нам божье знаменье от бога...» Здесь—тот же маршевый ритм, те же решительные пунктированные возгласы в вокальной партии и трихордовые попевки в оркестровой, та же фактура сопровождения с энергичными восходящими фигурами восьмых. Это — одно из ярких, убедительных проявлений глубокой внутренней близости характеров Ярославны и Игоря.

В первоначальной редакции сцена Ярославны и Галицкого была более обширной. В частности, вначале Ярославна решительно «отчитывала» брата за все его преступления: «Ты, Галицких князей и Родины позор, ты, выгнанный отцом за буйство и крамолу и родичами всеми за гнусную измену, ты смеешь нам грозить, грозить и мне, и князю, кому ты всем обязан?» А далее шел небольшой дуэт Ярославны и Владимира (они пели вместе). Твердостью духа княгиня напоминала здесь воина. На фоне маршеобразного аккомпанемента (с фанфарными сигналами) она пела нечто вроде ратной песни:




Заканчивался же этот дуэт новым укором брату:






Примечательно также произносимое с благородным достоинством обращение Ярославны — «Добро пожаловать, бояре...» (в автографе речитатив княгини носит еще более плавный, мелодизированный характер). В подобные моменты кажется, что «княгиня Ярославна словно сошла с одной из фресок — русские княгини и княжны в Софийском соборе в Киеве»,[34] такая у нее здесь величавость, летописная степенность при полной естественности и простоте. Столь же обаятельна по музыке ее благодарность боярам после хора «Нам, княгиня».

Оставив Ярославну в финале I действия в момент грозной опасности, нависшей над Путивлем, Бородин вновь выводит ее на сцену в начале IV действия, после того как половцы разорили всю округу. К этой лихой године приурочена ее ария — Плач Ярославны,— которая, таким образом, уже благодаря одному своему расположению в опере воспринимается как плач не только по плененному Игорю, но и по всей русской земле.

Самый жанр плача — народный, фольклорный. В «Слове о полку Игореве» этот эпизод, как отмечают исследователи, в наибольшей степени близок народному творчеству, объединяя в себе две традиции: народного причитания и заклинаний. Всесторонне рассматривая этот вопрос, В. П. Андрианова-Перетц приходит к выводу: «Плач Ярославны — пример творческого использования художественных средств народной поэзии в литературе».[35] Народному художественному мышлению свойственны обращения к ветру, солнцу, реке, как к живым существам, параллели между человеческими переживаниями и жизнью природы. Рассыпанные по всему «Слову», они затем сконцентрированы в Плаче Ярославны — и его-то Бородин и ввел в оперу полностью, в неприкосновенности.

От народного творчества ведет свое происхождение и музыка этой арии. Но ее автор исходит глав-

ным образом не от плачей-причетов, имеющих речитативную форму, а от лирической крестьянской песни с широким распевом (что, как можно было уже заметить, вообще в высшей степени характерно для Бородина). Впрочем, сохранены здесь и отдельные признаки причитаний. Они сосредоточены в начальном разделе арии, повторяющемся далее после каждого раздела в качестве рефрена.* Периодическое возвращение к нему вносит в композицию арии ритмичность, размеренность, присущую народным обрядам.

Рефрен — это и есть собственно «плач» (Ах, плачу я, горько плачу я...»). Тема его проходит сначала в оркестре — то у кларнета, то у флейты (опять деревянные — воспроизведение народных духовых!). Фон — бесконечно тянущаяся октава, навевающая тоску своим однообразием, подобно унылому пейзажу окрест. Неизбывная грусть и тоска одинокой Ярославны выражены в ее трогательных, печальных, жалующихся фразах — тоже одиноких, оголенных (они идут почти без сопровождения). Их имитирует солирующий кларнет, и эта перекличка — словно эхо доносится издали — создает ощущение, будто сама природа отвечает Ярославне, сочувствуя ей. Так сразу возникает мысль о единстве героини и русской природы: они говорят на одном языке, и так естественно, что Ярославна обратится потом к ветру или солнцу, веря, что ее услышат и поймут...

Начальная «заплачка» почти вся основана на нисходящих падающих интонациях, что вполне типично для народных плачей. Падения эти подчеркнуты синкопами. Много здесь и стонущих причитаний на одной гласной.

Выразительность вокальной линии обостряется ладовыми средствами: в тональности фа-диез минор появляется *соль-бекар*, то есть «придавленная»

* Форма Плача Ярославны, как бывает нередко у Бородина, соединяет в себе черты рондо и концентрической трехчастности с обрамлением (А—Б—А—В—А—Г—А—Б—А).

к нижней тонике фригийская II ступень, а в связи с повышением VII ступени возникает интервал увеличенной секунды.*

«Заплачка» (рефрен) чередуется с обращениями Ярославны к природе (эпизоды). Все они имеют не речитативный, а песенный характер. Да и в рефрене ясно слышны диатонические трихордовые обороты («На море шлю рано»), похожие на те, что встречались в распевных мелодиях Игоря и Ярославны.

В первом эпизоде — «Я кукушкой перелетной...», передающем стремление Ярославны к Игорю, единство мыслей и чувств главных героев оперы выражено просто и наглядно: тема Ярославны совпадает с темой любви и верности из арии Игоря. Есть, однако, небольшие отличия в изложении, и они весьма показательны для всего склада Плача Ярославны, так как усиливают близость знакомого нам напева к народной песне: в гармонизации шире использованы диатонические аккорды побочных ступеней, фактура сопровождения проще и ближе к хоровой, причем бас мелодизирован, имеет самостоятельную линию — как в народном многоголосии (такая трактовка басового голоса сохраняется во всех эпизодах Плача).

К этой теме присоединен своеобразный припев («Я омою князю раны...») с повторением простой по рисунку, «прямолинейной» в буквальном смысле слова фразы (распевание нисходящей прямой

* Последнее объясняют обычно влиянием украинских эпических песен — «дум» (реже — восточных напевов). Скорее всего, однако, увеличенная секунда, действительно необычная для русской песни, появляется здесь в силу внутренних особенностей напева. Плачущая интонация с малой секундой (*фа-диез—ми-диез*) — вариант аналогичной большесекундовой интонации (*фа-диез — ми*) из предыдущей фразы, результат обострения, усиления ее выразительности. А вторая половина фразы (от *ре*) остается неизменной и от первой отделена цезурой (см. лиги!), так что увеличенная секунда ни разу не интонируется как часть какой-то одной попевки: это именно «интервал» — промежуток между двумя самостоятельными попевками.

линии), с плагальными мелодическими концовками и такими же гармоническими оборотами.* Припев этот (с разными словами) повторяется далее после каждого нового обращения Ярославны — к ветру, Днепру, солнцу. Мелодические и гармонические «формулы», лежащие в его основе, не изменяются, словно Ярославна повторяет их как заклинания, чтобы «заговорить» неведомые силы природы.

Тема первого эпизода («Я кукушкой перелетной...») снова проходит в конце арии в обращении к солнцу («Ох ты, солнце, солнце красно...»). Но теперь она звучит тихо, на очень легком, прозрачном трепещущем фоне струнных, играющих тремоло флажолетами.** Кажется, будто забрезжил, заструился солнечный свет...

Болью и страстью пронизан второй эпизод — обращение к ветру. Взволнованным характером своим он перекликается с ариозо Ярославны из I действия. Но форма выражения здесь иная: основа мелодии — не романсная, а народно-песенная. Кроме интонационного рисунка, характерен в этом смысле ритм: встретившиеся еще в арии Игоря фигуры ♩ ♫♫ ♩ насыщают весь этот эпизод. Показательна и фактура: по существу — это двухголосие, где бас служит подголосочным противосложением к мелодии. Образуется диалог — словно героине все время отвечает сам ветер, дуновение которого заставляет дрожать оркестровые голоса.***

Из всех эпизодов Плача выделяется своим размахом обращение к Днепру. В нем чувствуются эпическая ширь и сила. В оркестре звучат гусли

* Они аналогичны тем успокаивающим плагальным последованиям аккордов, какие звучали еще во вступлении к Прологу, а потом обрамляли сцену прощания Игоря и Ярославны.

** Прием инструментовки, изобретенный Бородиным.

*** Этот эпизод оркестрован тонко и своеобразно: в каждой партии струнных выделены по одному-два солиста, ведущих свой голос обычным штрихом легато, тогда как остальные исполнители дублируют его, играя каждый звук тремоло.

(аккорды арфы и пиццикато струнных), а песенная в основе тема Ярославны насыщена «ораторскими», декламационными возгласами — широкими, призывными, горделивыми. Есть что-то общее в натуре княгини с могучей рекой (недаром Ярославна называет ее «родной наш Днепр») — вот о чем говорит эта музыка.

И в целом Плач Ярославны заключает в себе не только лиризм исповеди, но и эпичность, истоки которой — в широком значении выраженных здесь чувств. За Ярославной стоят многие и многие героини «Слова о полку Игореве» (в поэме говорится о русских женах, что «восплакались»: «Уж нам своих милых лад ни мыслию смыслити, ни думою сдумати, ни очами соглядати»), да и она оплакивает не одного только Игоря, но и все «дружины князя».

Подчеркнутая народность жанра и музыкально-поэтического стиля усиливает обобщающий смысл Плача. Путивльская княгиня, изнывающая на городской стене, воплотила в себе судьбу русских женщин на протяжении многих веков — провожать и ждать воинов, ушедших биться за Родину.

Ария Ярославны, Хор поселян и речитатив княгини «Как уныло все кругом» сливаются в один эпический «плач по Русской земле». В частности, речитатив служит непосредственным продолжением и арии и народного хора. Здесь слышны интонации рефрена из Плача и тянущаяся октава (*фа-диез*) оттуда же. А с другой стороны, первая фраза речитатива — это вариант начальной квинтовой попевки Хора поселян. Сходно и продолжение («села выжжены»). Заканчивается же речитатив большой мелодической фразой, целиком взятой из хора («Веселых песен в поле нам не слышать больше долго!»). Трудно было бы проще и определеннее выразить мысль о том, что Ярославна глядит на мир глазами народа.

Ярославна поет одна, но сопровождающие голоса из оркестра (гобой и кларнет, гобой и фагот), то имитируя начальную фразу, то сопровождая

вокальную линию подголосками, создают иллюзию, что в этом эпизоде участвует еще и дуэт или двухголосный хор. Опять, как и в Плаче, природа отвечает Ярославне, сопереживает и сострадает ей.

Короток речитатив Ярославны: вместе с оркестровым вступлением — 25 тактов. Но для гения достаточно и нескольких фраз, чтобы выразить самую суть огромного явления. Так и здесь. «Как уныло все кругом», подобно Хору поселян, — гениальный в своем лаконизме и лаконичный в своей гениальности образ вековой народной печали, горемычной народной думы о бедствиях родной земли.

Не сразу нашел Бородин такую афористическую форму этого образа. В первом варианте речитатив Ярославны был многословнее, он состоял из тех же коротких фраз-причитаний, что намечались композитором для сцены княгини с боярами из 2-й картины I действия (см. пример 22). И только одна песенная фраза обобщала высказанную мысль:




Партия Ярославны в опере завершается ее дуэтом с Игорем, бежавшим из плена. В небольшом предшествующем эпизоде тревоги и сомнений Ярославны на короткое время возвращаются драматические интонации растерянности и смятения (в их числе — взволнованный возглас «Уж не половцы ли к нам нагрянули» из финала I действия). Видимо, все эти эмоции подспудно живут в душе Ярославны, но обузданы ее волей, прорываясь наружу только в критические минуты.

Замечательно дан в музыке переход от тревоги к радости. «Князь мой воротился!» — восклицает Ярославна, и ее интонация — хроматическая нисходящая с ударением на первом звуке — напоминает причитание. Но ведь в жизни причитают и от счастья (что-нибудь вроде: «Боже мой, счастье-то какое!..») — и оркестр, подхватывая эту интона-

цию, воспроизводит целый поток таких радостных, захлебывающихся причитаний, который вливается прямо в восторженный дуэт княгини и князя.

Дуэт объединяет в себе все, в чем выражалось на протяжении оперы незримое единство разлученных героев. В основе его — обе лирические темы любви двух «лад»: из арии Игоря («Ты одна, голубка лада» — та же, что в Плаче Ярославны) и из ариозо Ярославны («Мне часто снится лада мой»). Из интонаций первой темы вырастает самое начало дуэта; гаммообразный ее вариант (как в оркестровом отыгрыше из арии Игоря) пробегает здесь в оркестре в бурном, стремительном движении. Вторая («Все мнится мне, что это сон...») звучит так же ласково, как и раньше, но теперь уже не призрачно и зыбко, а полнокровно и устойчиво (в частности, доминантовый органный пункт в басу заменен тоническим). Появляется в дуэте и новая лирическая тема («Снова вижу я милова...»), бесхитростно простая, как народная песня. Ярославна переживает по-народному не только общее, но и самое личное...

Образ Ярославны, созданный безымянным творцом «Слова о полку Игореве», давно уже стал в нашем представлении символом верности, чистоты и силы духа русской женщины.

Иль певец безвестный, мудрый, тот, кто Слово спел,
Все мечты веков грядущих тайно подсмотрел?
Или русских женщин лики все в тебе слиты?
Ты — Наташа, ты — и Лиза, и Татьяна — ты!

В. Брюсов. Певцу Слова.

И таким же с годов детства и юности входит в наше сознание музыкальный образ подруги Игоря из оперы Бородина.

Таковы главные герои «Князя Игоря». Из остальных положительных представителей русского лагеря самостоятельную линию в опере имеет лишь Владимир Игоревич. Княжич — наименее активная фигура во всей опере и раскрывается только в любви к Кончаковне. Этому чувству посвящены его каватина и дуэт с половецкой княжной.



Л. В. Собинов
в роли
Владимира Игоревича

Создавая в каватине Владимира Игоревича портрет любящего юноши, Бородин не мог опереться на какие-либо индивидуальные черты его характера за их отсутствием. Перед композитором были лишь ситуация да лирическое чувство. Но, следуя обычному своему методу, он постарался и их объективизировать, сделать наглядно-конкретными. Отсюда — появление пейзажа во вступительном речитативе и бытового жанра в основном разделе каватины.

Вступление («Медленно день угасал...») — чудесная зарисовка погружения южной природы в прохладу ночи. Эта картина передана с помощью излюбленного Бородиным приема — поступенного нисходящего движения баса, который плавно и неуклонно движется по секундам вниз, пока не достигает самого низкого регистра, спустившись на 4 октавы. Такое медлительное движение басового голоса встретится далее во вступлении к арии

Игоря. Но если там оно выражает «дум державное течение», то здесь рождаются иные ассоциации: будто все ниже спускается на землю ночная темень и отдаляются, уходят куда-то прочь дневные заботы...[36]

В вокальной партии вступительного раздела мерное повторение звуков в коротких дактилических интонациях воспринимается как «успокаивание» природы героем, выражение его созерцательного настроения. Есть в музыке и сладкая истома (обороты гармонического мажора с вздохами-подъемами к верхней тонике: «Теплая южная ночь!» и «Зовет к свиданью»), а перед самой каватиной — вспышка горячей порывистости («Ждешь ли ты меня, моя милая?»).

Каватина носит характер серенады — воодушевленной, страстной (хотя иногда и чуть сладкогласной, в духе итальянской романтической оперы). Признаки этого бытового жанра ясно ощутимы и в интонационном складе музыки (черты городского романса), и в ритмике аккомпанемента, и в его «гитарной» фактуре, и в такой же оркестровке.

Как это бывает нередко у Бородина, серенада переходит в упоительную любовную колыбельную («Что ж ты медлишь, друг мой?»). Покачивание кварты в басу (T — D) очень напоминает «Спящую княжну». Местами же сходство становится полным (ср. музыку на словах «Крепко спит» в каватине и «Спит, спит» в романсе).

Дуэт, следующий за каватиной, зачинает и ведет Кончаковна (опять, как и обычно у Бородина, в лирике первенствует женственное начало). Ее интонации определяют строй обеих партий: у Владимира диатонические романсные попевки («Скоро ли ты будешь моей?» или «Ладой моей»), идущие от его каватины, единичны и буквально тонут в потоке по-восточному извилистых хроматизмов. Княжич совершенно поглощен страстью к половецкой княжне, потерял свое лицо, свою волю. Тем самым уже теперь, задолго до событий финала III акта, предрешена его судьба.

В «Слове о полку Игореве» нет крамольников в Новгород-Северской земле, нет никого, подобного Галицкому, Скуле и Ерошке. Но, вводя в свою оперу вслед за Стасовым тему крамолы и расширяя ее по сравнению со сценарием (создание новой картины — во дворе Галицкого, расширение его партии, введение фигур гудошников), Бородин действовал в полном соответствии с идеей и духом «Слова», с правдой истории.

Основной бедой Руси XII века наряду с набегами половцев была междоусобица князей. Да и борьба с внешними врагами шла бы неизмеримо успешнее, не будь раздоров в русском лагере. Феодальные распри, отсутствие единства — главный источник опасности и бедствий для русской земли. Такова мысль автора «Слова о полку Игореве». Поэтому с такой горечью вспоминает он о князе Олеге Святославиче, жившем в конце XI — начале XII века. Промежуток почти в целое столетие не смог ослабить силы возмущения и обличения, высказанного в «Слове» по адресу этого князя, который «мечем крамолу коваше и стрелы по земле сеяше» и при котором русская земля засевалась и прорастала усобицами. «Автор «Слова» отмечает гибельность крамол Олега прежде всего для трудового народа, для крестьянства... наделяет Олега ироническим отчеством «Гориславич», имея в виду, конечно, судя по контексту, «горе» народное, вызванное усобицами Олега, а не его личное».[37]

Обличает носителей раскола и Бородин — но по-своему, изображая их как бы со стороны, объективно, и лишь иногда пользуясь средствами комизма.

Первыми из этой компании появляются на сцене Скула и Ерошка. И это не случайно: они и в дальнейшем будут играть роль «бродильного начала», зачинщиков, заводил. Впрочем, в сцене дезертирства из Пролога инициатива их проявляется лишь в спасении своей шкуры, так что наружу выступают не активные свойства их натур (которые

сказываются только в благоприятных условиях), а иные, более глубокие, коренные, дающие себя знать в критические моменты — вроде изображенного в этой сцене. Такими коренными качествами — подоплекой всего жизненного поведения гудошников — оказываются трусость и пронырливость.

Эти черты характера выявляются обычно в самом содержании человеческих поступков. Но они могут обнаружиться и в манере держаться, в интонациях речи, жестикуляции и походке. Этим блестяще воспользовался Бородин. Образы, противоположные только что показанному в Прологе образу народной массы, он обрисовал и противоположными средствами: не песенными интонациями, а речитативными, не в статике, а во внешнем движении.

Хитрость и самоуверенная насмешливость — вот что улавливается в коротких, хроматически ползущих интонациях Скулы. Бородин развивает здесь находки Мусоргского (Подьячий из «Хованщины») и подготавливает их использование Римским-Корсаковым (Бомелий из «Царской невесты»). В других оборотах и фразах («Пойдем поищем службы по себе») намечаются иные грани образа: здесь проглядывают расторопность и известное чувство достоинства — то, чего начисто лишен партнер Скулы.

Аналогичными приемами передано главное и в жалком, тщедушном Ерошке. Жалобные вздохи да фразы, произносимые лишь на одной-двух нотах, — точная и остроумная характеристика его боязливости, простодушия и полнейшей ограниченности.

Наряду с интонациями речи Бородин столь же лаконично и метко воспроизводит характер движений. Прием здесь тот же, что у Глинки в сцене Фарлафа с Наиной: повторение отрывистых звуков. Но если в «Руслане и Людмиле» так изображался герой, у которого от страха «зуб на зуб не попадал» («Скажи, кто ты... Откройся мне...»), то здесь мы представляем себе осторожные шаги двух человек, крадущихся «на цыпочках» один за другим. Это —

октавы вразбивку: Ерошка (верхний голос) точно повторяет все движения Скулы (нижний голос), но чуть-чуть запаздывает, не поспевая за ним. Наблюдательность, выдумка и мастерство портретной характеристики ставят здесь Бородина на один уровень с Даргомыжским и Мусоргским.

Как и у положительных героев, у Скулы и Ерошки есть своя среда, в которой они чувствуют себя совершенно свободно и естественно. Это — челядь Галицкого, его слуги и прислужники. При первом своем появлении на сцене разгульная толпа еще не вступает в столкновение с окружением Ярославны. Конфликта нет, но контраст с тем, как был изображен народ в Прологе, ощущается сразу.

Гульба на княжеском дворе Галицкого (1-я картина I действия) начинается аналогично Прологу — хоровой «Славой» в честь князя. Отдельные штрихи напоминают настоящие бородинские славления: есть здесь, например, и раскачивающиеся кварты, и вдалбливаемые секунды (а дальше, в песне, когда провозглашается «многая лета» князю Галицкому, появляются миксолидийские обороты, сходные с фразами «Подай вам бог победу над врагами!»). Но иная эта «Слава» — как иной и князь. «Слава» Владимиру Галицкому очень коротка, она проносится в быстром темпе, в хороводно-плясовом ритме, под свистящие наигрыши скоморошьих сопелей. Невольно возникающее у слушателей сопоставление с Прологом убеждает, что здесь, на дворе князя-гуляки, возможна лишь пародия на подлинное величание.

Песня гудошников с хором «То не речка всколыхалась...» тоже совершенно лишена подлинной степенности, монументальности, величия, что вполне соответствует тем «подвигам», которые здесь прославляются («Княжьи молодцы гуляли, князю девку воровали»). Быстрое движение становится местами отчаянно-разгульным. Напев хороводного склада состоит из коротких мотивов и легко рассыпается на них, из него часто выделяются составные части, мелкие детали. Все неорганизо-



Ф. И. Стравинский и Г. П. Угринович — первые исполнители ролей Скулы и Ерошки

ванно и непрочно в этой среде, все построено на песке...

Почти вся песня пронизана характерными секундовыми попевками — наигрышами гудка. Из этих примитивных ячеек образуются и славление Галицкого («Многая лета князю Володимиру»), и передразнивание Ерошкой похищенной девушки («Князь ты мой, отпусти домой!» — интонации, которые проходят чуть ли не через всю картину).

Стихия скоморошьего дерзкого пересмешничества и глума торжествует также в «Княжой песне» («Что у князя да Володимира...»). Отделенная от первой песни несколькими эпизодами, она воспринимается все же как прямое ее продолжение. Различие только в том, что здесь сильнее выражено юмористическое начало: началось пьяное веселье, воспевается теперь не князь, а «княжой народ — всё горький пьяница», и поэтому величание, которое в начале картины получалось

пародийным независимо от воли поющих, на этот раз становится таким по их сознательному намерению.

Согласно ремарке Бородина, Скула запевает «Княжую песню» «грубо», но «с комической важностью». Комизм заключен не только в манере интонирования (что зависит от исполнителя), но и в некоторых подробностях самой музыки. Фоном для «важного» напева с самого начала служат всхлипывания и стоны в оркестре. Далее они сливаются в целые хроматические линии («Стоном стонут пьяницы...») — юмористически преувеличенные завывания пропойц.

Именно этот контрапункт к величальной песне гудошников и гуляк придает ей иронический смысл. Сам же напев нейтрален по колориту, обычен для бытового величания и вполне мог бы прозвучать в любой сцене подлинного народного обряда. То же относится ко второму разделу двухчастной формы (нечто вроде расширенного припева) — «Ты браги нам горькия навари!». Его интонации, как и предшествующие реплики хора, совпадают с некоторыми оборотами из финала Второй симфонии, где нарисована картина пира настоящих богатырей, а не разбитных гуляк.

Следовательно, Бородин, противопоставляя в этическом плане приспешников Галицкого народу, показанному в Прологе, в то же время не отделяет их от народной массы непроходимой стеной. В этом сказались обычные для него трезвый подход к любому предмету изображения и верность правде истории. Русь эпохи феодальной раздробленности и связанных с этим смут и междоусобиц действительно знала наряду с верными патриотами и стойкими воинами вот такой же неустойчивый элемент, развращенный подачками соперничающих князей. «А ведь немало на Руси у нас было такого народцу в удельно-вечевой период, — говорил о гудошниках и их окружении Римский-Корсаков. — И до чего, право, тонко и талантливо схвачена и выявлена Бородиным эта сторона русского быта! Я просто

любуюсь, вдумываясь в Бородина-художника: до чего у него всегда все остроумно, тонко, правдиво и на месте!» [38]

Большое полотно — гулянье у Галицкого — имеет свою кульминацию, свой обобщающий итог. Это — финал 1-й картины, где гудошники поднимают челядь на мятеж. В основе музыки здесь лежит новая тема («Дружины нет, а Игорь-то далече...») — условно говоря, тема мятежа. Она беспокойно подвижна и разомкнута, ни разу не завершается устойчивым кадансом, способна непрерывно «раскручиваться», так что ее звенья, нанизываясь одно за другим, образуют непрерывно тянущуюся цепь. И если бы не эта неустойчивость, тема могла бы показаться угрожающей. Но беспокойные бесцельные блуждания без прочных точек опоры лишают ее настоящей силы. *

Верный себе, Бородин стремится к конструктивной стройности и завершенности даже при изображении беспорядка и брожения. В финале последней сцены 1-й картины возвращается тема песни «То не речка всколыхалась» и соединяется в двойном контрапункте с темой мятежа. А после этого синтезирующего вывода обрамление дополняется повтором оркестрового вступления к картине и начальной «Славы» Галицкому.

Образуется, казалось бы, величественная в своей завершенности постройка. Но возникшее на миг впечатление монументальности разрушается одним метким ударом: после «Славы» следуют еще комические завывания охмелевших Скулы и Ерошки, продолжающих передразнивать девушку. Этим заканчивается картина — и все ставится на свое место...

* Не тему ли мятежа из «Игоря» вспомнил впоследствии (должно быть, не сознавая того) редактор этой сцены — Римский-Корсаков, когда создавал марш царя Салтана — немощного владыки, который только старается казаться грозным? Развитие начального тезиса в марше почти буквально совпадает с упомянутой темой, и это неожиданное совпадение косвенным образом помогает лучше увидеть внутреннее бессилие восставшей челяди в бородинской опере.

1-я картина I действия имела немало черновых вариантов, из которых далеко не все вошли в окончательную редакцию. В частности, девушкам, пришедшим жаловаться Галицкому, отвечал не князь, а хор. Значительно большей по объему была сцена выкатывания бочки с вином,* в начале которой шла колоритная перебранка челяди со Скулой и Ерошкой (на фоне темы «То не речка...» в оркестре). Из хора доносились голоса: «Вы куда лезете? Нешто вы княжой народ? Вы, что ли, девку воровали? Знай свое место». Скула отвечал: «Вишь, тоже пужать вздумали.. Небось не страшно. Чем мы не слуги князю? Не хуже вас. А кто вам гудел? Все я!» — Ерошка добавлял: «А кто песни заводил? Все я! У князя-то, братцы, мы все равны...» и т. д. Эти штрихи дополняли характеристику действующих лиц, не меняя ее существа. А далее развертывалась большая сцена подстрекательства к мятежу (теперь в сокращенном виде она следует за «Княжой песней»). Музыкальный материал здесь тот же, что в окончательной редакции, но больше было повторений тем. Пространнее был и текст.

Таким же дополнением, но уже вошедшим в оперу, является сцена гудошников из IV действия. Песня «Ты гуди, гуди» — еще одна пародия на величание, на сей раз более острая, так как вместо хоровода, как это было в I действии, здесь настоящая скоморошина под гудок — бойкая, хлесткая, с насмешливыми издевательскими интонациями у певцов и затейливой нескладицей в сопровождении (наслоение нескольких остинатных линий, приводящее порою к столкновению разных гармонических функций).

Зарисовку гудошников, данную еще в Прологе, развивает их сцена после возвращения Игоря. Опять Бородин, применяя интонационно-

* По-видимому, она была сокращена по совету Римского-Корсакова, написавшего на рукописи: «Мне кажется, что это crescendo слишком пространно для выката бочки».

речевую изобразительность, достигает рельефнейшей лепки индивидуальных характеров. Ерошка беспрестанно причитает по-бабьи — и в его репликах замечательно метко передана ритмическая особенность крестьянской жалостливой речи: каждая из них оканчивается большим количеством безударных слогов («Ой, батюшки, ой, родные, плохо будет нам, плохо будет нам!»).[39] Эта же особенность сохраняется в высказываниях гудошников, когда они ведут диалог с народом. Сначала, в медленном темпе (sostenuto), растянутые безударные окончания вокальных фраз напоминают церковную речитацию, придавая их речи некую торжественность («Радость нам, радость, братие!.. Радость нам, радость, православные!»). Но когда с гудошников спадает важность и они стараются уверить собравшихся в своей невиновности, те же ритмические фигуры в поспешном, торопливом движении звучат необыкновенно комично, как выражение испуга и подобострастия («Мы не Галицкие — здешние, тутошные, тутошные»). Ощущение выразительности народного говора и, в частности, его ритмической стороны — поистине замечательное!

Не менее четко определяется и дополняется новыми чертами индивидуальность Скулы, отчасти знакомая нам уже по Прологу. Скула вновь обнаруживает выдержку и находчивость: из них двоих — это «государственный ум». Его реплики ритмически размеренны, построены на широких интервалах (кварта, квинта, септима) и сопровождаются в оркестре мажорными секстаккордами — такими же, какие всегда выражают у Бородина или Мусоргского высокое раздумье государственных мужей («Сем-ка... умом пораскинем», «Некуда...», «Нет, брат...» и т. д.).

Но истинная цена размышлений Скулы обнаруживается тут же. В музыке здесь наглядно показана сама работа сознания: сначала дважды голоса разбегаются и снова сбегаются к той точке, с которой начали движение, а потом, когда Скула придумывает выход, изображено рождение найден-

ной им ассоциации (гудошная фигура — и колокольный перезвон). Этой своей находкой Бородин открыл новые возможности изображения «самого невидимого», самого скрытого от человеческого глаза — движения мысли. *

Примечательно, что исходной и конечной точкой бега голосов оказывается большая секунда. Это помогает понять выразительный смысл большесекундовых упоров у Бородина: в них сталкиваются два равноправных устоя, и поэтому возникает ощущение полной статики, ибо ни один звук не требует разрешения. В данном случае — это неподвижность тупика, в который зашла мысль незадачливых героев.

Гудошники — эпизодические, но весьма колоритные фигуры оперы. Бородин выписывал их с явным увлечением и удовольствием. Шутя, он говорил даже, что его оперу надо бы назвать «Гудошники». Доля правды, заключенная в этой шутке (как и во всякой), состоит в том, что для раскрытия патриотической идеи «Слова о полку Игореве» — идеи единства русской земли — образы гудошников и челяди, действительно, имеют важное значение. Оно становится особенно очевидным, если обратиться к фигуре главного представителя той же группы и ее вдохновителя — князя Владимира Галицкого.

Галицкий — единственный персонаж «Князя Игоря», которому Бородин дает подробную характеристику в своих письмах. Сообщая Стасову о расширении очень скромной поначалу партии Галицкого («Написал ему два речитатива и весьма циническую песню; написал дуэт Владимира Галицкого с Ярославною»), Бородин добавляет: «Теперь это вышла маленькая, но довольно рельефная роль. При всем цинизме я сделал его князем, и не слишком грубым, а то это был бы второй экземп-

* Примером для него мог послужить известный эпизод из партии Наташи в «Русалке» Даргомыжского («Постой!.. тебе сказать хотела...»).

Ф. И. Шаляпин
в роли
Владимира Галицкого



ляр Скулы. Это просто скверный гамен, циничеcкий, но не лишенный некоторого изящества и вовсе не жестокий тиран» (III, 68). Впоследствии, в письме к Мерси-Аржанто, Бородин отметил «наглый цинизм князя-кутилы, проповедующего безнравственность с возмутительной откровенностью, но не без щегольства и с капелькой иронии» (IV, 344).

Полнее всего несложная, но по-своему яркая и цельная натура Галицкого раскрывается в его песне из 1-й картины I действия. Но отголоски этой песни звучат в опере раньше, чем она сама, — еще в Прологе.* Отвечая здесь Игорю, Галицкий старается быть сдержанным и любезным. Но его фраза «Тебе обязан я немало» оказывается очень близкой речитативному вступлению к песне из

* Та часть пролога, в которой появляется Галицкий, была сочинена позднее, чем его песня из I действия, так что это — именно отголоски, а не предвосхищение.

I действия («Грешно таить: я скуки не люблю»), а следующий эпизод («Когда отец меня изгнал...») целиком строится на материале этой песни и диалога с Ярославной из 2-й картины того же действия. Грубоватая прямолинейность и бесчувственность этой музыки особенно заметны после проникновенных, трепетных высказываний Игоря и Ярославны — и образ Галицкого сразу предстает как контрастный образам главных положительных героев.

Законченный портрет своевольного гуляки, «князя-босяка» (по определению Стасова) — песня «Кабы мне дождаться чести» с предшествующим речитативом. Тут отразились и широкая, бесшабашная разгульность Галицкого, и его презрение ко всему на свете, и эгоистическое честолюбие.

Чрезвычайно выразительно оркестровое вступление: стремительным фейерверком взлетает гамма, и тут же словно сыплются во все стороны искры. Галицкий точно так же буйно врывается на собственный двор, как потом ворвется в терем Ярославны (в следующей картине): иначе появиться где бы то ни было он и не может.

Не изменяя своим принципам, Бородин в этом оркестровом вступлении исходит из походки героя, из его манеры двигаться. Музыка рисует человека азартно-нетерпеливого в своих движениях и властно-бесцеремонного.

В речитативе к моторной характеристике прибавляется интонационно-речевая: бесшабашные, необузданно-размашистые интонации (ходы на септиму), фразы в объеме ноны и даже децимы («Я зажил бы на славу»), ухарский возглас «Эй!», сопровождаемый ударом литавр. Во всем ощущаются уверенность и своеволие хозяина — черта, резко обосабливающая разгульного князя от гудошников. Доступны ему также моменты мечтательного раздумья («Эх, только б сесть мне князем на Путивле»), хотя это — лишь краткий миг, да и целью мечтаний оказывается все тот же разгул.

Бурно низвергающийся поток звуков и новая цепь синкопических ударов (они приобретают лейтмотивное значение, так как сопровождают приход и уход Галицкого еще и во 2-й картине) подводят собственно к песне — «бриндизи» (застольной), как назвал ее автор. Простоте ее формы (трехчастность) отвечает прямолинейность, нарочитая примитивность основной темы (крайние разделы). Напев, как в ряде плясовых песен, опирается откровенно на две лишь ступени — I и V, которые все время и «вдалбливаются». Многократно повторяются одни и те же попевки. Гармоническое движение не идет дальше простейшего сопоставления минора и параллельного мажора. В репризе напев канонически имитируется оркестром, подкрепляется и подтверждается им. Мысль героя выражается настойчиво и без околичностей, и в этом есть своя сила и убежденность...

Ритм крайних разделов — плясовой. рубленый, негибкий, с многочисленными ровными длительностями и «подстегивающими» фигурами. От пляса идет и весь склад аккомпанемента.

Иной оттенок носит средний раздел («К ночи в терем...»). Когда речь зашла о любовных похождениях, у Галицкого оказалось куда больше выдумки и того своеобразного изящества, о котором пишет Бородин. Сопровождаемый извилистыми линиями у оркестра, голос князя звучит вкрадчиво и страстно. Мелодия становится гибкой, «щеголеватой», и в ней не сразу угадаешь скрытую основу — напев разгульной хоровой песни: «То не речка». Музыка освежается терцовым модуляционным сдвигом.

Портрет Галицкого дорисован его диалогами с челядью (после песни), девушками, Ярославной. В первом из них проглядывает способность Галицкого к иронии. Насмешливо звучат его упоминания о Ярославне: «Сестра-то? Схимница!.. Смиренница...» Здесь каждое следующее слово произносится со все более сокращающейся по диапазону интонацией, все «смиреннее». Когда же речь захо-

дит о том, чтобы Ярославна замаливала в монастыре грехи брата, «постная» и «благочестивая» речитация Галицкого сопровождается у оркестра хоральными аккордами и подобием отдаленных ударов колокола. Все как будто бы всерьез... Но резкое сфорцандо оркестра разрушает иллюзию: то была лишь издевка!

В ответах Галицкого девушкам, как и в среднем разделе его песни, слышны обороты песни «То не речка». Здесь они проступают еще яснее, а в конце эпизода («Эй, расходитесь скорей по домам...») этот напев в обнаженном виде проходит у оркестра. Рубленые, неприкрыто грубые интонации князя звучат полнейшим контрастом к мольбам девушек. Так обозначается близость «князя-босяка» к его ватаге и пропасть между ним и народом.

Сцена Владимира Галицкого с Ярославной (2-я картина I действия) в первоначальной редакции полнее выявляла и наглость князя, и спокойную иронию, и несдержанность. Еще явственнее звучали здесь угрозы по адресу Ярославны:

Тебе ль, сестра, меня учить,
Тебе ль меня к ответу звать?
Отца здесь нет и мужа нет.
Здесь я, как брат, сестре глава.
Не ты меня, но я тебя
Учить могу и смею.

*(Выходя из себя.)*

На то моя здесь воля, не твоя.
Здесь я глава, не ты.

В опубликованном виде эта сцена не столь развита. Однако и теперь она сохраняет большую драматическую действенность, а по рельефности интонационных характеристик смело может быть поставлена в ряд с лучшими эпизодами опер Мусоргского. С тончайшим пониманием психологии героя и блестящим мастерством Бородин разработал всю гамму оттенков сценического поведения Галицкого и музыкального выражения разнообраз-

ных черт его характера. В рукописи это было зафиксировано в авторских ремарках (правда, многие из них были потом зачеркнуты): «Спокойно и насмешливо», «Горячась все более и более», «Притворно нежно и мягко, с участием, но с оттенком иронии» (последняя ремарка относится к словам «Ну полно, перестань, я только пошутил...»), «Вкрадчиво» («Ты хороша, ты молода»), «Насмешливо, с удивлением» («Ого! Вот как!..»), «Нагло и насмешливо» («Ну что ж? Изволь! Я девку освобожу»), «С озлоблением» («И заберу себе другую»).

Попевки Галицкого в этой сцене частично близки его же интонациям из 1-й картины. Так, неоднократно проходящая здесь фраза «А кто бы ни была — тебе какое дело» явным образом выросла из начала вступительного речитатива к песне.

Большое место занимают в партии Галицкого секундовые покачивающиеся интонации («Ну что же — рада аль не рада» и др.). Их источник — фигуры гудошных наигрышей из той же 1-й картины. Выразительность этих интонаций ясна: в них вызывающая, дразнящая насмешка, скоморошье глумление. Но драматургический смысл их в данной сцене обнаруживается не сразу — он становится очевидным, когда Галицкий кичится, что может стать путивльским князем, как только захочет того («Мне стоит только кликнуть клич...»). Тут гудошные фигуры прямо напоминают о тех, на кого рассчитывает и опирается в своих честолюбивых помыслах крамольный князь.

В некоторых черновых набросках 2-й картины линия Галицкого была выведена за пределы диалога с Ярославной. Князь появлялся снова в финале картины и обращался к присутствующим с подстрекательской речью, музыка которой полностью совпадала с «Песней темного леса»: «Рать побита вся, Игорь в плен попал, слышали? Хан идет на вас, вам бедой грозит, поняли?.. Надо выбрать вам князя нового, князя нового, разудалого...» Хор (сторонники Галицкого) поддерживал его, подхватывая и развивая по-новому тот же

пятидольный напев: «Не княгине же в поле рать вести, не княгине же воевать врага, править княжеством, ведать думою, все дела вершить, правда ли? Выбирайте вы Володимира, Володимира Ярославича...»

Однако непреклонность бояр (повторявших с новыми словами свою боевую песню «Нам, княгиня, не впервые») ставила заслон стихии бунта.

В сценарии Стасова предполагалось, кроме того, что в финале оперы будет упомянуто о заточении Галицкого в тюрьму после возвращения Игоря. В известной нам редакции «Князя Игоря» судьба Галицкого после его ухода от Ярославны не раскрыта. В IV действии он лишь упоминается — в разговоре народа с гудошниками, где князь-смутьян недвусмысленно осуждается как крамольник (откуда видно, что происки Галицкого потерпели крах, так как он не встретил народной поддержки). * Но, по существу, приговор вынесен ему значительно раньше, в I действии — тем, что музыкальный образ Галицкого и прямо и косвенно противопоставлен образам народа и положительных героев русского лагеря; что эта фигура развенчана этически.

* В изложении сцены народа и гудошников есть некоторые расхождения между рукописью Бородина и изданием оперы. Так, несколько иначе изложен хоровой эпизод после реплики Ерошки «Видишь?». У Бородина было больше ритмического разнообразия, больше «разнобоя» между голосами (в одновременности сочетались 3 или 4 разных ритмических рисунка, тогда как слова у хоровых групп не совпадали) — и получалось живее, естественнее в бытовом смысле. Опущены в издании и подробные авторские ремарки, относившиеся к деталям сценического действия (частично они уже цитировались во Введении ко II части). Например, Бородин так описывал момент вручения награды гудошникам: «Один из старейшин ищет глазами тех, кто первый оповестил народ о возвращении Игоря; в порыве радости снимает с себя пояс или цепь, чтобы наградить вестников радости. На вопрос старейшин толпа указывает на Скулу и Ерошку; те, несколько смущенные, выходят и кланяются старейшинам, которые, в свою очередь, несколько смущены тем, что виновниками общей радости оказались пропойцы-гудошники, слуги крамольника Галицкого».

Объясняя, почему сюжет «Слова о полку Игореве» казался ему очень подходящим для «таланта и художественной натуры» Бородина, Стасов в числе других привлекательных сторон этого сюжета называет «Восток в многообразнейших его проявлениях».[40] Действительно, еще Анданте Первой симфонии показало, что Восток притягивает Бородина и находит в нем необыкновенно чуткого истолкователя. Но, берясь воплотить образы Востока в опере, Бородин исходил не только из своих индивидуальных склонностей и побуждений. То обстоятельство, что в «Князе Игоре» русские сталкиваются в конфликте именно с восточными кочевниками, имеет обобщающее значение, выходящее далеко за рамки изображаемой эпохи.

Борьба русского народа с кочевниками причерноморских степей продолжалась почти 1000 лет, оставив глубокий след и в летописях, и в былинном эпосе, и в исторических песнях. Набеги кочевников приносили Руси страшные бедствия. «Эти степные враги, хищные и вероломные, являлись постоянной угрозой мирному труду поселянина, жизнь которого на степных границах государства становилась необеспеченной и тревожной».[41] В Ипатьевской летописи (которой широко пользовался Бородин) с потрясающей выразительностью описаны ужасы половецкого нашествия: «Сотворился плач великий в земле нашей, опустели села и города; одни жители погибают горькой смертью от руки врагов, а другие, захваченные в плен, трепещут, видя убиваемых; связанные пленники, измученные холодом, голодом и жаждой, с воспаленными языками, с побледневшими от горя лицами и почерневшими телами идут незнаемой стороной нагие, с босыми ногами, израненными терниями, и со слезами рассказывают друг другу: «Я из этого города» или: „Я из такого-то села“».[42]

Опасность приходила обычно с востока (или с юга). Но источник конфликта составляло, конеч-

но, не само по себе столкновение русского народа с восточными. То был конфликт двух общественных укладов. Кочевники находились на более низкой ступени общественного и культурного развития, чем земледельцы-русские, в их нравах было еще немало дикого. К XI веку русские создали уже большое феодальное государство, тогда как половцы переживали период разложения родового строя. «Значение борьбы с кочевниками, — указывает Б. А. Рыбаков, — заключалось в том, что она ограждала земледельческую культуру от разорения...» [43]

Следовательно, Восток появился в «Слове о полку Игореве», а вслед за тем и в опере «Князь Игорь» в силу вполне объективных исторических причин. Но верно и то, что Бородина не могли не привлечь связанные с темой Востока художественные задачи. Природа далеких краев и быт чужого народа давали богатую пищу творческой фантазии, их изображение должно было внести в оперу новые яркие краски, обогатить ее элементами восточной народной музыки.

По этой же самой причине тяготел к Востоку и Глинка. Ведь сюжет «Руслана и Людмилы» вовсе не требовал введения в оперу музыкальных образов Востока. У Пушкина Черномор — волшебник не восточный, а северный, «полнощных обладатель гор», и Руслан, чтобы освободить Людмилу из его садов, едет на север. Наина происходит из тех же мест, что и Финн, и замок ее не имеет никаких примет Востока (Ратмира там встречают... «русской баней»). И если Глинка дал в своей опере и Персидский хор дев Наины, и сюиту восточных танцев в садах Черномора, то не по требованию сюжета, а по влечению своей художественной натуры. Тут сказались и стремление к богатству красок, и живой интерес русского художника к сокровищам музыки народов Востока (в том числе — вошедших в состав России).

При этом восточный колорит в царствах Черномора и Наины получили только мирные образы. Лишь они связаны с народной музыкой (непосред-

ственно или косвенно). Там же, где охарактеризованы сами злые волшебники как сила активная, воинственная, враждебная по отношению к русским героям (похищение Людмилы, «портрет» Наины, марш Черномора, его схватка с Русланом — хор «Погибнет»), черты Востока в музыке отсутствуют. Сталкиваются в конфликте не национальные признаки музыкальных культур, а разные качества выразительности: с одной стороны, ясность, определенность, устойчивость, естественность, напевность (вокальность), с другой — неустойчивость, острая диссонантность, искусственность ладовой основы (целотонная гамма), инструментализм (вплоть до «лишения» Черномора вокальной партии).

Так же поступает в «Князе Игоре» Бородин. Он показывает и воинственную и мирную стороны половецкого лагеря — и разделяет их, применяя для их обрисовки различные, несхожие средства.

Первое столкновение русских с чуждой, враждебной стихией происходит в Прологе, когда половцы еще не вступают в действие. Это — сцена затмения.

Необычное, непонятное, казавшееся в древности фантастическим, явление природы воспринято героями оперы как страшное предзнаменование беды — поражения в битве с половцами. Таким образом, вместе с наступившей мглой на русский лагерь надвинулась тень незримого еще врага. В музыке нет его реальных признаков. * Но грозные аккорды, звучащие здесь, повторяются потом в финале I действия, как удары набата, возвещающего о нашествии половцев. Связан со сценой затмения и половецкий марш из III действия. Реминисценция этой сцены отмечалась нами в арии Игоря, где от затмения мысль героя прямо переходит к воспоминанию о битве (а первый вариант арии, полностью посвященный поражению, использовал музыку «Явления теней» из «Млады» еще шире).

* Напомним, что в этой сцене Бородин использовал музыку из «Млады» («Явление теней»).

После ясной диатоники и ладовой устойчивости народных хоров музыкой в сцене затмения завладевают смутность и зыбкость. Лучистое сияние мажора сменяется тяжелым, давящим сумраком. Проходит цепь четырех разных секундаккордов с общим тоном *ре*, звучащим в басу. Ощущение тональности исчезает, связи гармоний распались, поэтому не знаешь, каким будет следующий аккорд. Каждый воспринимается как неожиданное вторжение таинственной силы. По существу, это — те же разрозненные и повисающие без разрешения «аккорды оцепенения», что и в сцене похищения Людмилы из оперы Глинки. * Только здесь они использованы полнее (4 разных аккорда вместо трех), да и звучат более зловеще: сначала глухо, а потом устрашающе, жутко.

Распад тональности продолжается и в дальнейшем движении музыки. Здесь последование двух больших терций в верхних голосах дает услышать увеличенное трезвучие, а тем самым — и лежащую в его основе целотонную гамму. Появляются также отрезки еще одного искусственного, внетонального звукоряда — гаммы тон-полутон (фантастическая гамма Римского-Корсакова). Большие терции вместе с басами образуют нисходящее последование минорных трезвучий, отстоящих друг от друга на два тона. Если первое из них временно принять за тонику (что и делает бессознательно наш слух), то второе воспринимается как минорная замена мажорного трезвучия VI ступени — то есть как внезапный мрак вместо ожидаемого света.

К этим причудливо-зловещим звучаниям прибавляются, кроме того, хроматические ходы в басу. Угроза слышится в повторяющемся ритме «бетховенского» мотива  , в подымающейся волне тревожных тремоло.

* Такие обращения разных доминантсептаккордов с общим тоном Балакирев, как известно, называл «аккорды à la „Руслан"», имея в виду именно эту сцену глинкинской оперы.

Хроматизмы, внетональные последования, гармонии, основанные на целотонной гамме, — во всем этом Бородин идет от Глинки, развивая и умножая его находки. Сцену похищения Людмилы напоминают также контрастные всему остальному, проникнутые тихой печалью тональные оркестровые фразы (до-диез минор, соль минор). Как и подобные же фразы оркестра в «Руслане и Людмиле», они выражают душевное состояние присутствующих, подавленных недобрыми предчувствиями. Это лирический отклик на эпическую сцену — одну из самых замечательных в «Князе Игоре» по внутреннему драматизму.

Именно благодаря своему драматизму, а не изобразительности, сцена затмения производит столь глубокое впечатление. По существу, изображать Бородину было нечего, кроме смены света и мрака. А это — слишком простая и бедная задача для композитора. С тем большей проницательностью и силой выразил он психологический эффект затмения.

Такое решение поразило современников как новый шаг музыки от иллюстративной изобразительности в отражении природы к психологическому раскрытию ее образов. В 1898 году в первой монографии о «Князе Игоре» Юрий Северцов (Г. Т. Полилов?) писал: «Изображая природу, музыканты по большей части передают ее внешние, доступные слуху проявления: гром, молнию, завывание ветра, морской прибой и пр., — но никто еще до Бородина не дал психологии природы в таком ее недоступном слуху проявлении, как, например, затмение, не выразил впечатления, которое оно производит на почти безмолвных, подавленных ужасом людей». [44]

При своем втором появлении в опере половцы опять остаются невидимыми для зрителей, и музыка вновь не изображает их, а лишь передает вызванный ими ужас. Это происходит в финале I действия, где звучат нанизанные на общий тон обращения разных доминантсептаккордов. как и в сцене

затмения.* Сливаясь с беспокойными восклицаниями бояр, смятенными фразами Ярославны и доносящимися издали стонами женщин,** набатный звон вырастает в огромную звуковую фреску — картину вражеского нашествия и народного бедствия, озаренную отблесками пламени, окутанную дымом пожаров... Опять — обобщение, образ одной из многократно повторявшихся страниц русской истории, в высшей степени типичных для нее...

Половцы как воинственная сила воочию предстают перед нами во II и особенно в III действии оперы. Впервые эта сторона их облика приоткрывается в Хоре половецкого дозора («Солнце за горой уходит на покой») из II действия.

Восток здесь встает во всем своеобразии национального характера. Бородин, несомненно, вдохновлялся подлинными образцами народной восточной поэзии, когда создавал чудесный, истинно поэтичный текст этого хора.

Народными истоками питается и его музыка, столь непохожая и на национальную русскую, и на привычные условности европейского музыкального ориентализма. Быстрое суховатое отстукивание баса. Перекличка голосов на этом фоне с образованием пустых или терпких звучаний. Очень упругие ритмические обороты с синкопами и триолями. Короткие гортанные фразы во фригийском ладу, которые перемежаются хроматическими скольжениями да единичными целотонными попевками.

Так создается необычный восточный колорит — аскетически суровый, жестковатый, совершенно лишенный «пряности», — такой, какой присущ ряду подлинных народных песен и танцев Востока. В ча-

* Надо в то же время отметить, что аккорды à la «Руслан» применялись другими композиторами для изображения колокольного звона не только зловещего, но и праздничного (Мусоргский: «Борис Годунов», «Хованщина», «Картинки с выставки»).

** Возгласы женских голосов «О-ох!» («завывания баб») введены в партитуру Римским-Корсаковым.

стности, Б. Ерзакович сопоставляет с Хором половецкого дозора две казахские песни, записанные А. Затаевичем. По мнению исследователя, «попевки этих песен — «Ой-айнам», записанной в Актюбинской области (с дорийской секстой), и «Газизай», записанной в Кустанайской области, несомненно, родственны музыкальной характеристике половецких воинов». [45]




До Бородина русские композиторы не дали еще такой восточной музыки, как в Хоре половецкого дозора, — воинственной, но не дикой и не устрашающей, а лишь суровой, подтянутой и горделивой, как осанка джигита, с ритмом, упругим, как тетива лука. Нечто подобное раньше встречалось лишь у Балакирева — например, в «Песне Селима». Однако там слабо выявлены стилевые черты народной музыки Востока (романс этот написан Балакиревым до поездки на Кавказ), тогда как хорик Бородина близок восточному фольклору не только по общему духу, но и по языку.

На материале «половецкого дозора» построен Хор сторожевых («Подобен солнцу хан Кончак») из III действия. * Но, в отличие от первого хора, этот воплощает образы не просто воинственные, а активно враждебные русскому лагерю. Соответственно и музыка здесь несколько иная по характеру. Угрожающе завывают хроматизмы, резки

* Глазунов ввел сюда также тему из Половецких плясок.

пронзительные верхние педали с остинатным «вдалбливанием» квинтового тона и форшлагами — «точно хищные птицы клюют». [46]

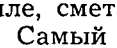
Апофеоз жестокости и дикости кочевой орды — Половецкий марш, которым открывается III действие. В марше несомненны многочисленные яркие черты изобразительности. Постепенно нарастает звучность — и мы видим шествие, которое понемногу приближается и наконец вступает на сцену (часть марша — первый раздел и трио* — звучит до поднятия занавеса в качестве вступления к III действию). Оно движется под звуки барабана и воспроизведенных в оркестре других ударных, одно звучание которых («кимвалы, бубны и тимпаны») уже рождает в воображении картину красочной восточной процессии. В жестких гармониях марша, в аккордах, сопровождаемых форшлагами, слышатся лязг и бряцание оружия, а в нисходящих хроматических мотивах — воинственное «улюлюканье» толпы, разгоряченной победами.

Но главное в этом марше все-таки не внешнее изображение половецкого войска, а раскрытие его сущности как хищной, кровожадной силы. Методы — те же, какие применил в марше Олоферна из «Юдифи» Серов, в свою очередь опиравшийся на традицию марша Черномора. Это — господство инструментализма, невокальный характер интонаций. ** Это — оголение ритмической основы и на-

* Марш написан в трехчастной форме со вступлением и кодой, синтезирующей материал крайних разделов и трио.

** Примечательно, что эта стилистическая особенность была резко выражена уже в первом варианте Половецкого марша, хотя там основная тема совсем иная:



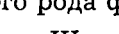
стойчивое, безжалостное нагнетание остинатного мотива, характерное для «образов, нередко встречающихся в дальнейшем в русской музыке и вызывающих представление о неумолимо надвигающейся грозной силе, сметающей на своем пути все человеческое».*[47] Самый мотив этот типичен для восточных плясок:  . Уже во вступлении он приобретает зловещий оттенок из-за ладо-гармонической окраски музыки, сохраняя такую выразительность на протяжении всего марша.

Половецкий марш — средоточие всех приемов музыкального языка, какие нашел Бородин (а до него Глинка) для воплощения враждебных, нечеловеческих образов. Гармонический склад марша интересен сочетанием четкой тональной основы с разнообразными средствами отхода от тональности и ее разрушения. Основную роль играют целотонные последования, внетональные хроматизмы, увеличенные трезвучия.

Несколько более мягкий и мирный характер имеет трио, не столь самостоятельное и оригинальное. Стасов находил в нем влияние Шуберта (его «Военного марша»?), имея в виду, очевидно, параллельное движение терций. Есть здесь что-то и от «янычарской» музыки конца XVIII века, от марша из «Афинских развалин» Бетховена. Но наряду с этими уступками «условному Востоку» сохраняются некоторые самобытные приемы. Прежде всего — это ходы по тритонам, которые в других местах оперы связываются с властной и упругой походкой «степного барса» — Кончака.

Такова характеристика наступательно-воинственного у половцев. Она дополняется рядом других

* Цитата относится ко второй теме из Увертюры на тему испанского марша Балакирева. В качестве аналогичных позднейших примеров Э. Фрид называет марш Олоферна, Половецкий марш Бородина, I часть Седьмой симфонии Шостаковича. Сюда можно добавить II и III части Восьмой симфонии Шостаковича, ряд его камерных ансамблей и др.

фрагментов III действия: песней Кончака «Наш меч нам дал победу» (о ней — несколько ниже), «половецкими фанфарами» (перекличка квартовых сигналов труб в разных тональностях с учащающимся ритмом — будто со всех сторон сходятся воинские отряды) и хорами половцев: двумя ханскими («Идем за ним...», «Кончак, позволь нам...») и двумя общими в финале действия («Коней седлайте...» и «В поход на Русь...»). Развивая образ, данный в Половецком марше, они не меняют его существа. Остается примерно тем же и круг выразительных средств.* Из новых приемов стоит отметить ритмическую фигуру в хоре «Коней седлайте...» с резким, жестким обрывом в конце:  Такого рода фигуры будет впоследствии часто применять Шостакович, характеризуя что-либо грубое и безжалостно жестокое («тема нашествия» в Седьмой симфонии, фашистский марш в фильме «Молодая гвардия» и др.).

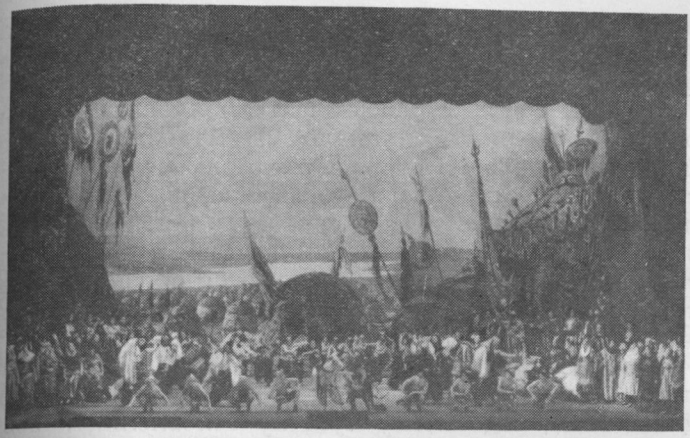
Все это — одна сторона облика половцев. Одна — но не единственная. В ряде массовых сцен, рисующих мирный быт племени, половцы показаны совершенно иными: «детьми степей», ощущающими поэзию природы, способными на искренние душевные порывы.

Первая из таких сцен — Песня половецкой девушки с хором, открывающая II действие.

На безводье, днем на солнце
Вянет цветик, сохнет, бедный.
Он к земле склонил головку,
Листья грустно опуская.

С этими строками, явно навеянными народными песнями, в оперу входит восточная лирика, а с нею — и особый Восток: томный и страстный, застывший и знойный. Как это свойственно фольклору, о чувствах человека говорится в словах пес-

* Следует помнить, что перечисленные фрагменты III действия дописаны в большей части Глазуновым, который ориентировался на предшествующие номера оперы.



II действие оперы «Князь Игорь»
*Постановка Большого театра Союза ССР*

ни не сразу: сначала дается картина природы, а затем уже, в параллель к ней, образ девушки.

Так и в музыке. Она рисует южную степь вечером — вернее, не столько рисует, сколько передает ощущение неги и покоя, охватившее всех, когда после дневной жары на землю опустилась отрадная, благодатная прохлада. Созерцание, мечтательность, томление — вот настроение этой музыки с ее нежными, чарующе обольстительными красками...

Два образа соединены здесь. Первый — это цветок, вянущий от безводья, и сердце, изнывающее без ласки. В музыке — застылость и нарочитая скованность. Вот так же неподвижна и однообразна палимая зноем степь... Тональность колеблется между Фа мажором и ре минором (переменный лад), но побеждает минор. Органный пункт в басу (*ля*) не сдвигается с места даже тогда, когда, казалось бы, начинает противоречить гармонии верхних голосов (соль-минорное трезвучие). К тому же звуку *ля* прикована мелодия, которая все время вращается вокруг него. Повторяются одни и те же

попевки и здесь, и в следующем далее рефрене («Он к земле склонил головку...»), окруженном фиоритурами с увеличенной секундой.*

Второй образ выражает подъем чувства (цветок ожил, и сердце воспрянуло). В музыке — больше движения, мелодия отрывается от *ля* и устремляется вверх, чтобы потом неторопливо, постепенно успокаиваясь, спуститься волнами опять к своей опоре (нисходящая секвенция). Насыщеннее стала гармония (в частности, смешиваются признаки двух тональностей — гармонического соль минора и гармонического Фа мажора).

Очень быстрая, легкая, изящная Пляска половецких девушек, сменяющая их песню, дает выход радостному чувству обновления и возрождения. Свобода и прихотливость фантазии, не знающей преград в своем полете, — то, что намечалось уже в песне (импровизационное течение музыки, неуловимые изменчивые переливы ладовых красок), — расцветает в этой пляске. Мелодическая линия извивается, как гибкие станы восточных танцовщиц. Безудержно кружащиеся мотивы увлекают слух за собой в появляющиеся неожиданно далекие тональности. Капризны, но естественны в своей причудливости ритмические перебои $\left(\frac{6}{8}-\frac{2}{4}\right)$ и полиритмические сочетания $\left(\frac{6}{8}\text{ и }\frac{5}{8}\right)$ в разных голосах.**

Известную аналогию этому номеру представляет Пляска сторожевых из III действия (также $\frac{6}{8}$), сочиненная Глазуновым по черновым наброскам Бородина. Но в ней на первый план выступает не грация, а неуклюжесть. Мелодия монотонно кружится все время на одном месте, а удары оркестра отмечают падение одного за другим за-

* Форма песни своеобразная — двойная двухчастная, напоминающая сонатную без разработки (тональное подчинение второй темы), но с рефреном после каждой части.

** Квинтоли очень удачно введены сюда Римским-Корсаковым.

хмелевших участников пляски, пока не валится наземь последний из них. Отличный образец комизма — хлесткого, но добродушного!

Из массовых половецких сцен, бесспорно, самая замечательная — финал II действия, Половецкие пляски. Все разнообразные стороны характера половцев, показанные ранее в отдельных эпизодах, — созерцательность и горячий темперамент, упоительная истома и стихийная порывистость, — соединились здесь, чтобы раскрыться в полную силу. Ничего подобного по ослепительной яркости красок, по буйному богатству гармоний и ритмов, по самобытности подлинного музыкального Востока русская музыка до того еще не знала.

Половецкие пляски заставляют вспомнить сюиту восточных танцев из IV действия «Руслана и Людмилы». Как и там, здесь в основе большой сцены — разнохарактерные танцы. Но у Бородина они не обособлены друг от друга, а, развиваясь, переплетаются между собой и сливаются воедино — как узоры роскошного восточного ковра. Образуется грандиозная цельная картина.

Четыре больших танца (некоторые — с хором) лежат в основе этой сцены. Первый — пляска девушек-невольниц «Улетай на крыльях ветра...» Необыкновенно привлекательно, пленительно образное содержание и настроение этой песни-пляски, намеченное уже в оркестровом вступлении и развитое далее.

Девушки поют не о половецких степях, а о своей далекой родине — судя по всему, о Кавказе.* И в музыке здесь нет ни монотонности суровых красок выжженной степи, ни жгучести палящего солнца. Напротив, все полнокровно и сочно, мягко и пластично. Напев, начинающийся открытой полетной квинтой, льется спокойно и привольно. Протяжный, плавный и извилистый, он обнимает большой диапазон (ср. со сжатостью и краткостью

* Известно, что половцы вторгались в Грузию и уводили оттуда пленников.

дыхания мелодии в песне «На безводье...»). И в мелодии, и в гармонии, и в хоровой фактуре много внутреннего разнообразия, тонких нюансов (смена устоев, чередование натурального мажора с мелодическим, многочисленные мелизмы и ритмические узоры, вариантность гармонизации, которая меняется при каждом проведении напева и хорового изложения). То же — и в оркестровке, прозрачной и мягкой, чуткой к оттенкам образов, намеченных в тексте (вот один штрих: слова «Под знойным небом» выделены соло английского рожка).

Так складывается маняще-прекрасный образ воли, цветения жизни, сладкого покоя — «земного рая». Но это — лишь видение, мечта. Поэтому музыка и здесь (как в Песне половецкой девушки) задумчива и неподвижна: неизменен синкопированный ритм аккомпанемента, медленно сползают застывшие органные пункты в басу.

Полная противоположность плавной, мечтательной песне-пляске невольниц — «дикая» (по определению Бородина) пляска мужчин. В ней все — движение, действие, острые углы, дерзкий порыв, не знающий границ. В письмах Бородин называл ее «лезгинкой». И действительно, она напоминает лезгинку из «Руслана и Людмилы». Здесь также две темы: чисто танцевальная и танцевально-песенная. Первая стремительна и основана на бешеном вихревом кружении, где не различить участников пляски и их движений: все сливается в одну линию. Вторая чуть более размеренна, в ней выделяются угловатые своевольные скачки мелодии — и кажется, что видишь танцоров с резкими, воинственными жестами, умеющих замереть на миг в скульптурно-четкой позе, чтобы тут же снова отдаться вихрю пляски.

Обе темы — две грани одного образа, и, соединяя темы в двойном контрапункте октавы (с переменой мест), Бородин выявляет их полнейшее единство.

Очень своеобразна пляска мальчиков — диковатая, аскетически бескрасочная, с короткими отрывистыми фразами на фоне оголенных пустых квинт.

«Половцы предстали в ней в своей первобытной наготе», — хорошо сказал о ней Н. Финдейзен.[48]

Наконец, вершина сцены — общая пляска с хором. Начальные возгласы всей массы половцев («Пойте песни славы хану!») — это взрыв стихийного восторга и упоения своей силой. Впечатление такое, что слышишь и видишь многотысячную толпу, — столько захватывающей, варварски грубой и цельной мощи в этой «Славе». И здесь же выражен другой вид упоения — красотой и любовной негой. У Кончака, голос которого вплетается в общее звучание, проходит страстная тема из его арии. Она же — в преобразованном виде — лежит в основе и начальной восходящей аккордовой темы «Славы», с «задыхающимися» синкопами прерывистых мотивов, возбужденно рвущихся к высшей точке напева — ликующему возгласу торжества. Всплески оркестровой звучности подобны ударам в бубен, а нисходящие пассажи — его звону при потряхивании.

Таковы элементы, из которых слагается грандиозная постройка. Каждый из танцев повторяется в варьированном и развитом виде. Образуются новые сочетания уже известных тем. Так, в танец невольниц (с пением) вплетается тема пляски мальчиков. Тема чаг, ускоренная до предела, соединяется с бешеной пляской мужчин. Все участники плясок смешиваются и вовлекаются в общее исступленное движение. Гудит степь, охваченная буйной вакханалией. И все заканчивается целотонной гаммой, сопровождаемой диссонирующими аккордами, — неистовым ревом восторга в оркестре и последним вскриком хора.

Так показана в опере половецкая масса. Наряду с ней в этом стане, как и в русском, есть свои герои, свои индивидуальности. Это — Кончак и его дочь.

Исторический Кончак — один из самых выдающихся ханов во всей истории половцев, объединитель половецкой орды. И в опере он предстает достойным противником Игоря. В этой крупной, широкой натуре заложены многие и разнообразные

возможности, контрастные и, казалось бы, несочетаемые черты характера. Какая из них выступает на поверхность образа — это зависит каждый раз от условий, от ситуации. Поэтому полностью Кончак раскрывается не в каком-либо одном высказывании, а в нескольких.

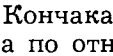
Наиболее полный, но далеко не исчерпывающий портрет хана — его а р и я из II действия. В ней несколько разнохарактерных эпизодов, и в каждом Кончак обрисован с новой стороны.

В основу характеристики Кончака Бородин кладет взятое из «Слова о полку Игореве» сравнение половцев с барсами (пардусами).* Осанка южного хищника величава, его поступь мягка, движения гибки. Вот от чего отталкивается Бородин, рисуя, по своему обыкновению, во вступлении к арии Кончака его облик и движения. Первая же угловатая оркестровая фраза с последованиями тритонов передает упругую, пружинящую, покачивающуюся походку хана-«барса» — воина, всадника, джигита. Затем в быстро сменяющихся фразах Кончака из вступительного речитативного диалога с Игорем слышатся поочередно то властное нетерпение могучего правителя («Аль ястребы не злы...» — Кончак здесь в своих интонациях подобен сильной, стремительно налетающей птице), то горделивая небрежная величественность («Возьми моих»), то ласковая вкрадчивость («Но разве ты живешь как пленник?..»). А далее, в эпизоде «Ты ранен в битве при Каяле», пронизанном ритмом скачки, виден еще и другой Кончак — воин. Тритоны, появившиеся в начале вступления, следуют теперь непрерывной цепью, и на их фоне сделавшиеся распевными фразы хана звучат широко, с упоением. В них — и торжество победителя, и его великодушие («Тебе почет у нас, как хану...»).

Ария еще не началась — а сколько разных сторон Кончака успел уже показать Бородин! И вот

* Точнее говоря, пардусы — это гепарды (хищные животные, которых приручали и использовали на Руси для охоты).

вступает основной раздел арии («О нет, нет, друг...»), где запечатлено главное в образе героя. Поступь музыки становится широкой, величавой, но притом не размеренно-однообразной, а изменчиво-гибкой, свободной (благодаря избеганию ритмической периодичности*). Это — царственная свобода властелина, уверенного в своей силе. Он высказывается, не заботясь о стройности и ровности и не считаясь с установленной им самим мерой. Поэтому местами его фразы выходят из метрической сетки и следуют одна за другой с полнейшей импровизационной непринужденностью («За отвагу твою да за удаль в бою...», «Да, я не враг тебе здесь...» и т. д.).

Мелодическая речь Кончака, выражая искренние добрые чувства хана по отношению к Игорю — дружелюбие, радушие, приязнь, — подобна мирным, лирическим восточным напевам. Но и здесь Кончак сохраняет горделивую осанку воина: в оркестре у разных инструментов почти непрерывно звучит ритмический мотив  , напоминающий фигуру барабанной дроби, а временами слышится трель малого (военного) барабана. Когда же в среднем разделе арии половецкий хан напоминает о своем мече, которым «немало вражьей крови... пролил», он делает это с таким же непосредственным увлечением, с каким только что предлагал Игорю свою дружбу и любовь. Слова «ужас смерти сеял мой булат» звучат на нисходящих интонациях, которые кажутся у баса в самом низком его регистре особенно мрачными, зловещими, вызывая настоящее содрогание.

В быстром заключении арии в многогранном характере Кончака, где уживаются рыцарственное великодушие и жестокость, щедрость и кровожадность, благородство и деспотизм, обнаруживается еще одна черта. Обольщая Игоря, обещая ему

* Говоря об арии Кончака, Бородин отметил в письме к Мерси-Аржанто «неправильный и странный ритм восточной мелодии, который непрерывно меняется» (IV, 344).



М. Д. Михайлов в роли Кончака

наслаждения любви, он и сам упивается сладостными видениями, отдается в их власть. Возникает положение, подобное тому, которое переживает Ратмир в III действии «Руслана и Людмилы». И музыка приближается здесь к арии Ратмира, а именно ко второму ее разделу: «Чудный сон живой любви...» У Бородина — то же настроение пылкого увлечения, тот же вальсовый ритм. Но только интонации Кончака целиком сохраняют и тут свою восточную природу. Хроматические изгибы темы чаг («Хочешь ты пленницу...») напоминают характерные фразы Кончаковны из ее дуэта с Владимиром Игоревичем («Ты ли, Владимир мой...»).

Заключение арии играет обобщающую, синтезирующую роль по отношению к предыдущим разделам. Тема чаг оказывается связанной с характери-

стикой Кончака-воина: взмывающие вверх синкопические фигуры ее аккомпанемента взяты из сопровождения к словам «ужас смерти сеял мой булат». Повторяется в конце и основная тема арии («О нет...»), но уже в танцевальном движении заключения. Так закрепляется единство всех частей арии, а тем самым — и цельность воплощаемого ею образа.

В дальнейшем диалоге с Игорем Кончак вновь обнаруживает искренность и радушие. Но здесь же сильнее, чем раньше, проступают своенравие и жестокость предводителя кочевой орды. В музыке появляются резкие, жесткие внетональные звучания («Как два барса, рыскали бы вместе...»), предвосхищающие Половецкий марш и другие эпизоды III действия.

В III действии изменившаяся обстановка способствует тому, что Кончак проявляет себя главным образом как свирепый и кровожадный завоеватель. В этом смысле особенно показательна его песня «Наш меч нам дал победу...». Вокальная партия состоит из однообразных коротких рубленых фраз с увеличенными секундами. Навевают ужас конвульсивные содрогания аккордов и тремоло у оркестра.

Та же сторона облика Кончака обрисована и в финале III действия. Однако здесь есть моменты, когда снова прорывается наружу благородство рыцаря — например, в восклицании «Вот молодец!» — по адресу Игоря, бежавшего из плена, и в последующих репликах, идущих на теме из арии II действия.* Следовательно, одно не вытесняет другого, а всегда сосуществует в душе этого властелина степей.

Если Кончак — достойный противник Игоря, то не меньше оснований стать рядом с Ярославной имеет княжна из половецкого стана — Кончаковна. Ее достоинства — иные, чем русской княгини (как несхожи натуры Игоря и Кончака). В ней нет той

* Скомпоновано Глазуновым.

душевной глубины и тонкости, какими наделена Ярославна, но в избытке — такие черты, как сила страсти, цельность чувства, гордость (а однажды, в обращении к русским пленникам, проглядывают также женственная мягкость и доброта).

Каватина Кончаковны ведет свое происхождение, несомненно, от арии Ратмира «И жар, и зной...» и от его романса «Она мне жизнь...» Это — тот же Восток: пряный, томный, дремотный, окутанный мраком ночи, зовущей к неге. Атмосфера южной ночи замечательно передана во вступительном разделе каватины. Зовы-заклинания половецкой княжны, произносимые почти шепотом, сливаются с вибрирующим звучанием скрипок (тремоло) — будто дрожит и струится воздух, опьяняя ароматами ночи. И природа отвечает героине, готовая внимать ей: в оркестре — еле слышные вздохи английского рожка, реплики засурдиненной виолончели.

В начале основного раздела каватины со своими полнозвучными, но мягкими аккордами вступают арфы. Это — фон для любовной песни. Напев ее — прекрасный образец восточной цветистой мелодии с бесконечным разнообразием украшений, завитков, узоров. Подобные напевы в восточной музыке — плод импровизации, рожденной щедростью фантазии и наплывом большого чувства. Такой же вольной «импровизацией любовной песни» (Пушкин) звучит и роскошная мелодия Кончаковны. Каждая фраза ее, постепенно опускающаяся после начального подъема, кажется одним долгим выдохом после глубокого вдоха, взятого полной грудью. Мелодия стелется от одной опорной точки к другой, подолгу любовно опевая каждую из них, словно не в силах расстаться с нею.

Импровизационная свобода ощущается и во всем построении каватины. Остов ее — трехчастность, но обширный средний раздел (вдвое больший каждого из крайних) состоит в свою очередь из нескольких маленьких эпизодов. Тут — и момент оживления и беспокойства, когда Кончаковна настойчиво повторяет короткие взволнованные попевки, и зовы (из вступ-

ления), и вокальная каденция — восточные «разводы» голоса, и повторение основной темы квартой выше. Во всем этом сказывается непредвзятость, непосредственность лирического излияния.

Господствует в этом излиянии настроение знойной истомы. Оно — и в оборотах гармонического и мелодического мажора, обильно представленных в мелодии, и в интонациях с увеличенной секундой, и в насыщенных, дурманяще пряных и зыбких гармониях (септ- и нонаккорды с альтерациями), напоминающих о другом любовном «зове сирены» — романсе «Морская царевна». Главная тональность — «бархатный» Соль-бемоль мажор — по-настоящему утверждается лишь в конце. До этого все время чувствуется тональная неустойчивость: во вступлении тоники нет, первый раздел идет в доминантовой тональности, в среднем разделе появляются далекие энгармонические отклонения (ре минор, ля минор), а третий поначалу повторяет первый... Эта неустойчивость тоже выражает томление и неудовлетворенность.

Всюду в каватине ощущается полнейшая гармония героини с ее окружением. Кончаковна — дочь степей, которой ведом язык земли, звезд, ночи... Она не противостоит природе, а погружается в нее как ее частица. И оркестр, поющий голосами природы, все время ведет разговор с Кончаковной,* то отвечая ей, то вторя ее напеву, то окружая его мягким колыханием аккордов (как и в других ноктюрнах Бородина), навевая любовную дрему.

Такова Кончаковна в ее мечтаниях о любимом. Когда же она встречается с Владимиром Игоревичем, то с нее спадает покров созерцательности и томления. С первого же мига, когда половецкая княжна выбегает на сцену и бросается к Владимиру, вся она — порыв и трепет. В дуэте, ведя за собою Владимира, Кончаковна высказывает всю полноту своего расцветшего, раскрывшегося чувства. Оно выражено широкой, напевной, активной мелодией, иду-

* Римский-Корсаков ввел в каватину также партию хора девушек.

щей большими волнами, с плавными, но стремительно взмывающими вверх хроматизмами и очень эмоциональными распевами.

Еще одна важная сторона характера Кончаковны выказывается в III действии, в драматичной сцене бегства Игоря (трио). Здесь перед нами истинная наследница Кончака, гордая, неукротимая, готовая на все ради своей любви. Ее гибкость оказалась гибкостью стали.

Кончаковна ведет и эту сцену (где участвуют, кроме нее, Владимир, повторяющий интонации половчанки, и Игорь, имеющий самостоятельную линию). У нее появляется новая рельефная тема («Я все, я все узнала...»), решительная и энергичная. Есть в этой теме «стелющиеся» интонации (в том числе с увеличенной секундой), весьма напоминающие каватину Кончаковны. Но в быстром, возбужденном движении они утеряли томительность, сохранив, однако, страстность. В целом же облик темы определяет больше всего начальная секстовая интонация — призывная, горделивая.

Остальные половцы не выделяются из общей массы (даже второй хан, Гзак, остался безмолвной фигурой). Индивидуальностей в этом стане намного меньше, чем в русском,— и это показательно для различия двух лагерей: в кочевой орде, которая держится на деспотизме ханов и рабском подчинении массы, личность раскрыться, по существу, и не может.

Только еще одно действующее лицо, примыкающее в опере к восточной музыкальной стихии, получает у Бородина хотя и скромную, но очень выпуклую характеристику. Это — Овлур, сын половца и русской женщины. Его музыкальный портрет (в сцене с Игорем из II действия) обнаруживает, несмотря на верное служение Овлура русским, преобладание в его характере восточных черт. Здесь у него две темы, и обе — ориентального склада. Первая («Позволь мне, княже, слово молвить») наглядно передает и крадущуюся походку Овлура, и сдержанную заговорщическую (но полную достоинства!) ин-




Титульный лист 1-го издания партитуры оперы «Князь Игорь»

тонацию его речей. А одновременно в ее повторяющихся мягких уговаривающих оборотах слышно глубокое участие к Игорю, настойчивое желание убедить его. Это — шедевр меткой зарисовки индивидуальности: в двух фразах виден весь человек!

Вторая тема Овлура («Князь, гляди...») близка лирическим восточным песням — нечто вроде утреннего гимна восходящему солнцу. И опять в предельно лаконичной форме выражен характер героя с его поэтичностью и рыцарственным благородством чувств.

Наконец,— самый последний штрих в этом портрете, быть может и самый замечательный. В конце сцены, после отказа Игоря бежать, первая тема Овлура проходит в оркестре в одноименном миноре (вернее, во фригийском ладу). Уговаривающие интонации превратились из-за этого в жалобные, плачущие. И такое искреннее огорчение, высказанное без

слов, слышится теперь в теме, что нельзя было лучше раскрыть мысль о глубочайшей преданности Овлура русскому князю.

В общем, восточные сцены «Князя Игоря» разнообразны по музыке и открывают богатый мир характеров или душевных состояний и народной массы, и отдельных героев. И в то же время есть нечто общее, что объединяет эту пеструю красочную вереницу. Это — возникающее, наверное, у каждого слушателя ощущение правдивости, подлинности показанного в опере Востока — и не только содержания образов, но и языка, которым оно выражено.

Голос интуиции находит поддержку в высказываниях виднейших исследователей и знатоков музыки восточных народов. По словам известного фольклориста С. Г. Рыбакова, «гениальный Бородин в своей опере «Князь Игорь» во многом удивительно тонко отобразил особенности музыки наших восточных народов».[49] Крупнейший грузинский композитор и собиратель фольклора Д. И. Аракишвили писал о восточных напевах у Бородина, что «разработаны они с таким удивительным пониманием характера этих напевов, с такой неподражаемой правдой, что если бы это не было сделано русским композитором, то трудно было бы поверить...» [50]

Естественно возникает вопрос: использовал ли Бородин в своей опере подлинные народные напевы? Римский-Корсаков отвечал на него отрицательно: «Восточные темы у Бородина свои, а не народные и... он даже, строго говоря, и не умел «писать на чужие темы».[51] Но, с другой стороны, известно, что Бородин изучал восточные песни, причем, возможно, не только по публикациям, но и по чьим-то автографным записям (полученным от В. Н. Майнова, от П. Хунфальви). К сожалению, эти записи до сих пор не удалось разыскать.* Поэтому, чтобы выяснить от-

* О получении Бородиным из Венгрии записей среднеазиатских песен и песен потомков древних половцев мы знаем лишь со слов Стасова. В письме к Стасову В. Н. Майнов упоминает только полученный им от П. Хунфальви

ношение Бородина к музыке восточных народов, приходится сопоставлять его оперу с теми публикациями, какие могли быть ему известны.

Во времена Бородина песенное и инструментальное творчество народов Востока было исследовано очень мало. Даже музыка Кавказа почти вовсе не была отражена в печатных источниках. Единичными были издания записей песен народов Средней Азии, Казахстана, Приуралья.

Сравнивая музыку Бородина с этими записями, можно видеть, что ни одна из них не вошла в его оперу в качестве цитаты (как и следовало ожидать, зная обобщающий творческий метод композитора). Но отдельные характерные черты некоторых народных песен и танцев имеют аналогию в половецких сценах «Князя Игоря» (как и в восточной теме «В Средней Азии»). Национальное происхождение этих песен и танцев свидетельствует о том, что Бородин по сравнению с его предшественниками заметно раздвинул географические рамки русского музыкального ориентализма. Если до него русские композиторы частично «освоили» музыкальный фольклор Северного Кавказа, Закавказья и Ближнего Востока, то в его произведения вместе с «невольницами из-за Каспия» и караваном жителей Средней Азии впервые вошла также музыка «закаспийских», то есть среднеазиатских народов (на что в свое время указал еще Д. Аракишвили, отметив-

список сборников венгерских и половецких песен (этот список не найден). По указанию современного венгерского музыковеда Э. Майора, к 70-м годам существовало два сборника песен, записанных в Венгрии от потомков половцев («палоч-ёк»).[52] Автору этих строк удалось ознакомиться со вторым из них. Содержащиеся в нем песни выдержаны в стиле венгерской городской народной музыки (чего можно было ожидать, исходя из приводимых Майновым слов Хунфальви: «Излишне иметь половецкие песни — они мадьярские» [53]) и не обнаруживают каких-либо признаков общности с половецкими темами «Князя Игоря». По устному свидетельству крупнейшего знатока венгерского фольклора проф. Л. Варгаша, в опере Бородина нет ничего похожего на венгерские песни.

ший — предположительно — ориентацию Бородина главным образом на музыку казахов и узбеков).

Какими же возможностями познакомиться с музыкой народов Востока располагал Бородин? Полностью ответить на этот вопрос пока что нельзя. Остается высказать ряд общих соображений и предположений. Так, в книге А. Левшина «Описание киргиз-казачьих или киргиз-кайсакских орд и степей» (СПб, 1832) Бородин мог встретить запись казахской народной мелодии для сыбызги (продольной открытой флейты), танцевального типа, в метре $\frac{3}{8}$ с постепенным «кружением» напева (ср. Пляску половецких девушек и Пляску сторожевых).




Армянские лезгинки на $\frac{6}{8}$ с аналогичным типом мелодии опубликованы в «Азиатском музыкальном журнале» Ивана Добровольского [54] и в приложении к статье П. Сияльского «Нечто о песнях и музыке в Закавказском крае».[55] Известное родство с ними можно найти в некоторых эпизодах половецких плясок II действия (продолжение пляски мальчиков).

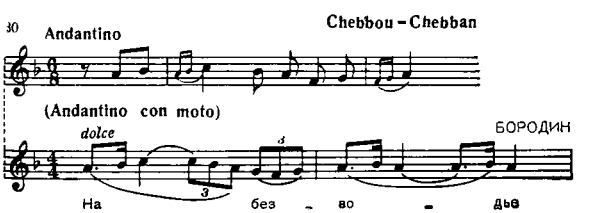
Это — отдельные примеры из ряда возможных. Кроме того, сходство тем Бородина («В Средней Азии», «половецкий дозор») с восточными народными песнями, записи которых были опубликованы уже после его смерти, показывает, что композитор мог знать эти и другие песни не по их публикациям, а по рукописям или по живому звучанию.* Надо думать, он пользовался каждой возможностью услы-

* Б. Г. Ерзакович в дополнение к двум названным выше казахским песням (с которыми сходен Хор половецкого дозора) указывает еще на песню «Жайма коныр», «близкая мелодическая общность» с которой обнаруживается в каватине Кончаковны.

шать восточную народную музыку от людей, знавших ее. А такие люди среди его окружения несомненно имелись. Это были, например, Л. И. и Н. Н. Кармалины, долгое время жившие на Кавказе. Это были также студенты и выпускники МХА, приезжавшие в Петербург с Кавказа (как В. А. Шоноров) или из Средней Азии (где шли военные действия). Наконец, Бородин мог немало почерпнуть для себя из богатого запаса кавказских и иных народных мелодий, записанных Балакиревым на Кавказе. О том, что это предположение не лишено оснований, говорит наличие некоторого сходства между «половецким дозором» и персидской темой, записанной Балакиревым и предназначавшейся для его неосуществленной оперы «Жар-птица» (тема приведена Римским-Корсаковым в «Летописи...»):




Только в одном случае удается с достаточной вероятностью установить факт прямого использования Бородиным публикаций народных мелодий Востока. Речь идет о сборнике арабских песен Ф. Сальвадор-Данизля, изданном в Париже в середине 60-х годов [56] и имевшемся в распоряжении Бородина.* Первая фраза опубликованной здесь алжирской песни «Шеббу-Шеббан» («Chebbou-Chebban»), использован-




ной Римским-Корсаковым в «Антаре», возможно, стала прообразом для начала Песни половецкой де-

* Бородин получил его у своих знакомых Э. А. и Е. Ф. Юнге, а затем отдал его Римскому-Корсакову, который почерпнул из него арабские темы для «Антара».

вушки с хором. Бородин писал об этой теме, что она напоминает Персидский хор из «Руслана и Людмилы», «но только еще красивее» (IV, 292).

Обороты с увеличенной секундой, играющие столь большую роль в том же бородинском напеве, имеют свою аналогию в ряде песен из сборника Сальвадор-Даниэля, особенно в алжирской «Моя газель» («Ma gazelle») и в тунисской — «Солейма» («Soleïma»).




Наконец, тема Кончаковны из III действия, по-видимому, происходит от первой фразы мавританской песни из Туниса — «Голубь» («Le Ramier»):



Сопоставление бородинских тем с их возможными первоисточниками показывает, как свободно Бородин изменяет и развивает исходные тезисы, создавая самостоятельные напевы, в которых соединяются признаки взятой за основу песни и множества других, бывших «на слуху» у композитора. Результатом становится не цитата, не слепок с народной мелодии, а о б о б щ е н и е.

Большой интерес представляют общие драматургические особенности «Князя Игоря».[57]

«Князь Игорь» — пример эпической оперы, драматургия которой определяется сменой самостоятельных, завершенных, широких по масштабам картин и портретов. Бородин видит свою главную задачу (хотя, конечно, не единственную) в том, чтобы вывести на сцену и показать в музыке различные характеры (как отдельных персонажей, так и массы), раскрыв самую сущность каждого из них. У него что ни образ, то о т к р ы т и е нового характера. В русской опере до «Князя Игоря» не было никого, подобного, например, Галицкому, Кончаку, Скуле и Ерошке, массе половцев. Много нового также в образах народа, Игоря, Ярославны.

Опорные точки драматургии Бородина — развернутые арии (монологи, песни) героев и народные хоры. Это — вершины, к которым ведет постепенный подъем. «Зерно» каждого характера выявляется уже в его первой экспозиции — например, в обращении Игоря к народу, в прощании Ярославны с мужем, в ответах Галицкого Игорю и т. д. (иногда же она совпадает с центральным высказыванием действующего лица — как у русской рати или у Кончака). А потом в развернутом портрете эта же самая предпосылка раскрывается уже как можно полнее, обстоятельнее, завершеннее.

Средства характеристики оперного героя у Бородина разнообразны. Нередко начинает он с внешнего (манера поведения, жесты, речевая интонация), чтобы пойти к внутреннему. Итогом же становится

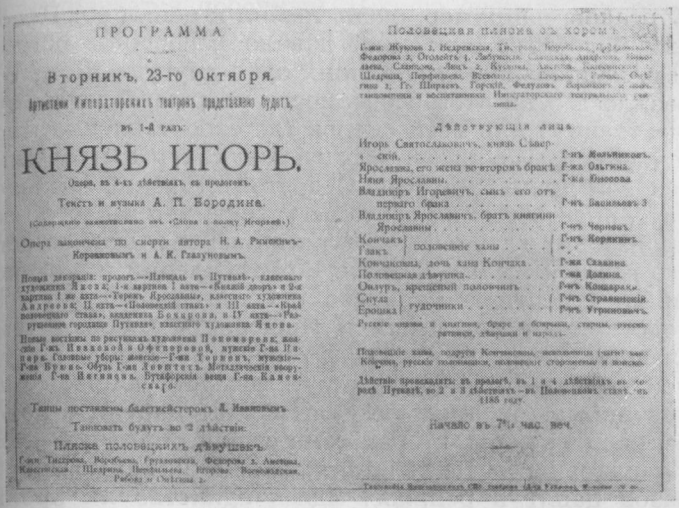
всегда тема (или темы) широкого дыхания — мелодическое обобщение, в котором выражено основное, коренное качество характера. И в целом в партии каждого героя господствует кантилена, п е н и е, становящееся главным средством выражения его характера. Напевны по своему складу и речитативы.

Таким образом, Бородин во всем осуществляет свое намерение следовать за «Русланом и Людмилой»,* придерживаясь того же, что и Глинка, принципа «крупного штриха» в трактовке оперных средств.

Поскольку арии-портреты и хоры в большой мере статичны, то действие в опере, где они являются вехами драматургии, неизбежно утрачивает непрерывность сценического движения, внешнюю напряженность.** Бородин думал об этом. Он опасался, в частности, не превращается ли у него II действие, где подобных портретов особенно много, в концерт (и в связи с этим — не стоит ли перенести ка-

* Близость тому же прототипу можно наблюдать даже в частностях. Так, Бородин сокрушался однажды (в письме Стасову), что у него в опере — «как нечистых животных в Ноевом ковчеге — всего по паре: два хана — Кончак и Кзак; два Владимира — Галицкий и Путивльский; два дурака — Скула и Ерошка; два брата — Игорь и Всеволод; две любви; два оскорбления княжеского достоинства; два пленных князя; две победивших рати у половцев» (III, 69). Но ведь та же парность (как проявление принципа симметрии, свойственного народному эпосу) — в «Руслане и Людмиле»: два благородных витязя — Руслан и Ратмир, две любящие женщины — Людмила и Горислава, два добрых «вещуна» — Баян и Финн, два злых — Наина и Черномор и т. д.

** Однако отсюда вовсе не следует, что опера может исполняться (ради некоей абстрактно понятой «эпической величавости») с затянутыми темпами, медлительно и вяло. Напротив, исполнение должно выявить и подчеркнуть динамичность внутреннего мира героев, живость, страстность, даже горячность их переживаний. Хорошо бы увидеть на сцене (в соответствии с историей) молодого по своему облику Игоря и совсем юную Ярославну, услышать в музыке живые темпы и яркие динамические контрасты. Все это не только не будет противоречить эпичности оперы, но, наоборот, позволит лучше воспринять присущую «Князю Игорю» (именно как э п и ч е с к о й опере) многогранность содержания и драматургии.



ПРОГРАММА

Вторникъ, 23-го Октября.

Артистами Императорскихъ театровъ представлено будетъ

въ 1-й разъ:

КНЯЗЬ ИГОРЬ.

Опера, въ 4-хъ дѣйствіяхъ, съ прологомъ.

Текстъ и музыка А. П. Бородина.

(Содержаніе напечатано въ «Слонѣ о полку Игоревѣ».)

Опера закончена по смерти автора Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ и А. К. Глазуновымъ.

Новыя декораціи: пролога—Площадь въ Путивлѣ, классическаго художника Якоби; 1-я картина I акта—Княжій дворъ и 2-я картина I же акта—Терема Ярославны, классическаго художника Андреева; II акта—Половецкій станъ и III акта—Новый половецкій станъ, академика Бекарюка, и IV акта—Разрушенные городскія ворота Путивля, классическаго художника Якоби.

Новые костюмы по рисункамъ художника Пономарева; изготовленіе Г-жъ Шехтелей и Офтердингъ, мужскіе Г-на Позерна. Головные уборы: женскіе—Г-жи Теряевъ, мужскіе—Г-на Вуевъ. Обувь Г-жи Леопетъ. Металлическое вооруженіе Г-на Житенина. Бутафорскія вещи Г-на Канонникова.

Танцы поставлены балетмейстеромъ Я. Ивановымъ.

Танцовать будутъ во 2 дѣйствіи:

Пляска половецкихъ дѣвушекъ.

Половецкая пляска съ хоромъ.

Дѣйствующія лица.

Игорь Святославовичъ, князь Сѣверскій . . . . . Г-нъ Жилъвиковъ.
Ярославна, его жена во второмъ бракѣ . . . . Г-жа Ольгина.
Няня Ярославны. . . . . Г-жа Яковлева.
Владиміръ Игоревичъ, сынъ его отъ перваго брака . . . . Г-нъ Васильевъ 3
Владиміръ Ярославичъ, братъ княгини Ярославны . . . . Г-нъ Черновъ.
Кончакъ, половецкіе ханы . . . . Г-нъ Корякинъ.
Гзакъ, " . . . . "
Кончаковна, дочь хана Кончака. . . . Г-жа Скалова.
Половецкая дѣвушка. . . . . Г-жа Дажина.
Овлуръ, крещеный половчинъ . . . . Г-нъ Кощеровъ.
Скула, гудочники . . . . Г-нъ Страмынскій.
Ерошка, гудочники . . . . Г-нъ Утроновичъ.

Русскіе князья и княгини, бояре и боярышни, старцы, русскіе ратники, дѣвицы и народъ.

Половецкіе ханы, сидятъ Кончаковна, половецкія сидятъ княгини, русскія полоняницы, половецкіе старожилы и воины.

Дѣйствіе происходитъ: въ прологѣ, въ 1 и 4 дѣйствіяхъ въ городѣ Путивлѣ, во 2 и 3 дѣйствіяхъ—въ Половецкихъ станахъ, въ 1185 году.

Начало въ 7½ час. веч.

Программа первого представления
оперы «Князь Игорь» в Мариинском театре. 1890

ватину Кончаковны в III действие). Но линия внутреннего развития в «Князе Игоре» не прерывается нигде и проведена через всю оперу достаточно целеустремленно.

«Секрет» этого — в том, что все в опере Бородина служит в конечном итоге воплощению основных драматургических конфликтов. Их два: один — между русскими и половцами, другой — внутри русского лагеря.

Первый из них — главный — намечен и частично выявлен уже в увертюре* к опере. Неоднократно писали, что эта увертюра — не более как попурри, лишенное подлинной цельности (хотя Римский-

* Хотя увертюра, по-видимому, сочинена Глазуновым по темам Бородина, а не просто «записана по памяти», план ее и принципиально важные особенности изложения (вроде контрапункта тем Ярославны и Кончаковны и канонического проведения темы Ярославны, имеющихся в черновых набросках у Бородина) принадлежат все же автору оперы.

Корсаков, например, очень любил и ценил ее). Повод для подобных суждений давало необычное обилие тем, непрерывно сменяющих одна другую. Но не отразилось ли в этой особенности увертюры нечто существенное для всей оперы, где сопоставление многочисленных образов-характеров как раз и служит основой драматургии?.. С другой стороны, последовательность тем в увертюре такова, что в итоге воспроизводит главный конфликт оперы и особенности его раскрытия в действии. Во вступлении и в экспозиции (увертюра написана в сонатной форме) господствуют темы Игоря и Ярославны (первая тема главной партии — из дуэта героев, обе темы побочной — из арии Игоря), мирно соседствующие с половецкими (вводный раздел главной партии — половецкие фанфары, вторая тема главной партии — тема Кончаковны из III действия). Такая же гармония образов царит в репризе. Здесь единство их проявляется даже еще сильнее, поскольку перед кодой соединяются (в двойном контрапункте октавы) темы Ярославны и Кончаковны. Зато в разработке и в коде, где вторгаются наступательные темы половцев-воинов (в тему дуэта Игоря и Ярославны врезаются половецкие фанфары, затем проходит большой эпизод из арии Кончака — напоминание о битве при Каяле, появляется целотонная гамма и т. п.), музыка приобретает грозный и драматичный характер: обнаруживается несовместимость, непримиримость воинственных половецких образов с мирными русскими.

Пролог и первые два акта — экспозиция обоих лагерей, столкнувшихся в главном конфликте, а заодно и той силы (Галицкий и его окружение), которая участвует в побочном конфликте. И Пролог, и оба акта обрамлены, опоясаны хорами. Тем самым подчеркивается роль масс в развитии действия. Здесь же проходит цепь портретов действующих лиц. Однако Бородин не дает «чистой» экспозиции, не выделяет ее как статичную часть, предшествующую действенной. Пока идет показ участников главного конфликта, развертывается и, по существу,

исчерпывается побочный. В свою очередь, он тесно связан с главным и обостряет его: внутренняя крамола ослабляет русский лагерь в борьбе с внешним врагом.

В III акте — кульминация сюжетного развития, в IV — его завершение. Но главный драматургический конфликт, в сущности, не исчерпывается и здесь, до конца не разрешается, поскольку победы над половцами нет, а есть лишь залог ее — возвращение Игоря из плена. Такая незавершенность возможна лишь в эпической драматургии, в основе которой могут лежать большие исторические конфликты, зародившиеся еще до начала действия (как и в «Князе Игоре») и продолжающие существовать после его окончания (поскольку не в драматических перипетиях главный интерес этого действия).

Раскрытию главного конфликта и подчинена, в общем, вся драматургия «Князя Игоря». Это относится даже к самому бездейственному акту — II. Изображение мирной жизни половцев не имеет, казалось бы, прямого отношения к их столкновению с русским лагерем. Но, как проницательно заметил Б. Асафьев, противопоставление в опере двух мирных укладов — русского и половецкого — тоже служит выявлению основной ее идеи и движет вперед действие. «Бородин так романтически облагораживает фигуру хана Кончака и рисует жизнь кочевников в красках столь стихийно-обаятельных, что бегство Игоря становится не бегством из насильнической неволи, а почти открытой дорогой. Игорь бежит из сознания долга перед родиной, а не потому, что он замучен, истерзан неволей... Противопоставляются «две жизни», на выбор сознания. Пленяясь стихийной удалью половецких танцев и любовной негой южной степной ночи, слушатель все-таки делает выбор вместе с Игорем, то есть предпочитает этически высокое чувство долга эстетическому «плену сознания»: когда в начале последнего акта развертывается в суровых красках картина путивльского разорения и когда Плач Ярославны звучит скорбью душевного одиночества, а Хор поселян

несет над опустевшими полями песнь-плач о разоренной земле,— забыто обаяние степной «вольной воли».[58]

Если принять такое понимание Востока в «Князе Игоре», становится ясным и драматургическое значение Половецких плясок. Это — вовсе не дивертисмент, каким бывали танцы во многих операх до Бородина. Пляски должны, по мысли Кончака, своей чувственной роскошью покорить, «соблазнить» Игоря, а своей мощью склонить его к мысли о союзе с половцами, о котором только что говорил ему хан.*

Однако, сопоставляя мирную Русь и мирный Восток, Бородин нигде не сталкивает их в конфликте. Враждебны у него друг другу лишь воинские образы. Самые контрастные, самые далекие во всех отношениях музыкальные характеристики противостоящих лагерей — это хор русской рати «Слава» из Пролога и марш половецкого войска из III действия. Там же, где русские и половцы показаны в мирном быту, и особенно в лирических переживаниях, их темы сближаются между собой, а порою и сливаются. Это происходит, например, в увертюре (контрапункт тем Ярославны и Кончаковны), а затем — в дуэте Кончаковны и Владимира.**

Всюду, где половецкое показано как мирное, народное, музыка полна красоты и обаяния. Единство русской и восточной культур возможно и желанно, если только сближение происходит на путях мира, а не войны,— так, выражаясь современным языком,

* Именно эта идея (как отметила балетовед Е. Суриц) раскрыта М. Фокиным в его знаменитой постановке Половецких плясок.

** Характерно также, что один из черновых набросков Бородина имеет заголовок: «Материалы для Кончаковны или Ярославны для страстного драматического речитатива». Здесь вписаны фразы-причитания, предназначавшиеся сначала для речитатива Ярославны после Хора поселян и аналогичные ее же интонациям из первого варианта сцены с боярами (см. пример 22). При всем их русском характере они не чужды и восточного оттенка (ритм, гармония). Сходные с ними обороты встречаются в арии Кончака («За отвагу твою да за удаль в бою»).

можно передать идею оперы. «Над линией исторически обусловленной борьбы,— пишет Б. Асафьев,— ощущается в музыке «Игоря» обобщающая мысль: единство через разноречие, то есть то, что, прослушав эту замечательную оперу, каждый из нас ощущает и что можно определить как чувство общечеловеческой солидарности и признания в других культурах всего, что в них в национально-своеобразных формах раскрывается как связывающее, а не разобщающее людей творчество. В этом заключается глубоко демократическое содержание музыки Бородина, связывающее его с основной направленностью искусства всех русских классиков».[59]

Излишне говорить, насколько современна мысль Бородина сегодня. Его опера учит высокому патриотизму и одновременно зовет к сближению народов, к их сплочению в одну дружную, мирную семью.

## Глава VI

## ИДЕИ, ОБРАЗЫ, СТИЛЬ

«Это напоминает Бородина». «Здесь слышится что-то бородинское». Так говорим мы не столь уж редко, знакомясь с музыкой самых разных композиторов. Ассоциации с Бородиным могут вызываться и героическим полотном, и островком лирики, и скерцозным эпизодом... Музыкальной картиной Руси или образами Востока... Силой и буйной энергией музыки или ее созерцательностью... Архаической суровостью или чувственной роскошью красок...

Многие разнохарактерные особенности музыки, черты ее содержания и стиля прочно связаны в нашем сознании с именем Бородина. Подытожить их — это и значит определить бородинское в музыке, то есть самое существенное и своеобразное из того, что внес в искусство творец Богатырской симфонии и «Князя Игоря».

Как мы видели, зрелое творчество Бородина прошло в своем развитии три этапа (приблизительно соответствующие 60-м, 70-м и 80-м гг.). К одному относятся Первая симфония, «Богатыри», «Спящая княжна», «Песня темного леса», «Морская царевна». Следующий охватывает Вторую симфонию, «Младу», значительную часть «Князя Игоря», «Море», «гейневские» романсы, Первый квартет. Последний — это отдельные новые сцены «Князя Игоря», «В Сред-

ней Азии», Второй квартет, Маленькая сюита, последние романсы, Третья симфония.

Очевидны некоторые различия этих этапов. Если сущностью первого было становление эпической темы, то второй ознаменовал собой расцвет и эпоса, и лирики, а в третьем наряду с продолжением прежних линий творчества наметился и поворот к новому (с одной стороны — к жанровости, с другой — к трагизму).

Вместе с содержанием понемногу эволюционировал и стиль. Так, на втором этапе он стал монументальнее, эпичнее, чем был на первом (сравним Богатырскую симфонию с Первой), тогда как на третьем, напротив, в нем начали усиливаться черты камерности.

И все же эта эволюция не настолько значительна, чтобы устанавливать наличие «трех стилей» Бородина. Бородин развивался как художник, если можно так сказать, по законам присущей ему же эпической драматургии: основные его черты, определившиеся еще в 60-х годах, в дальнейшем хотя и обогащались и варьировались, но в существе своем не изменялись. Поэтому, не забывая об эволюции Бородина, мы все же вправе говорить об идеях, образах и стиле его зрелого творчества в целом, имея в виду то общее, что объединяет все три этапа: эпичность.

## 1

Когда мы произносим — «Бородин», то нам слышатся могучие, настойчиво повторяющиеся унисоны медных инструментов или медлительное раскачивание и тяжелая поступь басов, грузные, неторопливо перемещающиеся аккорды или стремительно мчащийся поток звуков, задумчивая эпическая песня или полный стихийной мощи пляс. И тогда представляешь себе, как разносятся призывные кличи и набатные звоны по древним просторам русских равнин, видишь фигуры витязей, ряды княжеских дружин, стоящих в незыблемом строю, или всадников,

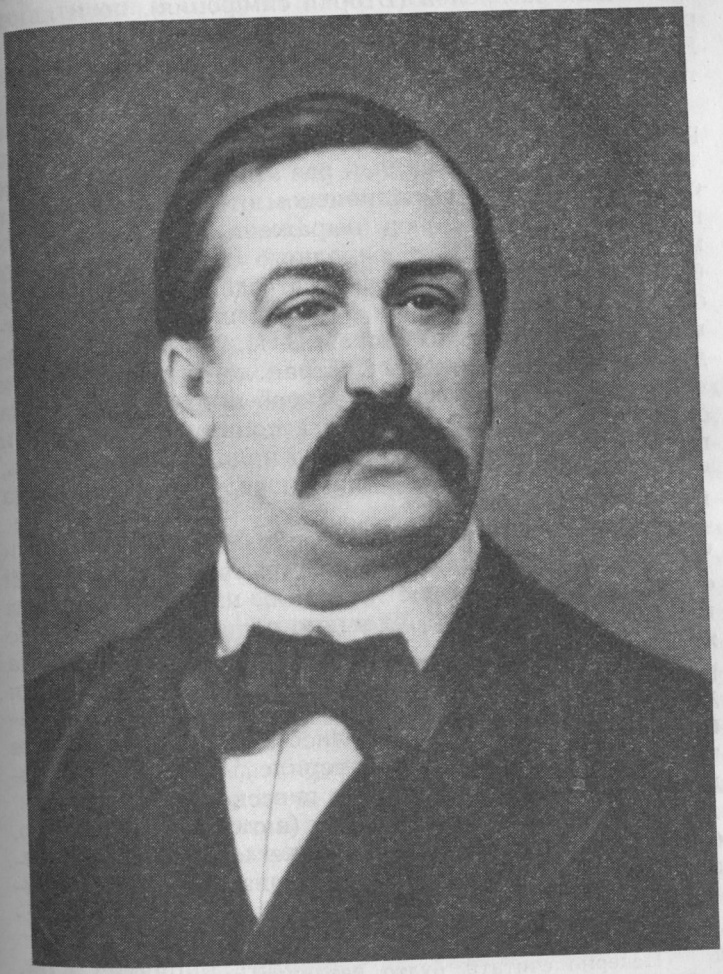
несущихся сплошной массой по бранному полю. Русское богатырское — вот что такое, в первую очередь, бородинское в музыке.

Первейшая отличительная черта богатыря в народных сказаниях — это великанская сила. И у Бородина часто предстают образы народной «силушки», «силы сильной», не знающей преград.

Богатырское в русском народе изображали и другие композиторы, начиная с Глинки. «Силушка пододонная» бурлит, в частности, на многих страницах музыки Мусоргского. Но бородинское богатырство — особенное, ни на что не похожее. Сила народной толпы или ее героев редко предстает у него грозной, пугающей. Почти всегда она добра, хотя бывает и воинственной: это — сила созидающая и защищающая, а не разрушающая. Она не бушует, не мечется, а устойчива, как застывшая монолитная глыба. Если же она трогается с места, то ее движение неудержимо...

Русские витязи и воины у Бородина всегда бьются «за правое дело» (как поет Игорь), за справедливость и «волю вольную». В этом их превосходство над «недругом» (например, половцами), не менее сильным и храбрым, но лишенным высокого этического начала. В их богатырской мощи иногда ощущается нечто дремучее, первобытное, но отнюдь не тупое, грубое или жестокое. Телесность здесь одухотворена этической красотой и возвышенностью. Величие героев Бородина — будь то былинные витязи или летописные Игорь и Ярославна — не только и не столько физическое, сколько духовное, определяемое благородством побуждений и целей, мужеством и стойкостью, верностью долгу и великодушием. А как первобытность воспринимается качество близкое, но вовсе не равнозначное — первозданность, то есть свежесть, цельность, чистота.

Сюжеты и тексты вокальных и сценических произведений Бородина ясно указывают на источники его богатырских образов. Это — русский героический эпос и русская история. Оттуда же пришли подобные образы и в его инструментальную музыку.



А. П. Бородин. 1877

Свидетельство тому — не только содержание ее программных замыслов (Вторая симфония), но и явное родство многих ее страниц «Песне темного леса», Прологу из «Князя Игоря» и другим аналогичным произведениям.

К эпосу и истории своей страны обращались наряду с Бородиным едва ли не все русские композиторы XIX века. И каждый раз это было откликом на общественные запросы, поиском ответов на вопросы, выдвинутые жизнью, выражением современных мыслей о проблемах народного и национального. Общеизвестно, что проблемы эти достигли особенной остроты в 60—70-х годах, в переломную пореформенную эпоху, когда, по словам В. И. Ленина, происходила «быстрая, тяжелая, острая ломка всех старых «устоев» старой России».[1] Заново приходилось тогда осмысливать прошлое, чтобы понять настоящее и предвидеть будущее. И заново надо было обдумать, что такое Россия и русский народ, откуда и куда пролегает их путь.

Балакирев и Мусоргский, Римский-Корсаков и Чайковский — каждый из них постарался дать свой ответ на этот вопрос истории, каждый выразил в музыке свое представление о родине и народе.* Те же проблемы с еще большим размахом обсуждала русская литература. Ставились они в живописи и других видах искусства. И в этом мощном полифоническом хоре, где столкнулись многие контрастные темы, голос Бородина не затерялся, а, напротив, выделился самостоятельностью и вескостью.

В русской истории Бородин (в отличие, например, от Мусоргского) интересовался не «смутными временами», которые позволяли обрисовать облик народа-«страстотерпца», мятущегося в безнадежных поис-

* Неверно считать, будто различие между кучкистами и Чайковским в том, что первые ставили исключительно проблемы истории, эпоса, народной жизни и т. д., а Чайковский — этические проблемы личности и ее взаимоотношения с обществом. Проблематика была во многом общей, но рознилось ее освещение, решение одних и тех же вопросов.

ках выхода из социальных конфликтов, а такими событиями, в которых народ как целое противостоял внешнему врагу, проявляя богатырскую мощь и патриотизм, свободолюбие и стойкость, широту характера и спокойное величие духа. Отсюда — влечение композитора к летописным эпохам и еще дальше в глубь веков, к легендарным былинным временам.

Многие явления сменялись в веках на поверхности океана народной жизни. Бородин же старался увидеть в глубине этого океана те, по его представлению, неизменные, самые прочные черты характера и жизненного уклада народа, какие остались, как он думал, незыблемыми в бурях истории вплоть до настоящих дней. «Прошлое, очень давнее русское прошлое посейчас в людях живо, да только ли в людях? А природа степей? А крестьянский быт, а песни, а характеры и голоса?»[2] Пусть даже Бородин говорил не совсем так, как передает Асафьев со слов А. Н. Молас,* — он вполне м о г б ы так сказать. Не случайно оброненным, а очень характерным для него представляется упоминавшееся уже сравнение в одном из его писем знакомого деревенского юноши с Ильей Муромцем (II, 166).

И в творчестве Бородина воскрешается «очень давнее русское прошлое» как раз в таких его проявлениях, какие сохранились, по его мысли, неизменными на протяжении столетий. Так родились музыкальные образы, обладающие огромным обобщающим смыслом: тема Анданте Первой симфонии, главная и побочная тема I части и «Песнь Баяна» из Второй симфонии, главная тема Третьей симфонии, «Песня темного леса», народные хоры «Князя Игоря», ария Игоря, Плач Ярославны и многое другое. В них Бородин обобщил не только характеры, но и ситуации, типичные для многовековой истории

* Это высказывание, как и все устные высказывания русских композиторов в передаче Асафьева, явно несет на себе отпечаток стиля, а частично и строя мыслей того, кто его передает.

русского народа. Войско уходит в поход для защиты родины... Верная жена ждет воина... Крестьяне оплакивают разорение своей земли... «Силушка» поднялась против недруга, за «волю вольную»... Дружина собирается по кличу витязя... Народный сказитель повествует о «делах давно минувших дней»... Все это — картины, отнюдь не принадлежащие только одной эпохе и только старине, но символизирующие нечто очень существенное для русской жизни на протяжении многих веков.*

Главной, основной, коренной чертой русского народа выступает у Бородина б о г а т ы р с т в о, то есть духовная и физическая мощь и великанский размах (тогда как у Мусоргского — это неизбывная сила скорбного терпения и страстного протеста, а у Римского-Корсакова — поэтическая красота души и богатство художественной фантазии народа). Потому-то и вошел Бородин в русскую музыку певцом народного эпоса — «новым Баяном».

Может показаться, что в век критического реализма, когда центром внимания русской общественной мысли и русского искусства стали острые социальные конфликты, взаимоотношения классов, проблемы личности и общества, бородинская тема богатырства была несовременной, далекой от жизни. Действительно, центральной по значению ее назвать нельзя. Но не случайно же на протяжении всего XIX века — от Пушкина («Руслан и Людмила») до Чехова — русские мыслители, писатели, художники настойчиво возвращались к раздумьям о русском

* Среди произведений Бородина на эти темы есть и прямо связанные с современностью. В одном из них (1881, эскиз) — хоре лирико-эпического склада «На забытом поле битвы стоят курганы...» — сопоставлены образы смерти и цветущей жизни (он кончается словами из Шиллера: «Пусть, что мертво — в гробе спит, живое — радостно живет»). Другое — песня-марш «Вперед, друзья, вперед, смелее в бой за дело правое, за наших братьев...». Можно предположить, что эта песня (для хора МХА?), наброски которой имеются на рукописях Второй симфонии и Польки из «Парафраз», посвящена участникам борьбы за освобождение балканских славян в 1876—1878 гг.

народе как спящем или пробуждающемся богатыре, о России как стране, что таит в себе неисчерпаемые богатырские силы. Эти раздумья передавались от поколения к поколению вместе с мыслями о судьбах родины. Они маячили в отдалении даже перед теми, кто как будто бы ставил в своем творчестве только текущие вопросы общественной жизни. Без этих раздумий невозможно было понять, куда же «несется» (по выражению Гоголя) Русь.

«Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?» — пишет в «Мертвых душах» Гоголь о России. О «нашем сказочном богатырстве» напоминает он в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» — о богатырстве, «которое, в виде какого-то темного пророчества, носится до сих пор над нашею землею, прообразуя что-то высшее, нас ожидающее». Мысль о богатырстве народном высказана и у Некрасова (который, по мнению К. Чуковского, ориентируется здесь на Гоголя [3]). В поэме «Кому на Руси жить хорошо» воспет Савелий — «святорусский богатырь».

Ты думаешь, Матренушка,
Мужик — не богатырь? —

восклицает этот некрасовский герой. И своих современников, лучших из лучших, Некрасов тоже называет богатырями:

Попробуй, усомнись в твоих богатырях
Доисторического века,
Когда и в наши дни выносят на плечах
Все поколенье два-три человека!

От Гоголя нить размышлений о русских просторах, что под стать богатырям, ведет к Чехову. В «Степи», где описана дорога — вернее, «что-то необыкновенно широкое, размашистое и богатырское», тянувшееся по степи вместо дороги,— звучат вопросы, напоминающие Гоголя: «Кто по ней ездит? Кому нужен такой простор? Непонятно и странно. Можно, в самом деле, подумать, что на Руси еще не перевелись громадные, широко шагающие люди,

вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника, и что еще не вымерли богатырские кони... И как бы эти фигуры были к лицу степи и дороге, если бы они существовали!»

Разный смысл вкладывали в понятие богатырства авторы этих (и аналогичных им) высказываний. Разные выводы делали они из уподобления русского народа богатырю. Иной раз в этой форме выражалась вера в революционные силы народа и мысль о необходимости коренного изменения жизни, чтобы народ стал хозяином своей страны. Такова была идея, воодушевлявшая Некрасова. В других случаях (например, в ряде произведений А. К. Толстого) воскрешение древнерусских богатырских образов приобретало утопически консервативный или даже реакционный смысл, скрывая в себе призыв вернуться к порядкам патриархальной старины.

Бородин был субъективно далек и от революционно-демократических устремлений Некрасова, и от ретроспективных, со славянофильским оттенком, мечтаний А. К. Толстого. Но объективное значение его воспевания богатырства было безусловно прогрессивным. О Некрасове К. Чуковский пишет, что поэт вспоминал о былинных героях «лишь потому, что ему виделось в их богатырстве пророчество о будущей богатырской судьбе, которую рано или поздно завоюет народ».[4] Бородину былинные герои были дороги не только как символ грядущего, но и как напоминание о славном прошлом. Более того, может быть, он и не думал говорить о будущем, когда создавал их музыкальные образы. Однако его музыка, прославляя народ, заставляла современников задумываться о страшном несоответствии между силой богатыря и его скованностью и бесправием, а тем самым подводила к мысли, которую можно было бы выразить примерно так: «Народ, имеющий столь славное прошлое и хранящий в себе столько неистраченных сил, достоин лучшей судьбы!..» Так Бородин по-своему выражал ту же веру в народ, ту же мечту о его свободе и счастье, какую раскрывал

Мусоргский, передавая страдания и протест народных масс.

В статье «Мой адрес публике» (1899) В. Стасов рассказывает о невольно подслушанном им разговоре двух юношей на выставке В. Васнецова перед картиной «Богатыри». «Они говорили, что эти «Богатыри» — для них выходят словно pendant, дружка, к «Бурлакам» Репина. И тут и там — вся сила и могучая мощь русского народа. Только эта сила там — угнетенная и еще затоптанная, обращенная на службу скотинную или машинную, а здесь сила торжествующая, спокойная и важная, никого не боящаяся и выполняющая сама, по собственной воле, то, что ей нравится, что ей представляется потребным для всех, для народа».[5] Не будет натяжкой перенести эти суждения на музыку, поставив на место Репина — Мусоргского, а на место Васнецова — Бородина. И тогда мы поймем, что Богатырская симфония должна была приобрести для современников тот же объективный смысл, что и васнецовские «Богатыри», как параллель и дополнение к «Бурлакам» Репина и народным музыкальным драмам Мусоргского.

Разумеется, Бородин, рисуя русский народ некоим сказочным богатырем, отдавал дань распространенным в 60—80-х годах идеализированным представлениям крестьянских демократов, разумевших народ как «великую личность, одушевленную единою идеею» (Мусоргский). Цельность народа и его идейное единство были не в прошлом, где их искал композитор, и тем более не в настоящем, а в будущем. Не столько реальной картиной далекой истории или русской современности XIX века, сколько воплощением цели, идеала, зовущего вперед, представали перед слушателями богатырские образы музыки Бородина. Но и такая их устремленность тоже по-своему значительна, ценна, прогрессивна.

Говоря словами Горького о Шаляпине, можно так определить историческую заслугу Бородина: он показал, «на что способна битая, мученая, горестная

наша земля».[6] «Спасибо, знаю, есть в ней сила! И какая красавица-сила!» — продолжает Горький. Эти слова благодарности можно тоже адресовать Бородину...

## 2

С эпосом у Бородина всюду соседствует и объединяется лирика. Она струится во многих эпизодах «Князя Игоря» и симфоний, романсов и Маленькой сюиты. Она широко и вольно разливается в квартетах. Ее роль столь велика, что назвать Бородина только эпическим художником было бы просто неверно. Не в том его своеобразие, что в его музыке будто бы везде, даже в камерных жанрах, преобладает эпическое начало (квартетам это отнюдь не свойственно!), а в другом: в гармоничном сочетании эпоса с лирикой особого, лишь ему присущего склада.

Лирические образы Бородина, при всем богатстве их оттенков, можно отнести к одному из двух видов. Такие музыкальные темы, как, например, побочные первых частей Первой и Второй симфоний, выражают чувства массы или богатырских героев. Они заставляют вспомнить определение И. Соллертинским лирики в эпическом симфонизме как «лирики целого народа».[7] И именно потому эти лирические темы столь же объективны, уравновешенны, устойчивы, как эпические, хотя и более мягки.

Л. Мазель подметил, что «некоторые медленные темы Бетховена представляют особый тип лирики — лирику, являющуюся как бы другой стороной бетховенской г е р о и к и... Многие из основных средств, применяемых в этих мелодиях, совпадают со средствами, наиболее типичными для активных, героических тем и лишь приобретают несколько иное значение в связи с другими условиями (прежде всего другим темпом)».[8] Таковы и некоторые лирические темы Бородина. Их мелодика и ритмика, отличаясь сравнительно большей гибкостью, характеризуются, в общем, той же ровностью и плавностью разверты-

вания, той же «рассредоточенностью выразительности», какая свойственна его эпическим темам.

Но, кроме лирики как «другой стороны» эпоса, есть у Бородина и такая, которая выражает чувства личные, принадлежащие не массе, а одному человеку. Это — лирика квартетов, большинства романсов, некоторых сцен «Игоря». Ее характер иной, гораздо более интимный, проникновенный. И в то же время она светла и ясна, открыта и объективна подобно глинкинской. Из современников ближе других к Бородину был в этом отношении Римский-Корсаков. Но если автор «Снегурочки» признавал известную холодноватость своей лирики, хрупкой, совершенно лишенной чувственного момента, то в лирических образах Бородина больше внутреннего тепла, земной страсти (хотя грубая чувственность и им абсолютно чужда).

Встречается в них и горячность, пылкость трепещущего чувства, роднящая их порою с повышенно экспрессивными, приподнято-страстными лирическими образами восточной музыки (дуэт Владимира Игоревича и Кончаковны, первое ариозо Ярославны, многие страницы из квартетов, «Отравой полны мои песни» и др.). Тут Бородин оказывается бóльшим романтиком, нежели Глинка, всегда умеряющий, «обуздывающий» порывы чувства стремлением к классической уравновешенности и стройности.

В то же время страстность и возбуждение у Бородина иные, чем, скажем, у таких певцов романтического чувства, как Чайковский и Рахманинов. Любые, в том числе самые горячие эмоции, даже в своем высшем напряжении остаются гармоничными. И если лирику Римского-Корсакова можно сравнить с чистым, прохладным горным озером, а Чайковского или Рахманинова — с бурно низвергающимся огненно-жарким потоком, то бородинская подобна плавной полноводной реке, теплые волны которой согревают, не обжигая. Особенно же обаятельны у Бородина такие проявления лирического чувства, как мягкая, заботливая, предельно искренняя, но несколько застенчивая и потому очень

чистая, целомудренная ласка в отношении любимого человека, как (по удачным определениям А. Должанского) «счастливое упоение» в сочетании с «нежной стыдливостью».[9]

Еще в эпоху романтиков лирика обогатилась психологическим анализом — проникновением в глубокие тайники души. В европейской музыке воцарился романтический психологизм, понимаемый как раскрытие острых душевных конфликтов, неразрешимых внутренних противоречий сознания.

Психологичен и Бородин-лирик. Он не утаивает исканий и сомнений, не обходит мучительных разочарований, настроений тоски, приступов горя. Но при этом ему удается самое трудное и редкое: психологизм без раздвоенности (высший пример — «Для берегов отчизны дальной»). Его герой — натура остро чувствующая и в то же время цельная. Это — человек, чутко и тонко воспринимающий, глубоко переживающий, но объективно оценивающий мир и людей, соединяющий непосредственность юноши с мудростью зрелого мужа, способный отдаться порыву чувства и одновременно подняться над «суетой» и сумятицей страстей.

После лирики Лермонтова и Даргомыжского с ее романтическим психологизмом лирика Бородина явилась в известной мере возвратом к Пушкину и Глинке. Но это не было и повторением прошлого. Глинкинская «классическая» традиция обогатилась у Бородина опытом Даргомыжского и Шумана. Бородин, вслед за своими ближайшими предшественниками-романтиками, отразил некоторые характерные противоречия душевной жизни нового поколения. Но разрешил он эти противоречия по-глинкински классично, преодолев и растворив их в могучем потоке цельных чувств.

Если прогрессивное общественное значение богатырских героико-эпических образов музыки Бородина для его эпохи выступает перед нами с достаточной очевидностью, то оценить с этой же точки зрения его лирику гораздо труднее. Как и все, относящееся к внутреннему миру личности, она обре-

тает четкий социальный смысл лишь как звено сложной цепи связей и опосредований, когда личность воспринимается нами как «общественный человек». Но все же возможно в самом общем плане определить ее историческую роль, если исходить из представления о 60—80-х годах как об эпохе, которая принесла, как пишет Ленин, «подъем чувства личности, чувства собственного достоинства», ознаменовавшись «горячей войной литературы против бессмысленных средневековых стеснений личности».[10] В этих условиях утверждение темы личности в искусстве и повышенный интерес к внутреннему миру человека были закономерны, исторически оправданы. Их объективно-прогрессивное значение было тем бóльшим, что на смену средневековым стеснениям личности развивавшийся в России капитализм принес новые антигуманистические тенденции, обнаружив свою бесчеловечность.

Подъем чувства личности проявился в литературе, в искусстве в разных формах. В некоторых случаях протест против нового ущемления человеческой индивидуальности оборачивался у литературных героев этого времени (Раскольников) индивидуализмом. Новая ситуация таила в себе также предпосылки для развития болезненного надрыва и субъективистской замкнутости.

Бородин же воплотил в своей лирике совсем иное чувство личности, иное представление о ней. Его идеал — гармонично развитый, наделенный всем богатством переживаний человек, открыто и непосредственно выражающий себя. Чистота, искренность, сила и общительность чувств, свойственные бородинской лирике, делают ее воплощением высокого нравственного идеала, который своими основными чертами, несомненно, близок нашим сегодняшним представлениям о свободном человеке, моральным взглядам и требованиям нашего общества. В этом — источник облагораживающего этического воздействия, которое и сейчас излучает лирика Бородина.

И богатырские, героические образы, и лирические у Бородина большей частью неотделимы от

картин природы. Пейзаж входит органически, неотъемлемым элементом целого и в некоторые его романсы, и в симфонии, и в «Младу», и в «Князя Игоря».

Природа часто предстает у Бородина как богатырская сила — спящая или пробудившаяся. Таков зачарованный лес в «Спящей княжне». Такова бушующая стихия в балладе «Море». Таковы и воистину богатырские по своему размаху, по исходящему от них ощущению гордого, спокойного величия или же бескрайней тоски пейзажи в Первой и Второй симфониях, в «Младе» («Разлив вод»), в «Игоре» (Плач Ярославны и др.), приводящие на память лермонтовские строки о России:

Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее подобные морям...

А с другой стороны, рисует Бородин и природу ласковую, задумчивую и приветливую, какой является она перед нами в средней полосе России в погожий день и какой глядит на нас с полотен Васильева и Шишкина, Саврасова и Левитана. Эти ассоциации рождаются пасторальным пейзажем в Третьей симфонии, некоторыми эпизодами Первой (побочная тема I части, трио из Скерцо) и Второй симфоний.

И во всех случаях природа у Бородина — не пассивный фон. Как и в русском эпосе, она здесь одухотворена, активно помогая (или препятствуя) живым героям. Из-за этого кажется, что бородинские богатыри могучи именно потому, что их породил бескрайний простор, и их нельзя представить себе иначе, как среди окружающей их степи. (Как не вспомнить еще раз приведенные выше слова Гоголя: «Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?») Когда природа показана зловещей силой, ее образ, оказывается, близок образам врагов (затмение в «Князе Игоре») — точно так же, как происходит это в народных песнях или в «Слове о полку Игореве». А бородинская ли-

рика естественно сливается с его пасторальными пейзажами, так как целомудренной своей свежестью, стыдливой скромностью и чистотой она сродни их источнику — среднерусской природе.

Впрочем, есть у Бородина и такие картины природы, которые перекликаются с его лирикой другого склада — откровенно страстной, «знойной». Это — «теплая южная ночь», о которой поет Владимир Игоревич и которая возникает пред слушателем в его каватине, а до этого — в хоре половчанок и каватине Кончаковны. Это — и та ночь, с шелестящими кронами деревьев и пьянящими ароматами сада, дыханием которой овеян Ноктюрн из Второго квартета. Очевидно соприкосновение этих картин с образами Востока, о которых пойдет речь несколько далее. И опять же можно заметить, что природа и тут — не фон, призванный оттенить по контрасту переживания героя, а соучастник его действий и его эмоциональной жизни.

Наряду с героикой и лирикой существенную и своеобразную область содержания бородинской музыки составляет юмор. Возможности Бородина в сфере комического не сразу раскрылись даже для его друзей (не знавших о «Богатырях»). В 1883 году В. Стасов писал М. Антокольскому: «Несколько лет тому назад я бы побожился, что у Бородина нет никакой способности к комизму и только одна необычайная способность к трагизму. Но вдруг у Бородина проявилась, совершенно *неожиданно,* изумительная комическая жилка, и в опере «Князь Игорь»... существуют такие комические личности и сцены, которые просто поразительны и которые делают Бородина равным, в этом отношении, и Мусоргскому, и Даргомыжскому».[11]

История подтвердила суждение Стасова: Бородин занял почетное место в галерее русских мастеров музыкального комизма. Подобно Даргомыжскому и Мусоргскому, он по-шекспировски смело ставит рядом высокое — и низменное, героическое или трагическое — и смешное (Пролог и IV действие «Князя Игоря» и мн. др.).

Есть, однако, существенное различие между смешным у Бородина и у авторов «Червяка» и «Райка». Для них характерны острая, разящая сатира, беспощадная едкость, у них смех — орудие обличения и уничтожения. Здесь же царит добродушный комизм. Из всех понятий, какими определяют оттенки комического — сатира, гротеск, издевка, ирония, насмешка, юмор,— к творчеству Бородина приложимо только последнее. Даже обратившись к сюжету, ранее использованному Мусоргским («Спесь»), Бородин лишь посмеивается там, где его предшественник высмеивал. Обратим внимание на то, как акцентированы в «Спеси» Мусоргского тупость и грубость героя! Комизм приобретает здесь сатирическую остроту, какой нет в романсе Бородина.

Это не значит, конечно, что Бородин проходит мимо общественных пороков (достаточно вспомнить Галицкого, Скулу, Ерошку). Он вовсе не приемлет их, не мирится с ними. Но ему чужды как пафос обличителя, так и романтический скепсис и ирония — косвенные признания неодолимости уродства, не только отталкивающего, но и пугающего. Бородин взирает на людские слабости и пороки с высоты человека, чья нравственная сила безмерно велика по сравнению с самым опасным моральным злом.

Отсюда — его добродушие в жизни, которое воспринималось окружающими как не совсем понятное «благодушие». Мы уже знаем, что А. Дианин сердился на своего учителя за это «благодушие», за неумение (или нежелание) «озлиться» (по слову Мусоргского). Таким вот беззлобным и был бородинский юмор. «Это не был юмор человека недовольного, пессимистически настроенного,— рассказывает М. Ю. Гольдштейн,— это был скорее юмор жизнерадостного, веселого человека, смеющегося над тем, что смешно, но смеющегося без желчи, без желания уязвить или обидеть кого-либо своим смехом».[12]

Даже близкие Бородина не понимали, откуда берется это «благодушие», приписывая его то ли лени, то ли «блажи». Композитор же сам объяснил его истоки, сказав о Зинине словами, которые вполь-

не приложимы к их автору: «...Клевета не щадила светлой личности Зинина. Чуждый всякой мстительности, незлобивый и добродушный, как бо́льшая часть сильных русских людей, Н. Н. относился к этому довольно равнодушно и ограничивался большею частью смехом, шуткой или меткой остротою».[13]

Отсюда же, из ощущения силы, проистекает и добродушный характер комизма бородинской музыки. Это — следствие и оборотная сторона исключительной мощи ее положительных образов, шире говоря — ее утвердительного пафоса.

Как же Бородин достигает комических эффектов в своей музыке? С одной стороны, изображением того, что выглядит смешным (но не опасным) в самой жизни: таких персонажей, как Скула, Ерошка или испуганные и суматошные девушки-жалобщицы, таких звучаний, как причитания пьяниц или куриное клохтанье. Разумеется, заслуга Бородина-юмориста не ограничивается лишь воспроизведением этих комических объектов, сколь бы метким и остроумным оно ни было. Надо было увидеть и услышать их в самой жизни, то есть иметь «глаз» и «ухо» комедийного художника (вспомним, что и гудошников и девушек придумал сам Бородин: их ведь нет ни в сценарии Стасова, ни в «Слове о полку Игореве»). Надо было также найти такие средства музыкального языка, которые были бы адекватны юмористическому образному замыслу (гармонические и иные «курьезы» и т. п.).

Пользуется Бородин в комедийных целях и музыкальной пародией: нарочитым утрированием недостатков оригинала, карикатурным преувеличением примет его стиля или его столь же нарочитым огрублением.

Эпоха 60-х годов была временем расцвета русской литературной пародии, деятельно участвовавшей в общественно-эстетической жизни того периода. Д. Минаев и В. Курочкин, авторы «Козьмы Пруткова» и другие пародисты заострили и отточили до блеска это оружие, направив его против защитников

«чистого искусства», «неоклассиков», эпигонов обветшавшего литературного романтизма. В эти же годы пародия впервые берется на вооружение и русской музыкой — сначала Даргомыжским («Безумно жаждать твоей встречи», «Мчит меня в твои объятья»), а потом и кучкистами — Мусоргским («Классик», «Раек») и Бородиным. В их руках она стала одним из средств борьбы против музыкальных ретроградов.

Бородин, написавший пародию в стихах на «доморощенных греков» в поэзии, использовал этот жанр в музыке главным образом для осмеяния устаревших условностей тогдашней оперы («Богатыри») и романса («Серенада четырех кавалеров одной даме»). А в фортепианных пародиях-импровизациях он высмеял, кроме того, и штампы банальной бытовой музыки его времени. Именно такой смысл имели его пародийные польки и галопы, игравшиеся им только в дружеском кругу. Бородин этих пародий не записывал. К счастью, сохранились воспоминания о них и единичные записи по памяти, принадлежащие его современникам. Они показывают, что Бородин извлекал юмористические эффекты, утрируя черты пошлости, примитива, тупой прямолинейности, действительно свойственные ряду образчиков танцевальной музыки мещански-буржуазного быта. Так, по рассказу В. Лихачева, он любил изображать на рояле польку, которую «нажаривают» летней ночью в «веселом доме». По-видимому, как раз эту музыкальную шутку цитируют в своих воспоминаниях В. Д. Комарова-Стасова и М. Ю. Гольдштейн.

33
б)





Знакомство с этими примерами помогает лучше понять направленность некоторых эпизодов «Богатырей», в которых также пародируется бытовая музыка середины XIX века.

В других случаях Бородин пародировал хорошую и даже любимую им музыку. Так, в частности, возникли дружеские шаржи на друзей по Могучей кучке — Мусоргского, Кюи, Римского-Корсакова. Представление об этих шаржах дает описание одного из них в воспоминаниях В. Лихачева. «Есть у Римского-Корсакова весьма поэтичный романс «Южная ночь» (на слова Щербины). Романс поется от имени новогреческой девы, томящейся страстным желанием и призывающей возлюбленного поспешить «на свиданье любви».* Бородин преобразил гречанку

* Любопытно, что это — та же ситуация, которая воссоздана Бородиным в каватине Кончаковны, так что идея романса Римского-Корсакова не могла быть для него чуждой или смешной.

в русскую девицу легкого поведения (он и стихом владел недурно), присоединил к соло хор обманутых топографов(?) и нежный, переливчатый аккомпанемент заменил обычно-тренькающим (старого образца): получилось нечто невероятно пошлое и в то же время очень смешное. Сделано это было исключительно ради товарищеской шутки, без всякого злого умысла».[14]

Асафьев, которому музыкальные шутки Бородина показывал Ф. М. Блуменфельд, восхищался «остроумием пародий Бородина на некоторые романсы кучкистов и главным образом на восточную лирику Римского-Корсакова».[15] Не одну ли из таких пародий зафиксировал по слуху Гольдштейн в следующем наброске?




Дружеские музыкальные шаржи Бородина интересны для нас тем, что помогают понять секрет его остроумия. Они смешны потому, что в них неожиданно, парадоксально соединены поэтичное (объект) с тривиальным (его освещение), возвышенное с низменным. Тем же приемом, только «в обращении», воспользовался Бородин еще в нескольких пародиях, где, напротив, тривиален, ничтожен объект, но зато нарочито серьезна его трактовка.

Такого рода комическое несоответствие темы и ее «подачи» вообще свойственно бородинскому юмору. Оно встречается, например, в его письмах, в том числе в письме Ф. П. Дианину от 12 сентября 1880 года с инструкциями об обращении с роялем, где Бородин, выдерживая совершенно серьезный тон, предостерегает своего адресата: «не ударять по клавишам молотком, обухом топора и пр., не лить внутрь инструмента никаких зловонных, едких и во-

обще всяких жидкостей, даже чаю, пива и т. п.», «не спать вдвоем на крышке инструмента», «не употреблять инструмент в смысле укладки для грязного белья», «не бросать внутрь инструмента папиросных окурков, табачной золы, зажженных спичек и пр.», «не употреблять инструмента взамен верстака», «наконец, не пользоваться инструментом в смысле ватерклозета — ни в каком случае» (III, 112).

Ту же серьезность, лишь усиливавшую юмористический эффект, выдерживал Бородин, исполняя свои музыкальные пародии. По воспоминаниям Гольштейна, «когда Бородин пел свои «штучки», то он обязательно вперял свой взор в слушателя, делал необыкновенно серьезное лицо и затем, стараясь как можно сильнее гнусавить, исполнял свои произведения... Закончив исполнение, он приговаривал:

— Фу, какая гадость!.. Ф-ф-фу, какая пакость!..

Да приговаривал это с таким «смаком», что мы, слушатели, обязательно морщились, как бы проникаясь всею силою этой гадости и пакости... Если же мы при первых звуках протестовали, то Бородин останавливался, смотрел на нас невинным и удивленным взором, как бы не понимая — чему мы удивляемся, против чего протестуем...»[16]

В самих этих пародиях вызывало смех такое же, как в их исполнении, полнейшее несоответствие легковесного, пустячного исходного материала (объекта) и сугубо серьезного к нему отношения. Так, бытовой романс «Гусар, на саблю опираясь» Бородин играл массивными октавами в миноре, а затем, фантазируя на эту тему, создавал трех- и четырехголосные фугато, устраивал эффектные органные пункты. Это — тот же метод пышной, торжественной драпировки ничтожества, который применен в «Спеси», служа там разоблачению нравственного и социального порока. С наибольшим блеском найденный в «домашних» пародиях прием комического несоответствия между материалом и его разработкой использован Бородиным в Реквиеме и Похоронном марше из «Парафраз».

До сих пор речь шла о русских образах в музыке Бородина. С этим огромным миром соседствует и соприкасается в его творчестве менее обширный, но столь же яркий, цветистый, жизненно полнокровный мир Востока.

До Бородина в «русской музыке о Востоке» (Асафьев) уже ясно обозначились две основные тенденции в воплощении восточных образов. В какой-то мере они отразили, хотя и с неизбежной условностью, реальную двуплановость природы, жизненного уклада и черт характера народов тех стран и краев, которые обнимались в представлении русских композиторов понятием «Восток» (Кавказ, Ближний и Средний Восток, Средняя Азия). Это — антитеза оазиса и пустыни, цветущего сада и выжженной степи, отдыха и сражения, гарема и поля битвы, ночного тепла и дневного обжигающего зноя, чувственного упоения и фанатического аскетизма.

Один Восток предстал в русской музыке пестрым, красочным, манящим, полным неги и соблазнов. Таким показал его, в частности, Глинка в «Руслане и Людмиле» (Ратмир, сады Наины, восточные танцы). Другой же, облик которого в «Руслане и Людмиле» едва намечен (кода лезгинки),— суровый, экстатичный, с оттенком воинственности (до этого Глинка приоткрыл завесу над ним в «Князе Холмском», рисуя Рахиль).

Эти две тенденции были продолжены ближайшими преемниками Глинки. Они ощутимы, например, у Даргомыжского: первая — в «Восточном романсе», вторая — в хоре отшельников из начатой им оперы «Рогдана». Представлены они и у Серова в «Юдифи» (песня Вагоа и хор одалисок — песня и марш Олоферна), и у Балакирева, показавшего «два Востока» как порознь (с одной стороны, в «Грузинской песне» или в «Тамаре», а с другой, например, в «Песне Селима»), так и вместе («Исламей»).

Бородин значительно развил каждую из двух тенденций, обогатив оба музыкальных Востока яр-

чайшими картинами и портретами. Трудно сказать, где еще до него был в русской музыке такой роскошный и обволакивающе-томный Восток, как в каватине Кончаковны, и такой воинственно-дикий, как в Половецком марше... Внутри основной антитезы он нашел массу оттенков, переходов, передав в своей музыке о Востоке, кроме чувственной изнеженности и суровой экзальтации, также поэтическую мечтательность, порывистость, горделивость, изысканную учтивость, вспыльчивость, радушие и другие черты людей Востока. Здесь проявилась поразительная духовная чуткость художника, позволившая ему сделать в этой области настоящие психологические открытия. Не таким ли открытием стал, например, образ Кончака? То же можно сказать о бородинских картинах степи, летнего вечера и ночи, каравана в пустыне...

Вместе с тем Бородин, как никто другой до него, сумел дать широкий синтез «разных Востоков», объединив их в больших многоплановых полотнах. Здесь на первом месте, конечно, стоят Половецкие пляски. Да и в образах половецкого хана и его дочери тоже синтезировались те стороны восточных характеров, которые раньше выражались в музыке обычно лишь разрозненно, обособленно.

Ценнейшее качество бородинского Востока — его достоверность, подлинность, непреложно ощущаемая нами независимо от того, в какой мере композитор соблюдал этнографическую точность изображения. И объясняется это качество не только тем, что Бородин верно схватил коренные особенности восточной народной музыки, но и цельностью и многообразием вылепленных им восточных характеров — живых, индивидуальных, полнокровных. Тут, следовательно, как и всюду, Бородин велик не просто как музыкант, а как глубокий человековед.

Важнейшая особенность отношения Бородина к Востоку — стремление показать этот мир не столько противостоящим русскому, сколько смыкающимся с ним, не столько далеким и необычным, экзотическим, сколько родственным и понятным.

Стремление это не совсем ново для русской музыки. Достаточно отчетливо, хотя и в более ограниченных масштабах, проявилось оно у Глинки, который нашел простые, но весьма наглядные формы для выражения своей мысли. Одна из этих форм — объединение русской (или, вернее, русских) и восточной тем в рамках крупной синтезирующей композиции (введение несколько видоизмененного напева турецкого танца из IV действия в финал «Руслана и Людмилы» в качестве его второй темы, излагаемой Ратмиром и Гориславой). Другая форма — контрапунктическое соединение подобных тем (в коде финала «Руслана и Людмилы» — главная тема финала и вторая тема лезгинки; в репризе увертюры к «Князю Холмскому» — темы Рахили и Ильинишны).

Бородину идея единства русского и восточного оказалась особенно близкой, и он многократно выразил ее в музыке, пользуясь и глинкинскими методами, и собственными. Так, подобно Глинке, он располагает контрастные по национальному характеру темы рядом, в мирном соседстве (главная и связующая I части Первой симфонии), или вводит отдельные восточные обороты в поток русских звучаний (отмеченные выше батальные «наплывы» в главной партии I части Второй симфонии). Дает он и яркие примеры контрапункта (темы Ярославны и Кончаковны в увертюре «Князя Игоря», обе темы в картине «В Средней Азии»).

Помимо того, Бородин находит и иные, новые средства, чтобы раскрыть ту же идею единства. Известнейший и очень показательный пример — преобразование сугубо русской побочной темы I части Второй симфонии в столь же явно восточную по своему складу тему трио из Скерцо. Получается, что русский и восточный образы не только не противостоят друг другу, но и оказываются двумя сторонами (или двумя «ипостасями») одного и того же образа. Наконец, бывает у Бородина и так, что оба начала даются в единстве внутри одной темы, характер которой иначе не определишь, как русско-

восточный. Примерами могут служить тема Анданте из Первой симфонии, главная тема I части Второй симфонии (вспомним, что она предназначалась вначале для половецкого хора!), в известной степени — и побочная тема «Славы» из «Игоря».

Такое взаимопроникновение русского и восточного в творчестве художника возможно лишь тогда, когда эти два начала, по его мысли, пребывают в единстве в самой действительности. Где же объективные источники такого взгляда Бородина?

С одной стороны — в реальных исторических судьбах Руси, на протяжении столетий находившейся в теснейшем взаимодействии с восточными племенами и народами.

Во второй половине XIX века в русской историографии и литературе были распространены представления о восточных кочевниках — печенегах и половцах, с которыми граничила Древняя Русь, как о «единоплеменниках» славян, а населенные этими кочевниками степные просторы рассматривались как часть самой Руси («Малая Русь»). Характерна в этом смысле изданная после смерти Бородина дельная, серьезная по мыслям брошюра Ю. Северцова о «Князе Игоре», где композитор одобряется, в частности, за то, что половецкие пляски показывают «привольную жизнь кочевой Руси, в состав которой всегда входили многочисленные элементы различных восточных племен», а увертюра, выражая идею оперы в целом, дает картину «многовековой борьбы будущей Великой (в то время уже оседлой) и Малой (тогда еще кочевой) Руси, которая в конце концов привела к мирному единению».[17] Иными словами, Восток в той его части, которая примыкала к Руси, рассматривался как та же Русь, хотя и несколько иная по своему облику и духу! Это и позволяет понять, почему Бородин мог предназначать одни и те же темы как для русских, так и для восточных (в том числе половецких) образов.

С другой стороны, наряду с историческими причинами большое значение имели эстетические и психологические: русское и восточное были сближе-

ны не только вне Бородина, но и в нем самом, в его художественной натуре. Обратив внимание на то, что «Бородин был русским композитором или (как говорил В. Стасов) «восточником» отнюдь не только там, где этого требовали сюжет или программа сочинения, принцип местного колорита», Ю. Кремлев справедливо пишет, что «он сделал «русское» и «восточное» постоянными, непременными качествами своей творческой индивидуальности, своих музыкальных образов. Ширь, прямота, сердечность, монументальное величие — шли от русских, равно как нега, томная страстность, неистовость, темпераментная цветистость — от восточных образных импульсов».[18] К этим психологическим характеристикам можно было бы добавить еще некоторые (например, русское у Бородина — это и глубокая, целомудренная сдержанность горестных переживаний или веселая удаль, а восточное — беспечная созерцательность). Но существа дела это не меняет.

Соединив русское с восточным в эпических, лирико-эпических, пейзажных образах, не связанных сюжетно с Востоком, Бородин выступил в качестве одного из основателей традиции, ведущей к Глазунову, Калинникову, Рахманинову. В этом смысле он стоит рядом с Балакиревым, о котором Э. Фрид пишет: «Восточные темы или отдельные обороты иногда появляются у него в произведениях, ничего общего с ориентализмом не имеющих. Интонации восточного типа возникают нередко в лирических эпизодах как выражение опоэтизированного чувства природы. В этом дала себя знать определенная закономерность, характерная вообще для русской музыки. Не раз русские композиторы воплощали лирическое чувство природы, рисовали картины степи, южной ночи и т. п. музыкальными темами, в которых русская и восточная песенные стихии выступали в неразрывном единстве».[19]

То же можно сказать о Бородине, однако с важным дополнением: в отличие от Балакирева, он внес восточный элемент и в чисто лирические излияния самого личного характера, выразившие не чувство

природы, а любовные и иные интимнейшие переживания автора (квартеты, Маленькая сюита).

Здесь, очевидно, помимо отмеченных выше общих обстоятельств, сыграли роль и личные, индивидуальные свойства бородинского характера. Ведь в нем от рождения были объединены психологические черты «домосковского витязя» (по определению Глазунова) и человека Востока, потомка грузинских и татарских князей. Это тоже помогает объяснить взаимопроникновение русского и восточного в его творчестве, особенно — в лирике.

4

Итак, содержание творчества Бородина широко и многообразно. И вместе с тем оно отличается удивительным, редким внутренним единством, какое возможно лишь у художников с цельным мировоззрением, умеющих обнять весь мир общим взглядом. Есть такой взгляд на мир и у Бородина.

Первое, что обращает на себя внимание в бородинском мировоззрении (каким мы воспринимаем его из музыки композитора), — о б ъ е к т и в н о с т ь.

Бородину как художнику вовсе не чужд интерес к собственным, субъективным переживаниям. Но не менее часто предметом его музыки бывает окружающий мир. А главное — объективное начало проявляется в его отношении к отображаемым явлениям, будь то события жизни, внутренний мир других людей или душевные движения самого автора. Иными словами, объективность Бородина — в том, к а к он глядит на мир, а не только в том, ч т о он видит в этом мире.

Понятие «объективность», когда речь идет о мировоззрении художника, связывается у нас прежде всего с представлением о беспристрастности, непредвзятости его подхода к отражаемым явлениям. В этом смысле Бородин, отличавшийся и в жизни поразительной трезвостью взглядов, являет собою

ярчайший пример художника объективного типа. Здесь — одно из его отличий от Чайковского, творчество которого насквозь монологично. У Чайковского в музыке всюду звучит собственное чувство. У Бородина же, как и у Мусоргского, музыка выражает чувства не самого автора, а каждого из действующих лиц, в соответствии с их характерами поразному переживающих одни и те же события. Пожалуй, Бородин даже еще более объективен, более беспристрастен. Подобно Пимену сохраняя всегда мудрое спокойствие, выказывая зрелое понимание людей и жизни, заносит он в «музыкальную летопись» образы и картины истории.

Конечно, в основе и его творчества лежит тенденциозность, определенная идейная устремленность. Но сама тенденция здесь — особая, не совсем обычная для XIX века, когда искусство констатировало и пристально проанализировало разлад между человеком и окружающей жизнью, особенно интересуясь отражением этого разлада в сознании личности. Человек, враждующий с действительностью, очевидно, вряд ли будет сохранять в отношении к ней беспристрастность. Объективность взгляда куда более доступна тому, кто ощущает себя в единстве с миром. Бородин же как раз утверждал в своем творчестве мысль о единстве субъекта и мира, о гармонии между ними. Потому-то он и смог остаться на позициях максимально объективного художника.

В подобных случаях объективность в искусстве не означает отказа от личного отношения к жизни. Напротив, она выступает как органическое свойство личности, как ее индивидуальная черта. Поэтому Бородин хотя и объективен, но отнюдь не внеличен. Лирика, в том числе самая интимная по своему тону, для него характерна не меньше, нежели изображение внешнего мира.

Во всем, к чему обращается Бородин, он ищет стройности, гармоничности, цельности, разумности, этической возвышенности и красоты. Если же этих качеств недостает в реальной действительности, он

«формулирует» их как идеал. Утверждение положительных начал — идейных, этических и эстетических — это основной стимул и сильнейшая сторона его творчества.

Чтобы так настойчиво утверждать идеал, надо верить в его осуществимость. И Бородин-художник может быть назван оптимистом в самом высоком философском смысле этого слова.

Философский оптимизм... Этим понятием нередко пользуются для характеристики «пафоса» самых различных художников. Но мало к кому оно подходит в такой мере, как к Бородину, — оптимисту не только по жизнеощущению, но и по глубокому убеждению. Его оптимизм в искусстве действительно был философским, то есть осознанным, научно обоснованным, вытекавшим из его общего взгляда на мир как на организованное целое, подчиняющееся строгим закономерностям бытия. Отсюда — столь свойственное бородинским героям восприятие жизни как источника силы и радости. Отсюда — выраженная в его музыке вера в могущество человека, в торжество разума и красоты.

Поисками утвердительного начала, положительных идей и героев занимались едва ли не все художники XIX века, обуреваемые «тоской по идеалу». В русской музыке положительные образы с огромной силой воплотил в своем творчестве Глинка. И хотя это были исторический герой (Сусанин) и сказочный богатырь (Руслан), которые появились на сцене уже в 30—40-х годах, никто ныне не сомневается в том, что в них воплотились качества народного характера, обозначившиеся до того в самой жизни в эпоху национального подъема, связанного с войной 1812 года. Таких героев жизни не выдвинул период «безвременья» после разгрома восстания декабристов. И их нет в творчестве композитора, рожденного этим периодом, — Даргомыжского. В эпоху Бородина они снова появились на исторической арене. То было славное поколение шестидесятников. Эти-то люди и стали прототипами положительных героев Бородина.

Казалось бы, что общего между древнерусским витязем в кольчуге и шлеме или князем Игорем в воинских доспехах — и передовым разночинцем, крестьянским демократом 60-х годов? Между Ярославной — и курсисткой?.. А Бородин, разглядевший нового Илью Муромца в деревенском парне этой эпохи, увидел у них общее в полноте сил, цельности, убежденности характера, жизнелюбии, деятельной устремленности вперед. Он донес до нас величие и могучий размах лучших людей 60-х годов (к которым принадлежал и сам) — и в этом историческое значение положительных героев его творчества, независимо от того, в какие одежды они облачены.

Положительное начало редко когда утверждается у Бородина в результате борьбы, хотя оно отнюдь не пассивно. Идеал воспевается, а не выковывается в сражениях. Картины драматических столкновений не были стихией Бородина (примечательно ведь, что даже в «Князе Игоре» он избежал изображения битвы!). Но отсюда вовсе не следует, что он не мог или не хотел видеть в жизни ее драматизм, страдания и горе, трагические коллизии и конфликты. Неверно было бы также считать (вслед за Асафьевым), что для Бородина «зла нет». Достаточно вспомнить хотя бы один только Половецкий марш — прототип тех «образов зла», которые впоследствии заняли такое большое место в советской инструментальной музыке.

Нет, Бородин вовсе не избегает показа и драматического, и трагического. Ведь есть у него и финал I действия «Князя Игоря», и ария Игоря, и Хор поселян, и Анданте Первого квартета, и «Для берегов отчизны дальной», и «В монастыре». Трагические страницы музыки Бородина не менее значительны и не менее индивидуальны по выражению, нежели иные по настроению (хотя они и сравнительно малочисленны). Это тоже — характерное и лучшее в творчестве Бородина. Но — и в этом их особость! — сила их не в том, чем потрясают нас образы горя и страданий у Чайковского, то есть

не в предельной остроте боли и предельной субъективности. В трагическом Бородин столь же эпичен и объективен, как и во всем остальном. Он и здесь сохраняет сдержанность, мужественность, цельность. Подобно светлым, победным образам, трагические также почти всегда статичны. Они предстают перед нами как данности, как застывшие состояния. Они неподвижны и величественны, как скорбные монументы. И разрешаются трагические коллизии выходом «вовне», в жизнь, поток которой уносит их с собою.

Это — как у Глинки: «За благом вслед идут печали, печаль же — радости залог». Мир вечен и необъятен, он бесконечно разнообразен, и вместе с несчастьем в нем всегда существует надежда, несущая исцеление. Личное горе умеряется и утихает, когда человек припадает к великому океану народной жизни. Поэтому при всех своих несовершенствах мир прекрасен. Таково выраженное в музыке жизненное кредо Бородина.

Есть у Бородина темы особого рода — унисонные, медлительные и тяжеловесные, громогласные и грозные. Это — побочная из финала Первой симфонии (начало темы), главная тема I части, связующая тема Анданте и мотив тромбонов и тубы в начале разработки финала Второй симфонии. Они напоминают темы рока (судьбы, фатума, «мирового закона»), обильно представленные в музыке XIX века — у Бетховена и Листа, Вагнера и Чайковского. В тот бурный век в музыке (как и в других искусствах) часто разрабатывалась фаталистическая мысль о столкновении человека с неожиданными препятствиями и катастрофами, о крахе мечтаний и надежд под воздействием таинственных по своей природе, неодолимых зловещих сил.*

* Несомненна скрытая, косвенная, остававшаяся обычно не осознанной художниками, но прочная связь между интересом к такого рода коллизиям и углублением неразрешимых общественных противоречий (в частности, усилением власти денег — силы безжалостной и казавшейся непостижимой...).

Видимо, сын того же века — Бородин тоже не мог пройти мимо проблемы рока. Но решает он ее в полном соответствии со своим положительным взглядом на жизнь. Внеличная сила, необходимость, «голос земли» или «веление судьбы» как некий извечный закон бытия, входя в жизнь, не разрушают ее, а мирно растворяются в ней (полная противоположность тому, как это бывает у Чайковского!).

Асафьев чутко подметил, что такие свойства мировосприятия, как стройность, самообладание, спокойствие и уравновешенность, заключают в себе опасность превращения в мещанское самодовольство и равнодушие. И он же в полной мере воздал должное Бородину, у которого именно эти свойства, «опасные для мелкого дарования... становятся действительно колоссальными достоинствами. Чувствуется, что проистекают они не из холодного расчета или эгоистического отчуждения от «нестроений» жизни, а являются естественным здоровым мировоззрением здоровой и гармонично мыслящей личности. Оптимизм не от слабости, а от сознания силы и от ощущения реальной конкретной действительности — самая трудная область для композиторов второй половины нервного, эмоционально издерганного XIX века. Такое явление, как монументальное светлое творчество Бородина, могло возникнуть только в недрах стихийно здоровой страны».[20]

В объективном и жизнеутверждающем отношении Бородина-художника к миру, в бодром, полнокровном тонусе его музыки выразились коренные особенности мироощущения и психологии народа «здоровой страны». Здесь — тот же «дух удальства, отваги, молодечества», который находил Белинский в русской народной эпической поэзии, и здесь — та же «грусть души сильной и мощной», «крепкой», «несокрушимой», какая звучит, по Белинскому, в русской народной лирике.[21]

Воплощенные в музыке Бородина этические идеалы имеют широкое, воистину общечелове-

ское значение. Непосредственно порожденные 60-ми годами в России, они могут быть поставлены в ряд с идеалами, выдвинутыми другими периодами общественного подъема: античностью, Возрождением, эпохой Просвещения. Они близки и нашим современным представлениям о свободной, гармонично развитой личности, о нравственном совершенстве нового человека.

5

Эпическое, в основном, содержание творчества Бородина воплощается преимущественно в эпической же форме.

Как известно, понятие «эпос» имеет в эстетике и литературоведении два смысла. Эпос — это, наряду с лирикой и драмой, один из трех родов литературы, а именно — повествовательный род, включающий в себя такие жанры, как поэма, рассказ, повесть, роман. Его содержание отличается объективностью в том смысле, что личность автора отступает в нем на задний план. «Здесь не видно поэта; мир, пластически определенный, развивается сам собою, и поэт является только как бы простым повествователем того, что совершилось само собою» (Белинский). [22]

В более узком смысле слова эпос — это народные песни и поэмы героического характера. Их содержание тоже объективно и, следовательно, представляет собою частный случай эпического содержания. Но оно может быть определено и более точно. «Содержанием эпоса всегда является борьба и победа, — пишет о народном эпосе крупнейший советский специалист в этой области В. Пропп. — ...Борьба ведется не за узкие, мелкие цели, не за личную судьбу, не за частное благополучие героя, а за самые высокие идеалы народа в данную эпоху». [23]

Форма же эпоса, необычайно разнообразная в ее конкретных проявлениях, вместе с тем характеризуется некоторыми едиными принципами, общими

для рассказа и былины, романа и народной поэмы. Эти принципы — повествовательность, описательность, большая роль изобразительности (картинности).

Творчество Бородина по содержанию может быть названо эпическим и в широком смысле этого слова (объективность), и в узком (народная героика). Эпично оно и по своему стилю.

Музыка Бородина развертывается перед слушателем как неторопливо изложенная летопись, где мерной чередой проходят описания событий и людей. Бородин любит рассказывать, повествовать, по очереди выводя своих героев на арену и подробно изображая каждого. «В амальгаме, очень симпатичной, драматического творчества Бородина сидит *лекция*... Бородин приказывает своим героям разъюмировать из столкновения фактов, случайностей — как хочешь, все равно. При всей симпатичности сочинения слушателю нет вывода, а одно есть: «подходите, господá, вы смотрите на зверя́» и проч.»[24] Эти слова Мусоргского порою относят к бородинскому объективному методу непредвзятого, беспристрастного изображения людских характеров (как и картин природы и быта). Но ведь и Мусоргскому был присущ такой же метод! Видимо, он имеет здесь в виду другое: свойственную Бородину манеру изложения — повествовательную, описательную («лекционную»), а не драматическую, какой придерживался автор «Бориса Годунова».

Иногда все эти образы не только сопоставляются, но и сталкиваются между собой, вступая в активное взаимодействие. Тогда на время эпический принцип уступает место драматическому. Но какой это своеобразный (так и хочется сказать: «эпический») драматизм! Он вытекает не из противоречий внутреннего порядка, а из конфликтов между цельными героями, которые не знают душевной борьбы, не терзаются взаимоисключающими устремлениями. Как и у Мусоргского (и в противоположность Чайковскому), у Бородина сталкиваются не

всепоглощающие страсти, а характеры — люди различных взглядов и различного психологического склада. Таковы, например, поединки Галицкого и Ярославны, Игоря и Кончака. Но тут же видно и отличие от Мусоргского: каждый из участников этих «психологических дуэлей» силен внутренним единством своей натуры, и во всей опере «Князь Игорь» нет никого, кто бы переживал, подобно Борису Годунову, мучительную «трагедию преступной совести».

Чередование и сопоставление внутренне завершенных и цельных образов — таков основной принцип эпической драматургии вообще, и Бородина в частности. Он по-разному проявляется в его опере, симфониях и романсах.

Каждое из трех начал, единство которых образует оперу как жанр, то есть музыка, слово и сценическое действие, способно, вообще говоря, воплотить в себе и лирику, и драму, и эпос. Но очевидно, что музыке ближе всего лирическая стихия, а сцене — драматическая, тогда как слово по своей природе тяготеет к повествованию (не случайно же эпос рассматривается обычно только как род литературы, хотя в принципе возможен и в ряде других искусств). Поэтому в эпической опере, по неизбежности, не только велика роль повествовательно-описательных моментов в музыке и в сценической стороне спектакля (картинно-изобразительные эффекты и т. п.), но и в драматургии целого проступают черты, свойственные литературным жанрам: поэме, повести или роману.

В наше время это можно ясно видеть на примере опер Прокофьева. Его «Война и мир» — это опера-историческая хроника или даже опера-роман, где изложение развертывается так, как это свойственно повествовательной прозе, а не драме. Как и в литературном первоисточнике, проходят вереницей многочисленные персонажи (в романе их около 600, а в опере «только» 72), причем многие из них появляются на сцене лишь по одному разу. Опера к тому же написана целиком на прозаиче-

ское либретто с сохранением всех «неуклюжестей» гениального текста Толстого.

Если же искать аналогий, не выходя из области музыкальных жанров, то эпическая опера, естественно, оказывается наиболее близка оратории как жанру чисто повествовательному, целиком лишенному сценического действия. И хорошо известно, что русская эпическая опера, начиная с «Руслана и Людмилы» Глинки (а некоторые черты эпической драматургии имеются и в «Иване Сусанине»), всегда отличалась ораториальностью, вызывая упреки в недраматичности и несценичности у тех, кто не понимал или не принимал ее жанрового своеобразия.

«Князь Игорь» — тоже типичный образец повествовательной оперы ораториального характера.* По законам эпической поэзии и прозы, а не драмы, излагает Бородин историю похода и возвращения Игоря, подолгу задерживаясь на бездейственных ситуациях (II акт) и, напротив, вовсе пропуская наиболее действенные (битва с половцами), вводя многочисленных персонажей, но далеко не всегда прослеживая до конца их судьбу (Галицкий, Владимир Игоревич, Кончаковна). По законам оратории, а не драматической оперы, строит он оперную форму, давая подряд большие обособленные и замкнутые номера. Все это — не «промахи» и «недосмотры», а органические, родовые черты особого оперного жанра — «оперы-повествования», оказавшегося — как показывает его дальнейшая судьба в нашей стране (Прокофьев и др.) и на Западе (Стравинский, Онеггер, Орф и др.) — безусловно жизненным и перспективным.

По-своему представлены принципы эпической драматургии в симфониях и других инструментальных произведениях Бородина. Они проявляются

* Интересно, что Балакирев, считавший сюжет «Князя Игоря» «сравнительно плохим» для оперы, называл его «ораторным», поскольку в нем «за недостатком действия на первом плане оказывается хор».[25]

здесь во всем: от строения отдельных тем до композиции целого, в которой нередко сказывается прямое или косвенное воздействие эпической оперы (в Первой симфонии — «Руслана и Людмилы», в последующих симфониях и квартетах — «Игоря» и «Млады»).

Инструментальные темы Бородина весьма разнохарактерны. Немало в их числе широко развернутых мелодий, текущих медлительно и ровно, подобно плавной речи сказителя или задумчивой песне. Такие темы благодаря своей цельности, очевидно, более всего отвечают требованиям эпического жанра. И действительно, Бородин строит на их основе самые свои величественные эпические полотна — такие, например, как Анданте Первой и Второй симфоний. Плавны, распевны, ровны по настроению даже некоторые из главных тем его сонатных аллегро (первые части Третьей симфонии и обоих квартетов). Наконец, его музыка знает внутренне цельные темы танцевального склада (финал Второй симфонии).

Встречаются у Бородина и иные темы, состоящие из контрастных (обычно коротких) тезисов, — как это бывает у Бетховена. Таковы, скажем, главные темы первых частей Первой и Второй симфоний, финала Первого квартета. Но и тут заметно своеобразие бородинского эпического метода: контрастные тезисы не конфликтуют между собою, а мирно дополняют друг друга.

Поэтому тематическое «развитие» (это слово надо взять в кавычки, так как у Бородина оно имеет совсем иной смысл, чем, например, у Бетховена или Чайковского) осуществляется не через «борьбу противоположностей», не ради раскрытия внутренней противоречивости тем, а на путях к возможно более полному с и н т е з у контрастных начал. Конечная цель этого «развития» — обнаружить единство там, где поначалу видны лишь различия (а не найти различия внутри того, что кажется единым).

Показывая впервые тему, Бородин тут же утверждает, закрепляет ее путем повторения или

сразу начинает по-новому сочетать ее элементы (по горизонтали и по вертикали), чтобы выявить их родство. Формирующийся в результате этого новый тематический материал, естественно, тесно связан с исходным — не противостоит ему, а из него вытекает и прорастает. Замыкается же тема кадансом, который придает ей завершенность, обособляя ее от следующей темы.

Из-за этой своей внутренней цельности и замкнутости тематические построения предстают перед нами как законченные и относительно самостоятельные картины или портреты. Бородин обычно отмечает их границы особыми «заставками», которые повторяются на протяжении части несколько раз, разделяя соседние картины и одновременно связывая их (благодаря своей повторяемости). В I части Первой симфонии роль таких «заставок» играют аккордовые эпизоды, в финале — фанфарные, в I части Второй симфонии — плавные трихордовые ходы, в Скерцо — «покачивания», в Анданте — эпизоды, основанные на трехзвучном мотиве, в финале — разделы, воспроизводящие вступление к главной теме.

Музыка Бородина знает контрасты не только внутри тем, но и между темами — например, между главной и побочной в сонатном аллегро. Однако и здесь не возникает антагонизма и борьбы. Напротив, уже в экспозиции начинается выявление о б щ е г о между ними, их сближение и взаимопроникновение. Далее, в разработке, этот процесс продолжается. Бородин использует главным образом такие приемы развития, при которых сохраняется цельность темы (варьирование, полифонические преобразования). Но и мотивная разработка в его руках становится инструментом не только анализа, но и синтеза — вернее, а н а л и з а р а д и с и н т е з а: она служит отысканию все новых и новых возможностей сближения тем. И, наконец, в репризе окончательно утверждается их единство (путем мелодического синтеза или контрапунктического сочетания) как цель и итог всего движения.

Таким образом, сонатная форма получает не совсем обычную трактовку. Бородина не привлекают ее драматические возможности (в этом его отличие от венских классиков и от Чайковского). Поэтому так часта у него сонатная форма без разработки. В то же время он и не разрушает ее стройности, уравновешенности (в этом его отличие от романтиков). Напротив, к сонатной форме он постоянно обращается именно ради ее логичности, пропорциональности, ради ее обобщающих свойств, «укладывая» в ее рамки своеобразное эпическое, повествовательное содержание. Эта форма использована им не только в первых частях инструментальных циклов, но и в их скерцо (крайние разделы), анданте и финалах, и даже в отдельных оперных номерах (хор девушек «Мы к тебе, княгиня»).

Любит Бородин и другие закругленные и пропорциональные формы, способствующие утверждению идеалов цельности, стройности, гармоничности, равновесия, синтеза. Так, часто встречается у него трехчастная форма (притом не только в миниатюрах, но и в крупных построениях вроде Пролога «Князя Игоря»). На ее основе он создал и особые концентрические формы — широко развитые, многотемные, с симметричным (зеркальным) расположением материала (ариозо Ярославны, ария Игоря). Как и Глинка, нередко использует Бородин форму рондо, очень подходящую для эпического жанра благодаря своей «раскидистости», многотемности (при самостоятельности каждого раздела). Но он старается усилить ее обобщающие возможности, придать ей единство не только повторами рефрена, но и тематическим сближением отдельных эпизодов, повторением их материала и т. д. (Плач Ярославны).

6

Стремление к уравновешенности и стройности неизбежно привело Бородина к господству в его музыке статики. Ведь (как известно из физики)

лишь из нарушения равновесия может возникнуть движение. И музыка Бородина действительно большей частью статична, вызывая ассоциации с неподвижным, вросшим в землю великаном.

Вопреки распространенным представлениям, статика не есть необходимое, обязательное свойство эпоса. Верно, конечно, что «эпосу всегда присуща некоторая величавость, монументальность». Но она вовсе не означает непременной медлительности повествования. «Никакого нарочитого стремления к замедленной речи нет, — пишет о русском былинном эпосе В. Пропп. — ...Равным образом действие всегда развивается быстро, энергично, полно страстного напряжения и беспощадной борьбы. «Эпическое спокойствие» существует только в малоудачных теориях». [26]

Следовательно, преобладание статики у Бородина объясняется не эпичностью, а другими особенностями его творчества. Она вытекает из его общего взгляда на мир, обращенного к устоям жизни, психологии, народного характера, из его всегдашнего стремления к синтезу во всем, к мирному разрешению противоречий, к цельности.

Что же рождает у нас ощущение статики, когда мы слушаем бородинскую музыку? Прежде всего, очевидно, то, что в ней показ преобладает над действием, созерцание и раздумье — над активным переживанием. Бородин любит долго развертывать один образ, долго пребывать в одном эмоциональном состоянии. У него много медленных или умеренных темпов. Когда же движение убыстряется, разгоняется, то и тогда его источником и исходным моментом служит не острый конфликт и не взрыв, а, напротив, — как это ни парадоксально на первый взгляд, — утверждение. Движение у Бородина часто начинается с «втаптывания», то есть настойчивого повторения устоев. Это «втаптывание» переходит затем в «раскачивание» (отклонение от устоя и возвращение к нему). И уже из «раскачивания» вырастает поступательное движение. Оно нередко достигает большой стремительности, когда музыка

несется вырвавшимся на свободу сплошным потоком. Но при этом, как и в медленном темпе, характер движения не меняется на большом протяжении или же, если меняется, то постепенно, плавно, в одном направлении (длительное нагнетание или, наоборот, длительное же успокоение).

Широкие однородные пласты музыки цементируются излюбленными Бородиным приемами мелодической и ритмической остинатности. Одни из них — органные пункты (педали), чаще всего тонические в басу. Они длятся порою десятки тактов, придавая цельность большим музыкальным фрагментам. Формы их разнообразны: это бывает и один тянущийся звук, и аккорд, и повторяющаяся последовательность звуков (квартовый оборот в I части Первой симфонии). В последнем случае прием этот смыкается с другим — с ритмической остинатностью (многократное повторение одной и той же ритмической фигуры), служащей тем же самым целям.

«Роль этих приемов действенна, — справедливо замечает Ю. Келдыш. — Они, с одной стороны, динамизируют музыкальную ткань путем постепенного нагнетания и роста гармонической и моторной напряженности; с другой стороны, вызывают ощущение неизменности, постоянства, благодаря длительному сохранению одной установившейся формы движения».[27] К этому надо только добавить, что и сама динамизация, о которой здесь говорится, не совсем обычная: она не противостоит статике, а вырастает из нее (как мы видели) и, так сказать, сохраняет ее все время в себе вследствие однородности движения.

Особая форма остинатности у Бородина — «сползающий» бас, который размеренно движется вниз по тонам или полутонам на протяжении многих тактов, совершая, таким образом, путь в 2, 3 или даже 4 октавы. Прообразы этого специфичного для Бородина приема — бассо остинато в старинной полифонической музыке, а с другой стороны — движение по целотонной гамме вниз на 4 октавы в хоре «Погибнет» из «Руслана и Людмилы» (см. также

«Я не сержусь» Шумана). Бородин сохранил первоначальную основу его выразительности — ощущение неизменности, упорства, но снял оттенок грозной неумолимости. Его «сползающие» басы передают непрерывность течения мыслей и чувств и цельность настроения, хотя само это настроение бывает различным (ария Игоря, каватина Владимира Игоревича и др.).

Статичность таят в себе, по существу, и основные компоненты бородинского музыкального языка. Так, его мелодика выражает большей частью не бурные процессы, но устойчивые состояния, не аффекты, но настроения. В ней мы не раз уже отмечали (вслед за К. Дмитревской и Л. Мазелем) уравновешенность, рассредоточенность (равномерное распределение) выразительности, преобладающую роль устоев. Мелодии Бородина развертываются спокойно, мерно и плавно, их линии мягки и округлы, как очертания приветливых русских холмов, но не суровых, неприступных гор. Немаловажно и то, что почти всюду (во всяком случае, в музыкальных образах русского характера) они диатоничны, опираются на лады и звукоряды с менее острыми, менее напряженными тяготениями, чем в хроматике.

Диатонична по преимуществу и гармония Бородина. Даже сложные созвучия сохраняют большей частью ясную диатоническую основу; альтерации в аккордах применяются почти исключительно в красочных целях, а не ради обострения тяготений и динамизации музыкальной речи (как у Вагнера или Чайковского).

Как мы уже видели, у Бородина очень часты аккорды с большими секундами или взятые в отдельности секундовые созвучия (соединение двух устоев переменного лада).

Трактовка большой секунды, образованной устоями одного или разных ладов, как устойчивого статичного созвучия впервые, по-видимому, встретилась у Глинки в коде Лезгинки из «Руслана и Людмилы», где наложение двух разных тонических

квинт неоднократно дает то секунду, то нону (секунду через октаву) между голосами образующегося комплекса, а затем — в «Камаринской» (педаль *до-бекар* в ре-мажорном проведении темы). Справедливо также наблюдение Ларош относительно того, что предшественником Бородина по части секунд был и Лист, у которого эти интервалы в качестве самостоятельных встречаются в трелях и других фигурациях (см., например, «На берегу ручья»). Чуть позже Бородина повторяющиеся большие секунды применил для изображения скованной в движениях или топчущейся на месте толпы Мусоргский (Пролог «Бориса Годунова»).

В дальнейшем образные возможности больших секунд для передачи состояний неподвижности и созерцательности или для настойчивого утверждения их незыблемости особенно широко (но поразному!) раскрыли Дебюсси, Стравинский, Свиридов.

Подобные большие секунды и аккорды, в которые они входят, звучат у Бородина твердокаменными оплотами неподвижности, чрезвычайно способствуя общему ощущению статики. Происхождение их мелодическое: они возникают как результат наложения двух линий, двух пластов. Вообще из трех видов горизонтальных связей между вертикалями, использованных гармонией XIX века — мелодических, колористических и функциональных, — Бородин решительно предпочитает первые два, сознательно ограничивая себя в употреблении многих испытанных и ставших уже общим местом средств напряженного гармонического развития (постепенное обострение альтераций, секвенции, модуляции по квинтовому кругу и т. п.). Не в том, конечно, дело, что он этими средствами не владеет. Нет, просто они ему не нужны. Зато он значительно обогащает мелодическую и колористическую стороны гармонического языка, достигая в ряде случаев совершенно новых образных эффектов. (К этому мы должны будем еще вернуться — для более

подробного рассмотрения — несколько ниже, когда пойдет речь о красочности бородинской музыки и о ее соотношении с русской народной песней).

Столь же определенен подход Бородина к традиционной полифонии. Здесь его тоже интересуют не столько скрытые в ней возможности динамизации изложения, накопления энергии, быстрого роста напряжения (ради чего, например, разными авторами нередко применяются фугато в разработке), сколько ее утверждающая функция (фуга — «доказательство тезиса»).[28] Поэтому имитационные формы и приемы используются им, как правило, в экспозициях и репризах для закрепления тематического материала при его первом показе или в итоговых проведениях. Такую же роль играют они и в разработках, куда Бородин вводит имитации, каноны или даже — вместо обычного разомкнутого фугато — целую фугу со стреттами (т. е. с самым синтезирующим ее разделом), чтобы вновь и вновь утвердить основной тематизм (первые части Первого квартета и Первой симфонии). Особенно же любит он контрапунктические соединения различных тем (в том числе в двойном контрапункте с последующей перестановкой голосов) как средство выявления и фиксации их единства.* Здесь Бородин обнаруживает неистощимую изобретательность и высокое мастерство, по достоинству оцененное таким строгим судьей в этой области, как Танеев (соединение тем Ярославны и Кончаковны из увертюры «Князя Игоря» приведено в его «Подвижном контрапункте строгого письма» как образец двойного контрапункта октавы).

* Любопытно, что Бородин обожал пробовать соединения любых тем и вообще музыкальных звучаний. Е. А. Буланина (племянница композитора, чьи воспоминания уже цитировались выше) рассказывает, что Бородин встретил однажды на улице двух шарманщиков, один из которых наигрывал попурри из «Травиаты», а другой — из «Трубадура». Александр Порфирьевич попросил их сыграть одновременно, а сам стал между ними и с наслаждением внимал их «контрапункту».

Как же в целом расценить музыкальное мышление Бородина? Статично оно или динамично? Все изложенное выше решительно заставляет нас принять первое определение, а не второе. Но тогда мы встаем перед новым вопросом: а не есть ли это принципиальный недостаток композитора? Ведь широко распространены представления о динамичности, конфликтном развитии, строго логичном выведении музыки из исходных внутренне противоречивых тезисов как о синонимах симфонизма, наличие которого, в свою очередь, принято считать обязательным условием полноценности любого крупного произведения.

В действительности же, однако, статика в том виде, как она представлена у Бородина, имеет свои положительные стороны, свои большие преимущества и к тому же вовсе не противоречит принципам симфонизма в их самом широком, обобщенном понимании.

«Нельзя сказать, что здесь степени человеческого движения, порывистость, нервность являются главным стимулом развития, — пишет о Богатырской симфонии Асафьев. — Развитие? Да есть ли оно в этой особенной из вообще особенных русских симфоний?»[29] Вопрос Асафьева, как и все риторические вопросы, заключает в себе подразумеваемый ответ — в данном случае отрицательный. Но можно было бы ответить иначе: развитие у Бородина *есть*, хотя и иное, чем у Бетховена или Чайковского. Смена состояний, несомненно, связана у него с изменениями образов, причем не только внешними. Иначе говоря, преобразуются не только обстоятельства, окружающие героев, но и сами герои. За внешней статикой скрывается динамика образных трансформаций. Однако — это особая динамика: образ не меняет своего основного смысла, выступившего перед нами сразу, при первом знакомстве с ним, и развитие состоит в постепенном раскрытии и росте его коренных, самых устойчивых и неизменных черт (см., например, «судьбу» образов Игоря и Ярославны, главных тем финала

Первой симфонии и I части Второй симфонии, побочной темы финала Второй симфонии и т. д.).

Очевидно, — это особый способ обобщения, а следовательно — и особая разновидность симфонизма (сущность которого как раз и состоит в обобщенном отражении действительности собственно музыкальными средствами). Самое главное, существенное, типическое в герое обнаруживается при этом способе не в процессе развертывания противоречий и постепенного формирования образа, а тогда, когда герой предстает перед нами в неподвижности, в состоянии раздумья, внутреннего напряжения или воодушевления, в такой критический момент жизни, когда силою обстоятельств он сразу раскрывается нам в основном своем качестве. Тогда образ воплощается в максимально концентрированной форме, подобной афоризму.

Отсюда и остальные особенности этого «статичного» вида музыкального мышления. Хорошо сказал о них применительно к Прокофьеву музыковед Г. Орджоникидзе: «Мысль [Прокофьева] — настолько точный слепок действительности, что почти не нуждается в развитии и углублении. Углубление афоризма скорее происходит от сочетания с другими, столь же афористически поданными мыслями. Сам же афоризм как своеобразный тезис остается преимущественно неизменным».[30]

Таков же метод другого советского композитора — Свиридова. Корни его уходят в творчество Бородина.

«Статичный» метод предъявляет особые и очень большие требования к качеству музыкального материала, поскольку тема рассматривается как сгусток самых существенных черт реального образа, а не как просто удобный для разработки отвлеченный тезис, образное значение которого в конечном счете определяется его судьбой. Не логика управляет материалом, а материал — логикой. Поэтому темы Бородина отличаются обычно большой образной конкретностью. В них слышатся интонации речи — от былинного сказа до ласкового шепота — и ритмы

реальных движений (шаг, ска́чка и т. д.), нередки моменты прямой или ассоциативной звукоизобразительности. Особенно же часто Бородин исходит из песенных и плясовых образов народной музыки. Они привлекают его тем, что при всей своей конкретности уже заключают в себе первичное обобщение (так как принадлежат не только реальной жизни, но и искусству). А обобщающие возможности для Бородина ценны во всем!..

В результате, темы Бородина — это не формулы, не символы абстрактных (философских или этических) понятий, какими бывают, например, темы Листа, а обобщенные характеристики определенных жизненных явлений: кличи, диалоги, песни, танцы, лирические излияния, образы шествия, раздумья и т. п., данные в виде «образных сгустков».

Свежестью и яркостью привлекает гармония Бородина. Он любит «нарядные» септ- и нонаккорды с альтерациями и «внедряющимися побочными тонами» (термин Ю. Тюлина), а также красочные (хотя и терпкие) диатонические квартово-секундовые созвучия. И в то же время он вводит в обиход оголенное двухголосие — пустые кварты и квинты, не принятые в европейской гармонии его времени, широко пользуется унисонами. Это разнообразие — от исключительной роскоши и пряности гармонических красок до их предельной скупости — объяснимо только одним. Гармония у Бородина всегда подчинена обрисовке вполне конкретных образов. А среди них — то фантастические или окрашенные гедонизмом («Морская царевна», каватина Кончаковны и др.), вызвавшие к жизни декоративную пышность и «цветистость» гармоний; то эпические, архаически строгие, потребовавшие натурально-ладовой диатоники (хор «Слава» из «Игоря», «песнь Баяна» из Второй симфонии); то аскетически суровые и «дикие» (Хор половецкого дозора, пляска мальчиков), для которых понадобились нарочито «грубые», «примитивные» гармонические средства.

В итоге же гармония Бородина оказалась чрезвычайно своеобразной, зачастую свободной от

многих предвзятых норм его эпохи* вроде обязательного четырехголосия с удвоением баса, терцового строения аккордов, шаблонных функциональных последований и шаблонных же модуляций (Бородин любит сопоставлять далекие тональности, связывая их единственным общим звуком), строго регламентированного разрешения диссонансов (у Бородина секунды переходят в другие секунды, так что образуется параллельное перемещение больших секунд), запрещения октавных и квинтовых параллелизмов (у Бородина иной раз движутся параллельно все голоса!) и т. д., но притом по-своему весьма логичной и естественной.

Такая же образная конкретность отличает оркестровку Бородина. Ее исходные принципы, в общем, те же, что и у Глинки и всей русской школы: стремление к прозрачности оркестровой ткани, экономное использование инструментов при опоре на струнную группу, предпочтение чистых тембров. В партитурах Бородина мы находим «глинкинские» подголоски и скупые педали, обилие различных соло, главным образом не виртуозного, а мелодического характера. Притом, как и у Глинки, выбор солирующего инструмента зависит не только от общего образного замысла и задач психологической выразительности, но и от конкретных национальных или исторических особенностей того или иного образа. Так появляются соло английского рожка, «замещающего» сурнай, в половецких сценах «Князя Игоря» и «В Средней Азии»; соло валторны, «изображающей» старинный рог или голос старца, — в Анданте Второй симфонии; соло кларнета, вызывающего ассоциации с народным певцом или с русскими народными духовыми инструментами, — в финале Второй симфонии и «В Средней Азии»... Да и не в одних только соло достигается такая же национальная и историческая характерность темб-

* Этому способствовало и смелое обогащение гармонического языка приемами русского народно-песенного многоголосия, о чем будет сказано несколько ниже.

ра — достаточно вспомнить «бряцание гуслей» или «наигрыши гудков» в Анданте и финале Второй симфонии и в сценах Скулы и Ерошки, позвякивание треугольника, удары и звон бубна, «уханье» большого и постукивание малого барабана в Половецких плясках.

Вполне понятно поэтому, что когда Бородин вводит в свою музыку новые образы, он отыскивает новые оркестровые средства, способные передать их конкретность и неповторимость. И тогда рождаются изумительные по своей свежести и новизне находки, обличающие в Бородине гениального мастера оркестрового колорита. Для обрисовки былинных богатырей он применяет небывало массивные звучности или унисоны всего оркестра, а для некоторых восточных образов — еще более необычную (с точки зрения норм XIX в.) беспедальную фактуру с далеко отстоящими голосами и незаполненной серединой (Половецкие пляски). Картина стремительной скачки вызвала у него к жизни необыкновенно быстрое остинатное стаккато валторн в Скерцо Второй симфонии, а брезжущий солнечный свет он «изобразил» посредством совершенно нового, специально изобретенного им приема — тремоло флажолетов у струнных (Плач Ярославны). Все это — примеры оркестрового новаторства, подсказанного каждый раз программно-изобразительными задачами.

Однако из конкретной образности тематизма, гармонии, оркестровки Бородина было бы неверно сделать вывод о преобладании в его стиле единичного над частным, характерных зарисовок над обобщениями. В том-то и сила творческой индивидуальности Бородина, что он умел, сохраняя реалистическую конкретность образа, придавать ему обобщающий смысл и возвышать его до художественного символа. Не теряя из виду «земли» — реального мира людей и предметов с их индивидуальными признаками, Бородин в то же время поднимался над нею настолько, чтобы окинуть ее одним взглядом и увидеть общее в этих

бесчисленных разрозненных явлениях. Поэтому изобразительность и жанровость были для него не самоцелью, а лишь средством выражения больших идей-концепций.

Каждый портрет или пейзаж, каждая картина или бытовая сценка у Бородина выступает в качестве обобщающего образа эпохи и страны, национальных типов и народных характеров, природы, общественной жизни или индивидуального сознания. Признаки явления в них строго отобраны, укрупнены, освобождены от частного, единичного. Потому-то и вошли в русскую культуру не обычными жанрово-бытовыми зарисовками, а символами народного героизма или народных бедствий, величия духа или красоты лирических переживаний I часть Богатырской симфонии и Хор поселян, ария Игоря и Ноктюрн из Второго квартета. Потому-то и являются симфонии Бородина симфониями, а не жанровыми сюитами, и «Князь Игорь» поднимается над массой других опер — наряду с творениями Глинки и Мусоргского — как одна из вершин музыкального обобщения исторических судеб русской земли и русского народа.

## 7

Обобщение на основе конкретности как творческий принцип полностью торжествует и в отношении Бородина к народной музыке. Естественная, ненарочитая, органичная, как любовь сына к матери, привязанность к русской народной песне, ее знание и глубочайшее ощущение восхищали в Бородине многих его современников и продолжают восхищать поныне. Бородин мыслит и творит по-народному всегда, независимо от того, стремится ли он сознательно уподобить свою музыку фольклору. У него нет ни одной народной темы как цитаты — и в то же время все его темы народны.

Вслушиваясь и вдумываясь в народные напевы, Бородин «выводит» из них собственные мелодии,

не заботясь особо ни о каких стилевых нормах. Единственное, о чем он все время помнит,— избегание цитирования или прямого подражания. Поэтому путь его работы над темой — это, как ни странно на первый взгляд, путь не приближения к фольклору, а постепенного удаления от его оригиналов. Это можно было ясно видеть при сравнении Хора поселян и русской темы «В Средней Азии» с народными напевами. И в то же время Бородин приходит в конце концов к наибольшей близости народной песне — но уже не ее единичным образцам, а духу и стилю целого жанра, целого исторического пласта.

Это — результат того слухового отбора и слухового же обобщения самых характерных черт первоисточников, на котором основан его метод. Это — прямое следствие того, что Бородин не только «сочиняет», но и думает по-народному.

В творчестве Бородина слышны отзвуки русских песен многих видов и жанров (а также народной инструментальной музыки). Здесь — самые старинные песни и более современные, крестьянские и городские. Если взять, к примеру, одни только романсы Бородина, то в них улавливается связь и с эпическими и молодецкими песнями («Песня темного леса»), и с плясовыми («У людей-то в дому»), и с колыбельными («Спящая княжна»). Еще шире круг ассоциаций в оперном и симфоническом творчестве.

Очень близки Бородину те жанры народной музыки, которые непосредственно связаны с изображаемыми им эпохами и обстоятельствами народной жизни: старинные эпические, обрядовые, молодецкие песни. От эпических песен (былин) он берет интонации и ритмы повествовательной речи, сказа, от обрядовых — призывные заклинательные интонации (кличи), простейшие утвердительные попевки (с «втаптыванием» устоев), от молодецких — размашистые и в то же время устойчивые мелодические обороты (квартовые, квинтовые, секстовые, октавные), выражающие силу и удаль.

Тяготеет Бородин и к крестьянской лирической песне (в особенности — протяжной формы). Это для него богатейший источник выразительных средств всех видов, позволяющих передать широкий мир раздумий и чувств, изобразить картины народной жизни, создать образы людей из народа. Из всех народно-песенных жанров крестьянская лирическая песня сыграла, пожалуй, наибольшую роль в формировании его музыкального языка.[31]

Наконец, временами Бородин обращается к хороводной и плясовой песне, черпая оттуда характерные интонации и ритмические приемы, а нередко и элементы сопровождающей их народно-инструментальной музыки (наигрыши, отдельные типичные фигуры), чтобы воспроизвести сцены народных праздников и гульбищ, создать атмосферу веселья, выразить дух скоморошеской шутки и затейливости.

Разумеется, когда мы говорим: «Бородин берет интонации и ритмы песен», — это надо понимать в том духе, как было сказано выше: не перенимает, не цитирует, а отбирает типические черты оригиналов и воссоздает в новой, самостоятельной форме.

Но не только отдельные образные средства, присущие тем или иным жанрам крестьянской песни, вошли в музыку Бородина. Глубоко родственны этой песне самые основы его музыкальной речи.

Ее характернейшая черта — п е с е н н о с т ь. В трех разных, хотя и близких смыслах употребляется этот термин. Песенность можно понимать как общий п р и н ц и п построения музыкального образа (мелодическая обобщенность, в частности — особое, обобщенное соотношение между словами и музыкой в вокальных жанрах), как опору на ф о р м у песни (в частности, использование свойственных ей композиционных структур и методов развития) и как качество музыкального я з ы к а (претворение интонаций, ритмов и других отдельных выразительных средств песни).

К музыке Бородина подходят все три определения. Она целиком песенна в том смысле, что в ней

господствуют мелодические обобщения (в том числе — в романсах и операх — широкое пение, а не речитатив), причем певучи, вокальны по своей природе даже многие ее инструментальные темы. В ней нередки темы, самостоятельные фрагменты или целые произведения в форме песни (в одном только «Князе Игоре» имеется около десяти номеров-песен). И, наконец, она весьма часто бывает песенной по отдельным признакам языка.

Напоминает русскую крестьянскую песню — даже в случаях отсутствия интонационного родства с нею — общий рисунок многих мелодий Бородина (волнообразные контуры, гибкость, узорчатость, «обвивание» опорных точек) и тип их развертывания (разрастание одного «зерна», постепенное «завоевание» диапазона).

Русской крестьянской песне обязана бородинская музыка основными чертами своей ладовой организации. Это — царство натуральных ладов, где часто встречаются и дорийский, и фригийский, и миксолидийский лады (или обороты), и натуральный минор (эолийский лад), и столь характерный для русской песни переменный мажор — минор (точнее говоря, ионийско-эолийский лад). Очень широко представлен здесь и мажор: Бородин — один из очень немногих композиторов XIX века, у которого мажор преобладает над минором (что, конечно, связано с содержанием его творчества).* Но мажор этот особенный — с частым пропуском или «затушевыванием» вводного тона, то есть с избеганием подчеркнутой доминантовости, что как раз и характерно для крестьянской лирической песни.

* Мажор уравновешеннее, «объективнее» минора (ввиду тождественности его двух тетрахордов и соответствия его тонического трезвучия обертоновому ряду). Он не только светлее, «праздничнее» минора, но и дает больше колористических возможностей (тогда как минор, в особенности гармонический, обладает большими предпосылками эмоциональной выразительности). Он менее склонен к внутриладовым альтерациям, но зато чаще участвует в красочных сопоставлениях тональностей.

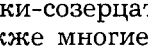
Еще важнее использование Бородиным не только диатонических ладов (сами по себе лады еще не определяют национального своеобразия музыки), но и особой ладовой логики, присущей русской народной песне. «...Народная мелодика многих народов (в том числе и старинная русская) основывается не на семиступенных звукорядах, а на *терцовых, квартовых и квинтовых ладовых звеньях, взаимно сопряженных у каждого народа по-своему*»,— пишет Е. Гиппиус.[32] И вот огромную роль в музыке Бородина играют те же, что и в русской крестьянской песне, бесполутоновые ладовые звенья, в особенности — трихорды в кварте и в квинте, сопрягающиеся между собой по-народному же. Они напоминают нам о наиболее древних пластах русской песенности, к которым так тяготел Бородин.

Закономерности всех этих народно-песенных ладов и ладообразований проявляются не только в мелодике, но и в аккордике Бородина (вспомним — в который уже раз! — квартово-секундовые созвучия, «подслушанные» им в русской народной музыке). От крестьянской песни — и ряд других особенностей гармонического мышления Бородина, в том числе — господство мелодических связей, обилие плагальных оборотов, нефункциональные (точнее говоря, не подчиненные нормам мажоро-минорной гармонической системы) последования.

Встречается в бородинской музыке ясно выраженного народно-песенного склада и хроматика, несвойственная русской крестьянской песне. Это — частица того личного, субъективного, что вносит композитор в народное от себя. И она не вступает в противоречие с исконными чертами русской песни. Хроматизмы в песенных темах Бородина почти всегда бывают проходящими, а не вспомогательными, то есть не украшают мелодию и не подчеркивают в ней остроту гармонических тяготений, а лишь усиливают ее плавность и текучесть. Иными словами, они еще больше «мелодизируют» мелодию, что полностью соответствует самому принципу песенности.

Временами Бородин даёт хроматические подголоски к диатонической мелодии. Это — в традициях «Камаринской» (и других произведений) Глинки, где, по замечанию В. Цуккермана, «хроматические ходы, плавно вводимые и выводимые, производят эффект льющегося, текучего движения голосов, что весьма свойственно русской народной песне, хотя она и применяет не хроматические, а диатонически-переливчатые подголоски».[33]

Не в меньшей степени, чем чертами ладовой организации, близка музыка Бородина к русской крестьянской протяжной песне своей ритмикой. Ведь само свойство распевности, «протяжности», как показывают исследования народной песни, связано в первую очередь с особенностями метро-ритмической структуры — с ее несимметричностью, с избеганием в ней периодичности, «квадратности», со свободными отклонениями от установившегося метра (вернее, с отсутствием метрической «сетки»). И все эти особенности очень широко представлены во многих и многих мелодиях Бородина. Таковы темы всех его медленных частей, да и вообще почти все эпически-созерцательные и лирико-эпические темы, а также многие лирические (притом не только родственные в интонационном отношении крестьянской песне, но и такие, как тема Ноктюрна из Второго квартета).

Характерную черту бородинской ритмики нередко усматривают в обилии синкоп. Действительно, смещения акцентов с ударных долей такта на безударные довольно часты у Бородина. Но не все они одинаковы по своей природе и, в частности, далеко не все подпадают под обычное понимание синкопы как метрического «перебоя». В некоторых случаях ритмическое движение развертывается у него на основе повторяющейся синкопической «формулы» типа  при постоянстве метра (в данных случаях — трехдольного). Но так бывает только в восточных темах (об этом — далее). В русских же темах, даже плясового характера,

обычно вообще не бывает повторяющихся в каждом такте одинаковых ритмических фигур, а порою метр в целом переменен (главная тема финала Богатырской симфонии). То, что похоже на синкопу, — перемещение ударения вследствие того, что на ударную долю приходится пауза или меньшая длительность, чем на безударную, — возникает не как единичное, временное отступление от некоего неизменного метра, а как проявление его фактической переменности: акцент на второй или третьей доле такта говорит о том, что это в действительности — первая, сильная доля, но только не в прежнем, а в новом, изменившемся метре, который композитором не обозначен. Если же в каждом следующем такте ударения приходятся на иные доли, чем в предыдущих, — значит, вообще нельзя говорить о постоянной метрической «сетке» (тема Анданте Второй симфонии). Это и есть характерная черта распевности (в том смысле, как ее понимают, говоря о протяжной песне).

К этому надо добавить, что музыка Бородина впитала в себя ритмику не только русской крестьянской песни, но и крестьянской речи. Тут можно вспомнить, в частности, все, что говорилось ранее о пятидольном метре «Песни темного леса», хора девушек «Ты помилуй нас» из «Игоря» или Скерцо Третьей симфонии как об отражении ритмических особенностей русской народной речи и народной поэзии. Пятидольные стопы с ударением на третьей доле во множестве встречались нам и в других местах бородинских сочинений (в том числе — в рамках четных метров), и они всюду ассоциировались с теми же самыми особенностями. Это — одно из проявлений гораздо более широкой, можно сказать, всеобъемлющей закономерности: теснейшей связи между ритмом русской речи и русской музыки.[34]

Склад русской крестьянской песни решительным образом повлиял и на фактуру Бородина, на своеобразие его многоголосия. В ряде случаев — например, в Хоре поселян, в трио из Скерцо Первой симфонии или в Анданте из Первого квартета — Боро-

дин воспроизводит всю совокупность характерных признаков народной подголосочной полифонии (или хотя бы несколько из этих признаков). Но и там, где этот многоголосный стиль не выдерживается в целом, его могучее воздействие ясно ощущается в отдельных особенностях бородинской фактуры. Это прежде всего ее «мелодийная» насыщенность, самостоятельная мелодическая выразительность всех или, во всяком случае, нескольких голосов. Это — обилие подголосков, иной раз настолько ярких, что они перерастают в самостоятельные голоса, «соперничающие» с основной мелодией (см. побочные темы первых частей обоих квартетов, особенно — в репризах). Это, наконец, и переменное число голосов полифонической ткани, то образующих сложные созвучия, то сливающихся в унисоны.

Именно усвоение «законов» русского народного многоголосия помогло Бородину освободиться от оков «школьного» голосоведения, нейтрального по отношению к тематическому материалу, и найти такие фактурные приемы, которые в наибольшей мере соответствуют природе его тематизма. Таковы, в частности, упоминавшиеся выше бородинские педали. Они, как и другие формы остинатности, навеяны, кроме того, примером русской народной инструментальной музыки, для которой весьма типичны и «волыночные» басы, и квинтовые бурдоны (ср. начало финала Богатырской симфонии), и выдержанные звуки в средних голосах на балалайке (звучание неподвижной струны). [35]

Свободное движение голосов по принципам подголосочной полифонии способствует у Бородина обогащению не только мелодической, но и гармонической выразительности. Оно приводит к образованию часто встречавшихся нам нефункциональных или полифункциональных созвучий («напластования» субдоминанты и тоники, субдоминанты и доминанты и т. д.), придающих столь заметное своеобразие его гармоническому языку.

Наконец, и методы развития в бородинской музыке также обнаруживают часто свое родство

со стилем русской крестьянской песни. «Прорастание» мелодии из начального внутренне цельного зерна, ее неторопливое развертывание, вариантность попевок, сходных, но не повторяющих одна другую,— все эти закономерности бородинской мелодики вполне в духе народных прообразов. И дальнейшие преобразования тематизма протекают в том же русле. Подобно Глинке в «Камаринской», а значит — и подобно народным музыкантам, Бородин сочетает вариационность с вариантностью, изменяя не только окружение темы, но и ее внутренний интонационный состав (один из красноречивых примеров — трансформации побочной темы финала Богатырской симфонии).

В гораздо меньшей степени связано творчество Бородина с городской ветвью русской народной музыки. Лишь в его ранних произведениях на каждом шагу встречаются — порою даже в сыром, необработанном виде — жанры этой музыки, ее характернейшие интонации и ритмические приметы. Позднее роль их резко сократилась. И это не удивительно: мы уже знаем о настороженном, а нередко и неприязненном отношении зрелого Бородина к городскому фольклору как к отмеченному будто бы неизгладимой печатью мещанских вкусов. Но интуиция художника и его живое ощущение действительности временами все же одерживали верх над предвзятыми эстетическими построениями. И Бородин оказался среди кучкистов, пожалуй, самым внимательным к городской бытовой музыке его времени! Став балакиревцем, Бородин, в отличие от товарищей по кружку, продолжал — хотя и неизмеримо реже — соприкасаться в своем творчестве то с бытовым романсом, то с танцами русского городского быта (вспомним о бытовых вальсовых звучаниях в Скерцо Второго квартета, о мазурках и др.).

Более всего из городских жанров народной музыки привлекал Бородина бытовой романс. Его выразительные, открыто эмоциональные интонации (с характерными задержаниями и вводнотоновыми

оборотами гармонического минора) слышатся в некоторых наиболее страстных, щедрых прямым выражением лирического чувства бородинских темах (главная тема I части и тема Ноктюрна из Второго квартета, средний раздел романса «Для берегов отчизны дальной»).

Таким образом, Бородин, охватив широкий круг народно-песенных жанров, сумел отразить в своей музыке типичные черты русской народной музыки в целом. Опять, как и во всем, — обобщение на почве конкретности, синтез, вырастающий из анализа!..

Подобный подход к народной песне ставит Бородина в ряд с Глинкой, а если говорить о современниках, — с Чайковским, также сторонившимся цитатного метода (хотя и не отказывавшимся вовсе от разработки подлинных народных напевов). Но Бородин исходит из иных видов и жанров русской песни, чем Чайковский, тяготевший больше к городской песне, чем к крестьянской (в частности — старинной эпической и лирической). В этом смысле Бородин гораздо ближе к своим соратникам по Могучей кучке, опиравшимся, как и он, на крестьянскую песню. *

Кучкисты, воспринявшие от Глинки преклонение перед народной песней, пошли дальше него в ее изучении, вплотную занявшись и собиранием, и обработкой фольклора. Как мы знаем, не стоял в стороне от этой большой работы, позволившей глубже и разностороннее узнать русскую песню, и Бородин. Но он при этом счастливо избежал в своем творчестве уклона в этнографизм, сказавшегося местами у Балакирева (и частично у Римского-Корсакова), всюду оставшись верным

* Надо только помнить, что у каждого из них были в этой области излюбленные жанры, не всегда совпадавшие с теми, какие больше всего интересовали Бородина. Так, Римского-Корсакова привлекали в первую очередь обрядовые, хороводные и плясовые, Мусоргского — исторические и молодецкие и т. д.

глинкинскому принципу возвышения и обобщенной трактовки русской народной песни.

Таким же был метод Бородина в отношении восточного фольклора. Обходясь без цитат (по-видимому, единственное исключение — романс «Арабская мелодия»), он тем не менее смог ближе, чем кто-либо из его предшественников и современников, подойти к подлинному стилю народной музыки Востока, передать ее истинный дух и склад.

Среди выразительных средств, какими пользуется Бородин, создавая образы Востока, некоторые вполне традиционны (если не сказать — шаблонны) для европейского музыкального ориентализма XIX века. Это, например, гармонический мажор, обороты с увеличенной секундой. Но в бородинской музыке они играют, в общем, скромную, малозаметную роль, а главное — соединяются с иными, нешаблонными средствами, соприкосновение с которыми словно освежает их, возвращает им первоначальную подлинность (так происходит, в частности, с увеличенной секундой в Песне половецкой девушки с хором).

Основное, преобладающее место в музыкальной речи Бородина о Востоке принадлежит тем средствам, которые были выработаны в русской музыке Глинкой, его современниками (Алябьев) и ближайшими последователями (Даргомыжский, Серов, Балакирев).[36] Бородин обобщил завоевания русских композиторов, достигнутые в этой сфере за несколько десятилетий, применив их в своем творчестве с небывалой ранее полнотой и широтой.

Перечень воспринятых им приемов очень обширен, и здесь возможно назвать только некоторые. В области ладовой: натуральные диатонические лады в сочетании с хроматикой (нередко, как и в русских темах, она сосредоточивается в инструментальной партии, тогда как напев диатоничен). В мелодике: обилие фиоритур и мелизмов, построение мелодии из коротких звеньев, соединенных в нисходящей секвенции («сползающий» напев). В ритмике и метрике: частые смещения акцентов

с сильных долей в мелодии (обычно — при сохранении их в аккомпанементе), употребление фигуры  в качестве зачина темы или фразы. В гармонии и фактуре: пряные альтерированные аккорды, органные пункты (в том числе квинтовые бурдоны), переменная гармонизация одного и того же напева в параллельных тональностях. В области вокальных и инструментальных тембров: широкое использование низкого женского голоса (контральто), излюбленного в восточной музыке, и инструментов, имитирующих народные восточные (английский рожок, ударные). В области форм и жанров: соединение арии (сольной песни) с хором и хора с пляской.

Примеры такого рода у Бородина очень многочисленны и выше мы сталкивались с ними на каждом шагу, когда рассматривали половецкие сцены «Князя Игоря», «Арабскую мелодию» и «В Средней Азии».

Но Бородин не ограничился синтезом того, что было найдено его предшественниками. Он расширил интонационную сферу русской музыки о Востоке, впервые «приоткрыв» для нее Среднюю Азию, Казахстан с их богатейшими народно-музыкальными культурами. Он с большей строгостью и чистотой воспроизвел ладовое своеобразие восточной музыки — в частности, охотно использовал фригийский лад, столь характерный для музыки узбеков и других народов Средней Азии. Варьируемая гармонизация одного и того же напева стала у него гораздо более разнообразной и смелой, намного полнее выявляющей переменность лада.* До Бородина русская музыка о Востоке не знала такой импровизационной свободы ритма, как в каватине Кончаковны,

* Так, у Глинки в хоре дев Наины (Персидский хор) тема гармонизована то в мажоре, то в параллельном миноре. У Бородина есть аналогичные примеры: в хоре «Улетай на крыльях ветра», в восточной теме «В Средней Азии»,— но встречается и другой, более редкий: в пляске мальчиков в гармонизации темы сменяются фригийский лад и параллельный ему эолийский.

а с другой стороны, такой его напряженности и «взрывчатости», как в Половецких плясках, где короткие синкопические фигуры, настойчиво повторяющиеся в быстром темпе, сообщают музыке упругость стальной пружины. Не знала она и столь своеобразных гармоний — то жестких и «пустых», (о которых уже говорилось ранее), то небывало жарких, томных, «с поволокой» (как, например, в каватине Кончаковны).

Наконец, не было в ней и такого достоверного воспроизведения жанров народной музыки Востока и форм ее бытования. Вот один пример. Восточная танцевальная сюита в «Руслане и Людмиле» содержит лишь инструментальную музыку. Бородин же в Половецких плясках соединил танцы с хоровым пением. Такое соединение очень типично для музыкального быта восточных народов, и о нем говорится в ряде работ середины XIX века по общей и музыкальной этнографии, с которыми мог знакомиться Бородин. «Азиаты любят свои пляски украшать пением, а пение плясками», — пишет, например, П. Сияльский. [37]

В ряде эпизодов «Князя Игоря» тонко переданы особенности восточного инструментального музицирования. Так, в оркестровой интермедии из Песни половецкой девушки с хором солирующий английский рожок исполняет узорчатые наигрыши, в то время как кларнеты тянут выдержанную квинту. Это — отражение манеры игры распространенных на Востоке небольших инструментальных ансамблей, в которых на одной зурне солирует устá (мастер), тогда как другой зурначи́ (исполнитель на зурне) берет долгие, протяжные звуки.

Следовательно, не только по содержанию, но и по форме музыкальный Восток у Бородина конкретен, достоверен, подлинен в такой степени, какая не была достигнута до него никем. Но вместе с тем восточное предстает у него все же в обобщенном преломлении — как то, что свойственно не одной, а многим музыкальным культурам Востока. Показательно ведь, что половцев, вышедших из Средней

Азии, он охарактеризовал частично арабскими интонациями. Тут, конечно, сыграло роль то обстоятельство, что в XIX веке арабская культура считалась родоначальницей и средоточием культуры всего Востока.* Но основная причина иная: для Бородина этнографическая точность вообще не имела первостепенного значения. Вероятно, он сознавал, что «народная музыка Востока» — это лишь собирательное понятие для совокупности многих самостоятельных национальных музыкальных культур, порою весьма отличных друг от друга. Но тогдашний уровень знаний не позволял провести эту дифференциацию.** И Бородин к ней не стремился. Ему, очевидно, представлялось более важным нащупать общие черты, бесспорно имеющиеся в музыке всех народов Передней и Средней Азии.

Более того. Бородин на каждом шагу демонстрирует черты общности не только между музыкальными культурами разных восточных народов, но и между ними, с одной стороны, и русской народной песней, с другой. В обрисовке русских и восточных образов он сплошь и рядом использует одни и те же средства и приемы: обороты натуральных и переменных ладов, ритмические «перетяжки», гибкие, узорчатые, мелодические попевки, мелизмы (см., например, морденто в такой сугубо русской по своему характеру теме, как главная тема Анданте Второй симфонии). Вслед за Глинкой он берет из восточной народной музыки такие образцы, которые не противостоят русской музыке, а чем-либо близки ей — например, своим диатоническим строением (на это обратил внимание еще Кюи в книге

* Так, выдающийся казахский просветитель Ч. Валиханов, следуя общим тенденциям своего времени, связывал, по словам советского исследователя, «изучение литературы и языка восточных народов, и в частности казахского народа, с данными арабской поэтической культуры».[38]

** Стасов, говоря о занятиях Бородина восточной музыкой, называет некие «песни финно-тюркских народов», тем самым не различая двух этнических групп: финно-угорской и тюркской.

«Русский романс», говоря об «Арабской мелодии»).

Во всем этом, как и в методе трактовки русской песни, обнаруживается умение Бородина подняться над этнографизмом к большим образным и стилевым обобщениям.

Отказ от этнографизма был следствием отношения Бородина к народному и национальному в музыке как к проявлению определенного и очень ценного духовного содержания, имеющего общечеловеческое значение, а не только как к форме, интересной внешним своеобразием. Об этом убедительно пишет Ю. Кремлев: «И русское, и восточное были для Бородина отнюдь не поводами этнографических музыкальных «фотографий», но сферами мировоззрения и мироощущения. Впитывая и претворяя русское и восточное, Бородин искал обогащения своей творческой индивидуальности, эмоционального душевного склада... И, конечно, именно глубокое проникновение в суть национальных и народных складов музыки позволило Бородину выражать сущность русского или восточного с такой полнотой и исчерпывающей ясностью, каких он никогда не достиг бы путями следования этнографизму». [39]

К этому надо добавить еще одно. Обращаясь к восточной народной музыке, Бородин стремился не только обогатить «свою творческую индивидуальность, эмоциональный душевный склад», но и показать строй жизни и раскрыть душевный мир других народов в обобщенной художественной форме. И если, несмотря на отсутствие цитат, половцы предстали в его опере не отвлеченными, бесплотными фигурами в духе условного ориентализма, а полнокровными образами с подлинными признаками национального характера и жизненного уклада, то, значит, метод Бородина в условиях его времени оказался самым плодотворным и перспективным. Недаром и сегодня для народов Советского и зарубежного Востока Бородин остается одним из самых близких и родных художников.

Всегда — оригинальность, всегда — первозданность. Это непременные качества бородинской музыки, к какому бы жанру она ни относилась, какие бы идеи и образы ни выражала. Стиль Бородина не очень разнообразен (Римский-Корсаков не без оснований указывал на известное однообразие его технических приемов), но во всем индивидуален. В особом, только Бородину свойственном сочетании эпического с лирическим, русского с восточным, народного с личным, анализа с синтезом, традиций с новаторством и состоит самобытность его музыкального мышления, его содержания и стиля, в полной мере сохранивших свою свежесть и привлекательность до наших дней.

## Заключение

# ИСТОРИЧЕСКОЕ МЕСТО БОРОДИНА

Как каждое явление искусства, творчество Бородина неповторимо. И вместе с тем оно выступает перед нами в качестве закономерного звена исторического процесса развития русской и всей мировой музыки.

Современники справедливо видели в Бородине «музыкального сына» Глинки, ближайшего наследника глинкинских традиций. Действительно, хотя эти традиции унаследовали все русские композиторы-классики, Бородин по складу своей натуры, кругу тем и образов, основным чертам стиля оказался, пожалуй, самым последовательным глинкианцем. От Глинки он взял, по-своему развив, национальную героико-патриотическую тему богатырства, идею приятия жизни и утверждения идеала, объективный строй лирики, эпические принципы драматургии, обобщенное понимание народности, стремление к стройности и гармоничности стиля.

В то же время глинкинское, превратившись в бородинское, кое в чем не только сохранилось, но и изменилось. Если уж называть Бородина «новым Глинкой», то надо помнить, что это — Глинка новой эпохи, периода 60-х годов. Поэтому его образы — и героические, и лирические — отнюдь не повторяют глинкинских. Игорь отличается от Сусанина и Руслана большей напряженностью пережи-

ваний, а от Руслана еще и бытовой и исторической конкретностью. Заметно также отличие Ярославны от Антониды и Людмилы: в ней качества верной, любящей подруги соединились с чертами правительницы.

Наряду с «эпическим» конфликтом — между народом в целом и внешними врагами — Бородин показывает в «Князе Игоре» и конфликт внутри общества, отсутствовавший у Глинки. Это — явный симптом нового времени с его усиленным интересом к социальной проблематике. Есть навеянные той же эпохой новые черты и в лирике Бородина (обостренная, по сравнению с Глинкой, психологичность «гейневских» романсов). А с другой стороны, он глубже проникает в старину, стремясь «докопаться» до не тронутых Глинкой пластов народной жизни и народной песни (здесь можно видеть влияние 60-х гг. как эпохи расцвета науки вообще, исторической — в частности).

Кое-что из того, что отличает Бородина от Глинки, пришло к автору «Князя Игоря» от Даргомыжского (например, бóльшая конкретность образов). Бородин, конечно, не был творчески так близок к «великому учителю музыкальной правды», как, скажем, Мусоргский. Но и он усвоил достижения Даргомыжского в области речитатива и жанровых характеристик — иначе не смогли бы появиться у него ни Скула и Ерошка, ни «Спесь». А в одной сфере он как последователь Даргомыжского оказался впереди многих других. Это — сфера инструментального комизма.

Учел Бородин и опыт еще одного композитора, творчество которого тоже стало звеном цепи, протянувшейся от Глинки к кучкистам, — Серова. Его «Юдифь», как первая русская героико-эпическая опера после «Руслана», не могла пройти мимо внимания Бородина (тогда как «Рогнеду» он отверг и безжалостно осмеял в «Богатырях»).

Многое связывает Бородина с его предшественниками в западноевропейской музыке. Римский-Корсаков однажды предложил такую «формулу»:

Бородин — это «Глинка + Бетховен + Шуман + свое».[1] При всей условности и очевидной неполноте она в какой-то мере помогает определить состав того «сплава», из которого отлита фигура Бородина-композитора.

Действительно, Бородин творчески воспринял и переработал некоторые важные элементы необозримо богатого и многостороннего бетховенского наследия. К Бетховену как вершине музыкального классицизма революционной поры генетически восходят бородинский философский оптимизм и утверждение героической темы, воплощение нравственного идеала, слияние героя и массы, объективность лирики и ее единство с героикой (тогда как далекими Бородину остались столь существенные и характерные черты «бетховенского», как идея борьбы, бушевание страстей и драматическая конфликтность, которая временами оборачивается потрясающим трагизмом).

Вместе с Чайковским Бородин возродил на русской почве симфонию в ее бетховенском понимании — как монументальную концепцию, выражающую большие мысли о мире. Но если Чайковский воспринял от Бетховена трактовку симфонии как инструментальной драмы (наполнив ее совершенно иным содержанием), то Бородин в своих взглядах на этот жанр соприкасается с величайшим венским симфонистом разве что стремлением к большим масштабам и стройности целого, к обобщенности идеи и логическому утверждению выводов. Драму он заменяет эпосом. Бетховенскую героику, в высшей степени действенную, динамичную, он переводит в план величавой статики и на место борца-революционера ставит эпического богатыря. Поэтому, если Бетховен обобщил в музыке эпоху бурных народных движений, страстных идейных исканий и революционных битв, то Бородин как симфонист дал вывод из иных процессов: постепенного роста национального самосознания общества, накопления сил великого народа, созревшего для исторической деятельности, но еще не вступившего в борьбу.

В отличие от Бетховена, Шуман встретил отклик не Бородина-классика, а Бородина-романтика, вернее — некоторых настроенных на романтический лад струн его классичной в целом художественной натуры. Мы уже наблюдали черты близости к Шуману в «гейневских» романсах Бородина, в романсе «Для берегов отчизны дальной», в финале Первой симфонии, то есть там, где выражены внутренне напряженное чувство или «флорестановский» порыв. Но наряду с этим Бородин бережно выделил в шумановском творчестве (во Второй и, особенно, Третьей симфониях) наиболее близкие ему зерна народно-национального эпоса, чтобы присоединить их к богатейшему и своеобразнейшему «фонду» собственных находок в этой области.

Эпические элементы Бородин постарался найти и в творчестве другого великого романтика — Шуберта, в частности — в его до-мажорной симфонии, драматургия которой отмечена чертами эпичности (местами же в ней ощущается предвосхищение Бородина даже в музыкальном языке — например, в больших секундах из конца разработки финала).

Таким образом, из двух линий в европейском музыкальном романтизме — «субъективной» (лирико-психологической) и «объективной» (жанрово-изобразительной) — Бородина больше притягивала вторая (хотя он не отверг и первую). Естественно, что наиболее близкими ему (как и другим кучкистам) из романтиков оказались Берлиоз и Лист.

Они повлияли на русского симфониста не столько новаторскими устремлениями в области формы (одобрив эти устремления в своих статьях, Бородин на практике их никак не претворил), сколько поисками новых изобразительных и красочных средств (вспомним, к примеру, значение скерцо Берлиоза для бородинских произведений этого жанра), новых приемов объективной характеристики эпохи и народности, природы и быта. И хотя в музыке Бородина поставлены совсем иные проблемы, показаны иные герои — без берлиозовских метаний и листовского скепсиса,— он не прошел мимо

завоеваний обоих романтиков. Теснее всего соприкасается его творчество с теми произведениями Берлиоза и Листа, где достигнута наибольшая яркость исторического колорита, дано тонкое ощущение старины («Детство Христа», «Святая Елизавета»).

В европейской музыкальной культуре 60—80-х годов Бородин занял одно из центральных мест как виднейший представитель русской музыки, достижения которой приобрели к тому времени мировое значение. Вместе с другими представителями Могучей кучки и Чайковским он высоко поднял глинкинское знамя с лозунгами народности, национальности, реализма.

Путь русской музыки на протяжении столетия — от середины XVIII века к Глинке и далее, к 60-м годам — это путь постепенного вызревания, становления и развития реалистического метода. Долгое время этот метод проявлял себя лишь в рамках таких сменявшихся стилевых направлений, как классицизм, сентиментализм, романтизм, каждое из которых имело свои нормы или, во всяком случае, круг излюбленных тем, сюжетов и приемов. В произведениях Глинки он как бы сбросил с себя эти оболочки и впервые выступил в качестве господствующего и определяющего фактора творчества, не скованного условностями того или иного стиля.

Конечно, и в творчестве Глинки есть свои «нормы». Но они принадлежат его индивидуальному стилю, а не реализму в целом. В отличие от классицизма, романтизма и других стилевых направлений, течений и школ, реализм принципиально антинормативен, не связан ни с какой определенной системой ограничений или предпочтений, тематических или формальных признаков. Поэтому нельзя говорить о реализме Глинки, Даргомыжского, кучкистов и Чайковского как о едином стилевом направлении. Можно лишь охарактеризовать общие принципы реалистического метода (правдивое и обобщающее отражение общественной действительности в ее существенных проявлениях) и просле-

дить, в каких индивидуальных формах преломляются они у каждого из композиторов-реалистов, какое получают стилевое выражение.

Понимая реализм как метод, а не стиль, мы можем найти у реалиста Глинки заметные черты и классицизма и романтизма — притом не как остатки изживших себя стилей, а как органические признаки его индивидуальности.

По-другому проявляются романтические тенденции в творчестве Даргомыжского (лирические романсы), что не мешает ему быть ярким представителем критического реализма в музыке. Романтичны некоторые концепции Чайковского (обреченность светлого, чистого чувства при столкновении с жестокой действительностью, недостижимость мечты). С другой стороны, романтическое начало представлено у Мусоргского (идеализация народа как единой «личности»). Очень сильно ощутимо оно у Римского-Корсакова (поиски идеала в народной старине и народном искусстве прошлых эпох). И в то же время реалистическая направленность творчества классиков русской музыки общепризнана и очевидна.

Чем же объяснить, что реализм в русской музыке XIX века, как и в русской литературе (об этом писал М. Горький), вобрал в себя столь явно выраженные романтические тенденции (которые еще более усилились в конце XIX и начале XX века — у Глазунова, Рахманинова, Скрябина)? По-видимому, особыми историческими условиями, в которых он развивался, а именно: наличием в стране мощного освободительного движения крестьянских масс, отвергавших существующие условия жизни и страстно искавших идеала, но не способных увидеть его в окружающей реальной действительности.

Все это позволяет ответить в общей форме и на вопрос о месте Бородина в развитии русского музыкального реализма. Бородин, как и его великие современники, был по своему методу реалистом и обогатил реализм замечательными завоеваниями.

И в то же время в его творчестве имеются некоторые черты романтизма и классицизма (следовательно, и в этом Бородин близок Глинке). Романтична известная идеализация в его музыке образов народной истории и предыстории; из романтизма (как русского, так и западноевропейского) почерпнуты красочные средства их обрисовки. В то же время классично его стремление к уравновешенности и стройности этих образов.

В конкретном понимании и осуществлении реалистических принципов у Бородина было много общего с его ближайшими творческими соратниками — кучкистами. Интерес к истории, к народному (крестьянскому) быту и вообще к объективным темам и сюжетам, разработка крестьянской песенности, смелость в обогащении языка, поиски новых красочных средств — все это роднит его с остальными балакиревцами. Но в рамках общекучкистских тенденций индивидуальность Бородина ярко проявила себя в сильнейшем тяготении к эпосу и героике, к обобщенному воплощению общенародных идей и тем, к устоявшимся монументальным, стройным, цельным формам. Хорошо видны эти отличия при сравнении, например, «Князя Игоря» с тремя другими первенцами кучкистского оперного творчества: «Борисом Годуновым», «Псковитянкой» и «Ратклифом», — или Первой симфонии Бородина с первыми симфониями Балакирева и Римского-Корсакова, с их же симфоническими сюитами и картинами периода 60-х годов («1000 лет», «Садко», «Антар»).

Двигаясь вперед в одном ряду с товарищами по Могучей кучке, Бородин, несомненно, испытывал кое в чем их влияние. Так, он самостоятельно развил те ростки эпического симфонизма, какие появились в творчестве Балакирева в 60-х годах (фортепианный концерт Ми-бемоль мажор, эскизы Первой симфонии, некоторые обработки из Сборника русских народных песен), но так и не были взращены учителем Бородина. С другой стороны, для него не прошли бесследно плодотворнейшие иска-

ния Мусоргского в области оперной драматургии (вспомним хотя бы обе картины I действия «Князя Игоря»).*

Не менее сильным оказалось и обратное воздействие Бородина на его современников. Оно ощутимо в их музыке больше всего там, где представлены русские героико-эпические образы, где вообще с большой силой выражено утверждение и воплощен нравственный идеал.

Частная же сфера бородинского влияния — музыкальный Восток. Тут можно назвать и окончательную редакцию Первой симфонии Балакирева, и ряд произведений Римского-Корсакова периода после «Снегурочки» (тогда как в «Псковитянке» заметно воздействие Мусоргского, а в «Майской ночи» — Балакирева), особенно же — «Шехеразаду» и «Младу», написанные под непосредственным впечатлением от рукописей Бородина (над которыми работал Римский-Корсаков), а далее — эпические оперы «Садко» и «Китеж».

В 70-х годах с дорогой Бородина, который в это время пошел в драматических и жанровых сценах «Князя Игоря» навстречу «Борису Годунову», скрестился путь Мусоргского, устремившегося, в свою очередь, к воплощению устойчивых положительных образов, необыкновенно возвышенных национально-этических идеалов. Такие его произведения этого периода, как «Богатырские ворота» из «Картинок с выставки» или романс «Не божиим громом ударило», а также некоторые страницы «Хованщины», гораздо ближе по духу и стилю к бородинскому творчеству, чем его музыка 60-х годов.

Следы некоторого воздействия стиля Бородина можно найти кое-где даже у Чайковского, хотя в целом их индивидуальности уж очень различны. Это воздействие обнаруживается в отдельных произведениях рубежа 60—70-х годов, то есть того

* Характерно, что Стасов считал оперу Бородина родственной в одних отношениях «Руслану», а в других — «Борису Годунову».

периода, когда Чайковский был теснее всего связан с Балакиревским кружком. *

Западной Европе Бородин стал известен, по существу, только начиная с 80-х годов. Его музыка, сразу привлекшая к себе внимание талантливостью, самобытностью, новизной, показала всему миру, какие огромные творческие силы заключены в русской школе. Наиболее проницательные из музыкантов и слушателей поняли, что отныне нельзя говорить о европейской музыке XIX века, игнорируя (как это делалось не раз) русских композиторов, в том числе и Бородина. Так возник вопрос о его месте в музыкальной культуре этого столетия.

В ту же эпоху, когда жил Бородин, на Западе были предприняты героические усилия создать современный музыкальный эпос. Их памятниками остались монументальные творения Вагнера и Брукнера. Но в буржуазный век индивидуализма, когда общенародный героический эпос давно исчез из литературы, уступив место роману как «эпосу частных лиц, а не народов» (Гегель), оказалась утопической и идея создания такого же общенародного эпоса в музыке. Вагнер в «Кольце нибелунга», отталкиваясь от народных мифов, приходит в конечном счете к выражению душевных исканий и противоречий современного человека, вступившего в конфликт с обществом. «Трагический пафос «Кольца нибелунга» — пафос романтических конфликтов XIX века, а не суровых эпических коллизий седого прошлого»,— говорил И. Соллертинский.[3] Гораздо цельнее Брукнер. Но его эпос, проникнутый пантеистическим ощущением природы, нельзя все же назвать героическим и непосредственно связанным с общественными проблемами.

Из всех великих европейских государств только

* Так, Балакирев, ознакомившись с хором насекомых из оперы «Мандрагора» Чайковского, заметил в письме к его автору, что этот хор «по постоянным секундам соприкасается с Бородиным».[2] Особенно много бородинского в финале Второй симфонии Чайковского (побочная тема, «клевания» в разработке).

в России имелись в прошлом столетии объективные условия для развития героического эпоса в искусстве. Эти условия были созданы мощным освободительным движением XIX века, которое выражало интересы широчайших народных (прежде всего крестьянских) масс, то есть, по существу, общенародные интересы, и в которое все больше вовлекались эти массы. Поэтому именно в России смогли появиться в то время такие музыкальные полотна, как Богатырская симфония и «Князь Игорь», в которых идеи народности и демократического патриотизма выражены в монументальной эпической форме.*

Сумев создать в XIX веке богатырский музыкальный эпос, Бородин совершил творческий подвиг, благодаря которому занял в мировой музыке (вместе с Глинкой) особое и весьма почетное место. Влияние его творчества сказалось частично на развитии зарубежной музыки уже в конце XIX века. В частности, Бородин стал, подобно Мусоргскому, одним из самых почитаемых и любимых «музыкальных учителей» для французских композиторов-импрессионистов. В 1881 году 18-летний Дебюсси привез из Москвы в Париж несколько романсов Бородина. Уже с того времени в его музыке начинает ощущаться воздействие Бородина (как и других кучкистов). «Принципы русской вокальной декламации, русской гармонии, русских музыкальных форм и прежде всего новаторские идеи кучкизма могли уже тогда заметно повлиять на формирование творчества Дебюсси, — пишет Ю. Кремлев. — Кстати сказать, сам Дебюсси не раз отмечал влияние Бородина на свою музыку, указывая и на то, что это влияние было ранним».[4] По словам того же автора, «музыка Бородина (по преимуществу

* Отдельные произведения героико-эпического характера, навеянные идеями национального освобождения или возрождения, возникли в этот период также в Чехии («Либуше», «Вышеград», «Табор», «Бланик» Б. Сметаны) и Норвегии («Олаф Трюгвасон» Э. Грига).

в своей восточной истоме и сочности) вошла в сознание Дебюсси со времени ранних романсов и квартета. Бородина не раз можно почувствовать и в „Пеллеасе"».[5]

Бородина очень любил Равель, еще в годы молодости взявший главную тему Богатырской симфонии для боевого клича своего музыкального кружка. Воздействие русского композитора ощутимо во многих произведениях Равеля, вплоть до лучшего из них — «Дафниса и Хлои». Есть у него и фортепианная пьеса «A la Бородин».

Французские импрессионисты взяли из наследия Бородина далеко не все, что составляет его сущность. Так, они прошли мимо бородинского богатырства, да и вообще мимо его монументальных эпических концепций. Бородин привлек их больше всего как замечательный колорист, мастер пейзажа, открывший новые средства изображения природы в статике и, в частности, обогативший сферу гармонического языка (нонаккорды, секунды, полифункциональные аккорды). Повлияли на них и отдельные моменты бородинской лирики (в том числе — восточного склада) с ее негой, созерцательностью, чувственной истомой, чертами гедонизма.

Значительно дальше ушли от музыкального языка Бородина западноевропейские композиторы XX века (периода после первой мировой войны). Но у тех из них, кто сохранил связь с народной музыкой, можно все же найти отдельные черты общности с бородинским музыкальным стилем. Примерами могут служить Барток с его квартовыми и секундовыми созвучиями, органными пунктами, возникшими на основе ладов венгерской крестьянской песни, или Орф с его сочной диатоникой. Еще более ценную бородинскую традицию — традицию героического народного эпоса — продолжают такие (увы, немногочисленные!) произведения европейской музыки последних десятилетий, как, например, оратории Онеггера («Юдифь», «Царь Давид», «Жанна на костре», «Николя де Флю»), родственные, кстати говоря, полотнам Бородина и по эпическим

принципам своей драматургии (хотя язык их имеет другие истоки).

Вполне понятно, что наиболее широко и всесторонне воздействовал Бородин на дальнейшее развитие музыкального творчества в России. Это воздействие, как мы уже знаем, началось еще при его жизни, когда с Бородиным соприкоснулись молодые Глазунов и Лядов, и продолжало ясно ощущаться после его смерти.

Самым близким музыкальным наследником Бородина можно, пожалуй, назвать Глазунова. От горячо любимого им автора Богатырской симфонии он воспринял монументальность, стройность и эпическую широту симфонических форм, тяготение к объективным, светлым, утвердительным образам и эмоциям, обобщенную манеру воплощения народно-жанровых элементов. В то же время очевидны отличия глазуновского симфонизма от бородинского: лиризация эпоса (при меньшей идейной значительности концепций), избегание суровости, постоянное стремление к обязательной красоте звучания, условием которой Глазунов считал соблюдение ряда строгих стилевых норм.

По-бородински звучит баллада Лядова «Про старину» — один из очень немногих в его творчестве примеров продолжения богатырской народно-эпической линии Бородина. Полнее представлена у Лядова другая, оказавшаяся более близкой ему линия — созерцательной лирики и тонкой красочной звукописи. Думается, в частности, что от зачарованного леса в «Спящей княжне» можно протянуть нити ко многим его фантастическим музыкальным пейзажам, включая «Волшебное озеро».

Глубокое впечатление произвело в 1880 году первое знакомство с Богатырской симфонией юного Ляпунова — студента Московской консерватории. И в будущем его творчество, развивавшееся в целом в балакиревском русле, несомненно впитало в себя отдельные черты и бородинского стиля (гармоническая красочность, приемы эпической инструментальной драматургии).

Из композиторов конца XIX — начала XX века, ориентировавшихся на традиции Бородина, должен быть также назван Калинников. Преклоняясь перед автором «Князя Игоря» (эту оперу он считал «лучшей на свете»), он по-своему, в мягкой лирической манере, выразил родственное бородинскому светлое, гармоничное мироощущение, навеянное картинами русской природы, а местами (как, например, во Второй симфонии) попытался приблизиться и к бородинской эпичности. Аналогичную попытку (но уже с модернизированной в духе символизма трактовкой народного эпоса) предпринял Глиэр в появившейся позднее Третьей симфонии — «Илья Муромец» (1911).

Иной стороной соприкасается с бородинскими традициями творчество Танеева. Здесь близость — не в круге тем и образов, а во взгляде на мир, как на стройное, разумно организованное целое (и, соответственно, в некоторых чертах стиля — например, в постоянном применении контрапункта тем как средства их синтеза).

Наконец, еще по другой линии связан с Бородиным Рахманинов: речь идет о созерцательных моментах его лирики, с долгим «распеванием чувства», где русская протяжность соединяется с восточной «ленивой» прихотливостью (Анданте Второго концерта и мн. др.).

Таким образом, русская музыка конца XIX и начала XX века восприняла от Бородина, хотя и далеко не в полном объеме, два начала его творчества: эпос и лирику, при этом сблизив их между собою.

Нечто свое увидели у Бородина и подхватили в своих произведениях предреволюционных лет молодые Стравинский и Прокофьев. Стравинский, преломивший сначала в «Жар-птице» влияния бородинской фантастики через призму Римского-Корсакова, Лядова и Дебюсси, возродил затем в «Петрушке» бородинскую стихию скоморошества (до того ее частично ввел в свою музыку Римский-Корсаков, чьи Дуда и Сопель — прямые потомки Скулы и Ерошки). А в «Весне священной» он перевел

в план эстетизированного примитива и «изысканного варварства» суровую архаику бородинских раскачиваний и «втаптываний». В соответствии с этим преобразились у Стравинского и некоторые из бородинских гармонических средств: квартовые и секундовые созвучия обросли новыми ступенями, превратившись в многослойные диссонансы, движущиеся параллельно. В дальнейшем Стравинский использовал подобные приемы еще в некоторых сочинениях на русские сюжеты («Свадебка», «Байка про Лису» и т. д.).

Стихийная первозданная сила и свежесть Половецких плясок по-иному предстала в творчестве молодого Прокофьева. Когда появилась его «Скифская сюита», Асафьев написал: «Мне кажется, что впечатление от Бородина с его музыкой, ярко индивидуальной, могучей, насыщенной ароматом степного приволья и дикой непосредственности, должно было походить или равняться тому, что мы получаем теперь от музыки Прокофьева... «Священная весна» Стравинского в сравнении с сюитой Прокофьева — просто экзотика: попытка любопытного, изнеженного, утонченного европейца получить неизведанные впечатления...» И, возвращаясь к Прокофьеву, критик добавляет: «Давно (с кончины Бородина) в русской музыке не раздавалось голоса, столь призывно поющего про приволье и раздолье жизни ради жизни, не отравленной никакими отвлеченными соображениями и страхом за будущее». [6]

В творчестве советского периода Прокофьев пришел и к главному в бородинских традициях — к воссозданию русской народно-патриотической героики. «Александр Невский», Пятая симфония, «Война и мир», музыка к фильму «Иван Грозный» — это и есть продолжение бородинского эпоса в нашу эпоху. А могучий оптимизм, сила провозглашения этического идеала и объективный метод изображения мира, завещанные Бородиным, проявились так или иначе во всех лучших произведениях Прокофьева.

Развил Прокофьев и бородинские принципы эпической драматургии, в частности — симфонической. Эпическая повествовательность, «сценическая» щедрость и конкретность музыкальных характеристик, их контрастность, яркая живописность, рассредоточенность тематического материала, резкая очерченность четко отграниченных тем, обновленный принцип тематического сопоставления, подчеркнутая классичность структурных схем, синтезирующий метод тематического развития: образное объединение, интонационное слияние, а подчас и полифоническое соединение различных тем, а также их целостные вариантные повторы — в таких формулировках определяет черты прокофьевского симфонизма С. Слонимский.[7] Легко видеть, насколько все это близко к Бородину. Прокофьев в новых условиях, на основе нового содержания развил традиции эпического симфонизма Бородина, создав современный музыкальный эпос.

Как народный эпический художник — богатырь русской музыки — дорог Бородин всей советской музыкальной культуре. По разным линиям, во многих направлениях успешно продолжает она бородинские традиции, осваивает их во всей их глубине и многосторонности.

Подобно Прокофьеву, и другие советские композиторы берут от Бородина прежде всего такие черты, которые особенно жизненны сегодня, особенно плодотворны. Это — обращение к большим патриотическим темам, воскрешение героических страниц народной истории, утверждение высоких идеалов любви к Родине, стойкости, благородства, нравственного величия, чистоты и цельности чувств. Это — и народность музыкального стиля, его глубинная связь с лучшими национальными традициями, его новаторство, подсказанное новизной содержания.

Плодотворная связь с бородинским эпосом ощутима в произведениях многих советских композиторов. Она обнаруживается порою даже у тех авторов, кто в целом стоит ближе к другим индивиду-

альным традициям русской музыки. Так, например, у Шостаковича оказалась сходной с бородинскими богатырскими темами мощная, тяжеловесная басовая тема I части Двенадцатой симфонии, воплотившая образ народа. А наряду с этим есть композиторы, которые последовательно развивают бородинскую линию во всем своем творчестве.

Бородин наряду с Мусоргским — один из самых близких по духу русских классиков для Свиридова. Народно-эпическая национальная героика, объективность и устойчивость образов, сознательно статичная драматургия сопоставлений картин, пейзажей, портретов, диатоническая основа музыкального языка (с натурально-ладовыми оборотами, унисонами, квартово-секундовыми созвучиями и другими полифункциональными аккордами) — все это типично для «Страны отцов», поэмы «Памяти Сергея Есенина» и некоторых других произведений Свиридова.

Нередко связывают с бородинской традицией и творчество Шапорина, в особенности — его симфонию-кантату «На поле Куликовом». Здесь, действительно, взята близкая к Бородину героико-патриотическая тема. Есть общие черты и в музыкальной драматургии. Впрочем, в индивидуальное решение эпической темы Шапорин вносит оттенок всегда свойственного ему лиризма, скорее не бородинского, а глазуновского типа.

Воздействие же бородинской лирики тоже ощутимо в советском музыкальном творчестве. Тут, в частности, следует вспомнить романсы Кочурова с их глинкински-бородински-танеевским светлым, объективным, гармоничным строем чувств.

Особое значение приобрел опыт Бородина для национальных музыкальных культур республик Закавказья, Средней Азии, Казахстана. Композиторы этих республик изучают и в широчайших масштабах используют бородинские достижения в разработке восточной народной музыки.

Бородин — один из русских композиторов, наиболее любимых Хачатуряном. Г. Хубов подробно

пишет о громадном воздействии Бородина на развитие хачатуряновского стиля.[8] И это — только один пример из множества возможных. Традиции Бородина претворены и грузинским композитором Ш. Мшвелидзе в его эпических операх и симфонических полотнах, и азербайджанцем Ф. Амировым в «Симфонических мугамах», и совсем еще молодым А. Тулеевым в написанной им первой киргизской симфонии. Сюда можно было бы присоединить еще многих композиторов Советской Грузии, Армении, Азербайджана, Узбекистана, Туркмении, Таджикистана, Казахстана, Киргизии. Их творческие завоевания служат маяком для передовых музыкантов стран зарубежного Востока, стремящихся развивать свою национальную культуру. И тут тоже не обходится без учебы у Бородина...

Бородинское не ушло из мира вслед за тем, кто воспел в музыке солнечные идеалы богатырства, доброты и красоты. Оно продолжает жить в наши дни, все полнее проявляя себя и в жизни, и в искусстве. А это значит, что живет с нами и Бородин современником новых богатырей Русской земли.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

### 1. СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ, ПРИНЯТЫХ В ПРИМЕЧАНИЯХ (ОСНОВНЫЕ ЦИТИРУЕМЫЕ ИСТОЧНИКИ)


Асафьев Б. В., академик. Избранные труды, тт. I—V. Изд. АН СССР, М., 1952—1957.— Б. Асафьев. Избр. труды.

«Милий Алексеевич Балакирев. Исследования и статьи». Музгиз, Л., 1961.— «Балакирев. Исследования и статьи».

«Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма». Музгиз, Л., 1962.— «Балакирев. Воспоминания и письма».

Браудо Е. М. Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь и творчество. «Мысль», П., 1922.— Е. Браудо. А. П. Бородин.

Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. Изд. АН СССР, М., 1956.— В. Васина-Гроссман. Русский классический романс.

Глазунов А. К. Из воспоминаний в годы встреч с А. П. Бородиным. Рукопись, ГЦММК, ф. 171, № 31.— А. Глазунов. Из воспоминаний.

Дианин А. П. Александр Порфирьевич Бородин. Биографический очерк и воспоминания. «Журнал Русского физико-химического общества», т. XX, 1888, вып. 4.— А. Дианин. А. П. Бородин.

Дианин С. А. Бородин. Жизнеописание, материалы и документы. Музгиз, М., 1960.— С. Дианин. Бородин.

Ипполитов-Иванов М. М. Пятьдесят лет русской музыки в моих воспоминаниях. Музгиз, М., 1934.— М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки.

История императорской Военно-медицинской академии за сто лет. 1798—1898. Под ред. проф. Ивановского. СПб, 1898.— История ВМА за сто лет.

Кашкин Н. Д. Статьи о русской музыке и музыкантах. Музгиз, М., 1953.— Н. Кашкин. Статьи.

Комарова-Стасова В. Д. Из детских воспоминаний о великих людях. II. А. П. Бородин. Рукопись,

ОР ИРЛИ, ф. 294, оп. 3, № 238. — В. Комарова-Стасова. Из воспоминаний.

Кремлев Ю. А. П. Бородин. К столетию со дня рождения. Ленинградская филармония. Л., 1934.— Ю. Кремлев. А. П. Бородин.

Кремлев Ю. Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке, тт. I—III. Музгиз, Л., 1954—1960.— Ю. Кремлев. Русская мысль о музыке.

Кюи Ц. А. Избранные статьи. Музгиз, Л., 1952.— Ц. Кюи. Избр. статьи.

Кюи Ц. Русский романс. Очерк его развития. Изд. Н. Финдейзена, СПб, 1896.— Ц. Кюи. Русский романс.

Лихачева Е. Материалы для истории женского образования в России. 1856—1880. СПб, 1901.— Е. Лихачева. Материалы.

Мусоргский М. П. Письма и документы. Собрал и приготовил к печати А. Н. Римский-Корсаков. Музгиз, М.— Л., 1932.— М. Мусоргский. Письма и документы.

Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни, 6 изд. Музгиз, М., 1955.— Н. Римский-Корсаков. Летопись.

«Н. А. Римский-Корсаков». Воспоминания В. В. Ястребцева, тт. I—II. Музгиз, Л., 1959—1960.— В. Ястребцев. Воспоминания о Римском-Корсакове.

«Русская музыкальная газета».— РМГ.

Скориченко Г. Г. Императорская Военно-медицинская академия. Исторический очерк, ч. II. СПб, 1910.— Г. Скориченко. ВМА.

«Советская музыка».— СМ.

Стасов В. В. Избранные сочинения, тт. I—III. «Искусство», М.— Л., 1952.— В. Стасов. Избр. соч.

Стасов В. В. Письма к родным, т. I (ч. 2), тт. II—III (чч. 1 и 2). Музгиз, М., 1954—1963.— В. Стасов. Письма к родным.

Тимирязев К. А. Развитие естествознания в России в эпоху 60-х годов. Сочинения, т. VIII. Сельхозгиз, М., 1939.— К. Тимирязев. Развитие естествознания в России.

Фигуровский Н. А., Соловьев Ю. И. Александр Порфирьевич Бородин. Изд. АН СССР, М.— Л., 1950.— Н. Фигуровский и Ю. Соловьев. А. П. Бородин.

Хубов Георгий. А. П. Бородин. Музгиз, М., 1933.— Г. Хубов. А. П. Бородин.

Чечотт В. А. Александр Порфирьевич Бородин. Очерк музыкальной деятельности. Изд. журнала «Баян», СПб, 1890.— В. Чечотт. А. П. Бородин.

## ЧАСТЬ I. ЖИЗНЬ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

### Введение. Личность

[1] И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. II. «Искусство», М.— Л., 1949, стр. 102.
[2] Отрывок из письма А. П. Бородина (без начала и конца, без даты) к неизвестному адресату. Рукопись, ИТМК, ф. 14, № 234.
[3] Н. Кашкин. Статьи, стр. 38.
[4] С. Дианин. Бородин, стр. 344.
[5] А. Глазунов. Из воспоминаний.
[6] Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества. Музгиз, М.— Л., 1940, стр. 412.
[7] Н. Кашкин. Статьи, стр. 37—38.
[8] М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки, стр. 22.
[9] Павловские среды, т. III. Изд. АН СССР, М.— Л., 1949, стр. 109.
[10] А. П. Доброславин. Воспоминания о А. П. Бородине. Рукопись, ОР ИРЛИ, ф. 294, оп. 3, № 238. Все цитаты из воспоминаний А. Доброславина даются по этому источнику без ссылок на него.
[11] А. Дианин. А. П. Бородин.
[12] В. Стасов. Письма к родным, т. I, ч. 2, стр. 110—113.
[13] А. Глазунов. Из воспоминаний.
[14] М. Мусоргский. Письма и документы, стр. 342.
[15] В. Д. Комарова-Стасова. Из воспоминаний.
[16] И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. II, стр. 122.
[17] Слова В. В. Стасова в передаче Б. В. Асафьева. См.: Б. Асафьев. Избр. труды, т. III, стр. 266.
[18] Там же, стр. 265.
[19] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. «Искусство», М., 1957, стр. 346.

### Глава I. Молодые годы (1833—1862)

[1] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 329.
[2] С. Дианин. Бородин, стр. 159.
[3] Там же, стр. 31.
[4] Там же, стр. 41—42.
[5] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. II. Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 96—103.
[6] Е. С. Бородина. Воспоминания о А. П. Бородине, записанные С. Н. Кругликовым. Рукопись, ОР ГПБ, ф. 733, № 305. Все цитаты из воспоминаний Е. Бородиной даются по этому источнику без ссылок на него.
[7] См.: Д. С. Александров. Мои воспоминания

о брате. Рукопись, ОР ИРЛИ, ф. 294, оп. 3, № 237. Все цитаты из воспоминаний Д. Александрова даются по этому источнику без ссылок на него.

[8] Воспоминания М. Р. Щиглева изложены в очерке В. Стасова «А. П. Бородин» на основании его письменных мемуаров (ОР ГПБ, ф. 94, № 71) и устного рассказа. Все цитаты из воспоминаний М. Щиглева даются по очерку Стасова без ссылок на него.

[9] С. Дианин. Бородин, стр. 42.

[10] Там же, стр. 338.

[11] Николай Успенский. Повести, рассказы и очерки. Гослитиздат, М., 1957, стр. 177.

[12] Н. В. Успенский. Из прошлого. Изд. Русского книжного магазина, М., 1889, стр. 9—10.

[13] История ВМА за сто лет, стр. 455—458.

[14] А. Дианин. А. П. Бородин.

[15] А. П. Бородин и А. М. Бутлеров. Николай Николаевич Зинин. Воспоминания о нем и биографический очерк.— «Журнал Русского физико-химического общества», т. XII, 1880, вып. 5. Все цитаты из воспоминаний Бородина о Н. Зинине даются по этому источнику без ссылок на него.

[16] А. А. Синицын. Из воспоминаний старого врача.— «Русская старина», 1912, кн. XI.

[17] К. Тимирязев. Развитие естествознания в России, стр. 143.

[18] А. И. Герцен. Собр. соч. в 30 томах, т. II. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 140.

[19] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в 15 томах, т. VII, Гослитиздат, М., 1950, стр. 252.

[20] М. Мусоргский. Письма и документы, стр. 65.

[21] К. Тимирязев. Развитие естествознания в России, стр. 143.

[22] О Н. Н. Зинине и его заслугах в области химии см.: Н. Фигуровский и Ю. Соловьев. Николай Николаевич Зинин. Изд. АН СССР, М., 1957.

[23] См.: Н. Фигуровский и Ю. Соловьев. А. П. Бородин, стр. 183.

[24] С. Дианин. Бородин, стр. 38.

[25] К. Тимирязев. Развитие естествознания в России, стр. 139.

[26] Н. В. Шелгунов. Воспоминания. ГИЗ, М.— Л., 1923, стр. 26.

[27] См.: Н. Малеванов. Находка в архиве.— «Смена», 2 марта 1961 г.

[28] См.: Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч. в 6 томах, т. VI. Гослитиздат, М., 1939, стр. 488.

[29] Предписание президента МХА П. А. Дубовицкого Бородину о поездке с Кабатом. Рукопись, ИТМК.

[30] А. К. Глазунов. Письмо к Стефании Яновне

(Тамм-Ольхиной?) от 6 сентября 1932 г. ОР ЛГК, ф. А. К. Глазунова.

[31] И. И. Гаврушкевич. Письмо к В. В. Стасову от 26 февраля 1887 г. Рукопись, ОР ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, № 237.

[32] Там же.

[33] «Северная пчела», 25 ноября 1849 г.

[34] Л. Раабен. Инструментальный ансамбль в русской музыке. Музгиз, М., 1961, стр. 54—55.

[35] Д. В. Стасов. Музыкальные воспоминания.— РМГ, 1909, № 11.

[36] Там же, № 13/14.

[37] См. прим. 31.

[38] И. И. Гаврушкевич. Письмо к В. В. Стасову от 27 февраля 1887 г. Рукопись, ОР ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, № 237.

[39] Там же.

[40] См. прим. 35.

[41] А. Г. Рубинштейн. Автобиографические рассказы.— В кн.: Л. Баренбойм. Антон Григорьевич Рубинштейн, т. I. Музгиз, Л., 1957, стр. 410.

[42] А. Н. Серов. Критические статьи, т. II, СПб, 1896, стр. 1029.

[43] Д. В. Стасов. Музыкальные воспоминания.— РМГ, 1909, № 11 и № 12.

[44] *_*[Ц. А. Кюи]. Последнее утро «Русского квартета». Концерт Н. Рубинштейна.— «Санктпетербургские ведомости», 10 марта 1876 г.

[45] См. прим. 31.

[46] И. И. Гаврушкевич. Письмо к В. В. Стасову от 30 ноября 1888 г. Рукопись, ОР ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, № 246.

[47] «Научное наследство», т. II. Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 87.

[48] И. М. Сеченов. Автобиографические записки. Изд. АМН СССР, М., 1952, стр. 154—155.

[49] «Научное наследство», т. II, стр. 112.

[50] А. В. Романович-Славатинский. Моя жизнь и академическая деятельность. 1832—1884.— «Вестник Европы», 1903, кн. 4.

[51] И. М. Сеченов. Автобиографические записки, стр. 155.

[52] Е. Ф. Юнге. Воспоминания (1843—1860). «Сфинкс» [М., 1914], стр. 287—288.

[53] С. Сватиков. Русские студенты в Гейдельберге.— «Новый журнал для всех», 1912, № 12.

[54] А. Н. Дубовиков. Воспоминания Т. П. Пассек «Из дальних лет» как источник для изучения биографии Герцена и Огарева.— В кн.: «Литературное наследство», т. 63. Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 570.

[55] См. прим. 53.

[56] См. М. Младенцев и В. Тищенко. Дмитрий

Иванович Менделеев, его жизнь и деятельность, т. I. Изд. АН СССР, М.— Л., 1938, стр. 162.

[57] «Литературный архив», вып. 4. Изд. АН СССР, М.— Л., 1958, стр. 292.

[58] См. Марко Вовчок. Твори, т. 6. Держлітвидав, Київ, 1956, стр. 398, 401, 404.

[59] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 339—340.

[60] «Научное наследство», т. II, стр. 88—89.

[61] С. Дианин. Бородин, стр. 58.

[62] Там же, стр. 18.

[63] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 340.

[64] И. М. Сеченов. Автобиографические записки, стр. 155—156.

[65] См.: Н. Кашкин. Статьи, стр. 40.

[66] А. Фет. Мои воспоминания. 1848—1889, ч. I. М., 1890, стр. 216—217.

[67] Н. Я. Мясковский. Петербургские письма (VII).— В кн.: «Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания», ч. 2. «Советский композитор», М., 1960, стр. 47.

[68] М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I. Музгиз, Л.— М., 1952, стр. 145.

## Глава II. Начало зрелости (1862—1869)

[1] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр 657.

[2] К. Тимирязев. Развитие естествознания в России, стр. 176.

[3] Н. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 36.

[4] Там же, стр. 125.

[5] Там же, стр. 36.

[6] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 346.

[7] М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки, стр. 35

[8] «Научное наследство», т. III. Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 208.

[9] А. Сталь. Пережитое и передуманное студентом, врачом и профессором. (Быль). Кн. 1-я. Студенчество. СПб, 1908, стр. 28.

[10] А. Дианин. Памяти Александра Порфирьевича Бородина (По поводу 30-летия со дня кончины). Рукопись. ГЦММК, ф. 45, № 68.

[11] М. Ю. Гольдштейн. Бородин А. П.— Энциклопедический словарь, изд. Брокгауза и Эфрона, т. 4 (полутом 7), 1891, стр. 440.

[12] Д. Менделеев. Литературное наследство, т. I. Изд. ЛГУ, Л., 1939, стр. 60.

[13] См. Н Фигуровский и Ю. Соловьев. А. П. Бородин, стр. 174.

[14] См. прим. 10. См. также. В. Стасов. Избр. соч., т. III. стр. 345.

[15] К. Тимирязев. Развитие естествознания в России, стр. 146.
[16] В. В. Козлов и А. И. Лазарев. Три четверти века Русского химического общества (1869—1944).— В кн.: 75 лет периодического закона Д. И. Менделеева и Русского химического общества. Изд. АН СССР, М., 1947, стр. 125.
[17] Там же, стр. 201.
[18] Н. А. Белоголовый. Из моих воспоминаний о Сергее Петровиче Боткине. В кн.: Воспоминания и другие статьи, 2 изд. М., 1898, стр. 393.
[19] Н. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 18.
[20] «Новое время», 17 февраля 1887 г.
[21] М. А. Балакирев. Письмо к В. В. Стасову от 22 февраля 1887 г. ОР ГПБ, арх. Балакирева.
[22] Н. Кашкин. Статьи, стр. 37.
[23] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 346.
[24] С. Дианин. Бородин, стр. 60.
[25] Н. Кашкин. Статьи, стр. 40.
[26] «Балакирев. Воспоминания и письма», стр. 391.
[27] М. А. Балакирев. Письмо В. В. Стасову от 22 февраля 1887 г. Цит. по кн.: В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 346, где оно излагается со стилистическими коррективами.
[28] Н. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 18.
[29] См. прим. 27.
[30] М. А. Балакирев. Письмо В. В. Стасову от 8 декабря 1888 г. См. прим. 27.
[31] Н. Римский-Корсаков, Летопись, стр. 37.
[32] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 347.
[33] Там же, стр. 354.
[34] П. Трифонов. Александр Порфирьевич Бородин. Биографический очерк.— «Вестник Европы», 1888, кн. 10.
[35] П. И. Чайковский. Письмо Н. Ф. фон Мекк от 24 декабря 1877 г. (5 января 1878 г.).— П. И. Чайковский. Полн. собр. соч., т. VI. Музгиз, М., 1961, стр. 329.
[36] Л. И. Шестакова. Мои вечера. СПб, 1895, стр. 21.
[37] М. Мусоргский. Письма и документы, стр. 408.
[38] Н. Римский-Корсаков. Полн. собр. соч., т. V. Музгиз, М., 1963, стр. 349.
[39] А. Дианин. А. П. Бородин.
[40] «Проф. С. П. Боткин о покойном проф. А. П. Бородине».— «Новое время», 18 апреля 1887 г.
[41] А. Дианин. А. П. Бородин.
[42] Г. Скориченко. ВМА, стр. 39.
[43] А. Дианин. А. П. Бородин.
[44] Там же.
[45] Н. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 36.
[46] См. прим. 40.
[47] Там же.
[48] В. Стасов. Избр. соч., т. II, стр. 184.
[49] Л. И. Шестакова. Мои вечера, стр. 2.

[50] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 347.

[51] С. Дианин. Бородин, стр. 73.

[52] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 349.

[53] См.: А. П. Молас. Мои воспоминания о Могучей кучке. Рукопись, ЦГАЛИ, ф. 805, оп. 1, № 2; Б. Асафьев. Избр. труды, т. III, стр. 266.

[54] С. Дианин. Бородин, стр. 187.

[55] Подробно см. в статье: П. Ламм и С. Попов. «Богатыри».— СМ, 1934, № 1.

[56] А. И. Вольф. Хроника петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 г. СПб, 1884, стр. 33.

[57] См. статью А. А. Гозенпуда «Неосуществленный оперный замысел Балакирева».— В сб.: «Балакирев. Исследования и статьи».

[58] См. прим. 55.

[59] С. Дианин. Бородин, стр. 65.

[60] В. Ястребцев. Воспоминания о Римском-Корсакове, т. I, стр. 220.

[61] Б. Асафьев. Избр. труды, т. III, стр. 269.

[62] Рукопись, ИТМК, ф. 14, № 12.

[63] П. Б. Заметка.— В кн.: Песни, собранные П. В. Киреевским, изд. Обществом любителей российской словесности, ч. I, вып. 3. СПб, 1861, стр. III.

[64] В. Ястребцев. Воспоминания о Римском-Корсакове, т. II, стр. 399.

[65] «Балакирев. Воспоминания и письма», стр. 279.

[66] М. Мусоргский. Письма и документы, стр. 462.

[67] М. А. Балакирев. Открытое письмо В. В. Стасову. Прилож. к письму от 8 декабря 1888 г.— Цит. по кн: В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 350—351.

[68] Н. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 50.

[69] М. А. Балакирев. Переписка с Н. Г. Рубинштейном и с М. П. Беляевым. Музгиз, М., 1956, стр. 24.

[70] «Исторический вестник», т. XXVIII, 1887, апрель.

[71] См. прим. 67.

[72] См. прим. 69.

[73] «Балакирев. Воспоминания и письма», стр. 124.

[74] А. Н. Серов. Наши музыкальные дела.— «Голос», 1 мая 1869 г.

[75] См. прим. 69.

[76] Н. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 62.

[77] См. прим. 34.

[78] * * * [Ц. А. Кюи]. Музыкальные заметки.— «Санктпетербургские ведомости», 15 января 1869 г.

[79] М. А. Балакирев. Переписка с Н. Г. Рубинштейном и с М. П. Беляевым, стр. 26.

[80] «Балакирев. Воспоминания и письма», стр. 127.

[81] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 352.

[1] Н. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 112.
[2] Там же, стр. 113.
[3] В. Д. Комарова-Стасова. Из воспоминаний.
[4] Н. Фигуровский и Ю. Соловьев. А. П. Бородин, стр. 97.
[5] А. Дианин. А. П. Бородин.
[6] Г. Скориченко. ВМА, стр. 129.
[7] П. Трифонов. Александр Порфирьевич Бородин. Биографический очерк.— «Вестник Европы», 1888, кн. 10.
[8] Е. Лихачева. Материалы, стр. 540.
[9] А. Дианин. А. П. Бородин.
[10] А. Сталь. Пережитое и передуманное студентом, врачом и профессором. (Быль). Кн. 1-я. Студенчество, стр. 28.
[11] Л. Е. Оболенский. Литературные воспоминания и характеристики (1854—1892).— «Исторический вестник», т. 87, 1902, февраль.
[12] «Знание», 1871, № 5 (вклейка).
[13] «Санктпетербургские ведомости», 12 ноября 1870 г.
[14] «Санктпетербургские ведомости», 9 января 1876 г.
[15] «Голос», 18 января 1874 г.
[16] «Голос», 30 сентября 1873 г.
[17] Н. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 77.
[18] А. П. Молас. Мои воспоминания о Могучей кучке. Рукопись, ЦГАЛИ, ф. 805, оп. 1, № 2.
[19] М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки, стр. 32.
[20] М. Мусоргский. Письма и документы, стр. 327.
[21] Ц. А. Кюи. Избр. письма. Музгиз, Л., 1955, стр. 404.
[22] «Балакирев. Воспоминания и письма», стр. 161.
[23] С. Дианин. Бородин, стр. 193—194.
[24] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 353.
[25] Н. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 131.
[26] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 353.
[27] Н. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 83.
[28] Там же, стр. 66.
[29] Полное название книги: И. И. Срезневский. Исследования об языческом богослужении древних славян. СПб, 1847.
[30] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 354.
[31] Там же.
[32] Там же, стр. 355.
[33] В. Стасов. Письма к родным, т. I, ч. 2, стр. 222.
[34] «Санктпетербургские ведомости», 28 марта 1876 г.
[35] С. Дианин. Бородин, стр. 204.
[36] Там же, стр. 335.
[37] А. Дианин. Памяти Александра Порфирьевича Бородина (По поводу 30-летия со дня кончины). Рукопись, ГЦММК, ф. 45, № 68.

[38] М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки, стр. 33.
[39] «Санктпетербургские ведомости», 4 марта 1877 г.
[40] См. прим. 37.
[41] В. В. Стасов. Русская музыка в Париже и дома (Письмо редактору).— «Новое время», 11 марта 1877 г.
[42] С. Дианин. Бородин, стр. 202.

## Глава IV. Последнее десятилетие (1877—1887)

[1] В. И. Ленин. Соч., 4 изд., т. 5, стр. 41.
[2] В. И. Ленин. Соч., 4 изд., т. 1, стр. 267.
[3] Н. Щедрин (М. Салтыков). Полн. собр. соч., т. XX. Гослитиздат, М., 1937, стр. 136.
[4] И. Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. «Искусство», М., 1952, стр. 53.
[5] В. И. Ленин. Соч., 4 изд., т. 10, стр. 230.
[6] Ю. Кремлев. Русская мысль о музыке, т. III, стр. 13 и 195.
[7] М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки, стр. 34.
[8] А. Дианин. А. П. Бородин.
[9] Л. И. Шестакова. Мои вечера, стр. 22.
[10] В. Стасов. Письма к родным, т. II, стр. 32.
[11] С. Дианин. Бородин, стр. 152.
[12] С. Дианин. Бородин, стр. 156.
[13] В. Ястребцев. Воспоминания о Римском-Корсакове, т. I, стр. 125.
[14] Там же, т. II, стр. 470.
[15] В. Стасов. Письма к родным, т. II, стр. 39.
[16] Там же, стр. 88—89.
[17] Н. Римский-Корсаков. Полн. собр. соч., т. V. Музгиз, М., 1963, стр. 369.
[18] «Голос», 11 февраля 1881 г.
[19] Н. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 122.
[20] Ц. Кюи. Избр. статьи, стр. 336.
[21] Н. Кашкин. Статьи, стр. 42.
[22] Н. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 121.
[23] М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки, стр. 34.
[24] Н. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 121.
[25] В. Стасов. Письма к родным, т. I, ч. 2, стр. 343.
[26] Там же, стр. 344.
[27] «Голос», 3 февраля 1879 г.
[28] «Санктпетербургские ведомости», 20 января 1879 г.
[29] С. А. Дианин. А. П. Бородин в селе Давыдове.— Лит.-худож. сб. «Владимир», кн. 3, 1954.
[30] А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. III. Музгиз, М., 1936, стр. 46.

[31] В. Стасов. Письма к родным, т. II, стр. 159.
[32] Письма В. В. Стасова к С. Н. Кругликову.— СМ, 1949, № 8.
[33] С. Дианин. Бородин, стр. 231—232.
[34] А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков, вып. III, стр. 78.
[35] Там же.
[36] СМ, 1949, № 8.
[37] А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков, вып. III, стр. 78.
[38] Там же, стр. 79.
[39] См.: С. Дианин. Бородин, стр. 335.
[40] См. прим. 38.
[41] Н. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 118.
[42] Полное название книги: «Esquisse historique de la Musique arabe aux Temps anciens avec Dessins d'Instruments et quarante Mélodies notées et harmonisées par Alexandre Christianowitsch. Cologne. Librairie de M. Dumont — Schauberg. 1863». («Исторический очерк арабской музыки с древних времен с рисунками инструментов и сорока напевами, записанными и гармонизованными Александром Христиановичем. Кёльн. Книжная лавка М. Дюмон — Шауберг, 1863»).
[43] С. Дианин. Бородин, стр. 278.
[44] Рецензия в «Новом времени», вырезанная Е. Бородиной и присланная ею композитору. Цит. по письму Е. Бородиной от 21 августа 1882 г. (С. Дианин. Бородин, стр. 251).
[45] Хранится у московского композитора В. Е. Сибирского.
[46] Б. Асафьев. Избр. труды, т. II, стр. 221.
[47] Там же, т. III, стр. 253.
[48] «Правда», 22 августа 1879 г. Цит. по кн.: М. Мусоргский. Письма и документы, стр. 399.
[49] М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки, стр. 33.
[50] См.: И. Ф. Тюменев. Последний путь Мусоргского (Из воспоминаний).— СМ, 1959, № 7.
[51] М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки, стр. 33.
[52] С. Дианин. Бородин, стр. 187.
[53] М. М. Курбанов. Отрывки из воспоминаний об А. П. Бородине.— «Бирюч Петроградских гос. акад. театров», вып. II, Пг., 1920.
[54] В. Д. Комарова-Стасова. Отзыв о кн. Е. Брауде «А. П. Бородин». Рукопись, ОР ИРЛИ, ф. 294, оп. 8, № 393.
[55] Н. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 162—164.
[56] «Дни и годы П. И. Чайковского». Музгиз, М., 1940, стр. 412.
[57] А. К. Глазунов. Письма, статьи, воспоминания. Музгиз, М., 1958, стр. 465.

[58] «Новости и Биржевая газета», 3 декабря 1885 г.
[59] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 472—473.
[60] В. В. Стасов. Письма к деятелям русской культуры, т. I. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 134.
[61] См. 1958, № 11.
[62] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 477.
[63] «Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма». Музгиз, Л., 1963, стр. 65.
[64] С. Дианин. Бородин, стр. 240.
[65] Там же, стр. 243.
[66] Там же, стр. 265.
[67] Это письмо Бородина от 16(4) декабря 1883 г. на франц. яз. опубликовано в кн.: Carlo Bronne. La comtesse de Mercy-Argenteau. Liège, 1945.
[68] Там же.

### Заключение. Общественные воззрения

[1] См., например: Г. Хубов. А. П. Бородин, стр. 4, 5, 35, 36, 52 и др.; Ю. Кремлев. А. П. Бородин, стр. 28, 29, 31, 33, 39 и др.
[2] В. И. Ленин. Соч., 4 изд., т. 2, стр. 494, 492.
[3] С. Дианин. Бородин, стр. 242.
[4] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 347.
[5] См. об этом в статье Б. Козьмина «Два слова о слове „нигилизм"». — «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», 1951, т. 10, вып. 4.
[6] Н. Кашкин. Статьи, стр. 38.
[7] С. Дианин. Бородин, стр. 233.
[8] В. И. Ленин. Соч., 4 изд., т. 2, стр. 484.
[9] А. Дианин. А. П. Бородин.
[10] Ю. Кремлев. А. П. Бородин, стр. 30.
[11] «Новости и Биржевая газета», 28 ноября 1885 г.
[12] Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 3 т., т. 2. Гослитиздат, М., 1952, стр. 29.
[13] Там же, т. 3, стр. 41.

## ЧАСТЬ II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

### Введение. Эстетические взгляды

[1] Н. Кашкин. Статьи, стр. 39—40.
[2] Там же, стр. 41.
[3] В. Стасов. Избр. соч., т. II, стр. 523—529.
[4] «Новости и Биржевая газета», 28 ноября 1885 г.
[5] Н. Римский-Корсаков. Летопись, стр. 175.
[6] Ц. Кюи. Избр. статьи, стр. 289.
[7] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 360.

[8] ОР ГПБ, ф. 94, оп. 1, № 37.

[9] Д. Житомирский. К спорам о наследстве.—СМ, 1957, № 1.

[10] Там же.

[11] М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I. Музгиз, Л.—М., 1952, стр. 346.

[12] М. М. Курбанов. Отрывки из воспоминаний об А. П. Бородине.— «Бирюч Петроградских гос. акад. театров», вып. II, Пг., 1920.

[13] Об этом подробно пишет А. Н. Дмитриев в диссертации «Рукописи Бородина» (Ленинградская консерватория, 1948).

[14] М. Гнесин. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Музгиз, М., 1956, стр. 76—78.

[15] См. прим. 9.

[16] М. Гнесин. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, стр. 77.

## Глава I. Ранний период

[1] Более подробные сведения о первых исполнениях Фортепианного квинтета в Петербурге и Москве см. в предисловии П. Ламма к партитуре Квинтета. «Искусство», М.—Л., 1938.

[2] См. отзыв Н. Мясковского о Тарантелле, Трио и Фортепианном квинтете в рецензии на 55-й «Вечер современной музыки» («Петербургские письма», VII). Перепечатано в сб. «Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания», ч. 2 («Советский композитор», М., 1960, стр. 47).

[3] [В.] Каратыгин. Концерты в Павловске и Сестрорецке.— «Аполлон», 1914, № 6/7, стр. 108.

[4] Наблюдение А. Н. Дмитриева в диссертации «Рукописи А. П. Бородина».

[5] ИТМК, ф. 14, № 30.

[6] Неоконченная рукопись. ИТМК, ф. 14, № 50.

[7] См. В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 342.

[8] ОР ГПБ, ф. 816, оп. 3, № 2352.

[9] Рукописи. ИТМК, ф. 14, №№ 30 и 29.

[10] ИТМК, ф. 14, № 27.

[11] См. его предисловие «От редактора» в издании: «А. Бородин. Романсы и песни». Музгиз, М.— Л., 1947.

[12] См., например, главу о Бородине (автор — Т. Попова) в «истории русской музыки», т. II. Музгиз, М., 1960.

[13] Е. Браудо. А. П. Бородин, стр. 16.

[14] Наблюдение А. Зориной в статье «Струнный квинтет f-moll А. Бородина».— «Ученые записки Института театра, музыки и кинематографии», т. II. Л., 1958.

[15] Наблюдение К. Дмитревской в диссертации «Очерки о музыкальном стиле Бородина» (Московская

консерватория). Автор связывает однотипность тематизма Квинтета с опорой Бородина на традиции русских инструментальных вариационных циклов. В этой же работе содержится ряд интересных мыслей о тематизме и структуре Квинтета, о связях с ним «Князя Игоря» и других зрелых произведений Бородина.

## Глава II. Романсы

[1] Б. В. Асафьев. Этапы развития русского романса. В сб.: Русский романс. «Academia», М.— Л., 1930, стр. 17.

[2] А. С. Рабинович. Избранные статьи и материалы. «Советский композитор», М., 1959, стр. 97.

[3] См.: *.* [Ц. Кюи]. Музыкальные заметки.— «Санктпетербургские ведомости», 10 апреля 1869 г.

[4] «Колокол», 1 ноября 1861 г. На возможную связь «Спящей княжны» с «образной символикой» «Колокола» обратила также внимание Э. Фрид.— «Балакирев. Исследования и статьи», стр. 135.

[5] ЦГАЛИ, ф. 76, оп. 1, № 12.

[6] Г. Ларош. Музыкальные очерки. Русская музыкальная композиция наших дней. V.— «Голос», 18 января 1874 г.

[7] Н. Кашкин. Статьи, стр. 38.

[8] См. В. Васина-Гроссман. Русский классический романс, стр. 221.

[9] См. там же.

[10] См.: В. Цуккерман. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. Музгиз, М., 1957, стр. 410—411.

[11] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 349.

[12] Ц. Кюи. Русский романс, стр. 73—74.

[13] В. Стасов. Письма к родным, т. I, ч. 2, стр. 113.

[14] В. Стасов. Избр. соч., т. I, стр. 240.

[15] Там же, т. II, стр. 439.

[16] И. Е. Репин. Далекое близкое. «Искусство», М., 1949, стр. 281.

[17] М. Ипполитов-Иванов. 50 лет русской музыки, стр. 35.

[18] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 349.

[19] См.: М. П. Мусоргский. Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову. Музгиз, М., 1939, стр. 63.

[20] В. Чечотт. А. П. Бородин, стр. 31.

[21] В. Васина-Гроссман. Русский классический романс, стр. 41.

[22] См. там же, стр. 31.

[23] Б. Асафьев. Избр. труды, т. III, стр. 303.

[24] А. С. Рабинович. Избр. статьи и материалы, стр. 99.

[25] ОР ГПБ, ф. 94, оп. 1, № 44.

[26] «Музыкальное наследство. Н. А. Римский-Корсаков», т. II. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 185.

[27] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 349.

[28] Ц. Кюи. Русский романс, стр. 72.

[29] Специальный раздел посвящен «Морской царевне» в диссертации К. Дмитревской «Очерки о музыкальном стиле Бородина». Там же излагаются наблюдения В. Цуккермана.

[30] Ц. Кюи. Русский романс, стр. 72.

[31] См.: В. Васина-Гроссман. Русский классический романс, стр. 144—145.

[32] Ц. Кюи. Русский романс, стр. 8—9, 49—50, 57.

[33] С. Дианин. Бородин, стр. 365.

[34] А. П. Бородин. О музыке и музыкантах (Из писем). Музгиз, М., 1958, стр. 324 и 325.

[35] Б. Асафьев. Избр. труды, т. III, стр. 303.

[36] См.: А. С. Рабинович. Избр. статьи и материалы, стр. 105.

[37] Б. Асафьев. Избр. труды, т. III, стр. 303.

[38] ОР ГПБ, ф. М. А. Балакирева.

[39] См.: А. С. Рабинович. Избр. статьи и материалы, стр. 108—109; В. Васина-Гроссман. Русский классический романс, стр. 226; Е. Ручьевская. Слово и музыка (Музгиз, Л., 1960), стр. 27—29.

[40] Б. Асафьев. Избр. труды, т. III, стр. 304.

[41] А. С. Рабинович. Избр. статьи и материалы, стр. 109.

[42] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 350.

[43] «Esquisse historique de la Musique arabe...», стр. XX.

[44] С. Дианин. Бородин, стр. 182.

[45] В. Ястребцев. Воспоминания о Римском-Корсакове, т. II, стр. 274.

[46] См.: Е. Д. Стасова. Воспоминания о В. В. Стасове.— СМ, 1949, № 1.

[47] Ц. Кюи. Русский романс, стр. 70.

[48] А. С. Рабинович. Избр. статьи и материалы, стр. 111.

## Глава III. Камерно-инструментальная музыка

[1] См. об этом подробно в кн.: Л. Раабен. Инструментальный ансамбль в русской музыке. Музгиз, М., 1961.

[2] Г. Головинский. Заметки о Первом струнном квартете [Бородина].— СМ, 1958, № 11.

[3] См.: К. Дмитревская. Очерки о музыкальном стиле Бородина.

[4] См. прим. 2.

[5] См.: «Балакирев. Воспоминания и письма», стр. 393.

[6] Л. Соловцова. Камерно-инструментальная музыка А. П. Бородина, 2 изд. Музгиз, М., 1960, стр. 44.

[7] О равномерном распределении выразительности в мелодиях Бородина см. в кн.: Л. Мазель. О мелодии (Музгиз, М., 1952) и в диссертации К. Дмитревской.

[8] «Музыкальное обозрение», 1888, № 5.

[9] Л. Раабен. Инструментальный ансамбль в русской музыке, стр. 306.

[10] С. Дианин. Бородин, стр. 346.

[11] В. Д. Комарова-Стасова. Из воспоминаний.

[12] Н. Кашкин. Статьи, стр. 41.

[13] А. Д. Алексеев. Русская фортепианная музыка. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 249.

[14] А. К. Глазунов. Из воспоминаний.

[15] См.: Л. Соловцова. Камерно-инструментальная музыка А. П. Бородина, стр. 70.

[16] См.: И. Земцовский. Реплика В. Щеглову.— СМ, 1961, № 9.

[17] См.: В. Чечотт. А. П. Бородин, стр. 12; Е. Браудо. А. П. Бородин, стр. 121; Ю. Кремлев. Василий Павлович Соловьев-Седой («Советский композитор», Л., 1960), стр. 164.

[18] См. эти записи в кн.: С. Дианин. Бородин, стр. 142.

[19] Там же.

[20] Там же, стр. 346.

[21] Л. Соловцова. Камерно-инструментальная музыка А. П. Бородина, стр. 71.

[22] Ю. Кремлев. Фридерик Шопен. Музгиз, М., 1960, стр. 505.

[23] В. Чечотт. А. П. Бородин, стр. 13.

[24] Б. Асафьев. Русская музыка от начала XIX столетия. «Academia», М.— Л., 1930, стр. 264—265.

## Глава IV. Симфонические произведения

[1] П. И. Чайковский и С. И. Танеев. Письма. Госкультпросветиздат, М., 1951, стр. 34.

[2] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 365.

[3] М. И. Глинка. Литературное наследие, т. II. Музгиз, Л., 1953, стр. 276.

[4] М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I. Музгиз, Л.— М., 1952, стр. 286.

[5] В. Золотарев. Воспоминания. Музгиз, М., 1957, стр. 84.

[6] «Балакирев. Исследования и статьи», стр. 131.

[7] Там же, стр. 135.

[8] Об этом пишет Ю. Кремлев. Там же, стр. 221.

[9] В. Ястребцев. Воспоминания о Римском-Корсакове, т. I, стр. 193.

[10] Ц. Кюи. Избр. статьи, стр. 264.

[11] Б. Асафьев. Избр. труды, т. III, стр. 305.

[12] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. Музгиз, М., 1953, стр. 38.

[13] Б. Асафьев. Избр. труды, т. III, стр. 304.
[14] Собр. соч. В. В. Стасова, т. III. СПб, 1894, стлб. 950—951.
[15] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 365.
[16] Ц. Кюи. Избр. статьи, стр. 336.
[17] Б. Асафьев. Русский народ, русские люди. — СМ, 1949, № 1.
[18] Б. Асафьев. Народно-патриотические идеи в русской музыке.— СМ, 1954, № 1.
[19] В. Ястребцев. Воспоминания о Римском-Корсакове, т. I, стр. 76.
[20] См.: Л. Мазель. Заметки о новаторстве.— СМ, 1953, № 7.
[21] В. Цуккерман. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке, Музгиз, М., 1957, стр. 416.
[22] См.: А. Должанский. О ладовой основе сочинений Шостаковича.— СМ, 1947, № 4.
[23] Н. Кашкин. Статьи, стр. 41.
[24] Б. Асафьев. Народно-патриотические идеи в русской музыке.— СМ, 1954, № 1.
[25] Б. Асафьев. Русский народ, русские люди.— СМ, 1949, № 1.
[26] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 733.
[27] Б. Асафьев. Народно-патриотические идеи в русской музыке.— СМ, 1954, № 1.
[28] Там же.
[29] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 733.
[30] См.: Н. Ф. Феликс Вейнгартнер как симфонист.— РМГ, 1898, № 5/6.
[31] Ф. Рубцов. Народные песни Ленинградской области. «Советский композитор», М., 1958, стр. 203 (из песни «Комарочки не давали ночью спать»).
[32] ОР ГПБ, ф. 94, № 7; ОР ЛГК, № 2496.
[33] Там же.
[34] См.: В. Виноградов. О традициях народной музыки и развитии хоровой музыки.— СМ, 1951, № 7.
[35] В. Протопопов. История полифонии. Музгиз, М., 1962, стр. 80.
[36] ОР ЛГК, №№ 2512 и 2524.
[37] См.: С. Дианин. Бородин, стр. 139.
[38] А. Глазунов. Из воспоминаний. Дальнейшие высказывания Глазунова о Третьей симфонии Бородина взяты из этого же источника.
[39] В. Чечотт. А. П. Бородин, стр. 70—71.
[40] ОР ГПБ, ф. 94, № 7.
[41] С. Дианин. Бородин, стр. 346.
[42] ОР ЛГК, № 2499.
[43] И. Бэлза. Предисловие к изд.: Бородин. Симфония № 3 (партитура). Музгиз, М., 1957.
[44] С. Дианин. Бородин, стр. 154.

[45] А. К. Глазунов. Письмо к Л. И. Шестаковой (без даты). ИТМК.

[46] ОР ЛГК, № 2524.

[47] Б. Асафьев. Избр. труды, т. IV, стр. 315.

[48] И. Соллертинский. Музыкально-исторические этюды. Музгиз, Л., 1956, стр. 310—311.

## Глава V. Оперы

[1] Партитура — в музыкальной библиотеке ленинградского Театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Чистовой экземпляр пьесы — в Ленинградской театральной библиотеке им. А. В. Луначарского.

[2] И. Глебов (Б. Асафьев). Из забытых страниц русской музыки.— «Музыкальная летопись», сб. 1. «Мысль», Пг., 1922, стр. 63.

[3] М. П. Мусоргский. Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову. Музгиз, М.— Л., 1939, стр. 40.

[4] «Музыкальная летопись», сб. 1, стр. 77.

[5] А. Гозенпуд. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. Музгиз, М., 1957, стр. 71.

[6] РМГ, 1896, № 2.

[7] См.: В. Ястребцев. Воспоминания о Римском-Корсакове, т. I, стр. 139—140.

[8] См. доклад П. А. Ламма: «Князь Игорь» по автографам Бородина. 1947. Рукопись, ВТО (Москва).

[9] В. Стасов. Письма к родным, т. II, стр. 290.

[10] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXII, стр. 122.

[11] Обзор ее дан в кн.: Ф. Головенченко. «Слово о полку Игореве». Историко-литературный и библиографический очерк. Изд. МГПИ им. В. И. Ленина, М., 1955.

[12] Проект либретто к опере «Князь Игорь». ОР ИРЛИ, ф. 294, оп. 1, № 732. С пропусками и искажениями опубликован в кн.: Е. Браудо. А. П. Бородин; С. Дианин. Бородин. Полностью по оригиналу воспроизведен в ст.: Н. А. Листова. Из истории создания оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина.— «Сообщения Института истории искусств», вып. 15. Изд. АН СССР, М., 1959. О роли В. Стасова в создании сценария оперы «Князь Игорь» см. также: Т. Ливанова. Стасов и русская классическая опера. Музгиз, М., 1957.

[13] В. Стасов. Письма к родным, т. II, стр. 197.

[14] В. Стасов. По поводу «Князя Игоря» Бородина на Мариинской сцене.— «Северный вестник», 1890, № 12.

[15] Работе Бородина над сценарием посвящена статья Н. А. Листовой (см. прим. 12), представляющая собой главу из диссертации: «Опера «Князь Игорь» А. П. Бородина. История создания и творческий метод». Рукопись (Институт истории искусств, 1955).

[16] «Письма В. В. Стасова к гр. Арс. Арк. Голенищеву-Кутузову».— РМГ, 1916, № 42.

[17] Собр. соч. В. В. Стасова, т. III, СПб, 1894, стлб. 1252.

[18] Д. Лихачев. «Слово о полку Игореве» — героический пролог русской литературы. Гослитиздат, М.— Л., 1961, стр. 28—29.

[19] См.: Б. Асафьев. Избр. труды, т. III, стр. 266.

[20] Из записей на фонограф Е. Э. Линевой, расшифрованных Е. В. Гиппиусом. Хранятся в ИТМК.

[21] Ф. А. Рубцов. Повесть о народных бедствиях. Рукопись (ИТМК).

[22] И. И. Земцовский. Народно-песенные истоки Хора поселян из оперы «Князь Игорь» Бородина. Рукопись.

[23] См.: А. Д. Кастальский. Особенности народно-русской музыкальной системы. Музгиз, М., 1961, стр. 28 (пример 9).

[24] См. прим. 22.

[25] Б. Асафьев. Избр. труды, т. III, стр. 267.

[26] Там же, стр. 256.

[27] Д. С. Лихачев. «Слово о полку Игореве». Историко-литературный очерк, 2 изд. Изд. АН СССР, М.— Л., 1955, стр. 115—116.

[28] А. Дмитриев. К истории создания оперы А. П. Бородина «Князь Игорь».— СМ, 1950, № 11.

[29] Там же, Нотное приложение. Публикация сделана по фотокопии, снятой с рукописи П. А. Ламмом. Автограф Бородина хранится у ленинградского коллекционера И. Б. Семенова.

[30] О характерности этой фигуры для русской песни пишет Л. Мазель («О мелодии», стр. 169—170); здесь же отмечено ее наличие в арии Игоря.

[31] Д. С. Лихачев. «Слово о полку Игореве». Историко-литературный очерк, стр. 117.

[32] Б. Асафьев. Избр. труды, т. III, стр. 255.

[33] См. прим. 28.

[34] Б. Асафьев. Народно-патриотические идеи в русской музыке.— СМ, 1954, № 1.

[35] В. П. Андрианова-Перетц. «Слово о полку Игореве» и устная народная поэзия.— В сб.: «Слово о полку Игореве». Под ред. В. П. Андриановой-Перетц. Изд. АН СССР, М.— Л., 1950, стр. 305.

[36] Об этом пишет А. Л. Островский в диссертации «Восприятие музыки и задачи воспитания слуха» (Ленинградская консерватория).

[37] Д. С. Лихачев. «Слово о полку Игореве». Историко-литературный очерк, стр. 116.

[38] В. Ястребцев. Воспоминания о Римском-Корсакове, т. I, стр. 140.

[39] Наблюдение А. Н. Должанского (доклад «О ритме русской речи и русской музыки», 1951, ИТМК, рукопись).

[40] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 352.

[41] См.: К. В. Кудряшов. Про Игоря Северского, про землю Русскую. Историко-географический очерк о походе Игоря Северского на половцев в 1185 г. Учпедгиз, М., 1959, стр. 18.

[42] Там же.

[43] «История СССР», т. I. Госполитиздат, М., 1956, стр. 87.

[44] Юрий Северцов. «Князь Игорь». Музыкальная монография оперы А. П. Бородина. М., 1898, стр. 16.

[45] Б. Ерзакович. Русские ученые о казахской музыке.— «Вестник Академии наук Казахской ССР», 1954, № 9.

[46] Н. Финдейзен. «Князь Игорь». Опера А. П. Бородина. Опыт разбора ее художественной стороны.— РМГ, 1897, № 10.

[47] Э. Фрид. Симфоническое творчество. «Балакирев. Исследования и статьи», стр. 88.

[48] Н. Финдейзен. «Князь Игорь...» — РМГ, 1897, № 9.

[49] «Этнографическое обозрение», 1909, № 1. Хроника.

[50] Д. Аракчиев [Аракишвили]. Восточные напевы в произведениях русских композиторов.— «Музыка и жизнь», 1908, № 5.

[51] В. Ястребцев. Воспоминания о Римском-Корсакове, т. I, стр. 38.

[52] Kubinyi Ferenc. Palócz Magyar Dalok. 1853; Buncó Ferenc. 13 Karancsai Paloc Nôta. 1857.

[53] С. Дианин. Бородин, стр. 200.

[54] Астрахань, 1818.

[55] «Иллюстрация», 1861, № 196.

[56] Полное название сб. «Album de Chansons arabes, mauresques et kabyles transcrites pour Chant et Piano par F-co Salvador-Daniel» («Альбом арабских, мавританских и кабильских песен, переложенных для голоса и фортепиано Ф[ранцис]ком Сальвадор-Даниэлем»). Экземпляр сборника имеется в ГПБ.

[57] О драматургии «Князя Игоря» и об оперных формах у Бородина см. в работах: М. Друскин. Вопросы музыкальной драматургии оперы (Музгиз, М., 1952); Б. Ярустовский. Драматургия русской оперной классики (Музгиз, М., 1954); В. Берков. Вопросы художественной формы в русской классической опере («Вопросы музыкознания», вып. II. Музгиз, М., 1955).

[58] Б. Асафьев. Избр. труды, т. III, стр. 256.

[59] Там же, стр. 257.

## Глава VI. Идеи, образы, стиль

[1] В. И. Ленин. Соч., 4 изд., т. 16, стр. 301.

[2] Б. Асафьев. Избр. труды, т. III, стр. 265.

[3] См.: Корней Чуковский. Мастерство Некрасова. Гослитиздат, М., 1962, стр. 157.

[4] Там же.
[5] В. Стасов. Избр. соч., т. III, стр. 265—266.
[6] «Федор Иванович Шаляпин. Литературное наследие», т. I. «Искусство», М., 1960, стр. 353.
[7] И. Соллертинский. Музыкально-исторические этюды, стр. 309.
[8] Л. Мазель. О мелодии, стр. 222.
[9] А. Должанский. Музыка Чайковского. Симфонические произведения. Музгиз, Л., 1960, стр. 59.
[10] В. И. Ленин. Соч., 4 изд., т. 1, стр. 394.
[11] В. В. Стасов. Письма к деятелям русской культуры, т. I. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 22.
[12] М. Ю. Г-ъ. Шутки А. П. Бородина.— «Театр и искусство», 1899, № 37.
[13] А. П. Бородин и А. М. Бутлеров. Николай Николаевич Зинин.— «Журнал Русского физико-химического общества», 1880, т. XII, вып. 5.
[14] Вл. Лихачев. Композиторы и виртуозы (Из давнего и недавнего былого). Бородин.— «Театр и искусство», 1909, № 8.
[15] Б. Асафьев. Мысли и думы.— СМ, 1959, № 8.
[16] См. прим. 12.
[17] Юрий Северцов. «Князь Игорь», стр. 70—71, 19.
[18] «Балакирев. Исследования и статьи», стр. 230—231.
[19] Там же, стр. 88.
[20] Б. Асафьев. Избр. труды, т. III, стр. 303.
[21] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V, стр. 440, 442.
[22] Там же, стр. 9.
[23] В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Гослитиздат, М., 1958, стр. 5—6.
[24] М. П. Мусоргский. Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову, стр. 56.
[25] «Балакирев. Воспоминания и письма», стр. 279.
[26] В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 10, 536—537.
[27] Ю. Келдыш. История русской музыки, т. 2. Музгиз, М.— Л., 1947, стр. 206.
[28] А. Должанский. Относительно фуги.— СМ, 1960, № 4.
[29] Б. Асафьев. Русский народ, русские люди.— СМ, 1949, № 1.
[30] Г. Орджоникидзе. Шекспир и Прокофьев.— В сб.: «Шекспир и музыка». Музгиз, Л., 1964, стр. 253—254.
[31] Об этом подробно пишет в своей диссертации К. Дмитревская.
[32] Е. Гиппиус. Сборники русских народных песен М. А. Балакирева. В изд.: М. Балакирев. Русские народные песни. Музгиз, М., 1957, стр. 210.
[33] В. Цуккерман. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке, стр. 271.

[34] Научной разработкой этой проблемы много лет занимается А. Должанский.

[35] Об этом пишут Б. Асафьев (Избр. труды, т. III, стр. 211) и Е. Гиппиус («М. Балакирев. Русские народные песни», стр. 208).

[36] Об ориентальных средствах музыки Алябьева, Глинки, Даргомыжского см. в статьях: Т. Соколова. У истоков русского ориентализма («Вопросы музыкознания», т. III. Музгиз, М., 1960); М. Пекелис. Два очерка о Даргомыжском (СМ, 1963, № 2).

[37] П. Сияльский. Нечто о песнях и музыке в Закавказском крае.— «Иллюстрация», 1861, № 193.

[38] Г. А. Чумбалова. Очерки по истории записи и изучения казахской музыки досоветского периода (диссертация). 1955. Рукопись, Библиотека им. В. И. Ленина.

[39] «Балакирев. Исследования и статьи», стр. 230—231.

## Заключение. Историческое место Бородина

[1] В. Ястребцев. Воспоминания о Римском-Корсакове, т. I, стр. 388.

[2] «Балакирев. Воспоминания и письма», стр. 161.

[3] И. Соллертинский. Музыкально-исторические этюды, стр. 309.

[4] Ю. Кремлев. К. Дебюсси и его время (в печати).

[5] Там же.

[6] «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», 2 изд. Музгиз, М., 1961, стр. 321—322.

[7] С. Слонимский. Черты симфонизма С. Прокофьева.— В сб.: «Музыка и современность». Музгиз, М., 1962.

[8] См.: Георгий Хубов. Арам Хачатурян. «Советский композитор», М., 1962, стр. 414.

## УКАЗАТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. БОРОДИНА *

*Аллегретто* для ф-п. в 4 руки Des-dur (1861) 108, 354

*Арабская мелодия*, для голоса и ф-п. (1881), слова народные в переводе А. Бородина 258, 276, 277, 395, **432—433**, 488, 699, 758, 759, 762

*Богатыри*, опера-фарс в 5 действиях-картинах (1867), либретто В. Крылова 25, 145, 148, 159—164, 168, 169, 179, 340, 434, 523, 526, **579—590**, 698, 713, 716, 717, 765

*Боже милостивый, правый*, для голоса и ф-п. (1850-е гг.?), слова неизв. автора 354

*Виолончельная соната* — см. *Соната* для виолончели и ф-п.

*Волга*, марш для симф. орк. на темы «Эй, ухнем!» и «Как по лугу» (1882), не окончен 280, 532

*Вперед, друзья*, для 3-голосного мужск. хора без сопровождения (1876—1878?), слова А. Бородина 214, 704

*В Средней Азии*, симф. картина (1880) 9, 20, 258, 279, 280, 296—300, 302, 303, 348, 387, 498, **556—562**, 688, 698, 722, 746, 749, 759

*Для берегов отчизны дальной*, для голоса и ф-п. (1881), слова А. Пушкина 258, 278, 363, 370, 411, 418, 426, **427—432**, 437, 440, 699, 710, 728, 757, 767

*Из слез моих*, для голоса и ф-п. (1871), слова Г. Гейне в переводе Л. Мея 210, 224, 293, 301, 421, **423—424**, 437, 561, 698, 765, 767

*Квартет* для флейты, гобоя (или скрипки), альта и виолончели D-dur (1840-е — 1850-е гг.?) 57, 68, 353, **360**

*Квартет № 1* для 2-х скрипок, альта и виолончели A-dur (1875—1879) 180, 230, 258, 275, 276, 304, 364, 442, 444, **445—462**, 465, 466, 472, 473, 475, 476, 494, 698, 708, 709, 725, 795.

I часть **445—453**, 454, 460, 463, 472, 473, 475, 511, 735, 742, 755

II часть (Анданте) **453—456**, 460, 462, 467, 473, 476, 514, 567, 728, 754

III часть (Скерцо) **456—460**, 466, 473, 567

IV часть (Финал) **460—462**, 472, 473, 475, 567, 735

* Полужирным шрифтом выделены страницы, на которых дан анализ произведения.

*Квартет № 2* для 2-х скрипок, альта и виолончели D-dur (1881) 258, 276, 306, 363, **462—473**, 475, 485, 490, 570, 699, 708, 709, 725
I часть **463—466**, 473, 490, 735, 755, 757
II часть (Скерцо) 356, **466—468**, 473, 756
III часть (Ноктюрн) **468—471**, 473, 713, 748, 753, 757
IV часть (Финал) **471—473**
*Квинтет* для 2-х скрипок, альта, виолончели и ф-п. c-moll (1862) 109, 110, 138, 352, 355, 360, **383—390**, 436, 793, 794
*Квинтет* для 2-х скрипок, альта и 2-х виолончелей f-moll (1850-е — начало 1860-х гг.?) 70, 101, 108, 110, 353, 360—362, 379, 380, 382—384, 450, 793
*Князь Игорь*, опера в 4 действиях с прологом (1869—1887), либретто А. Бородина 8, 9, 20, 21, 110, 111, 168, 179, 180, 215, 219—222, 224, 226—229, 231, 232, 234, 252, 258, 262, 263, 265, 266, 269—274, 282, 283, 285, 286, 288, 295, 306, 310, 329, 338, 355, 363, 375, 388, 392, 410, 434, 438, 440, 452, 497, 515, 521, 528, 534, 567, 568, 576—579, 589—591, 593, **594—697**, 698, 703, 708, 709, 712, 713, 728, 733—735, 746, 748, 751, 759, 765, 770, 771, 773, 776, 794, 798—800
Увертюра 270, 348, 594, **693—694**, 696, 722, 742
Пролог 232, 269, 270, 272, 388, 389, 567, 591, 593, 595, 600, 602—604, 607, 609, 611, 613—615, 623, 625, 633—635, 642, 649, 650, 652, 654, 655, 657, 694, 702, 713, 737
Вступление 387, 389, **608**, 610, 630
Хор «Солнцу красному слава!» 230, 232, 233, 262, 266, 269, 295, 388, 389, 536, 591, 595, 603, **607—610**, 611, 614, 618, 619, 621, 623, 696, 723, 745
Сцена Игоря и народа («Идем на брань...») 59, 232, 389, 591, **610**, 623
Сцена затмения 232, 269, 591, 600, 604, 611, 627, **665—667**, 668, 712
Обращение Игоря к народу («Нам божье знаменье...») 591, **623—624**, 638, 691
Сцена дезертирства Скулы и Ерошки **648**
Прощание Игоря с Ярославной **624**, 632, 634, 642, 691
Реприза и кода 232, 610
I действие 265, 270, 272, 603, 612, 662, 694
1-я картина 270, 272, 388, 594, 595, 600, 602, 603, 611, 650, 654, 661
Хор «Слава, слава Володимиру!» 168, 230, 533, **650**, 653
Песня Скулы и Ерошки с хором («То не речка...») 168, 230, 606, **650**, 659, 660
Речитатив и песня Владимира Галицкого 267, 300, 302, 338, 595, 600, 601, 656, 657, **658—660**, 661
Хор девушек («Ой, лихонько!») 533, 601, 603, **611**, 615, 660

Княжая песня 265, 438, 619, **651**, 654
Финал 265, 266, 392, 603, **653**, 654
2-я картина 265, 267, 569, 594, 611, 636, 644
Ариозо Ярославны 220, 230, 464, 533, 592, 593, 602, **633—636**, 642, 645, 709, 737
Сцена Ярославны с девушками 267
Хор девушек («Мы к тебе, княгиня...») 454, 601, 603, **611**, 615, 737
Хор девушек («Ты помилуй нас...») 595, 601, 601, 603, 612, 615, 754
Сцена Ярославны с Владимиром Галицким 267, 636, **638**, 656, 658—**660**
Сцена Ярославны с боярами 267, 268, 636, 639
Хор бояр («Мужайся, княгиня...») 267, 601, **613—614**, 615, 618—620, 637
Хор бояр («Нам, княгиня, не впервые...») 601, **614**, 615, 639, 662
Финал 485, 614, 639, 665, **667—668**, 728
действие 270, 273, 668, 673, 692, 694, 695, 734
Песня половецкой девушки с хором («На безводье...») 230, 295, 465, 544, 601, 605, **672—674**, 676, 690, 713, 758, 760
Пляска половецких девушек 380, **674**, 688
Каватина Кончаковны 220, 230, 269, 278, 517, 544, 594, 595, 601, 605, **682—683**, 688, 692—693, 713, 717, 721, 745, 759, 760
Сцена и хор русских пленников 273, **615**
Хор половецкого дозора 273, **668**, 688, 689, **745**
Речитатив и каватина Владимира Игоревича 265, 302, 303, 464, 595, 601, 645, **646—647**, 713, 740
Дуэт Кончаковны и Владимира Игоревича 265, 450, 605, 645, **647**, 680, 683, 696, 709
Ария Игоря, 1-й вариант («Зачем не пал я...») 230, 268, 592, **625**, 665
Ария Игоря, 2-й вариант («Ни сна, ни отдыха...») 267, 268, 386, 449, 592, 593, 615, 620, **625—630**, 635, 645, 646, 665, 694, 703, 728, 737, 740, 748, 799
Сцена Игоря и Овлура 630, 684
Ария Кончака 59, 230, 231, 262, 266, 267, 301, 415, 488, 595, 677, **678—681**, 694, 696
Сцена Игоря и Кончака 273, 604, 630, **681**
Половецкие пляски 230, 231, 262, 264, 266, 415, 595, 601, 669, **675—677**, 696, 721, 747, 760, 777
Хор и пляска девушек («Улетай на крыльях ветра...») 465, 605, **675**, 677, 759
Пляска мужчин 676, 677
Пляска мальчиков 231, **676**, 745, 759
Общая пляска 677

III действие 270, 272, 274, 452, 594, 630, 668, 670, 672, 681, 693, 695
Половецкий марш и хор половцев («Рать идет домой...») 220, 230, 665, **670—671**, 672, 681, 696, 721, 728
Песня Кончака («Наш меч нам дал победу...») 594, 672, **681**
Речитатив Кончака («Играйте, трубы!») 594
Хор ханов («Идем за ним...») 604, 672
Сцена. Владимир Игоревич, Игорь, половцы, русские пленники («Ужель хан наш город взял...») **630**
Хор сторожевых («Подобен солнцу хан Кончак!») 534, 594, **669**
Пляска сторожевых 380, 594, **674**, 688
Речитатив. Овлур и Игорь 594, 604
Сцена бегства Игоря (трио Кончаковны, Владимира Игоревича и Игоря) 593, **684**, 690, 694
Финал 535, 594, 604, 647, 672, 681
IV действие 270, 695, 713
Плач Ярославны 230, 262, 267, 595, 599, 604, **639—643**, 695, 703, 712, 737, 747
Хор поселян 267, 290, 372, 377, 454, 564, 601, 603, **615—618**, 643, 644, 695, 728, 748, 749, 754, 799
Речитатив Ярославны («Как уныло все кругом...») 230, 454, **643—644**, 696
Дуэт Игоря и Ярославны 599, **631**, 637, 644—645, 694
Песня гудошников («Ты гуди, гуди...») 604, **654**
Речитатив Скулы и Ерошки; их сцена с народом 338, **654—656**, 662
Финал. Заключительный хор 230, 266, 536, 592, 593, 601, 603, **619—621**

*Концерт* для флейты с ф-п. D-dur — d-moll (1846—1847?) 63, 358, 359

*Красавица-рыбачка*, для голоса, виолончели и ф-п. (1854—1855), слова Г. Гейне в переводе Д. Кропоткина 65, 100, 367—369, 765, 767

*Маленькая сюита* для ф-п. (1885) 258, 278, 279, 296, 302, 476, **483—492**, 495, 496, 699, 708, 725
В монастыре 279, **484—487**, 495, 571, 728
Интермеццо 279, 484, **487—489**
Мазурка C-dur 279, 488, **489**, 490, 756
Мазурка Des-dur 279, **489**, 756
Грезы 279, 450, 484, **491—492**
Серенада 279, 490, **492**, 495
Ноктюрн 279, 464, 490, **492**, 494

*Misera me!..* для тенора и баса с ф-п. (1840-е — 1850-е гг.) 72, 354, 358

*Млада*, опера-балет в 4 действиях, действие IV (1872), сценарий С. Гедеонова, либретто В. Крылова 144, 180, 215, 224—229, 338, 529, 579, **590—593**, 619, 625, 698, 712, 735
№ 1. Идоложертвенный хор Радегасту 226, 591, 592
№ 2. Сцена Яромира и верховного жреца 226, 227, 591, 592, 625
№ 3. Явление теней древних славянских князей 226, 269, 591, 625, 665
№ 4. Дуэт Войславы и Яромира 226, 593
№ 5. Явление Морены 226, **591—592**
№ 6. Разлив вод и затопление храма 226, 270, **591—592**, 712
№ 7. Явление призрака Млады 226, **591—592**
№ 8. Апофеоз 226, **591—592**
*Море*, для голоса и ф-п. (1870), слова А. Бородина 9, 210, 224, 226, 262, 299—302, 395, 400, **411—418**, 432, 437, 538, 592, 698, 712
*Морская царевна*, для голоса и ф-п. (1868), слова А. Бородина 158, 210, 224, 293, 300, 302, 395, **418—421**, 433, 506, 513, 683, 698, 745, 795
*На забытом поле битвы*, для 3-голосного (мужского?) хора без сопровождения (1881), слова А. Бородина 214, 704
*Отравой полны мои песни*, для голоса и ф-п. (1868), слова Г. Гейне в переводе Л. Мея 158, 159, 209, 210, 224, 301, 370, 421, 423, **425—426**, 432, 441, 561, 698, 709, 765, 767
*Парафразы*, пьесы для ф-п. в 3 руки (1878) на неизменяемую тему, из коллективного сочинения А. Бородина, Ц. Кюи, А. Лядова и Н. Римского-Корсакова 258, 274, 275, 278, 279, 296, 476, **479—483**, 489
Полька 274, 275, 286, 479, **480—481**, 482, 489, 704
Мазурка 275, 479, 480, **481—482**, 489, 756
Похоронный марш 275, 479, 480, **482**, 719
Реквием 275, 479, 480, **482—483**, 485, 719
*Патетическое адажио* для ф-п. As-dur (1849) 64, **358**, 360
*Песня темного леса*, для голоса и ф-п. (1868), слова А. Бородина 158, 210, 224, 293, 392, 395, 400, 401, **402—411**, 417, 418, 441, 505, 523, 526, 532, 538, 566, 567, 608, 661, 698, 702, 703, 749, 754
*Полька «Hélène»* для ф-п. в 4 руки d-moll (1842—1843?) 57, 353, **356**, 364—366
*Попурри* на темы из оперы Доницетти «Лукреция Борджиа» (1840-е — 1850-е гг.?) 72
*Поток* («Le courant»), этюд для ф-п. (1849) 64, 357
*Разлюбила красна девица*, для голоса, виолончели и ф-п. (1850-е гг.), слова Виноградова 65, 100, 366, 367, **369—370**
*Секстет* для 2-х скрипок, 2-х альтов и 2-х виолончелей d-moll (1860—1861) 70, 101, 353, 361, 362, 368, 380, 383, 384
*Серенада в испанском роде* для 2-х скрипок, альта и виолончели (1886), из коллективного сочинения А. Бородина, А. Глазунова, А. Лядова и Н. Римского-

Корсакова — квартета «B-la-f» 254, 258, 276, 288, 304, **474—475**, 492

*Серенада четырех кавалеров одной даме*, для 4-х мужских голосов без сопровождения (1868—1872?), слова А. Бородина 215, **439—440**, 716

*Симфония № 1* Es-dur (1862—1867) 110, 111, 141—143, 146, 156, 157, 169, **173—179**, 210, 223, 224, 235, 259, 260, 282, 288, 290, 294, 295, 297—300, 302, 383, 392, 393, 468, 477, 498, 499, **501—523**, 524—526, 531, 532, 535, 538, 541, 545, 566, 574, 575, 698, 699, 712, 735, 770

I часть 138, 144, 294, 502, **505—511**, 514, 518, 519, 525, 534, 548, 550, 551, 703, 708, 712, 722, 729, 735, 736, 739, 742

II часть (Скерцо) 144, 175, 176, 294, 297, 495, 502, 506, **511—514**, 518, 521, 712, 754

III часть (Анданте) 144, 176, 294, 502, **514—519**, 544, 663, 703, 723, 729, 735

IV часть (Финал) 144, 495, **519—522**, 542, 592, 729, 736, 743—744, 767

*Симфония № 2* h-moll (1869—1876) 8, 20, 111, 179, 180, 215, 218, 222—224, 234—237, 260, 287, 295, 299, 302, 303, 310, 363, 400, 410, 440, 445, 468, 477, 498, 515, **523—555**, 566, 574, 698, 699, 702, 704, 712, 773, 775

I часть (Аллегро) 222, 223, 234, 235, 290, 348, 390, 448, 523, 526, 527, 529, 530, **531—541**, 544, 548—552, 554, 555, 611, 708, 722, 723, 735, 736, 744, 748

II часть (Скерцо) 234, 382, 448, 461, 523, 527, 530, **541—545**, 555, 609, 722, 736, 747

III часть (Анданте) 506, 519, 526, 527, 541, **545—550**, 552, 554, 555, 558, 703, 735, 736, 745—747, 754, 761

IV часть (Финал) 222, 223, 234, 329, 388, 521, 526, 527, 541, **551—555**, 567, 568, 589, 652, 729, 735, 736, 744, 746, 747, 754—756

*Симфония № 3* a-moll (1884—1887) 20, 258, 273, 274, 279—281, 305, 306, 348, 498, **562—575**, 612, 699, 712, 797

I часть 280, 281, 562, **563—567**, 568, 574, 703, 712, 735

II часть (Скерцо) 281, 392, **567—569**, 571, 574, 612, 754

III часть (Анданте) 281, 487, 562, **569—571**, 572, 574

IV часть (Финал) 281, 562, **571—574**

*Скерцо* («Русское») для 2-х скрипок, альта и виолончели D-dur (1875—1879?) 392, 563, 567

*Скерцо* для ф-п. в 4 руки b-moll (1852—1853?) 77, 354, **364—365**, 457

*Скерцо* для ф-п. в 4 руки E-dur (1861) 108, 138, 354, 361, 380, 382, 457

*Скерцо* для ф-п. As-dur (1885) 258, 278, 279, 296, 302, 476, **493—494**, 496, 512, 513

*Слава Кириллу! Слава Мефодию!..*, для 4-голосного хора без сопровождения (1885?), слова А. Бородина 214

*Слушайте, подруженьки, песенку мою*, для голоса, виолончели и ф-п. (1850-е гг.), слова Е. фон. Крузе 65, 100, 366, 367, 370, **371**
*Соната* для виолончели и ф-п. h-moll (1860) 101, 351, **360, 363**
*Соната* для флейты и ф-п. (1840-е — 1850-е гг.), не сохранилась 351, 354
*Соната* для ф-п. (1840-е — 1850-е гг.), не сохранилась 354
*Спесь*, для голоса и ф-п. (1884—1885), слова А. Толстого 25, 258, 278, 434, **437—439**, 440, 699, 714, 719, 765
*Спящая княжна*, для голоса и ф-п. (1867), слова А. Бородина 158, 159, 179, 209, 210, 224, 262, 293, 300—302, 392, 395, **396—399**, 402, 403, 407, 410, 411, 417—420, 441, 523, 526, 538, 592, 647, 698, 712, 749, 775, 794
*Струнное трио* — см. *Трио* («Большое») для 2-х скрипок и виолончели
*Струнный квинтет* — см. *Квинтет* для 2-х скрипок, альта и 2-х виолончелей
*Тарантелла* для ф-п. в 4 руки D-dur (1862) 109, 110, 353, 380, 382, 383, 793
*Трио* для 2-х скрипок и виолончели на мотивы из оперы «Роберт-Дьявол» Дж. Мейербера G-dur (1847) 72, 79, 351, 354, 357
*Трио* («Большое») для 2-х скрипок и виолончели G-dur (1850-е гг.) 58, 351, 353, 357, 360, 361, 382, 793
*Трио* для 2-х скрипок и виолончели на тему русской народной песни «Чем тебя я огорчила» (1854—1855?) 58, 72, 100—101, 351—355, **373—379**, 380, 387
*Трио* для 2-х скрипок и виолончели G-dur (1850-е гг.) 351, 357
*Трио* для скрипки, виолончели и ф-п. D-dur (1850-е — нач. 1860-х гг.?) 70, 101, 110, 351, 353, 360—362, 382—384, 450
*У людей-то в дому*, для голоса и ф-п. (1881), слова Н. Некрасова 258, 276—278, 336, 340, **434—437**, 461, 699, 749
*Фальшивая нота*, для голоса и ф-п. (1868), слова А. Бородина 158, 209, 210, 224, 293, 301, 345, 395, 421, **426—427**, 561
*Фантазия* для ф-п. соло на мотив И.-Н. Гуммеля (1849) 64, 357
*Фортепианное скерцо* — см. *Скерцо* для ф-п. As-dur
*Фортепианный квинтет* — см. *Квинтет* для 2-х скрипок, альта, виолончели и ф-п.
*Царская невеста*, опера на сюжет драмы Л. Мея (1867—1868), наброски 168, 169
Хор пирующих опричников 168
*Что ты рано, зоренька*, для голоса и ф-п. (1850-е гг.), слова С. Соловьева 65, 366, 367, 370, **371—373**
*Чудный сад* («Septain»), для голоса и ф-п. (1885), слова Ж. Коллена в переводе А. Бородина 258, 278, 302, 395, **433**, 506, 699

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН


Абрахам (Эбрэхэм) Д. 6
Адлерберг В. Ф. 131
Акимова С. П. 162
Александр II 35. 114, 239, 277, 279, 280
Александр III 240, 245
Александров Д. С. 30, 31, 36, 48, 55, 183, 184, 363, 783, 784
Александрова А. А. 184, 269
Алексеев А. Д. 6, 479, 796
Алексеев П. П. 87, 92, 93, 119, 243
Альбрехтсбергер И.-Г. 67
Алябьев А. А. 56, 366, 367, 413, 758, 802
Амиров Ф. 780
Андреев П. З. 622
Андрианова-Перетц В. П. 639, 799
Антокольский М. М. 186, 240, 713
Антонова А. К. 26—29, 56, 183, 187
Антонович М. А. 134
Апухтин А. Н. 240
Аракишвили Д. И. 686, 687, 800
Асафьев Б. В. 5, 159, 164, 213, 281, 393, 413, 423, 427, 430, 496, 520, 523, 527—529, 534, 543—545, 573, 579, 580, 586, 590, 591, 607, 620, 621, 695, 697, 703, 718, 720, 728, 730, 743, 777, 781, 783, 788, 791, 794—802.
Ауэр Л. С. 62, 259, 275, 276
Афанасьев А. Н. 525, 526, 583
Афанасьев Н. Я. 62, 442
Ашер И. 65

Бакст В. И. 92, 94, 105
Бакст Н. И. 87, 92, 105
Бакунин М. А. 92, 193
Балакирев М. А. 15, 21, 42, 75, 76, 80, 81, 110, 118, 134—144, 147, 152—156, 160, 168—170, 172—179, 206—209, 214—218, 223, 232, 258, 259, 280, 283—285, 288, 313, 326, 333, 342, 346, 347, 349, 372, 374, 393, 414, 415, 417, 419, 420, 422, 436, 458, 476, 501—504, 518, 523, 532, 546, 547, 555, 666, 669, 671, 689, 702, 720, 724, 734, 757, 758, 770—772, 781, 787—789, 794—796, 800—802
Баланева Е. Г.— см. *Диани-на Е. Г.*
Балинский И. М. 52
Баренбойм Л. А. 785
Барсов Е. В. 229
Барток Б. 774
Бах И.-С. 101, 102, 108, 109. 331, 342, 363
Бедный Демьян 164
Бекетов А. Н. 197
Бекетов Н. Н. 40
Белинский В. Г. 28, 38, 39, 92, 239, 362, 730, 731, 783, 801
Беллини В. 71, 108
Белоголовый Н. А. 787

Беляев М. П. 254, 260, 261, 272, 275—277, 287, 288, 290, 291, 306, 355, 474, 563, 788
Бенкендорф А. Х. 131
Бенфей Т. 526
Берков В. О. 800
Берлиоз Г. 81, 141, 155, 156, 170, 172, 173, 207, 329, 331, 339, 341, 343, 344, 349, 391, 457, 512, 767, 768
Бернар К. 84, 243
Бертело П. 53, 82, 84
Бессель В. В. 210—212, 223, 260, 262, 278, 293, 294, 297, 505, 529
Бессонов П. А. 167
Бетховен Л. 63, 67, 73—75, 102, 108, 109, 140, 155, 175, 291, 299, 329, 331, 332, 344, 360, 443, 448, 449, 460, 468, 476, 482, 498, 502, 519, 531, 542, 671, 708, 729, 735, 743, 766, 767
Бизе Ж. 291, 331
Бичурина А. А. 278
Блуменфельд С. М. 287
Блуменфельд Ф. М. 269, 283, 287, 718
Божановский К. Н. 162
Бозио А. 71
Боккерини Л. 68
Бородин П. И. 24
Бородина Е. С. 28, 29, 55, 57, 98, 101—109, 111, 114—118, 120, 128, 137, 144, 162, 183—185, 192, 206, 207, 212, 215, 220, 224, 230, 249—252, 255, 265, 269, 272, 276, 278, 303, 384, 398, 429, 434, 462, 463, 502, 514, 515, 569, 783, 791
Бородина Т. Г. 24
Бортнянский Д. С. 108
Борцов И. Г. 81
Боткин С. П. 52, 54, 131, 134, 135, 150, 152, 186, 194, 197, 787
Брандт Ф. Ф. 33
Брассен Л. 301
Браудо Е. М. 5, 375, 781, 791, 793, 796, 798
Брок П. Ф. 131
Бронн Г. Г. 86
Бронн К. 792
Бруггер А. П. 90, 99
Брук Д. 6
Брукнер А. 772
Брух М. 330
Брюсов В. Я. 645
Буальдьё Ф.-А. 71
Буланина Е. А. 398, 742
Булахов П. П. 65
Бунзен Р. 84, 86, 321
Бунко Ф. 800
Бурго-Дюкудрэ Л.-А. 303
Буслаев Ф. И. 525, 526
Бутлеров А. М. 87, 93, 100, 119, 126, 128, 186, 190, 192, 197, 198, 243, 319, 784, 801
Бэлза И. Ф. 6, 571, 797
Бэр К. М. 33
Бюлов Г. 260
Бюхнер Ф. 161, 204

Вагнер Р. 107, 109, 155, 156, 317, 325, 326, 391, 395, 577, 729, 740, 772
Валиханов Ч. 761
Вальц К. Ф. 161
Вангеров К. А. 86
Варгаш Л. 687
Варламов А. Е. 56, 61, 65, 366—368, 372, 413
Васильев В. В. 213, 214
Васильев В. И. 58—60, 65, 72, 147, 232
Васильев (Кириллов) П. И. 58, 60, 62
Васильев Ф. А. 444, 712
Васильевы 58, 60, 67
Васина-Гроссман В. А. 6, 404, 413, 428, 781, 794, 795
Васнецов В. М. 240, 524, 707
Вебер К.-М. 63, 73, 75, 331
Вейкман И. А. 276
Вейнгартнер Ф. 6, 555, 797
Вейссгеймер В. 297
Велер Ф. 243
Велинская Ф. Н. 267
Вельтман А. Ф. 366
Верди Дж. 61, 71, 72, 391, 584
Веревкина П. Н. 269
Верещагин В. В. 556, 557

Вержбилович А. В. 276
Верстовский А. Н. 71, 160, 367, 582, 584—586
Виельгорский Матв. Ю. 65
Виельгорский Мих. Ю. 65, 367
Визарды 102
Вильбоа К. П. 61, 65, 374, 413
Вильмс Г. И. 93
Виноградов 367, 395
Виноградов В. С. 559, 797
Владиславлев М. П. 162, 163
Владыкин М. Н. 162
Вольф А. И. 160, 788
Воскресенский А. А. 133
Вьетан А. 66
Вюрц Ш. 82, 84, 127
Вяземский П. П. 598

Габэ А. 6
Гаврушкевич И. И. 61, 62, 68—70, 72, 78—80, 100, 135, 140, 258, 292, 785
Гаде Н. 68
Гайдн Й. 67, 68, 73, 75, 79, 331, 358, 360, 361
Галеви Ф. 73
Галкин Н. В. 275, 276
Ганслик Э. 337
Гарибальди Дж. 98
Гартвигсон Ф. 211
Гартман В. А. 186
Гебель Ф. К. 68, 69
Гегель Г. 772
Гедеванишвили, князья 24
Гедеонов С. А. 225, 226, 590, 807
Гедея (Гедеа) Н. 24
Гедианов Л. С. 24, 25, 27, 32
Гедрим Р. 64
Гейне Г. 210, 317, 363, 368, 395, 421—423, 425, 427, 561, 803, 806, 807
Геккель Э. 317, 321
Гельмгольц Г. 86
Гензельт А. Л. 349, 478
Гербер Ю. Г. 161
Гервинус Г.-Г. 86
Герольд Ф. 584
Герцен А. А. 204
Герцен А. И. 38, 42, 51, 90—92, 193, 204, 397, 503, 784, 785
Гете И.-В. 15
Гилельс Э. Г. 496
Гиллер Ф. 206, 208
Гильфердинг А. Ф. 406, 525
Гинзбург Л. С. 6
Гинзбург С. Л. 352—353
Гинцбург И. Я. 305
Гиппиус Е. В. 752, 799, 801, 802
Главач В. И. 280
Глазунов А. К. 9, 14, 18, 19, 57, 164, 269, 274, 276, 281, 283, 287, 289—291, 297, 306, 474, 481, 493, 494, 505, 529, 530, 534, 562, 563, 566—569, 572—574, 594, 595, 604, 669, 672, 674, 681, 693, 724, 725, 769, 775, 781, 783—785, 791, 796, 797, 798, 807
Глебов И. Т. 52, 120
Глинка М. И. 59, 62, 69, 71, 72, 74—76, 79, 81, 109, 110, 138, 140, 153, 155, 156, 158, 170, 172, 175, 178, 206, 207, 232, 236, 255, 291, 313, 327—332, 340, 341, 344, 357, 366, 367, 371, 373—376, 378, 379, 384, 388, 393, 396, 404, 407, 419, 420, 428—430, 437, 442, 448, 457, 465, 469, 491, 501, 505, 506, 519, 524, 526, 545, 551, 560, 576—579, 590, 607, 619, 621, 649, 664, 666, 667, 671, 692, 700, 709, 710, 720, 722, 727, 729, 734, 737, 740, 746, 748, 753, 756—759, 761, 764—766, 768—770, 773, 786, 793, 794, 796, 801, 802
Глиэр Р. М. 776
Глюк Х.-В. 75, 291, 325, 331
Гнесин М. Ф. 349, 350, 793
Гоголь Н. В. 38, 39, 153, 239, 336, 705, 712
Гозенпуд А. А. 10, 367, 593, 788, 798
Голенищев-Кутузов А. А. 336, 412, 601, 794, 798, 799, 801
Голиков И. И. 546
Голицын Н. Б. 66
Головенченко Ф. М. 798
Головинский Г. Л. 6, 360, 446, 455, 795

Голубев П. Г. 189
Гольдмарк К. 349, 498
Гольдштейн М. Э. 363
Гольдштейн М. Ю. 189, 190, 294, 714, 716, 718, 719, 786
Гончаров И. А. 38, 91
Горький А. М. 558, 707, 708, 769
Готовцева М. В. 26, 28, 41, 51
Гофман К. И. 89, 90
Гофман С. П. 90
Григ Э. 476, 773
Григорович Д. В. 38
Григорьев А. А. 102, 104
Грубер В. Л. 197
Гуммель И.-Н. 63, 64, 357, 358, 809
Гунгль Иог. 73
Гунгль Иос. 73
Гунке О. (И.) К. 62, 70
Гуно Ш. 621
Гурилев А. Л. 56, 61, 366, 369, 372
Гусева М. А. 249
Гуссаковский А. С. 502
Гюберти Г.-Л. 302
Гюго В. 317

Давид Ф. 73
Давыдов К. Ю. 318
Дамрош Л. 298
Дарвин Ч. 204, 321
Даргомыжский А. С. 71, 76, 80, 153—156, 158, 159, 170, 175, 178, 213, 232, 285, 327, 330, 331, 340, 344, 367, 370, 393, 396, 434, 437, 438, 457, 458, 512, 577, 579, 590, 607, 650, 656, 710, 713, 716, 720, 727, 758, 765, 768, 769, 802
Дебюсси К.-А. 741, 773, 774, 776, 802
Дегтярев В. 275
Де-Лука С. 86
Демидов Г. А. 173
Деньер 26, 27, 31
Державин Г. Р. 397
Держинская К. Г. 632
Дерфельдт А. А. 367
Дианин А. П. 5, 16, 17, 24, 36, 37, 40, 93, 105, 125, 129, 150, 183, 189, 190, 200, 202, 235, 236, 246, 253, 281, 283, 285, 286, 294, 562, 571, 572, 574, 714, 781, 783, 784, 786, 787, 789, 790, 792
Дианин Н. П. 312
Дианин П. А. 312
Дианин С. А. 5, 12, 24, 25, 30, 57, 100, 101, 117, 138, 140, 158, 183, 253, 267, 423, 487, 562, 563, 567, 570, 572, 600, 781, 783, 784, 786—792, 795—798, 800
Дианин Ф. П. 718
Дианина Е. Г. 24, 183
Дибич И. И. 131
Дивиер 99
Диккенс Ч. 38
Дмитревская К. Н. 6, 421, 433, 469, 740, 793, 795, 796, 801
Дмитриев А. Н. 6, 382, 625, 636, 793, 799
Добровольский И. 688
Добролюбов Н. А. 22, 35, 42, 50, 51, 90, 92, 148, 193, 319, 324, 525, 784, 792
Доброславин А. П. 16, 18, 46, 115, 122, 123, 132, 151, 200, 235, 283, 322, 783
Доброславина М. В. 14, 235, 273, 476, 487, 562, 569, 571
Доброхотов Б. В. 353
Должанский А. Н. 404, 710, 797, 799, 801, 802
Доницетти Г. 71—73, 108, 807
Достоевский Ф. М. 22, 319
Дробиш А. Ф. 62
Друскин М. С. 6, 800
Дубельт Л. В. 131
Дубовиков А. Н. 785
Дубовицкий П. А. 52, 120, 121, 131, 132, 784
Дюбюк А. И. 102
Дюпон Ж. 303
Дютш Г. О. 261, 280, 287

Евлахов О. А. 353
Елена Павловна, вел. кн. 169, 179, 206—208

Ерзакович Б. Г. 669, 688, 800
Ермолова М. Г. 198
Ермолова М. Н. 240
Ершов 58
Есаулов А. П. 56
Ешевский С. В. 87

Жадуль Т. 278, 279, 299—302, 304
Жебелев В. 375
Жемчужников В. М. 186
Жерар Ш.-Ф. 85, 119
Живокини В. И. 162, 583
Житинский 97
Житомирский Д. В. 349, 793
Жуковский Ю. Г. 134

Зайцев А. М. 193
Заремба Н. И. 174
Зарудная В. М. 214, 283
Затаевич А. В. 669
Здекауэр Н. Ф. 48
Зейфриц М. 206, 208
Земцовский И. И. 617, 796, 799
Зике К. К. 279
Зилоти А. И. 297, 792
Зинин Н. Н. 33, 35, 37, 39, 40, 43—47, 51, 52, 54, 78, 85, 120, 121, 124, 126, 131—133, 147, 186, 189, 242, 243, 314, 319, 321, 322, 575, 714, 715, 784, 801
Золотарев В. А. 503, 796
Зорина А. П. 793

Иван IV Грозный 24
Иванов М. М. 149, 232, 282
Ивановский Н. П. 781
Ильин М. (Маршак И. Я.) 6, 117
Ильинский 32
Ильинский В. Н. 213, 214, 245, 278, 283, 411
Имеретинские, князья 24
Ипполитов-Иванов М. М. 5, 118, 213, 214, 235, 244, 264, 273, 278, 283, 411, 781, 783, 786, 789—791, 794
Исполатовская О. В. 265, 315

Кааль В. 6
Кабат И. И. 53, 784
Кавос К. А. 71, 584
Калинина А. Н. 24, 117, 158
Калинников В. С. 388, 566, 724, 776
Канин 411
Каракозов Д. В. 114, 131
Карамзин Н. М. 229
Каратыгин В. Г. 355, 793
Кармалин Н. Н. 307, 323, 689
Кармалина Л. И. 13, 14, 145, 150, 181, 182, 186, 214, 217, 218, 227, 232, 233, 444, 578, 689
Кастальский А. Д. 533, 617, 799
Касьянов И. А. 406, 526
Катков М. Н. 199, 315
Кашин Д. Н. 372, 374
Кашкин Н. Д. 5, 14, 21, 101, 137, 138, 146, 218, 219, 222, 261, 289, 317, 325, 477, 534, 781, 783, 786, 787, 790, 792, 794, 796, 797
Кекуле Ф. А. 192, 193
Келдыш Ю. В. 6, 739, 801
Кельц И. 63
Керубини Л. 71
Кеттерер Е. 65
Киреевский П. В. 165—167, 169, 525, 788
Кириллов П. И.— см. *Васильев П. И.*
Киркор Г. В. 353
Кирхгоф Г. Р. 84, 86
Кирша Данилов 406
Киселев В. А. 423
Клейнеке Х. И. 25
Клейнмихель П. А. 131
Козлов В. В. 787
Козлов Н. И. 194—196, 244
Козьмин Б. П. 792
Кокорев В. Т. 54
Коллен Ж. 278, 302, 395, 433, 809
Коллен П. 301
Кологривов В. А. 66, 67, 174
Кольцов А. В. 369, 403
Комарова-Стасова В. Д. 19, 286, 477, 598, 716, 781, 782, 783, 789, 791, 796
Комиссаржевский Ф. П. 213

Кондратьев Г. П. 232
Кониар Е. М. 75
Константинов 102
Константинов - Де - Лазари К. Н. 162
Коперник Н. 42
Корвин-Круковский 279
Короленко В. Г. 240
Коссов К. 102
Кочетова О. А. 145
Кочуров Ю. В. 779
Крамской И. Н. 22, 240
Кремлев Ю. А. 5, 8, 10, 240, 320, 489, 724, 762, 773, 782, 790, 792, 796, 802
Кронеберг З. Д. 162
Кропоткин Д. 368, 806
Кругликов С. Н. 5, 269—273, 594—595, 783, 791
Крузе Е. 367, 395, 809
Крылов 189
Крылов В. А. 159—164, 225, 580, 581, 583, 590, 803, 807
Крылова М. А.— см. *Полотебнова М. А.*
Крюгер В. 65
Кубиньи Ф. 800
Кудряшов К. В. 800
Кузнецов А. В. 275
Куммер Ф.-А. 63
Кунц 95, 99
Курбанов М. М. 286, 791, 793
Курочкин В. С. 715
Кюи Ц. А. 5, 15, 18, 76, 135, 142, 143, 153, 155, 156, 160, 170, 172, 176—178, 208, 210, 214, 217, 221, 225—228, 231—233, 235, 258, 259, 261, 267, 275, 284, 294, 297, 301, 303, 326, 330, 334, 341, 393, 410, 417, 419, 421, 422, 424—427, 432, 440, 444, 471, 476, 480, 502, 512, 520, 526, 527, 717, 761, 782, 785, 788—790, 792, 794—797, 807
Кюккен Ф.-В. 63

Лабазин 62
Лабицкий И. 65
Лаблаш Л. 71
Лавровская Е. А. 262
Лазарев А. И. 787
Лазаренко Ф. И. 189
Ламеннэ Ф.-Р. 39
Ламеттри Ж.-О. 320
Ламм О. П. 64
Ламм П. А. 6, 163, 352, 353, 366, 368, 423, 594, 788, 793, 798, 799
Ламуре Ш. 302
Ландцерт Ф. П. 196
Ларош Г. А. 172, 210, 211, 266, 337, 344, 364, 399, 741, 794
Ласковский И. Ф. 442
Лауб Ф. 107
Левитан И. А. 564, 712
Левитов А. И. 34
Левшин А. 688
Лейхтенбергский Н. М. 196
Ленин В. И. 239, 240, 308, 317, 319, 702, 711, 790, 792, 800—802
Леонова Д. М. 262, 267, 268, 276—279, 340
Лермонтов М. Ю. 38, 39, 419, 486, 710
Либих Ю. 243
Ливанова Т. Н. 798
Линева Е. Э. 799
Лисенко К. И. 87, 105
Лист Ф. 17, 63, 81, 102, 104, 109, 138, 141, 147, 155, 156, 172, 207, 211, 237, 256, 285, 292—297, 302, 310, 317, 318, 322, 325, 329, 331, 337, 339—341, 343—346, 414, 421, 476—479, 486, 487, 495, 496, 513, 531, 536, 729, 741, 745, 767, 768
Листова Н. А. 6, 600, 798
Литвиненко А. 274
Литольф А. 477, 478
Лихачев В. И. 716, 717, 801
Лихачев Д. С. 606, 623, 799
Лихачева Е. И. 782, 789
Ллойд-Джонс Д. 6, 354
Лобанов 189
Лодыженский Н. Н. 117, 149, 223, 308
Луканина А. Н. 189
Лукаш Л. Н. 25

Львов А. Ф. 66, 442
Львов Н. А. 374
Лядов А. К. 214, 264, 269, 275, 276, 283, 284, 287, 288, 290, 459, 474, 480, 775, 776, 807
Ляпунов С. М. 775

Мазель Л. А. 6, 404, 708, 740, 796, 797, 799, 801
Майков А. Н. 397
Майков Л. Н. 525, 526
Майнов А. В. 87, 105
Майнов В. Н. 230, 686, 687
Майнов М. В. 87, 92
Майор Э. 687
Маковская Е. Т. 182
Маковский К. Е. 186, 214, 318
Малеванов Н. 784
Манасеин В. А. 283
Маркович (Вилинская) М. А. (Марко Вовчок) 90, 93, 94, 786
Маркс Г. В. 69
Маркс К. 204, 596, 783, 798
Маркус-Маркс К. К. 69
Марсик М.-П.-Ж. 303
Маурер Л. В. 66
Мей Л. А. 168, 422—424, 598, 803, 807, 809
Мейендорф О. А. 317
Мейербер Дж. 71, 72, 102, 220, 291, 331, 354, 357, 582, 584, 585, 809
Мекк Н. Ф. 787
Менделеев Д. И. 15, 22, 82, 83, 85, 87—91, 93—97, 99, 109, 119, 120, 128, 129, 131, 133, 186, 196, 197, 243, 244, 786, 787
Мендельсон Ф. 67, 68, 73, 75, 79, 80, 99, 102, 109, 138, 291, 331, 335, 340, 349, 361, 362, 389, 443, 457, 495
Менокки 109, 363
Меркаданте С. 71
Мерси-Аржанто Л. 278, 300—303, 339, 351, 354, 657, 679, 792
Мертен Э. Н. 161, 162
Мефодий 214
Миллер О. Ф. 525, 526
Минаев Д. Д. 715
Минкус Л. Ф. 225
Миттермайер К. 86
Михайлов М. Д. 680
Михайлов М. К. 10
Михайлов М. Л. 422
Младенцев М. Н. 785
Молас А. Н. 153, 158, 159, 170, 209, 283, 620, 633, 703, 788, 789
Молас А. П. 159, 213
Мордвинова О. А. 198
Моцарт В.-А. 63, 67, 71, 72, 75, 79, 175, 291, 331, 476, 531
Мравинский Е. А. 531
Мусоргский М. П. 15, 19, 22, 23, 42, 56, 79—81, 135, 138, 140—143, 148, 153, 154, 156, 164, 173, 177, 178, 200, 213—216, 221, 223, 226—228, 231, 232, 258, 259, 262, 265—267, 278, 279, 283, 285, 291, 309, 313, 321, 322, 332, 333, 337, 338, 340, 342, 344—347, 372, 381, 393, 395, 406, 409, 412, 417, 422, 429, 434, 435, 437, 438, 444, 449, 476, 477, 495, 496, 511, 513, 530, 537, 571, 575, 579, 584, 589, 602, 607, 636, 649, 650, 655, 660, 668, 700, 702, 704, 707, 713, 714, 716, 717, 726, 732, 733, 741, 748, 757, 765, 769, 771, 773, 779, 782—784, 787—789, 791, 794, 798, 801
Мухина М. П. 162
Мшвелидзе Ш. М. 780
Мюрже А. 317
Мясковский Н. Я. 110, 355, 786, 793

Набоков П. 65
Надсон С. Я. 240
Направник Э. Ф. 206, 234, 260, 279
Наранович П. А. 194
Некрасов Н. А. 50, 129, 277, 336, 395, 398, 411, 434, 435, 618, 705, 706, 800, 809
Неф К. 6
Никифоров Н. М. 162

Никиш А. 298, 329, 346
Николай I 130
Николаус 173
Никольский В. В. 186
Новосильцева С. В. 308
Ньюмарч Р. 6

Обер Д.-Ф. 71, 73
Ободовский А. Г. 561
Оболенский Л. Е. 203, 789
Оборин Л. Н. 496
Огарев Н. П. 92, 397, 403, 785
Огинский М.-К. 364
Одоевский В. Ф. 362
Олевинский В. И. 87, 88, 97
Онеггер А. 734, 774
Онслов Ж. 68
Орджоникидзе Г. Ш. 744, 801
Орф К. 734, 774
Оссовский А. В. 355
Островский А. Л. 799
Островский А. Н. 104, 221, 240, 336
Оффенбах Ж. 160, 582, 584

Павлов И. П. 15, 37
Пановский Н. М. 162
Паржницкий И. И. 35
Пассек Т. П. 90, 92, 785
Пастер Л. 84
Пахитонов 60
Паччини Д. 71
Пекелис М. С. 802
Пеликан В. В. 35
Петров О. А. 71, 153, 158, 232
Петрова-Воробьева А. Я. 153, 232
Пиккель И. Н. 62, 275
Пирогов Н. И. 32, 41
Писарев Д. И. 42, 193
Платонова Ю. Ф. 214
Плейель И. 67
Плещеев А. Н. 397
Поленов В. Д. 444, 564
Полотебнов А. Г. 160
Полотебнова М. А. 160
Попов 49
Попов С. С. 163, 788
Попова Т. В. 793
Порман 57
Потехин А. А. 186
Прач И. 374
744, 776—778, 801, 802
Пропп В. Я. 731, 738, 801
Прокофьев С. С. 476, 733, 734,
Протопопов А. С. 398
Протопопов В. В. 6, 560, 797
Протопопова Е. С.— см. *Бородина Е. С.*
Протопоповы 311
Пургольд А. Н. — см. *Молас А. Н.*
Пургольд Н. Н. — см. *Римская-Корсакова Н. Н.*
Пургольды 153, 159, 214
Пушкин А. С. 12, 38, 39, 91, 278, 395, 396, 428, 429, 457, 492, 524, 664, 682, 704, 710, 803
Пыпин А. Н. 139, 186

Раабен Л. Н. 6, 475, 785, 795, 796
Рабинович А. С. 395, 414, 421, 426, 428, 794, 795
Рабинович Л. И. 358
Равель М. 774
Раду Ж.-Т. 18, 302, 303
Ратер Д. Ф. 275
Рафф И. 211
Рахманинов С. В. 476, 709 724, 769, 776
Рашер Ж. 65
Резвецов Л. 275
Резвой М. Д. 62
Рейнгарт И. И. 102
Реньо А.-В. 84
Репин И. Е. 12, 22, 186, 239, 240, 410—412, 707, 783, 790, 794
Ридель К. 297, 298
Римская-Корсакова Н. Н. 57, 153, 215, 269, 283, 462
Римский-Корсаков А. Н. 782, 790, 791
Римский-Корсаков Н. А. 8, 9, 15, 23, 28, 57, 104, 116—118, 135, 138, 140—144, 151, 153, 156, 163, 168, 172—178, 184, 186, 200, 209, 212—215, 221—223, 226—228, 231, 232, 234, 236, 253, 254, 258—260, 263—267, 269—276, 279, 281,

283—289, 291, 297, 303, 306, 313, 317, 328, 331, 333, 334, 339—342, 344, 346, 349, 374, 393, 399, 411, 417, 418, 420—422, 435, 443, 444, 449, 474, 479, 494, 498, 499, 502—505, 516, 529, 530, 536, 565, 571, 591, 593—595, 604, 607, 649, 652—654, 666, 668, 674, 683, 686, 689, 694, 702, 704, 709, 717, 718, 757, 763, 765, 769—771, 776, 777, 782, 786—793, 795—800, 807—808
Риш А. 85
Розенберг Ф. 65
Романович - Славатинский А. В. 785
Ромберг Б. 63
Ропет И. П. 305
Россини Дж. 71, 73, 584
Рубец А. И. 173
Рубини Дж.-Б. 71
Рубинштейн А. Г. 66, 71, 75, 76, 318, 322, 346, 347, 349, 418, 422, 442, 476, 785
Рубинштейн Н. Г. 175, 178, 179, 218, 261, 280, 284, 329, 346, 478, 530, 785, 788
Рубцов Ф. А. 558, 617, 797, 799
Руднев М. М. 198
Рулье К.-Ф. 42
Рупин И. А. 372
Ручьевская Е. А. 428, 795
Рыбаков Б. А. 664
Рыбаков С. Г. 686
Рыбников П. Н. 165, 525
Рябинин Т. Г. 406, 526, 565

Савицкий Н. П. 161, 583
Савич В. 87, 88, 93
Саврасов А. К. 444, 564, 712
Салтыков-Щедрин М. Е. 239, 240, 248, 335, 336, 585, 790
Сальвадор-Даниэль Ф. 689, 690, 800
Санд Жорж 38
Сватиков С. 785
Свиридов Г. В. 441, 741, 744, 779
Северцов Ю. (Полилов Г. Т.?) 667, 723, 800, 801
Сегал Е. А. 6, 117
Семенов И. Б. 799
Сенармон А. 84
Сен-Клер-Девилль А. 84
Сен-Санс К. 302, 303
Серов А. Н. 62, 69, 70, 74, 75, 155, 160, 172, 176, 177, 210, 330, 362, 532, 581, 584—586, 607, 670, 720, 758, 765, 785, 788
Сеченов И. М. 22, 52, 82, 87, 88, 91, 100, 120, 134, 194, 195, 197, 785, 786
Сибирский В. Е. 791
Симонов Л. Н. 134
Синицын А. А. 38, 39, 42, 784
Сияльский П. 688, 760, 802
Скориченко Г. Г. 782, 787, 789
Скрябин А. Н. 769
Слонимский С. М. 778, 802
Сметана Б. 331, 773
Смирдин А. Ф. 38
Смирнов 131
Собинов Л. В. 646
Соколов П. Ф. 66
Соколова Т. И. 802
Соллертинский И. И. 576, 708, 772, 798, 801, 802
Соловцова Л. А. 454, 459, 484, 488, 795, 796
Соловьев Н. Ф. 149, 266, 283
Соловьев С. 367, 809
Соловьев С. М. 229
Соловьев Ю. И. 6, 782, 784, 786, 789
Соловьев-Седой В. П. 796
Сорокин И. М. 51, 87, 92, 93, 196
Спонтини Г. 73
Срезневский И. И. 226, 230, 789
Сталь А. 124, 203, 786, 789
Станкевич Н. В. 362
Стасов В. В. 5, 6, 8, 12, 14, 15, 17, 20, 21, 24, 112, 123, 135, 136, 138, 142—144, 154, 157, 159, 163, 164, 168, 171, 172, 175, 179, 213, 215, 219—231, 233, 236, 253, 259, 265—267,

269—271, 281, 284, 289, 290, 295, 309, 310, 313, 315, 322, 326, 327, 333, 354, 364, 375, 391, 407, 410, 412, 415, 417—419, 432, 435, 440, 444, 494, 498, 499, 503, 504, 525—529, 538, 545, 561, 594, 595, 598—602, 606, 613, 620, 648, 656, 658, 662, 663, 671, 686, 692, 707, 713, 715, 724, 761, 771, 782—801.
Стасов Д. В. 20, 66, 67, 74, 75, 186, 199, 214, 227, 228, 253, 785
Стасова Е. Д. 440, 795
Стасова Н. В. 198
Стасова П. С. 198
Стасовы 36, 236, 283
Стахович М. А. 406
Столетов А. Г. 196
Столыпин Д. 173
Столяревская А. А. 115
Стравинский И. Ф. 734, 741, 776, 777
Стравинский Ф. И. 267, 651
Ступишин С. П. 255
Суриков В. И. 240
Суриц Е. Я. 696
Сю Э. 38

Тальберг З. 63, 102
Тамберлик Э. 71
Тамм-Ольхина С. Я. 785
Танеев С. И. 213, 218, 289, 478, 742, 776, 796
Тарновская П. Н. 198
Тассинари П. 86
Татищев 279
Теккерей У.-М. 38
Тиманова В. В. 294
Тимирязев К. А. 41, 50, 112, 130, 131, 782, 784, 786, 787
Тимофеев Г. Н. 168
Титов Н. А. 56
Тихонравов Н. С. 229
Тищенко В. Е. 785
Толстая М. Н. 104
Толстой А. К. 278, 395, 397, 438, 706, 809
Толстой Л. Н. 22, 104, 239, 240, 336, 734
Толстой Н. Н. 104
Толстой Ф. М. 177, 211
Трепов Ф. Ф. 194
Трифонов П. А. 146, 177, 198, 787, 789
Трубникова М. В. 134, 198
Трутовский В. Ф. 374
Тулеев А. 780
Тургенев И. С. 36, 38, 90, 93, 94, 186, 239, 315, 317, 321, 336
Тюлин Ю. Н. 745
Тюменев И. Ф. 791

Угринович Г. П. 651
Улыбышев А. Д. 66
Усов С. А. 197
Успенский Г. И. 240
Успенский М. В. 50
Успенский Н. В. 34, 50, 784

Фаваргер Р. 65
Фаворский В. А. 596, 597
Фаминцын Ал. С. 149, 173, 177
Фаминцын Ан. С. 87
Федоров Е. Ф. 183
Фейт В. Г. 68
Феокрит 335—337, 343
Фердинанд Л. 67
Фет А. А. 104, 336, 786
Фигуровский Н. А. 6, 782, 784, 786, 789
Филиппов Т. И. 104, 285
Философова А. П. 198
Фильд Дж. 102
Финдейзен Н. Ф. 677, 782, 800
Фиораванти В. 108
Флеровский Н. 204
Фокин М. М. 696
Фолькман Р. 211
Фрестер Г. 65
Фрид Э. Л. 10, 504, 671, 724, 794, 800
Фришман И. К. 104
Фумагалли А. 65

Хандошкин И. Е. 374
Хачатурян А. И. 779, 802
Хвостова А. А. 179, 209, 214
Хессин А. Б. 260
Хлебников П. А. 54, 93, 204, 205

Христианович А. Ф. 277, 432, 791

Хубов Г. Н. 5, 779, 782, 792, 802
Хунфальви П. 230, 686, 687

Циммерман С. 65
Цион И. Ф. 194—196
Цуккерман В. А. 404, 421, 532, 753, 794, 795, 797, 801

Чайковский П. И. 14, 22, 23, 146, 147, 153, 155, 176, 179, 218, 219, 231, 253, 254, 279, 290, 291, 312, 333, 370, 376, 393, 399, 422, 443, 444, 456, 463, 465, 467, 468, 486, 495, 497, 499, 501, 518, 520, 523, 531, 550, 621, 702, 709, 726, 728—730, 732, 735, 737, 740, 743, 757, 766, 768, 769, 771, 772, 783, 787, 791, 796, 801
Чернышевский Н. Г. 22, 38, 42, 50, 51, 193, 324, 525, 784
Чехов А. П. 240, 704, 705
Чечотт В. А. 5, 173, 174, 260, 412, 494, 782, 794, 796, 797
Чимароза Д. 71
Чистович Я. А. 37
Чуковский К. И. 705, 706, 800
Чумбалова Г. А. 802
Чурилов М. П. 315

Шалфеев М. И. 189
Шаляпин Ф. И. 657, 707, 801
Шансель Г.-Ш. 119
Шапорин Ю. А. 779
Шашина А. С. 65
Шекспир В. 181, 317, 801
Шелгунов Н. В. 50, 784
Шель (Фитингоф) Б. А. 331
Шестакова Л. И. 147, 153, 155, 157, 159, 214, 219, 234, 236, 253, 267, 269, 572, 787, 790, 798
Шиллер Ф. 704
Шилов А. В. 627
Шишкин И. И. 712
Шишков Л. Н. 85
Шлейко 58
Шлоссер Ф.-Х. 86
Шоноров В. А. 228, 689
Шопен Ф. 63, 81, 102, 104, 105, 109, 138, 141, 155, 476, 489, 796
Шопенгауэр А. 317
Шорн А. 293
Шостакович Д. Д. 533, 671, 672, 779, 797
Шпаковский Т. 102
Шпор Л. 68, 75, 78
Штраус И. 73, 467
Штраус Э. 299
Штуцман 99
Шуберт К. Б. 74—76, 442
Шуберт Ф. 67, 75, 140, 291, 331, 443, 671, 767
Шульгоф Ю. 102
Шуман Р. 67, 75, 76, 80, 81, 102, 105—107, 109, 138, 140, 155, 156, 329, 331, 342, 344, 349, 361, 389, 421, 423, 427, 430, 443, 491, 498, 502, 520, 522, 531, 541, 710, 740, 766, 767

Щеглов В. 796
Щеголенок В. П. 406
Щепина Е. 162
Щербачев Н. В. 17, 228, 259, 417, 480
Щербина Н. Ф. 336, 717
Щиглев М. Р. 28, 30, 35, 39, 55, 57—60, 63, 67, 68, 73, 74, 76, 290, 354, 358, 364, 365, 375, 378, 784
Щиглев Р. П. 30, 31,
Щулепников М. П. 75

Энгельс Ф. 22, 783, 798
Эрленмейер Э. 82, 85, 86, 321

Юдина М. В. 496
Юнге Е. Ф. 689, 785
Юнге Э. А. 52, 87, 93, 689
Юргенсон П. И. 209, 210, 280, 293

Яголим Б. С. 5
Языков Н. М. 413
Якубович Н. М. 87, 91
Ярустовский Б. М. 6, 800
Ястребцев В. В. 139, 164, 286, 458, 594, 782, 788, 790, 795—800, 802

## ОГЛАВЛЕНИЕ

*От автора* . . . . . 5

*Часть первая*
**ЖИЗНЬ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ**

Введение
Личность . . . . . 11
Глава I
Молодые годы (1833—1862) . . . . . 23
Глава II
Начало зрелости (1862—1869) . . . . . 111
Глава III
Расцвет (1869—1877) . . . . . 180
Глава IV
Последнее десятилетие (1877—1887) . . . . . 238
Заключение
Общественные воззрения . . . . . 307

*Часть вторая*
**МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО**

Введение
Эстетические взгляды . . . . . 325
Глава I
Ранний период . . . . . 351
Глава II
Романсы . . . . . 391
Глава III
Камерно-инструментальная музыка . . . . . 442
Глава IV
Симфонические произведения . . . . . 497

Глава V
Оперы . . . . . 577
Глава VI
Идеи, образы, стиль . . . . . 698
Заключение
Историческое место Бородина . . . . . 764

*Библиографический указатель* . . . . . 781
1. Список сокращений, принятых в примечаниях (основные цитируемые источники) . . . . . 781
2. Примечания . . . . . 783
*Указатель музыкальных произведений А. П. Бородина* . . . . . 803
*Указатель имен* . . . . . 810

*Сохор Арнольд Наумович*

АЛЕКСАНДР ПОРФИРЬЕВИЧ
БОРОДИН

Т. п. 1965 г. № 1382

Редактор И. Голубовский

Художник А. Лепятский
Худож. редактор Л. Рожков
Техн. редактор Г. Мичурина
Корректор Н. Яковлева

Сдано в набор 16/IX 1964 г. Подписано к печати 18/II 1965 г. М-30122. Формат бумаги 84×108¹/₃₂. Бум. л. 13,875. Печ. л. 25,75 (42,23). Уч.-изд. л. 38,195+1 вкл.=38,264. Тираж 6530 экз. Заказ № 1424. Цена 2 р. 7 к.

Издательство «Музыка»
Ленинградское отделение
Ленинград Д-11, Инженерная, 9

Ленинградская типография № 4
Главполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Социалистическая, 14

# БОРОДИН

А. СОХОР