

**О ФОРМИРОВАНИИ «МОДЫ» ИЛИ КУЛЬТУРНО-СТИЛЕВЫХ
И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ ТРЕНДОВ В ИСТОРИИ
РУССКОЙ МУЗЫКИ ТРЕТЬЕЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА,
ПОСРЕДСТВОМ «УЧИТЕЛЬСКИХ» ЗАПРЕТОВ И ИХ
ПРЕОДОЛЕНИЙ.**

Эпоха второй половины 1850-х – первой половины 1860-х годов в русской культуре проходила под знаком радикальных реформ и ожесточенных идеологических битв, связанных с изживанием проклятого наследия затянувшегося правления Николая I. При этом реформаторы русской музыки группировались вокруг наиболее ярких личностей, своего рода «учителей», которые диктовал условия обновления или запреты на ненавистное прошлое.

Так формировались новые «моды» или культурно-стилевые и технологические тренды в русской музыке третьей четверти XIX века, позволившие их творцам выдвинуться в первые ряды мировой музыкальной культуры.

При этом, как это ни парадоксально, но именно запреты во многом послужили основой для формирования своеобразия русской классической музыки у композиторов, вошедших в историю в третьей четверти XIX в. — П. И. Чайковского и противопоставляемых ему персонажей «пятерки» «балакиревского кружка», или «Могучей кучки». Однако опять же парадоксально, но, поскольку, у них было два столь же противопоставляемых идеолога, то и запреты у них были принципиально несовпадающие.

Для балакиревцев систему запретов сформулировал и в каком-то смысле насильственно внедрял В. В. Стасов.

В наиболее концентрированном виде она отражена в его знаменитом письме к М. А. Балакиреву от 13 февраля 1861 г. Там, перескакивая с одной

темы на другую, Стасов как-то неожиданно изрекает: «Мне кажется, что “Лиром” и еще двумя-тремя вещами Вы навсегда распрощаетесь с общей европейской музыкой и скоро уже перейдете окончательно к тому делу, для которого родились на свет: музыка новая, великая, неслыханная, невиданная, еще *новее* по формам (а главное по содержанию), чем та, которую у нас *затеял ко всеобщему скандалу Глинка*».¹

Однако, поскольку в этой программе «музыки новой» все сводится к отрицательной приставке «не», то далее идеолог вынужден пояснить конкретный смысл «новизны»: «*симфония должна перестать быть составленною из 4 частей*, как ее выдумали 100 лет назад Гайдн и Моцарт. Что за 4 части? Почему они должны непременно быть? Пришло им время сойти со сцены, точно так, как и симметрическому параллельному устройству внутри каждой из них. Прогнали со света школьную форму од, речей, изложений, хрий и т. д. Должно прогнать 1-ю и 2-ю тему, *Durchführung* или *Mittельзац* и прочую схоластику. Будущая форма музыки — то *бесформие*, которое есть уже во всей 2-й мессе».²

Стасовским установкам вторит Мусоргский. Немецкие формы музыки он называет «немецкой тухлятиной»³ и гневно протестует против «царства» «симфонических попов».⁴

Еще раньше, накануне собрания балакиревского кружка, Стасов определил свою концепцию обличения пагубных иноземных влияний на М. И. Глинку и прежде всего того, что можно было бы назвать «итальянщиной». Это было им сделано в первом монографическом исследовании творчества Глинки. В «Жизни за Царя» Стасов услышал ее «в

¹ Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка: в 2-х т. / ред.-сост., автор вступ. статьи и коммент. А. С. Ляпунова. М.: «Музыка», 1970. Т. 1. С. 122. Здесь и далее курсив — в публикации писем.

² Там же. С. 124. Имеется в виду *Missa Solemnis*, D-dur, op. 123. Л. ван Бетховена.

³ В письме к М. А. Балакиреву от 26 января 1867 г. (См.: *Мусоргский М. П. Письма*: 2-е изд. М.: «Музыка», 1984. С. 68).

⁴ В письме к В. В. Стасову от 13 июля 1872 г. (Там же. С. 132).

партиях Антонида и Вани, обоих замечательных трио и проч.»,¹ а в «Руслане и Людмиле» — в симфонических танцах, но главным образом в партии Людмилы, «обе арии» которой «вышли какою-то смесью незавидных и малодостойных оперы Глинки элементов: *французского*, почти водевильного <...> и *итальянского*...».² Упиваясь собственной смелостью, Стасов выносит главным героиням глинкинских опер убийственный приговор: «Тип Людмилы, столь же бесцветный и неопределенный, как и тип Антонида в “Жизни за Царя”, не представлял ничего для лиризма Глинки, кроме общих мест, и потому лицо это осталось незначительным и нерельефным, точь-в-точь, как и лицо Антонида...».³

Не пощадил Стасов и содержательно-смысловые доминанты первой гениальной оперы композитора «Жизнь за Царя» — идеи государственности и патриотизма: «Никто, быть может, не сделал такого бесчестья нашему народу, как Глинка, выставив посредством гениальной музыки на вечные времена русским героем подлого холопа Сусанина <...> — писал он Балакиреву 21 марта 1861 г. — Это апотеоза русской скотины московского типа и московской эпохи <...> “Жизнь за Царя” — точно опера с шанкром, который ее грызет и грозит носу и горлу ее смертью».⁴ Как-то странно на это откликается Балакирев, признаваясь в своей ненависти к русскому народу.⁵

Не ограничиваясь запрещающими филиппиками в адрес Глинки, Стасов переносит их на русских писателей, тем самым как бы указывая композиторам границы для их сюжетов, либретто и содержательной проблематики. В письме В. П. Буренину он требует: «<...> необходимо перебрать снова наших

¹ Стасов В. В. Михаил Иванович Глинка // Стасов В. В. Статьи о музыке: в 5 вып. М.: «Музыка», 1974. Вып. 1 / сост. Н. Симакова, ред. Вл. Протопопов. С. 277 (Русская классическая музыкальная критика).

² Там же. С. 292.

³ Там же.

⁴ В письме к М. А. Балакиреву от 21 марта 1861 г. (См.: Балакирев М. А., Стасов В. В. Переписка: в 2-х т. / ред.-сост., автор вступ. статьи и коммент. А. С. Ляпунова. М.: «Музыка», 1970. Т. 1. С. 130).

⁵ В письме к В. В. Стасову от 22 марта 1861 года. (Там же. С. 131-132). И это перекликается со словами Стасова об «этой проклятой России» (См.: Стасов В. В. Письма к родным. М.: Музгиз, 1954. Т. 1. Ч. 2: (1862-1879). С. 2).

писателей с тех пор: Пушкин en tête. Хотя вы со мной не раз спорили насчет этого вашего полу-идола, но если будете последовательны, то должны резануть его тем же ланцетом, как и Льва Толстого: талант талантом, а часто встречающееся ничтожество, пустота, а главное — барство и “аристократизм” содержания — одной категории. Отнимите красоту формы, художественность внешности и что же останется от всей этой вздорности и чепухи Татьян (высоко перевозносимых и публикой, и автором), Онегиных, расиновских ”Борисов Годуновых” и всего ничтожества лирики?!!

Нет, Пушкин по содержанию своему не годится более нынешнему поколению, будущему будет невыносим и тошен, последующему жалок и смешон! Лермонтов — еще более, со всем своим отвратным и офицерским ходульничанием и т. д. и т. д.»¹

Стасовские пристрастия формировали художественно-технологические и содержательные нормативы музыки балакиревского кружка. Об этом рассказывает в своих мемуарах Н. А. Римский-Корсаков: «Вкусы кружка тяготели к Глинке, Шуману и последним квартетам Бетховена, — писал он, вспоминая свои впечатления, от знакомства с кружком зимой 1861-1862 г. — Восемь симфоний Бетховена пользовались сравнительно незначительным расположением кружка. Мендельсон, кроме увертюры “Сон в летнюю ночь”, “Hebriden” и финала октета, был мало уважаем и часто назывался Мусоргским “Менделем”. Моцарт и Гайдн считались устаревшими и наивными; С. Бах — окаменелым, даже просто музыкально-математической, бесчувственной и мертвенной натурой, сочинявшей как какая-то машина. Гендель считался сильной натурой, но, впрочем, о нем мало упоминалось. Шопен приравнялся Балакиревым к нервной светской даме. Начало его похоронного марша (b-moll) приводило в восхищение, но продолжение считалось никуда не годным. Некоторые мазурки его нравились, но большинство сочинений его считалось какими-то красивыми кружевами и только. Берлиоз, с которым только что

¹ В письме к В. П. Буренину от 1875 г. (Цит. по изд: *Заславский Д. Щедрин, Мусоргский, Стасов // Красная новь. 1940. № 11-12. С. 282).*

начинали знакомиться, весьма уважался. Лист был сравнительно мало известен и признавался изломанным и извращенным в музыкальном отношении, а подчас и карикатурным. О Вагнере говорили мало. К современным русским композиторам отношение было следующее. Даргомыжского уважали за речитативную часть “Русалки”; три оркестровые его фантазии считали за курьез и только (“Каменного гостя” в ту пору не было) романсы “Паладин” и “Восточная ария” очень уважались; но в общем ему отказывали в значительном таланте и относились к нему с оттенком насмешки. Львов считался ничтожеством. Рубинштейн пользовался репутацией только пианиста, а как композитор считался бездарным и безвкусным. Серов в те времена еще не принимался за “Юдифь”, и о нем молчали.»¹

Не менее важным представляется то, что, по словам Корсакова, «мелодическое творчество, под влиянием сочинений Шумана, было в то время в немилости. Большинство мелодий и тем считалось слабой стороной музыки (как исключение приводились немногие, например мелодия 1-ой песни Баяна). Почти все основные мысли бетховенских симфоний считались слабыми; шопеновские мелодии — сладкими и дамскими; мендельсоновские — кислыми и мещанскими. Темы баховских фуг, однако, несомненно уважались. Наибольшим вниманием и почтением пользовались музыкальные моменты, называемые дополнениями, вступлениями, короткие, но характерные фразы, упорные диссонансы последовательности (однако не энгармонического рода), секвенцеобразные нарастания, органые пункты, резкие заключения и т. п.»²

Кстати, «балакиревскую» прививку Римскому-Корсакову сделал в свое время обучавший его игре на фортепиано в годы пребывания в морском корпусе — то есть еще до знакомства с балакиревцами, Ф. А. Канилле, приятельствовавший с Балакиревым: «Канилле открыл мне глаза на многое. С

¹ *Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / под ред. А. Н. Римского-Корсакова. М.: Музгиз, 1932. С. 29.*

² Там же. С. 35.

каким восхищением я от него узнал, что “Руслан” действительно *лучшая опера в мире*, что Глинка – величайший гений. Я до тех пор это предчувствовал, – теперь я это услышал от *настоящего* музыканта <...>. Он же познакомил меня с увертюрой к “Королю Лиру” Балакирева, и я возымел величайшее уважение и благоговение к имени Балакирева, которое услышал впервые».¹

Таким образом, композиторы балакиревского кружка оказывались жестких рамках запретов подражанию итальянской опере, немецкой инструментальной музыке, итальянской вокальности и даже отчасти русской сюжетики. И в первое десятилетие своего существования они просто вынуждены были создавать свои «новые» интонационные формы, избирая литературные программы и сюжеты «невиданных» страстей из Шекспира, античности, творчества Гейне («Вильям Ратклиф»), Флобера («Саламбо»), открывая для себя еще не затертый западной музыкой интонационный мир Востока.

Запрет на вокальный мелодизм в их операх компенсировался развитием форм речитатива и вставными народными песнями. Мусоргский в работе над оперой «Женитьба» стремился к тому, чтобы «действующие лица говорили на сцене, как говорят живые люди», и рождающаяся музыка была бы «художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее».²

Отказ от сонатной формы в симфонической музыке породил новые структуры, которые, опять же Мусоргский, определил как «форма разбросанных вариаций и переключек».³

И только во второй половине 1860-х гг. балакиревцы начали освобождаться от тяжелых запретов. Но к этому времени они уже были оснащены удивительно новаторским в европейском контексте интонационно-

¹ Там же. С. 25-26.

² Ср. письмо к Л. И. Шестаковой от 30 июля 1868 г. (См.: *Мусоргский М. П.* Письма: 2-е изд. М.: «Музыка», 1984. С. 87). Ср. с его же: «Работую над говором человеческим я добрал до мелодии, творимой этим говором, добрал до воплощения речитатива в мелодии...» (письмо к В. В. Стасову от 25 декабря 1876 г. (См.: Там же. С. 240)).

³ В письме к Н. А. Римскому-Корсакову от 5 июля 1867 г. (Там же. С. 71).

содержательным опытом, что позволило им в дальнейшем выйти на мировой уровень творчества.

Принципиально по-другому дело обстоит с запретами в формировании творчества Чайковского, которого в консерватории строго пестовал А. Г. Рубинштейн. Великолепный музыкант и выдающийся общественный деятель Рубинштейн, открывая первую русскую консерваторию, с одной стороны, способствовал демократизации русской музыкальной культуры, а с другой, — исповедуя крайне консервативные, не сказать, реакционные музыкальные вкусы, вызывал негодование «прогрессивной» музыкальной общественности. В период учреждения консерватории и в тогдашней своей преподавательской практике он отрицал возможность национального своеобразия академической музыки, выступал против новаций в инструментовке, пренебрежительно относился к творчеству современных композиторов, включая даже таких метров как Глинка, Лист, Вагнер и Берлиоз.

В частности еще в 1855 г. он писал: «Каждый встречающийся в опере элемент чувства, как-то: любовная страсть, ревность, мстительность, веселость, печаль и т. п. присущи всем народам земли, и потому передача музыкой этих всеобщих чувств должна носить не национальный, а общечеловеческий характер».¹ Поэтому, по его мнению, Глинка, несмотря на свою гениальность, в стремлении к национальной самобытности в своих операх «потерпел крушение».²

Естественно, что и своего гениального ученика он старался ограничивать в музыкально-выразительных средствах, требуя от него оставаться в параметрах технологий первой четверти XIX в.

Однако вольнолюбивый и переполненный новыми творческими идеями Чайковский не только не следовал мудрым ограничениям учителя, но поступал как бы от противного, и в ряде важнейших своих ранних сочинений

¹ Цит. по: *Барнбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь. Артистический путь. Творчество. Музыкально-общественная деятельность: в 2 т. Л.: Музгиз, 1957. Т. 1. С. 182

² Там же. С. 183.

демонстративно создавал музыкально-технологические шедевры наперекор запретам Рубинштейна. Таковы, в частности, программная увертюра «Гроза» по Островскому (1864) и Первая симфония (1866).¹

Особенно показателен в данном случае эпизод с «Грозой», в котором, по словам учившегося с Чайковским Г. А. Лароша, «молчаливый протест» Чайковского против запретов учителя неожиданно «обратился в громкий».² Смысл этого «громкого протеста» в том, что Чайковский, вопреки учительским установкам и вкусам Рубинштейна написал симфоническую партитуру с новейшими по тому времени средствами тематизма, а главное, инструментовки — «с большой трубой, английским рожком, арфой, тремоло в разделенных скрипках, большим барабаном и тарелками»,³ т. е. со всеми признаками неприемлемых Рубинштейном, но обожаемых тогда Чайковским новейших образцов музыки А. Литольфа⁴ и Д. Мейербера.⁵

А в Первой симфонии сразу же по окончании консерватории Чайковский демонстративно цитирует русскую народную песню и использует музыку своих написанных наперекор Рубинштейну консерваторских сочинений.

Стоит отметить, что, несмотря на принципиальные различия запретов, условно говоря, у Стасова и Рубинштейна, в обоих случаях они восходят к общей культурно-исторической ситуации, а именно к эпохе заскорузлого царствования Николая I. Только для Стасова его запреты были вызваны протестом против идеологической ситуации господствовавшей тогда

¹ Подробнее об этом см.: Фролов С. В. П. И. Чайковский: Творческая провокация или фактор «Зла» // Психология искусства: Образование и культура: Межвузовский сборник научных трудов. Самара: Из-во СГПУ, 2002. С. 154—171. С. 153, 165-166; или, Фролов С. В. Чайковский: Музыкально-исторические этюды [Текст]: сборник статей. Выпуск второй. С. В. Фролов; отв. Ред. И. Н. Вановская; Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка». – Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2015. – 226 с. С. 40, 45-46.

² *Ларош Г. А.* Из моих воспоминаний. Чайковский в консерватории // *Ларош Г. А.* Избранные статьи: в 5 вып / [ред. коллег.: А. А. Гозенпуд (отв. ред.) и др.]. Л., «Музыка», 1975. Вып. 2: П. И. Чайковский / сост., авт. вступ. статьи, коммент. и примеч. Г. Б. Бернандт. С. 286.

³ Там же.

⁴ *Ларош Г. А.* Предисловие к книге «Музыкальные фельетоны и заметки» П. И. Чайковского // Там же. С. 314.

⁵ Там же: С. 289, 291; *Ларош Г. А.* П. И. Чайковский как драматический композитор // Там же. С. 215.

фальшивой триады «самодержавия, православия и народности» и одновременно итало-немецкой вкусовщины придворных музыкальных интересов. А для Рубинштейна, наоборот, эта ситуация была родной; он вырос и воспитался в ее недрах и вероятно не предполагал иной.

Однако, следствием и той, и другой практики запретов стало нарабатываемое обеими противодействующим сторонами навыков изобретательности в их компенсации или в преодолении, а затем и поразительные успехи в сочетании этих навыков с наиболее передовыми тенденциями современной им мировой музыкальной культуры. Более того, рождаемые в муках следования запретам или противодействия им в русской музыке того времени художественные и музыкально-технологические тренды неизбежно приобретали характер моды, распространяемой не только в России, но и на Западе.

P. S. Любопытно, что, пройдя в своей молодости школу стасовско-балакиревских запретов, Римский-Корсаков удивительно чутко и творчески применил накопленный благодаря ей горестный опыт в наставнической позиции по отношению к двум своим великим ученикам. Осознавая рутинный характер композиторского образования, господствовавшего в консерваториях в начале XX в., он не пустил туда занимавшегося самостоятельными опытами сочинительства И. Ф. Стравинского. Таким своим парадоксальным «запретом» он не дал заглухнуть гениальным новаторствам Стравинского вопреки условиям школярской учебной догматики консерваторских учителей.

Так было положено начало новому русскому мировому тренду или новой «моде» в мировой музыкальной культуре.

Вероятно о таком же его «запрете» стоит предполагать и в отношении А. К. Глазунова, который кроме уроков фортепиано у Балакирева и теории композиции у самого Римского-Корсакова в конце 1870-х гг., нигде и ни у кого больше не учился. И это при условии, что тогда у Корсакова уже закончил консерваторское обучение А. К. Лядов и успешно занимался А. С. Аренский.

Но здесь новой «моды» не случилось...