

Петров Д.Р.

**ОБРАЗ ИСТОРИИ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ М.А. БАЛАКИРЕВА
(«Увертюра на тему испанского марша»)**

**THE IMAGE OF HISTORY IN THE SYMPHONIC OEUVRE BY M.A. BALAKIREV
("Overture on the Theme of Spanish March")**

Аннотация. В статье анализируется сочинение М.А. Балакирева, возникшее на основе темы, сообщенной ему М.И. Глинкой. Характеризуются различия двух его редакций, предпринимается сравнение с испанскими увертюрами М.И. Глинки. Автор приходит к заключению: в середине 1850-х годов глинкинская традиция в творчестве его непосредственных преемников претерпела значительную трансформацию. Обращается внимание на возникновение в раннем произведении М.А. Балакирева новой концепции истории, трактуемой в бескомпромиссно трагическом ключе. Это позволяет соотнести данный аспект исторического мировоззрения Балакирева с позднее сформулированной музыкальной историософией Мусоргского.

Abstract. Analyzing M. Balakirev's piece based on a theme proposed by M. Glinka (in two versions) and comparing the piece with Glinka's own Spanish overtures, the author shows that by mid-1850s Glinka's tradition was substantially transformed in the oeuvre of his immediate successors. The author also pays attention to the fact that in this early piece a new, uncompromisingly tragical idea of history was formed; this allows to compare Balakirev's vision of history with the more recent musical "historiosophy" of Musorgsky.

Ключевые слова: М.А. Балакирев, «Увертюра на тему испанского марша», М.И. Глинка, «глинкианство», симфоническая поэма «Русь», «инструментальная драма», концепция истории, М. П. Мусоргский, «Хованщина».

Key Words: Miliy Balakirev, "Overture on the Theme of Spanish March", Mikhail Glinka, Glinka's tradition, symphonic poem "Russia" (Rus'), "instrumental drama", the idea of history, Modest Musorgsky, Khovanshchina.

Увертюра Милия Алексеевича Балакирева (1836–1910), которая послужит нам основой для размышлений на поставленную тему, относится (в ее первоначальной редакции) к опытам молодого композитора, испытавшего сильное воздействие творчества и личности М.И. Глинки. Балакирев общался с ним в первые месяцы 1856 года вплоть до отъезда Глинки в Берлин, где тот закончил свою жизнь менее года спустя¹. К непродолжительному периоду личного общения с Глинкой и восходит замысел «Увертюры на тему испанского марша» (1857, новая редакция 1886) – первого в ряду симфонических произведений Балакирева, в которых полно проявило себя его оригинальное художественное мышление.

На середину 1850-х годов приходится один из ключевых моментов истории русской музыки XIX века – окончание ее «глинкинского» периода и начало творческого пути композиторов, которые хотя и считали себя последователями Глинки, принадлежали по существу к другой эпохе, ставили перед собой иные художественные задачи, затрагивали новые темы и эстетические проблемы. В тех

¹ О личном общении Балакирева с Глинкой см.: *Зайцева Т.А.* Милий Алексеевич Балакирев. Истоки. СПб.: Канон, 2000. С. 195–210.

случаях, когда имела место действительная творческая связь, подкрепленная личными контактами, такие различия выступают, пожалуй, наиболее отчетливо.

Одним из таких соединительных и, одновременно, разъединяющих звеньев в историческом движении русской музыки XIX века оказался Балакирев, который после краткого, но интенсивного общения с Глинкой на протяжении всей своей жизни не терял ощущения особой причастности к глинкинской традиции, а в качестве исполнителя и редактора стал одной из ключевых фигур в судьбе наследия композитора. Что касается творчества самого Балакирева, то формы, в каких проявило себя его «глинкианство», здесь самые разнообразные: от обращения к сочинениям Глинки в транскрипциях и заимствования тематизма в фантазии «Воспоминания об опере “Жизнь за царя”» – до опосредованного воздействия глинкинских приемов формообразования, развития и организации материала (ср., например, «Исламей» Балакирева и «Камаринскую» Глинки). В истории же возникновения «Увертюры на тему испанского марша» можно усмотреть один из немногих случаев прямой, ремесленно-педагогической передачи опыта от мастера к ученику. В предисловии к партитуре, изданной с посвящением сестре Глинки Л.И. Шестаковой спустя тридцать лет после возникновения первой редакции, Балакирев пишет о «теме, данной автору М.И. Глинкой перед последним отъездом его в Берлин в 1856 году»². Пояснение Балакирева на автографе Глинки с записью темы марша содержит дополнительные подробности: «Тема для увертюры, данная Михаилом Ивановичем Глинкой 26 апреля 1856 года. Она в 1-й раз должна быть в оркестре в *unisono* по его приказанию»³. О том, что Глинка не только сообщил Балакиреву тему испанского марша, но и предназначал ее для будущей увертюры, сказано также в письмах Балакирева к Розе Ньюмарч (ноябрь 1902 года)⁴ и к И.В. Липаеву (16 марта 1907 года)⁵. Однако Балакирев дает понять одному из своих корреспондентов, что в разработке общего замысла сочинения был вполне свободен: «Он [Глинка] задал мне сочинить на данную им тему увертюру, не предлагая мне никакой программы, которая возникла в моей голове совершенно самостоятельно (курсив мой. – Д. П.)»⁶.

Непохожесть «заданного» Глинкой сочинения на его же испанские увертюры хотя и отмечалась в литературе, еще не получила, по нашему мнению, должной оценки как проявление вполне раскрывшегося уже в этом раннем опусе самобытного художественного мышления Балакирева⁷. А ведь достаточно и первого

² Балакирев М. Увертюра на тему испанского марша: Партитура. СПб.: В. Бессель, [1887]. Н. д. 2127. С. [1]. В конце жизни Балакирев вспоминал: Глинка «иногда задавал мне сделать сочинения на данные им темы» (из письма к И.В. Липаеву 16 марта 1907 года; цит. по: Глинка М.И. Полное собрание сочинений. Т. 17 / Том подгот. Н.Н. Загорный. М.: Музыка, 1969. С. XIX). Кроме Увертюры к таковым принадлежит фортепианная пьеса «Фанданго-этюд» (1856, в позднейшей редакции – «Испанская серенада»), тему которой Балакирев также получил от Глинки.

³ РНБ. Ф. 190 (М. И. Глинка). № 68. Л. 1. Как указал В.В. Стасов в «Отчете Императорской Публичной библиотеки за 1867 год» (с. 47), Балакирев уже в 1858 году передал автограф Глинки в дар библиотеке и, надо полагать, тогда же сделал приведенное пояснение.

⁴ См.: Милий Алексеевич Балакирев. Летопись жизни и творчества / Сост. А.С. Ляпунова, Э. Э. Язвицкая. Л.: Музыка, 1967. С. 37.

⁵ См. сноску 2.

⁶ Из письма к Р. Ньюмарч, ноябрь 1902 года (Цит. по: Милий Алексеевич Балакирев. Летопись... С. 37).

⁷ Наиболее обстоятельным анализом сочинения остается соответствующий раздел в работе Э.Л. Фрид «Симфоническое творчество [Балакирева]» (см.: Милий Алексеевич Балакирев. Исследования и статьи / Отв. ред. Э. Л. Фрид. Л.: Музгиз, 1961. С. 80–93). При этом крайне спорным является вывод автора о постигшей Балакирева творческой «неудаче», причины которой Э.Л. Фрид видит в «несовместимости замысла с художественной индивидуальностью Балакирева» (там же. С. 92). Получается, что молодой композитор взялся за воплощение неблизкого ему замысла, хотя непонятно, что могло заставить его это сделать. Отношение к Увертюре как сочинению не вполне удавшемуся (даже в переработанной редакции 1886 года) так или иначе сказывается и у других авторов (см., например: Келдыш Ю. В. М. А. Балакирев // История русской музыки: в 10-ти т. Т. 7. М.: Музыка, 1994. С. 134–136). При этом А.И. Кандинский и особенно Т.А. Зайцева подчеркивают, в отличие от Э.Л. Фрид, что концепция Увертюры отвечала некоторым общим для Балакирева творческим устремлениям и в этом смысле скорее характерна для него (см.: Кандинский А.И. М.А. Балакирев // История русской музыки. Вып. II. Кн. 1 / А.И. Кандинский, Д.Р. Петров, И.В. Степанова. М.: Музыка, 2009. С. 248–250; Зайцева Т.А. Милий Алексеевич Балакирев. Истоки. Цит. изд. С. 285–293). Предложенные этими авторами подходы развиты в настоящей статье.

знакомства с «Увертюрой на тему испанского марша», чтобы почувствовать ее глубинные отличия от обоих глинкинских образцов (и это при всем несходстве «Арагонской хоты» и «Ночи в Мадриде» между собой). В самом общем плане эти отличия вызваны тем, что Балакирев исходит из иной симфонической концепции, в основу которой положены не дополняющие контрасты, а предельно острый и открытый конфликт. Для создания такой драматургии одной глинкинской темы было недостаточно, но ее характер позволял выразить с ее помощью активную, наступательную сторону конфликта. Выполнив пожелание Глинки относительно унисонного изложения, Балакирев избрал медные инструменты (две валторны, труба), усилив их литаврами и малым барабаном – традиционным атрибутом военной музыки⁸.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРИМЕР 1

Тема марша наверняка известна в Испании каждому. Ведь это ее национальный гимн, фактически используемый в таком качестве с 1770 года и, с отдельными перерывами, до сих пор⁹. Характер темы вряд ли однозначно говорит о ее возможных фольклорных истоках и больше соответствует стилистике военных маршей и сигналов¹⁰. Она не вполне вписывается в круг испанских тем, привезенных Глинкой из путешествия по Пиренейскому полуострову и, в частности, претворенных в испанских увертюрах; не найти этой темы ни в «Испанской тетради», ни в «Испанском альбоме» Глинки¹¹. Правда, ввиду явной неполноты дошедшего до нас комплекса испанских материалов композитора, никаких выводов сделать из этого нельзя. Глинка несомненно мог слышать марш, который с конца XVIII века было принято исполнять на церемониях с участием членов королевской семьи: в октябре 1846 года в Мадриде он стал свидетелем празднеств по случаю состоявшихся в один день бракосочетаний королевы Изабеллы II и ее младшей сестры¹². Кажется весьма вероятным, что Глинка познакомился с маршем не столько на официальных торжествах, на которые не

⁸ Здесь и далее вторая редакция Увертюры (1886) в исполнении Государственного академического симфонического оркестра СССР под управлением Е.Ф. Светланова, запись 1985 года (фрагменты заимствованы с компакт-диска SCD 30663 © 2003 ООО «ЗДАТ» / SI music).

⁹ Насколько нам известно, в литературе о Балакиреве на этот факт до сих пор не было обращено внимания.

¹⁰ Время и обстоятельства возникновения марша, как и его авторство, до сих пор вызывают вопросы. Известный как «Марш гренадеров» / «Marcha Granadera» (в источниках XVIII века) и, позднее, как «Королевский марш» / «Marcha Real», он якобы был подарком прусского короля Фридриха Вильгельма I к свадьбе его племянницы саксонской принцессы Марии Амалии и будущего короля Испании Карлоса III в 1738 году. По одной из позднейших версий, мелодия была известна уже в XVI веке и имеет испанские, а не прусские корни. Сведения заимствованы с сайта: http://es.wikipedia.org/wiki/Marcha_Real#cite_note-2 (дата обращения 20 ноября 2011 года).

¹¹ В «Отчете Императорской Публичной библиотеки за 1867 год» (с. 47) В.В. Стасов датировал запись темы марша 1845–47 годами, то есть временем путешествия Глинки в Испанию. В первой публикации «Испанской тетради» (Финдейзен Н.Ф. Глинка в Испании и записанные им испанские народные напевы. СПб., 1896) тема марша хотя и приведена (по автографу с пояснением Балакирева; см. сн. 3), но отдельно от основного корпуса напевов. В связи с нею Финдейзен замечает: «Без сомнения, некоторые из слышанных Глинкой песен не были им записаны в Испании» (стлб. 23). Нам представляется, что это осторожное высказывание более правомерно, чем раннее утверждение В.В. Стасова. Относительно публикации Финдейзена остается добавить, что к ней был причастен и Балакирев, проверивший вместе с А.К. Глазуновым нотный текст напевов.

Впоследствии запись темы испанского марша публиковалась в виде приложения к «Испанской тетради», но с отдельной датировкой – 1856 (Глинка М.И. Полное собрание сочинений. Т. 17. Цит. изд.). Основанием для нее может служить уже упомянутое письмо к И. Липаеву, где Балакирев вспоминает, что Глинка не просто дал ему тему, но написал ее, то есть сделал это в присутствии Балакирева (там же. С. XIX). Разумеется, это вовсе не означает, что в Испании Глинка не слышал этого марша (см. далее).

В новейшую публикацию «Испанской тетради» и «Испанского альбома» Глинки интересующая нас тема не включена (Los Papeles Españoles de Glinka – Испанские заметки Глинки. 1845–1847 / Ed. a cargo de A. A. Sañibano. Madrid, 1996).

¹² Об этом сказано в «Записках» (Глинка М.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 1 / Подгот. А.С. Ляпунова. М.: Музыка, 1973. С. 328). Подробнее о празднествах в Мадриде см.: Тышко С.В., Куколь Г.В. Странствия Глинки. Комментарии к «Запискам». Ч. III: Путешествие на Пиренеи или испанские арабески. Киев, 2011. С. 431–438.

мог запросто попасть, сколько на уличных праздниках, в исполнении музыкантов устной традиции. На подаренном Балакиреву листке с записью темы Глинка назвал ее «Народным испанским маршем». Но какой бы смысл ни вкладывал Глинка в слово «народный» и как бы ни представлял себе характер звучания марша, перед нами мелодия, которую, если взять ее саму по себе, никак не отнесешь к темам с легко схватываемым национальным характером.

Национально-характерное концентрируется в увертюре Балакирева вовсе не в теме испанского марша, а в другой, авторской, с которой и начинается произведение.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРИМЕР 2

Ориентальный характер этой темы соответствует здесь противоположной стороне конфликта – маврам, которые утвердились на Пиренейском полуострове в начале VIII века, а затем были постепенно вытеснены испанской Реконкистой. К основной теме добавляется еще один элемент – мелодия-жалоба, позволяющая предположить, к кому автор Увертюры испытывает сочувствие.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРИМЕР 3

Вся эта звуковая картина мавританского Востока, выписанная весьма тонкими штрихами в многосоставной, но почти всегда прозрачной оркестровой фактуре, отступает перед «военной» музыкой испанского марша. В разработке две темы в буквальном смысле сталкиваются, а итог этого противостояния с наивозможной определенностью выражен в коде: мавританская тема рассеивается и гибнет под натиском Реконкисты¹³.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРИМЕР 4

В предисловии к изданию 1887 года Балакирев дал Увертюре следующее программное пояснение: «Автор <...> имел в виду историю трагической судьбы Мавров, преследуемых и, наконец, изгнанных из Испании инквизицией. Поэтому первой теме придан восточный характер; [далее] оркестр местами изображает орган, пение монахов, горящие костры auto-da-fè, при звоне колоколов и ликования народа». Программа, как это еще можно будет встретить у Балакирева и позднее (в симфонической поэме «Русь»), очень конкретна. Но в данном случае и сама музыка, насколько это вообще возможно, стремится к зримой конкретности образов и драматургии. И все же Балакирев, наверное, был захвачен не столько подлинно испанским, сколько самой возможностью развернуть в своем произведении картину большого конфликта, где «восточное» и «испанское» нужны ему постольку, поскольку позволяют придать этому конфликту некоторые реально-исторические черты. То, что у него не было столь живого и непосредственного знакомства с самой Испанией, как у Глинки, вряд ли смущало Балакирева. Для его творческой фантазии оказалось достаточным того общего представления об испанской истории, которое он мог почерпнуть из различных источников, и – единственной музыкальной цитаты, которая с этим представлением согласовывалась. Не имея возможности привести факты, доказывающие нашу гипотезу, стоит все же предположить, что Глинка вряд ли мог инициировать подобное произведение. Скорее сам Балакирев – под впечатлением испанских увертюр Глинки, с которыми он познакомился в доме последнего по исполнению на фортепиано в восемь рук¹⁴, – задумал произведение, которое ни

¹³ Здесь и проходит грань, отделяющая сочинение Балакирева от всевозможных пьес-«баталий», популярных в музыке XVIII – первых десятилетий XIX века. «Ни в одной из таких “битв”, – пишет крупнейший знаток музыкальной культуры классицизма, – мы не найдем того, что станет характерным для батальных эпизодов в музыке XIX и особенно XX века: образов страшного “нашествия”, демонстративной брутальной жестокости». Подобное не исключалось вовсе, но находилось скорее на периферии в поэтике и стилистике подобных жанров: «Намеки на унижение врага можно уловить лишь в “битвах” начала XIX века с их плакатным пафосом» (Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. С. 67).

¹⁴ См.: Милий Алексеевич Балакирев. Летопись жизни и творчества. Цит. изд. С. 25. Добавим, что позднее (1863–64) Балакирев сделал переложения обеих увертюр для фортепиано соло и для фортепиано в 4 руки.

в коем случае не должно было быть подражанием этим образцам, а мыслилось изначально совсем в ином роде. Тогда и тема, записанная Глинкой, была дана Балакиреву в связи с его уже в той или иной степени намеченным замыслом¹⁵.

Немалая трудность изучения наследия Балакирева состоит в том, что большинство произведений, сочинявшихся в конце 1850-х и в 1860-е годы (завершенных или оставшихся тогда незаконченными), известны нам почти исключительно в позднейших редакциях. Говоря об «Увертюре на тему испанского марша», какой возникла она в 1857 году, став первым симфоническим произведением Балакирева, следует обратиться к рукописным источникам первой редакции – автографу, хранящемуся в Российской национальной библиотеке, и рукописной копии с пометками автора из фондов библиотеки Санкт-Петербургской консерватории. Вопрос, в который мы хотели бы внести ясность, заключается в следующем: действительно ли столь самобытная, далекая от Глинки концепция Балакирева осуществилась уже в 1857 году или же относится только к поздней редакции, созданной композитором с совсем иным творческим опытом. Хотя первая редакция однажды была кратко описана в литературе¹⁶, остается еще многое сказать. Оставляя в стороне множество иных различий между двумя редакциями (в том числе, в оркестровке, которая подверглась существенному пересмотру), представим главные, относящиеся к форме сочинения и к условиям появления важнейших тем и разделов.

Схема

Разделы формы	1-я редакция (1857)	2-я редакция (1886)
ЭКСПОЗИЦИЯ		
Главная партия		
Побочная партия (марш)	<i>p, ppp</i> → <i>ff</i>	<i>f, ppp</i> → <i>ff</i> (усилена динамика при первом проведении темы марша)
Заключительная партия (хорал)	————— (отсутствует)	добавлена новая тема
РАЗРАБОТКА (на материале гл. и поб. п.)	166 тактов	154 такта (сокращение)
РЕПРИЗА		
Главная партия		
Побочная партия:		
а) разработка темы марша с элементами гл. п.	24 такта	80 тактов (значительное увеличение разработочный раздел внутри экспозиции)
б) марш		
Заключительная партия (хорал)	————— (отсутствует)	добавлена новая тема
КОДА (на материале гл. и поб. п.)	78 тактов	119 тактов (раздел существенно расширен)

¹⁵ В то же время Глинка, конечно, мог каким-то косвенным образом повлиять на формирование замысла Балакирева – например, своими рассказами об Испании. Кроме того, что Глинка был осведомлен в перипетиях испанской истории, он наверняка видел театрализованные представления, устраивавшиеся в память о победах Реконквисты и воспроизводившие сцены ее вековой борьбы с маврами (см.: Тышко С.В., Куколь Г.В. Странствия Глинки. Комментарии к «Запискам». Ч. III. Цит. изд. С. 364–365, 436). Тем не менее из «Записок» можно вынести устойчивое впечатление, что эти исторические события были интересны Глинке лишь постольку, поскольку они, как бы в свернутом виде, запечатлелись в том поразительном соседстве и взаимопроникновении западного и восточного, какими отмечены быт и культура Испании и в особенности Андалусии (ср. там же. С. 449–450). Другими словами, не процесс, а результат, не противостояние, а синтез, – вот что прежде всего воспринимал Глинка, изучавший и наблюдавший эту страну. Поэтому даже если представить себе, что Глинка взял бы Реконквисту в качестве художественной темы, можно предположить, что разработал бы он ее не столь прямолинейно, как это получилось у Балакирева. Что касается последнего, то у него, помимо рассказов Глинки (если таковые имели место), были и другие возможности для знакомства с историей Реконквисты. Круг возможных источников определен в работе Э.А. Фрид (цит. изд.).

¹⁶ См.: Фрид Э.А. Симфоническое творчество // Милий Алексеевич Балакирев. Исследования и статьи. С. 81–93.

Количество тем в экспозиции и репризе увеличилось в поздней редакции до трех. Прибавленная заключительная партия хорального склада (в программе ей соответствуют слова «оркестр местами изображает орган, пение монахов»), возможно, была важна Балакиреву не столько сама по себе, сколько как средство разделить и замкнуть отдельные части формы. Действительно, в ранней редакции за моментами устойчивого изложения тематизма (побочная в экспозиции и репризе «б») следовали разработочные разделы, основанные в том числе на только что прозвучавшем материале (тема марша). Теперь же главные разработочные разделы (собственно разработка и кода) появляются всякий раз не просто как продолжение, но как новый виток изначально намеченного противостояния и борьбы двух тем, борьбы, которая то скрывается от нас мнимым спокойствием хоральной темы, то возникает с новой силой. Если искать в музыкальной форме увертюры аналогий с тем, как разворачивалась борьба Реконкисты с маврами на протяжении огромного исторического времени, то это будут именно такие сознательно внесенные «швы», разделяющие большие фазы драматического противостояния. Само это противостояние усилено различными способами. Во-первых, это повышение динамики при первом проведении темы испанского марша. Появлявшаяся в первой редакции как бы издалека, в поздней версии она с самого начала звучит как выражение силы, сразу вторгающейся со всей своей устрашающей мощью. Во-вторых, это значительное разрастание тех отделов формы, где темы непосредственно сталкиваются, то есть разработочной фазы в репризе побочной («а») и коды. Некоторое сокращение собственно разработки не противоречит сказанному: Балакирев исключил несколько секвенционных повторов ее начального построения, которые, надо признать, звучали несколько формально, а в самом применении таких повторов в начале разработки было что-то ученическое. Кроме того, сокращение масштабов разработки при разрастании последующих разделов с развитием и столкновением двух тем только усиливает напряженность драмы, ее движение ко все более острым фазам противостояния.

В то же время из рассмотрения формы в двух редакциях Увертюры можно прийти к выводу, что общий замысел произведения как подчеркнуто конфликтного возник у Балакирева сразу¹⁷. Во второй же редакции эта черта не только не смягчена, но и усилена благодаря прежде всего большему весу собственно конфликтных столкновений двух тем. Поэтому вряд ли можно согласиться с выводом Эмилии Лазаревны Фрид, которой и принадлежит единственная до сих пор работа, учитывавшая раннюю редакцию Увертюры, что замысел «был несовместим с художественной индивидуальностью Балакирева»¹⁸. Не касаясь чисто эстетической оценки этого сочинения в обеих редакциях, нужно по крайней мере признать, что свой замысел Балакирев продолжал сознательно разрабатывать и уточнять именно в том направлении, которое, как может показаться, уводило в сторону от чисто «балакиревского», то есть картинного и жанрового симфонизма. На наш же взгляд, следует определенно сказать о том, что Балакирев был едва ли не первым, кто уже в конце 1850-х годов выразил в музыкально-художественной форме новое представление об истории, – представление, в котором стал возможен взгляд на нее как трагедию и даже катастрофу, где торжество становится следствием насилия и уничтожения¹⁹.

¹⁷ Для верной оценки ранней редакции, как и, в целом, композиторского творчества Балакирева в конце 1850-х годов, укажем, что ряд поразительных по вдохновенному мастерству деталей сочинения, которые не может не отметить любой, кто ближе познакомится с Увертюрой по легко доступной поздней редакции, имеется уже в партитуре двадцатилетнего автора. Это, например, чрезвычайно искусное переизложение в репризе темы главной партии, обретающей новые повороты и мелодически красивые, пластичные контрапункты.

¹⁸ Фрид Э.Л. Симфоническое творчество. Цит. изд. С. 92.

¹⁹ Оставим в стороне вопрос о связи трактовки исторической темы у Балакирева с историческими концепциями XIX века и с тем подъемом исторической науки, который переживала она в 1850–70-е годы в России. Множество материала к этой проблеме содержит недавняя работа: Левашев Е.М., Тетерина Н.И. Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского. М.: Памятники историч. мысли, 2011 (см. в особенности главы I и II, с. 19–156).

* * *

Увертюра не осталась единственным вкладом Балакирева в художественную разработку исторической темы. Название музыкальной картины «1000 лет» (1864) – она же, во второй редакции, симфоническая поэма «Русь» (1882) – говорит само за себя²⁰. Подвергнув сочинение не столь значительному, как в случае с «Увертюрой на тему испанского марша», пересмотру (главным образом, изменения коснулись оркестровки), Балакирев существенно доработал его словесно-программную «оправу». Отказ от первоначального названия «1000 лет» означал для Балакирева, что мысль об истории как теме сочинения нужно было выразить как-то иначе – например, в программном предисловии, что он и сделал, когда готовил к изданию вторую редакцию (предисловие датировано 1887 годом). Решив дать сочинению словесный комментарий, Балакирев, возможно, заочно отвечал на вопросы о связи сочинения с событиями русской истории²¹. В предисловии он соотносит три народные темы из его сборника с тремя элементами русской истории («язычество, московский уклад и удельно-вечевой элемент, переродившийся в казачество») и утверждает, что «борьба их, отраженная в симфоническом развитии этих тем, и сделалась содержанием предлагаемой инструментальной драмы». Впоследствии это объяснение должно было казаться Балакиреву недостаточным или не вполне четким, потому что в новом издании 1907 года²² он внес в программу весьма существенное уточнение. Оно касалось смыслового наполнения слова «драма», а также того, в чем же заключался исход «борьбы». В новой версии предисловие заканчивается так: «<...> борьба их (трех элементов русской истории. – Д. П.), завершающаяся роковым ударом, нанесенным реформами Петра I русским религиозно-национальным стремлениям, и сделалась содержанием предлагаемой инструментальной драмы»²³. «Борьба» теперь не связывается столь прямо, как в первой версии программы, с развитием в симфонической поэме самих народных тем, а определение сочинения как «инструментальной драмы» соотносится не столько с его музыкальной драматургией, сколько с драматизмом самой русской истории, как понимает ее Балакирев²⁴.

²⁰ В этом случае обе редакции, в отличие от «Увертюры на тему испанского марша», отражены в прижизненных изданиях. Первая была опубликована в 1869 году, вторая – в 1890-м, а далее переиздавалась, с отдельными изменениями, еще дважды (1894, 1907).

²¹ Так, в рецензии на исполнение музыкальной картины «1000 лет» в концерте Московского отделения РМО под управлением Н.Г. Рубинштейна 17 января 1875 года П. И. Чайковский, оценивавший сочинение Балакирева чрезвычайно высоко, тем не менее удивлялся его названию: «Я никогда не мог уразуметь, имеет ли музыка этого симфонического сочинения какое-либо внутреннее отношение к русской истории и должны ли отдельные эпизоды увертюры служить музыкальной иллюстрацией различных эпох, прожитых нашим отечеством в течение своего тысячелетия» (*Чайковский П.И.* Шестой и седьмой концерты Русского музыкального общества // *Чайковский П.И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. II. М.: Музгиз, 1953. С. 235). Если вспомнить о творческом общении двух композиторов, можно предположить, что тема эта поднималась и в их беседах. Балакирев, конечно, не отмахивался от подобных вопросов и при подготовке последующего издания думал предупредить их посредством авторского предисловия.

²² Лейпциг: Ю.Г. Циммерман. Предисловие не датировано.

²³ Еще более определенно Балакирев высказался в письме к И.И. Коларжу от 7 декабря 1907 года, заявив, что «старался изобразить, как Петр первый <так> убил у нас народную русскую жизнь» (цит. по: Милий Алексеевич Балакирев. Летопись жизни и творчества. С. 516).

²⁴ Тем самым Балакирев словно предупреждает исследователей от того, чтобы искать в его сочинении соответствия принципам драматического симфонизма. Действительно, если исходить из традиционного представления о таком симфонизме, порожденного творчеством Бетховена или Чайковского, в «Руси» Балакирева можно и вовсе не увидеть никакого драматизма (на это, обычно как на недостаток сочинения, указывали почти все авторы, писавшие на данную тему; из сравнительно недавних работ см.: *Соколов О.В.* Романтическая жанровая триада (увертюра-поэма-фантазия в творчестве М.А. Балакирева) // Балакиреву посвящается: Сб. статей к 160-летию со дня рождения композитора (1836–1996) / Ред.-сост. Т.А. Зайцева. СПб.: Канон, 1998. С. 23).

Кроме того, в новой версии предисловия Балакирев заочно отвечает на иную трактовку симфонической поэмы (и, одновременно, – событий русской истории), которая восходит к совре-

Разным силам, боровшимся в русской истории, противостоит нечто большее: их уничтожение другой, более мощной силой. Фактически программа поясняет не основное музыкальное содержание симфонической поэмы, а точку зрения автора на русскую историю. В самой же музыкальной ткани уничтожение одних сил другой выражается одним-единственным штрихом – ударом тамтама перед кодой-эпилогом. Этот удар переходит из ранней редакции в позднюю и в доработанных переизданиях второй редакции также остается без всяких изменений. Кому-то из слушателей музыкальной картины «1000 лет» (она еще не имела, напомним, программного пояснения) использование в сочинении на народные темы инструмента с семантикой ужаса и смерти²⁵, могло показаться причудой автора²⁶, для кого-то – поводом подумать о тысячелетней истории Руси/России. Мысль об истории как катастрофе уходит (по сравнению с Увертюрой на тему испанского марша) в подтекст, на который Балакирев и решил указать в своей программе. Таким образом, эта программа по отношению к материалу и драматургии сочинения оказывается более внешней, чем в случае «Увертюры на тему испанского марша», и поясняет не только само музыкальное сочинение, но и замысел композитора в целом – замысел, идеологическая сторона которого не претворилась в музыкальную, а вступила с ней в несколько причудливое сочетание.

То, что Балакиреву для объяснения инструментального сочинения пришлось словесно формулировать свой взгляд на историю, можно рассматривать как индивидуальный случай на творческом пути Балакирева, и без того отличавшегося рядом своеобразнейших качеств. Но столь же очевидна и проявившаяся здесь закономерность: сама природа инструментальной музыки, при всем богатстве возможностей, какими располагала она в тот период, не позволяла в одной лишь звуковой форме внятно передать то, что возникало в сознании Балакирева за использованными народными темами. Это особенно очевидно, если сравнить его сочинения с операми композиторов, вышедших из балакиревского кружка, и прежде всего М.П. Мусоргского, который именно в оперном жанре смог взяться за решение таких сложных задач, к которым Балакирев и не подступал. Образ истории как трагедии и разворачивающейся катастрофы складывается у Мусоргского в противоречивом взаимодействии различных сил, и воссозданы эти силы в полноте многосоставной художественной ткани, вби-

менной ему критике. Ведь в зависимости от понимания и оценки роли Петра I истолковывать концепцию «Руси» можно было и по-другому. Так, В.В. Стасов в работе «Двадцать пять лет русского искусства. Наша музыка» (1883) писал о четвертой, авторской теме сочинения: «Но начинающаяся новая жизнь является в форме упоительной, истинно вдохновенной мелодии, с чудной красотой» (Стасов В.В. Избранные сочинения: в 3-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1952. С. 549).

²⁵ В знакомом Балакиреву трактате Берлиоза сказано: «Тамтам или гонг применяется только в траурных произведениях, где ужасное доведено до предела» (Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментальной и оркестровой музыке. С дополнениями Р. Штрауса. Т. II / Пер. и ред. С.П. Горчакова. М.: Музыка, 1972. С. 488). Из примеров, которые могли так или иначе подсказать Балакиреву его решение, вспомним «Руслана и Людмилу» Глинки, где удар тамтама звучит в сцене похищения Людмилы. Русь, по Балакиреву, тоже исчезает, но остается ли надежда на ее возвращение и пробуждение, – об этом его программа умалчивает.

²⁶ Так, А.Н. Серов в полемическом ключе упомянул этот удар тамтама (не называя ни сочинения, ни его автора) в статье «Великое слово великого художника», посвященной Глюку и, шире, проблеме правды выражения в музыкальном искусстве. Он так описывает случай, происшедший, вероятно, после концерта Бесплатной музыкальной школы 26 октября 1868 года в Петербурге, где исполнялась музыкальная картина «1000 лет» (статья напечатана 27 ноября в газете «Музыкальный сезон»): «<...> Я в недоумении обратился к автору с вопросом: что именно хотел он изобразить страшным звуком там-тама? Автор мне лично ответил, что он *ровно ничего* не воображал себе при этом случае, а ему просто звук там-тама *понравился* и казался тут *кстати*» (Серов А.Н. Избранные статьи. Т. II. М.: Музгиз, 1957. С. 501). Серов делает вывод, что композитор «употребляет краску для *краски*», хотя понятно, что Балакирев просто не хотел говорить о своем сочинении с Серовым, отношения с которым были к тому времени окончательно испорчены. О некоторых аспектах восприятия «1000 лет» Балакирева в связи с музыкально-эстетическими тенденциями 60–70-х годов XIX века см.: Петров Д.Р. Русская музыка и эстетика реализма // Русская музыка. Рубежи истории: Мат. науч. конференции / Отв. ред. Е.Г. Сорокина. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2005. С. 28–40 (в особ. с. 38–40).

рающей в себя сюжет, слово, музыку. Вряд ли можно себе представить, что Балакирева, при всей неоднозначности его отношения к Мусоргскому, не взволновал несомненно близкий ему образ истории, воссозданный в такой форме, – зримой, слышимой, умопостигаемой. Косвенно об этом говорит, например, поведение Балакирева на вечере, устроенном Т.И. Филипповым 4 ноября 1880 года, где автор в кругу музыкантов показывал «Хованщину». По рассказу бывшего на вечере хорового дирижера М.А. Бермана известно, что «присутствующие (особенно Кюи) беспрестанно приставали к нему [Мусоргскому] с предложением различных урезок, изменений, сокращений и т. п.». Однако (и это должно послужить пищей для размышлений) «скромнее других, как это ни странно при его доброжелательном, но деспотическом характере, оказался Балакирев»²⁷. В то время Балакирев, преодолевая постигший его кризис, постепенно возвращался к композиторскому творчеству. И в свете нашей темы весьма характерно, что, думая в 1881 году о сюжете для оперы, он не смог заново улечься возникшим еще в 1860-е годы, а затем оставленным замыслом «Жар-птицы». Зато сюжет из истории, на этот раз польской (речь шла о борьбе поляков с немцами), кажется ему, напротив, весьма подходящим²⁸. Однако музыкальный театр мало привлекал Балакирева, так что и этот замысел остался невоплощенным.

* * *

Упомянутые факты творческой биографии Балакирева охватывают полвека: с 1857 года, когда композитор получил от Глинки тему испанского марша, а затем начал работать над увертюрой, до 1907-го, когда вышло в свет последнее прижизненное издание симфонической поэмы «Русь» с новой версией программного предисловия. На протяжении этого огромного по меркам жизни одного человека периода, охватывающего почти всю его эволюцию, история как тема размышлений – и образ истории как художественная задача – присутствовали в сознании Балакирева, хотя и сказывались в его творчестве по-разному и непостоянно, скорее скрываясь в подтекстах, чем находя для себя прямые способы выражения. «Увертюра на тему испанского марша» стала, пожалуй, не только самым ранним, но и самым определенным воплощением исторической темы в наследии Балакирева и в этом отношении не была превзойдена в дальнейшем. Причины этого заключаются, вероятно, в том, что молодой композитор решил опереться на закономерности драматического симфонизма с его подчеркнута конфликтной драматургией и тем самым нашел то удобное русло, в котором можно было по-театральному ярко показать две противоборствующие силы. На этапе же творческой зрелости Балакирев, напротив, избегал столь прямолинейных решений и по существу в большей мере сблизился со стилем и драматургией испанских увертюр Глинки, чем в своем раннем произведении.

²⁷ Из дневника И.Ф. Тюменева, который записал рассказ М.А. Бермана (Орлова А.А. Труды и дни М.П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963. С. 588).

²⁸ См.: Милий Алексеевич Балакирев. Летопись жизни и творчества. Цит. изд. С. 240.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Балакирев М.* Увертюра на тему испанского марша: Партитура. СПб.: В. Бессель, [1887].
- Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. С дополнениями Р. Штрауса. Т. II / Пер. и ред. С.П. Горчакова. М.: Музыка, 1972.
- Глинка М.* Полное собрание сочинений. Т. 17 / Том подгот. Н.Н. Загорный. М.: Музыка, 1969.
- Глинка М.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 1 / Подгот. А.С. Ляпунова. М.: Музыка, 1973.
- Кандинский А.* М.А. Балакирев // История русской музыки. Вып. II. Кн. 1 / А.И. Кандинский, Д.Р. Петров, И.В. Степанова. М.: Музыка, 2009.
- Зайцева Т.* Милий Алексеевич Балакирев. Истоки. СПб.: Канон, 2000.
- Келдыш Ю.* М.А. Балакирев // История русской музыки: В 10-ти тт. Т. 7. М.: Музыка, 1994.
- Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007.
- Левашев Е., Тетерина Н.* Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского. М.: Памятники исторической мысли, 2011.
- Милий Алексеевич Балакирев.* Исследования и статьи / Отв. ред. Э.Л. Фрид. Л.: Музгиз, 1961.
- Милий Алексеевич Балакирев.* Летопись жизни и творчества / Сост. А.С. Ляпунова, Э.Э. Язвицкая. Л.: Музыка, 1967.
- Орлова А.* Труды и дни М.П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963.
- Петров Д.* Русская музыка и эстетика реализма // Русская музыка. Рубежи истории: Мат. науч. конференции / Отв. ред. Е.Г. Сорокина. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2005.
- Серов А.* Избранные статьи. Т. II. М.: Музгиз, 1957.
- Соколов О.* Романтическая жанровая триада (увертюра–поэма–фантазия в творчестве М.А. Балакирева) // Балакиреву посвящается: Сб. статей к 160-летию со дня рождения композитора (1836–1996) / Ред.-сост. Т.А. Зайцева. СПб.: Канон, 1998.
- Стасов В.* Избранные сочинения: В 3-х тт. Т. 2. М.: Искусство, 1952.
- Тышко С., Куколь Г.* Странствия Глинки. Комментарии к «Запискам». Ч. III: Путешествие на Пиренеи, или Испанские арабески. Киев, 2011.
- Финдейзен Н.* Глинка в Испании и записанные им испанские народные напевы. СПб., 1896.
- Чайковский П.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. II. М.: Музгиз, 1953.
- Los Papeles Españoles de Glinka – Испанские заметки Глинки. 1845–1847 / Ed. a cargo de A. Á. Sañibano. Madrid, 1996.*