

УДК 78.03(480-571)

Т. А. Зайцева

В ПОИСКАХ НОВОГО ПИАНИСТИЧЕСКОГО СТИЛЯ: БАЛАКИРЕВ И ПРОКОФЬЕВ

«...Только взяв прицел вперед, в завтрашний день, вы не останетесь позади, на уровне вчерашних требований» [1, с. 223]. Этот девиз своей деятельности Сергей Прокофьев словно унаследовал от Милия Балакирева.

С именем главы «Могучей кучки» связана целая эпоха в истории российского (да и не только российского) музыкального искусства. Пламенный «шестидесятник» позапрошлого столетия, он в числе тех, кто творил то «святое время» (А. П. Чехов), кто дал мощный импульс развитию «Золотого века» русской музыки, раскатистое эхо которого продолжает питать отечественную культуру и в наши дни.

Большой композитор, дирижер, педагог, он был еще и феноменальным пианистом. Его причисляли к кругу художников, ставших легендой в истории мирового фортепианного исполнительства. Ференц Лист, Антон Рубинштейн, Ганс фон Бюлов — вот немногие артисты, чье искусство, по мнению современников, было сравнимо с искусством Балакирева. Те, кому посчастливилось их слышать, отводили им равно высокое место на музыкальном Олимпе. И то был *мировой* музыкальный Олимп.

Как играл Балакирев?

Попробуем разобраться — хотя бы бегло. Опорой будут служить воспоминания современников, отклики прессы, а главное — музыка Балакирева. Ибо записей его игры нет, да они лишь «слепок бледный», если учесть несовершенство записывающих устройств тех лет.

Ученик А. И. Дюбюка, воспитанника Дж. Фильда, Балакирев оказался в поле притяжения самой авторитетной в России фильдовской школы. К Фильду восходят музыкальные родословные М. И. Глинки, А. Н. Верстовского, А. Л. Гурилева, И. Ф. Ласковского, Антона Контского, В. Ф. Одоевского, А. А. Герке, а далее — С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина и многих других. Вот почему имя ирландского пианиста-педагога вошло во все российские учебники, вопреки постулату прежних лет о том, что отечественную культуру якобы создали исключительно отечественные музыканты.

Школа Фильда, судя по исполнительству ее воспитанников, отличалась удивительной широтой. Давала возможность фортепианному искусству ветвиться в самых разных направлениях.

А Балакирев соприкоснулся еще и с австро-немецкой ветвью западноевропейского пианизма благодаря его другому педагогу К. К. Эйзриху, воспитаннику Венской консерватории.

В результате уже первое из дошедших до нас балакиревских сочинений — «Фантазия на русские национальные напевы» для фортепиано с оркестром

(1852) — демонстрирует обращение к разным «образам фортепиано» (термин Л. Е. Гаккеля), невольно фиксируя виртуозный, **многосоставный** исполнительский стиль пятнадцатилетнего автора, откликавшийся на самые разные веяния эпохи.

При этом юноша продолжил поиски, пытаясь расширить палитру фортепианных звучаний. Традиции учителей оказались еще и поводом для поэтического возражения. Переключка с ними выразилась и в форме противостояния. Так рождалось **свое, балакиревское слово**. Спустя всего три года он приходит к **новаторским открытиям**, как в сфере композиции, так и пианизма. Судить об этом позволяет рукопись первого варианта Сонаты (1855): ее II часть, Мазурка, оказалась предтечей «Исламея». Это выдают терпкие гармонии, остигатные танцевальные ритмы, наконец, фактура, зафиксировавшая необычность исполнительского стиля молодого композитора, тяготевшего к брутальности, по легатности, резкой контрастности красок. Вслушиваясь в эту Мазурку, становится ясно: пришел большой артист со своей неповторимой манерой, непохожий ни на кого из своих предшественников, завораживающий обещанием будущих достижений.

«Это походило на бурный поток, на водопад», — делился впечатлениями итальянский педагог Ф. Вальер по поводу исполнения юношей с листа Квинтета Гуммеля. «С первых тактов я был изумлен, ошеломлен этой яркой и *чересчур* (курсив мой — Т. З.) блестящей игрой и воскликнул: “Вот чудо гениальности!”» [2, с. 43–44.] Однако, как выяснилось, невзирая на восторги, придирчивого слушателя устроило не все. Более откровенно Вальер высказался позже: «В такое короткое время игра его потеряла свою *резкость и чрезмерную силу* (курсив мой — Т. З.) и, наоборот, приобрела мягкость и благозвучие в соединении с энергией» [2, с. 44].

Восторженные отклики не помешали Балакиреву прислушаться к критике. Обогащать пианистическую манеру побудило и знакомство с исполнительским искусством двух приезжих пианистов — Сеймур Шифа и Антона Контского. Первый, как подчеркнул Балакирев, «был очень полезен <...> в отношении развития музыкального», а второй — «в развитии пианизма» [3, стб. 861]¹.

В результате Балакирев-исполнитель обрел новые качества. Но он отнюдь не заменил одно другим, а лишь **расширил** диапазон своей многосоставной фортепианной палитры. Неслучайно Балакирева по-разному оценивала пресса. «Мягкость игры этого пианиста поразительна», — вот, что в первую очередь выделил

¹ Буквально до последнего времени исследователи расходились во мнении о том, брал ли Балакирев уроки у Контского или нет. Новейшие изыскания позволяют разрешить спор. Вот что писал по этому поводу сам Балакирев Н. Ф. Финдейзену: «...Я прочитал Вашу статейку о моем (забытом) юбилее в № 17 (от 23 Апр[еля] 1906 г.) Вашей газеты, и заметил в ней или, чтобы точнее сказать, в цитируемой Вами статье Серова важную неточность, относящуюся к моей биографии: он говорит, будто бы я брал уроки у Антона Контского. Это неверно. Моими учителями были только покойная мать, затем известный московский педагог Александр Иванович Дюбюк, у которого я взял 10 уроков во время летних каникул, и затем Карл Карлович Эйзрих» [4, с. 183].

рецензент в отклике на балакиревский концерт, состоявшийся 26 августа 1855 г. в Нижнем Новгороде [5].

Напротив, по поводу концерта 1856 г. в газетах писали: «Г. Балакиреву нужно еще работать, чтобы приобрести более чистоты и плавности в туше, более нюансов и мягкости в пассажах» [6, с. 206].

Думается, принципиальная разница в оценках свидетельствовала о том, что Балакирев отнюдь не во всех случаях стремился к «плавности» и «мягкости». Порой на первый план выходила «резкость», т. е. подчеркнутая «графичность» фактуры (выражение М. С. Друскина), о которой говорил Ф. Вальер. Это подразумевало не только специфику туше, но и своеобразие фразировки, динамики, педали, темпоритма. Фактически Балакирев открыл новое дерзкое направление. И он не порывал окончательно с традициями учителей (прежде всего, Дюбука, ученика Фильда), с их одухотворенной «разумностью», отточенностью мельчайших деталей, скупостью педали, ясностью «жемчужной» игры, простотой и искренностью исполнительской интонации. Недаром характеристики, выдающие родство с фильдовским направлением, можно было адресовать Балакиреву и много позже.

«Удивительно, что я мог бы сказать об этом исполнении словами Глинки о Фильде», — делился своими впечатлениями по поводу игры стареющего Балакирева Б. В. Асафьев. «Хотя я слышал его не много раз, но до сих пор хорошо помню... и т. д. <...> Смысл и стиль его игры очень приближался к тому, как Глинка описывает исполнение Фильда» [7, с. 10–11].

Но вернемся к юношеской поре Балакирева. Думается, самым прозорливым оказался А. Н. Серов. Он отметил наличие не просто разных, а, казалось, полярных составляющих — «нежности и силы» — у Балакирева и предрек ему блистательную будущность [8, с. 141].

Юный Милий с равным успехом выступал в нижегородских и казанских салонах, давал публичные концерты в родном Нижнем Новгороде. И покорение музыкального Петербурга началось, как тогда было принято, с участия в салонных вечерах. Балакирев рассматривал все это в качестве предистории своей музыкально-общественной деятельности. Ее летопись музыкант вел от дебюта на *концертной эстраде* в столице в роли пианиста, когда 12 февраля 1856 г. он сыграл в Санкт-Петербургском университете собственный Концерт *fis-moll* для фортепиано с оркестром под управлением Карла Шуберта.

На первый взгляд могло показаться, что Балакирев следовал характерному для того времени модусу поведения артиста-виртуоза, демонстрировавшего свое мастерство и себя. На самом деле, он не только учел характерные для музыкальной жизни той поры «правила игры» (быть может, на соблюдении их настоял его патрон А. Д. Улыбышев, который привез юношу в Петербург?). Милий не побоялся и рискованных решений. Отказавшись от излюбленных публикой произведений-шлягеров, он ограничился своим Концертом — жанром, к которому отечественные композиторы обращались в ту пору достаточно редко. Ибо куда более самопоказа, демонстрации собственных исполнительских достижений, Балакирева волновали другие, высокие цели. Пианист представил публике **нового композитора**.

Шире: **был заявлен новый композиторский, а вместе с ним и исполнительский стиль.**

Очевидно в его Концерте развитие шопеновских традиций, которые еще только начали утверждаться на российской почве. Отсюда — изящество и тонкость мелодики, мелодическая насыщенность фактуры, обращение к зыбкой фактурообразующей педали, ведущей роли солирующего фортепиано в диалоге с оркестром. Но явственно проступают и балакиревские черты — интонационная лексема, которая переключается из Концерта в мелодику целого ряда его зрелых сочинений (в том числе романса «Приди ко мне», Грузинской песни, Песни Селима, фантазии «Исламей», романса «Догорают румяный закат» и др.), тяготение к графической рельефности виртуозных пассажей, приемам *martellato*. В итоге пианист сразу обнаружил свою принадлежность к нарождавшемуся в России новому **концертному** направлению.

Характерно, что почти полвека спустя сходным образом поступит другой выдающийся русский композитор-пианист — Прокофьев. Выпускник Санкт-Петербургской консерватории по фортепианному факультету, он включит в экзаменационную программу свой 1-й концерт, чтобы утвердить себя не только в роли пианиста, но и композитора, предложив новый «образ фортепиано», а вместе с ним и новую исполнительскую стилистику.

Как и в композиторском творчестве, столичный старт Балакирева-пианиста был подобен вершине-источнику. Судя по откликам прессы, успех «был полный» [9, с. 141], «блистательный» [10]. Но молодой артист отнюдь не остановился на достигнутом. Занятая им творческая позиция подстегивала движение к «новым берегам».

Наделяя то или иное явление эпитетом «современный», обычно подразумевают его ощутимую связь с основными тенденциями эпохи. Для Балакирева быть современным — значит **инициировать** рождение таких тенденций. В подобном ключе его деятельность характеризовали критики:

«М. А. Балакирев — не просто замечательный музыкант: это воплощенная идея, это целая даже эпоха. <...> Сам — композитор сильного и крупного дарования, Балакирев как исполнитель — артист в том возвышенном значении этого слова, в котором оно применимо только к отдельным немногим личностям — к покойному Листу, к нашему Рубинштейну. Все обычные знаменитости, и наши, и заграничные, вращаются в совершенно другой сфере и не имеют с ним ничего общего» [11, стб. 1559–1560].

Новатор буквально во всех областях музыкального творчества, Балакирев не изменил себе и в сфере пианизма. Примером служил Лист, который сотворил, по мнению Балакирева, «нынешний пианизм» [12, с. 87]. Значит, надо было идти дальше, открывать новые горизонты пианистического искусства.

«Не раскрытые виртуозные перспективы» (С. Я. Фейнберг), **идея трансцендентности** — вот, что не давало покоя Балакиреву, вот, что он наследует от Листа с его **трансцендентными** этюдами и по-своему претворяет в собственном фортепианном творчестве. Эту листовскую эстафету из рук Балакирева подхватил Ляпунов, который задумал свои трансцендентные этюды как продолжение

аналогичных опусов Листа, а в одном из них — «Лезгинке» (№ 10) — пояснил: «Стиль Балакирева». Данная тенденция не увяла и в наши дни: идеи трансцендентного пианизма особо занимают московского композитора Б. А. Печерского.

Средоточием балакиревских новаторских открытий стал «Исламей». Думается, его создание было связано не только с поездками на Кавказ, одарившими композитора богатыми впечатлениями. Творческую фантазию подстегнули как новая образность, свежие интонации, гармонии и ритмы, продиктованные природой и культурой кавказского Востока, так и поиски своего, нового «образа фортепиано», связанного *с самой манерой игры* Балакирева. Знаменательно наблюдение Асафьева: «Начало “Исламея” — вот *типично балакиревский пианистический тон и удар* (курсив мой — Т. З.). Таким запомнилось звучание его игры» [13, с. 310]; причем, речь шла об исполнении артистом музыки Шопена.

Иными словами, «Исламей» сконцентрировал не только завоевания композиторского творчества Балакирева, но и его *исполнительское новаторство*. Прорыв в фортепианном искусстве, — не только в русском, но и мировом, — который знаменовал «Исламей», не состоялся бы, не будь Балакирев выдающимся пианистом-виртуозом. Исполнитель помогал творцу найти конкретное фортепианное «обличье» его дерзновенных идей, поразительные по новизне краски роаяля.

Позднее из «Исламея» черпал «соль» новой виртуозности Равель, сочиняя своего «Ночного Гаспара» (1908). За два года до этого, подчеркивая пиетет по отношению к русскому мастеру, Равель и Северак прислали ему свои фортепианные опусы, мечтая посвятить их создателю «Исламея» [14, с. 458–459]. Эта «Фантазия» стала источником творческих идей и для многих других художников XX в. «Я играю очень много, — сообщил Прокофьев в письме от 1 июня 1909 г., называя среди новинок, привлечших его внимание, созданного почти сорока годами ранее «Исламея» [15, с. 477].

Характерно, что наставником и соратником Балакирева на пути к новому пианистическому стилю становился не только Лист, но и Шопен: «В этот раз у меня было впечатление, что Балакирев нарочито и вызывающе “снимает” с Шопена все, что содержало хотя бы намек на “ушеугодие”, на любовную романтику, — вспоминал Асафьев, — <...> Несколько мазурок были все переведены в жесткий акцентный ритм с очень подчеркнутыми беспедальными *sforzando* и гравюрными — словно точки иглой — “портаменто”. Он словно избегал “кантиленных лиг”. Временами создавалось впечатление, что он намеренно подчеркивает “костлявость” фортепиано, выстукивая *скелет* шопеновской музыки» [13, с. 311].

Быть может, чтобы примирить слушателей с неожиданной трактовкой, Балакирев в тот вечер обратился и к более привычному Шопену: «Вальсом до-диез минор он угостил, как тонким вкусным десертом, а, вернее, подразнил “инаким своим Шопеном”, не “готическим”, не средневековым» [13, с. 312]. Особенно важен, на наш взгляд, вывод, сделанный исследователем: «Открывался *новый смысл в шопеновском слушании действительности* (курсив мой — Т. З.)» [13, с. 312].

За балакиревским Шопеном проглядывал не только «Исламей», но фортепианная музыка XX и XXI вв. Поэтому по ходу фиксации своих впечатлений Асафьев с недоумением обнаруживал родство игры Балакирева и «юного С. Прокофьева,

в особенности в передаче им саркастически-скерцозной сферы его творчества, воскресало даже в самом качестве удара нечто родственное Балакиреву-пианисту — только в иной динамике — “жесткое” и “колючее”» [13, с. 310].

Причем, это наблюдение кажется ученому побочным, потому он и размещает его в сноске. Между тем оно крайне важно и касается не только сферы «саркастически-скерцозной». Ибо через музыку любимейшего своего композитора Балакирев не столько погружался в средневековье, как полагал Асафьев, сколько нащупывал новую стилистику в исполнительстве, заглядывавшую в XX в. Поэтому в балакиревском Шопене открывалось нечто родственное Прокофьеву. Недаром вслед за тем цепь ассоциаций как будто невзначай подводила Асафьева к «Исламею» [13, с. 310]: в нем — источник новизны пианизма будущего столетия, в том числе — и пианистического стиля Прокофьева с его *non legat*'ностью, ударностью, скупой педалью — все то, что поразило Асафьева в неожиданном балакиревском Шопене.

Показательны параллели, которые проводит Асафьев [13, с. 310]², сравнивая интерпретации Балакиревым музыки Шопена с *гравюрами* Дюрера и Гойи. Тонкое наблюдение, которое позволяет определить направление эволюции исполнительского стиля артиста, с годами все более тяготевшего к «*графике*» фортепианного письма. Эволюция происходила не только в творчестве, но и в исполнительском стиле. Виной тому был отнюдь не только и не столько кризис³. Балакирев-творец менялся, прежде всего, в зависимости от модуляций в его миропонимании. Сгущались *трагедийные тона* и в восприятии действительности, и в отражении окружающего мира за роялем. Тем более что Балакирев всегда *лирическому* предпочитал *драматическое*. Уже в юности он — наследник байронического сознания. Одно из свидетельств тому — эпитафия из Лермонтова к фортепианной Сонате версии 1855 г.:

*В моей душе, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит...*

² В своей оценке пианизма композиторов Асафьев наблюдателен и точен. Это тот редкий случай, когда за словесной характеристикой возникают индивидуальные образы непохожих друг на друга исполнителей. Поэтому так интересно читать и перечитывать его воспоминания, восстанавливающие «в словесных образах бережно хранимое слуховой памятью впечатление».

³ Вряд ли можно согласиться с А. Д. Алексеевым в том, что изменения в игре Балакирева произошли благодаря «глубокому перерождению собственной творческой натуры» музыканта [16, с. 70]. Не служат доказательством, как считал В. А. Калмыков [17], якобы кардинальных изменений игры Балакирева в связи с кризисом суждение М. В. Волконской: «Я, впрочем, уже критически относилась к его игре, помня, как он играл раньше, и сравнивая его и с ним самим и с другими великими пианистами. Но мои друзья, которые никогда не слышали его, приходили от его игры в тот восторг, в то глубокое волнение, которое вызывает у музыкальных натур — слезы» [18, с. 252–253]. Волконская познакомилась с Балакиревым и стала брать у него уроки как раз в годы кризиса. Иными словами, она сравнивает игру Балакирева в 1870-е гг. и в старости.

Необычность, характерность стиля мастера порой обозначали, не находя более точных определений, как сухость, резкость⁴, то есть, повторим — «графичность»⁵. Заметим: сходные реплики раздавались и по адресу игры молодого Прокофьева, у которого тоже порой находили «острый, сухой удар» [20, с. 13]. Но не оказались ли эти несравненные артисты «среди людей, которые не слышат»? Ибо критики, говорившие о сухости, явно не смогли понять, что стали свидетелями прихода новой исполнительской поэтики с иным отношением к звуковой палитре фортепиано. Формировалась новая большая традиция, перекидывавшая мост от опиравшегося на Фильда и Глинку Балакирева к Стравинскому, Прокофьеву, Шостаковичу и многим другим художникам XX в.

Думается, подобные открытия Балакирева-пианиста тесно связаны и с его устремлениями композитора, главной заботой которого был **тематизм**, тематическая насыщенность всей музыкальной ткани. Заодно иную весомость приобретала рельефность, ясность, четкость рисунка голосов в фактуре. Вне вуалирующей влаги педали заострялся и ладо-гармонический язык. Отсюда — критика Балакиревым высоко ценимого им Шопена. По его мнению, Шопен «не был симфонистом, и контрапунктическая разработка почти отсутствует в его сочинениях. Часто не зная, что предпринять, чтобы выдержать форму, Шопен просто заполнял места ничего незначащими фортепианными пассажами» [21, с. 55]. В подобных случаях Балакирев позволял себе изменять авторский текст, насыщая фактуру тематическим материалом данного произведения. По свидетельству К. Н. Чернова, у Балакирева «было издание Шопена и Листа с собственными поправками и вариациями» [21, с. 54]. Ястребцев вспоминал исполнение Балакиревым «революционного» Второго скерцо Шопена «с введенной самим уже Балакиревым одной из главных тем в заключительных тактах этого скерцо, благодаря чему пьеса приобрела еще большую полноту звука и цельность» [2, с. 416]. Быть может, композитор собирался издать Скерцо в своей редакции, поэтому записал скорректированный фрагмент (последние 65 тактов)? Этот автограф удалось разыскать в архиве [22] и опубликовать [23].

Коррективы Балакирева связаны с углублением полифонического начала в фортепианной фактуре, отказом от «пассажной воды» (выражение Прокофьева). И эта тенденция оказалась востребованной следующим поколением композиторов-новаторов. В частности — тем же Прокофьевым. Обсуждая на правлении Союза композиторов СССР его 6-ю сонату, А. С. Абрамский заметил: «В фортепианном стиле [Прокофьева] тоже некоторая новинка <...> — например, почти полное отсутствие фигураций» [20, с. 181–182]. На это автор ответил: «...мне

⁴ Думается, это качество создавало впечатление необыкновенной силы звука под пальцами Балакирева. Характерен в этом отношении эпизод, приведенный музыкантом в письме к Л. И. Шестаковой: «Фортепиано оказалось найти еще труднее. Вчера избегал всю Прагу, и нашли было на прокат рояль, но я имел неосторожность поиграть на нем и мастер отказал мне в инструменте на том основании, что я крепко играю» [19, с. 145].

⁵ К такому определению вплотную подходит Асафьев, обобщая свое впечатление от игры Балакирева в последние годы его жизни: «Как облик совершеннейших гравюр, хранятся в памяти впечатления от этих кратких встреч» [13, с. 311].

очень приятно замечание <...>, что в сонате отсутствуют фигурации. Для меня это очень важно. Мне хотелось избавиться от этого, мне хотелось, по возможности, заменить фигурацию контрапунктическим материалом или фактурой, построенной на других принципах, чем эта фигурация» [20, с. 181].

Нет нужды удивляться тому, что в творчестве композитора-пианиста Прокофьева явственно обнаружилось своеобразное преломление высоких балакиревских традиций. Не потому ли, что дерзкий новатор XX в. был воспитан в лоне школы Балакирева, его учениками А. К. Лядовым и Н. А. Римским-Корсаковым? Не отсюда ли наличие сходства в их художественных позициях? «...Я всегда ратовал за красоту музыки и в этом смысле особое место уделяю мелодии, ее развитию, и которую считаю важнейшей стороной композиции, — заявил Прокофьев в 1936 г. [20, с. 138], словно развивая мысль Балакирева о первостепенной важности тематизма.

Характерно и то, что Прокофьев в своем творчестве и исполнительстве — опять-таки, как и глава Новой русской школы — не ограничился «графикой» фортепианного письма. Это направление, сложившееся после романтиков, в противостоянии с ними, не могло, да и не хотело забыть сделанные романтиками открытия — их дивное педальное фортепиано, словно открывшее шлюзы и выпустившее на волю неслыханную роскошь переливчатых красок. Другое дело, что в соединении с иной интонационностью, гармонией и ритмикой этот рояль звучал ошеломляюще-ново.

В качестве доказательства перелистаем прокофьевский цикл «Мимолетности», ор. 22, где нет и намека на отнюдь не приветствовавшуюся композитором «однотонность игры». Представленные здесь разные «образы фортепиано» тесно связаны с разными подходами к педализации. Указаний подобного рода немного, но тем они важнее, ибо дают ключ к поэтике Прокофьева.

Композитора влечет беспедальное звучание рояля как свежая выразительная краска. В связи с этим автор подчеркивает в заключительном фрагменте пьесы № IV: “*senza Ped*”. Затаенно, как будто в сознании крутится неотвязчивая мысль, повторяются истаивающие (от *pp* к *ppp*) аккорды *staccato*, которым рельефно противопоставлен средний голос *legato*.

Иной оттенок беспедальных звучаний зафиксирован в «Мимолетности» № XV: “*una corda e senza Ped*”.

Нет обозначений педали в лирических миниатюрах (№ II, VIII, IX, XVI). Но в их фактуре голоса порой выписаны таким образом, что без педали их просто не удержать пальцами.

Не отказывается мастер и от традиционных указаний педали. Так, в «Мимолетности» № VII, оглядывающейся на романтический образец, появляется и «романтическая» фактурная педаль, помогающая создать иллюзию звучания арфы.

Импрессионистски изысканна миниатюра № XVII. Ее блуждающие секунды *си-бемоль* — *до, си-бемоль* — *до-бемоль* в басовом голосе заставляют вспомнить балакиревскую Сонату с ее первой темой, где мерцают то *ля-бемоль*, то *ля-бекар*. Или — нежную пульсирующую ткань III части (Интермеццо). Вслед за Балакиревым Прокофьев прибегает здесь к характерным для Дебюсси педальным обозначениям: таковы «повисающие», устремленные «в никуда» лиги.

Наконец, композитор использует такое смелое смешение педальных красок, которое трудно встретить и у романтиков: искрящаяся юмором пьеса № V, снабженная ремаркой «Игриво», почти вся должна исполняться на одной правой педали, без подмен. Желая быть верно понятым, композитор в дополнение к обычным знакам взятия и снятия педали добавляет: “Ped. al fine”. Как хорош этот забавный, искрящийся юмором (а потому чуть фальшивящий) скомороший трезвон! Не наваян ли он лядовской «Музыкальной табакеркой»?⁶ Или это картинка сказочного городка Леденца?

Есть у всех этих педальных «вкраплений» еще один смысл: они взрывают сдержанную, беспедальную звучность. Словно на графический рисунок вдруг ложатся яркие мазки разноцветных красок. И малое пространство крохотных пьесок оказывается способным вместить несколько сменяющих друг друга событий. Совсем как у Бальмонта, стихотворные строки которого совсем не случайно избраны композитором в качестве эпиграфа к циклу:

*В каждой мимолетности вижу я миры
Полные загадочной радужной игры...*

Но вернемся к тому, «кто был предтечей, предзнаменованием» (Анна Ахматова). Главный итог, сделанный Асафьевым по поводу балакиревского исполнительского искусства: «Балакирев владел своей продуманной философией музыки Шопена» [13, с. 313]. Думается, — не только Шопена. Балакирев владел своей продуманной философией всей той музыки, которую играл. И эта философия помогала Балакиреву «новый мир начать», если воспользоваться поэтической строкой Осипа Мандельштама, и стать художником не только XIX, но и XX в., **родоначальником** направления, связанного с акцентированием «графики» фортепианного письма. Эту линию подхватили И. Стравинский⁷, С. Прокофьев, П. Хиндемит, Б. Барток, Д. Шостакович и многие другие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Прокофьев С. С. Расцвет искусства // С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. Изд. 2-е. М.: Музгиз, 1961. С. 223–224.
2. Балакирев М. А. Воспоминания и письма / ред. коллегия: Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид (отв. ред.). Л.: Музгиз, 1962. 479 с.

⁶ В «Музыкальной табакерке» Лядова, как считала «музыкальная внучка» Балакирева Н. И. Голубовская, «педаль надо брать одну с начала до конца, непрерывную, но неглубокую; тогда создается звенящий призыв, напоминающий металлическую машинку (там ведь нет демпферов)» [24, с. 370].

⁷ Воздействие балакиревского пианизма могло идти разными путями, в том числе и опосредованно, через отражение в его фортепианной музыке, общение с пианистами-современниками. Среди тех, кому доводилось пользоваться консультациями Балакирева, была и ученица А. Г. Рубинштейна Л. А. Кашперова, обучавшая фортепианной игре И. Ф. Стравинского. «Единственной идиосинкразией мадемуазель Кашперовой как педагога, — вспоминал Стравинский, — был полный запрет пользоваться педалями; я должен был держать звук пальцами, подобно органисту; возможно, это было предзнаменованием. Поскольку я никогда не писал музыку, требовавшую усиленной педализации» [25, с. 36].

3. К биографии М. А. Балакирева // Русская музыкальная газета. 1910. № 41. Стб. 860–862.
4. Письма М. А. Балакирева к Н. Ф. Финдейзену (1900–1908) // Балакирев. М. А. Личность. Традиции. Современники: сб. ст. и мат-лов / ред.-сост. Т. А. Зайцева. СПб.: Композитор. 2004. Вып. 2. С. 165–198.
5. Кресин А. Д. Письмо из Нижнего Новгорода // Северная пчела. 1855. № 208.
6. Кремлев Ю. А. Русская мысль о музыке. Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики XIX века: в 3 т. Л., 1954. Т. I. 288 с.
7. Асафьев Б. В. М. И. Глинка. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1977. 311 с.
8. Серов А. Н. Концерт в зале Императорского С.-Петербургского университета // Музыкальный и театральный вестник. 1856. № 6. С. 142.
9. Серов А. Н. Музыкальное утро в зале Императорского С.-Петербургского университета // Музыкальный и театральный вестник. 1856. № 8. С. 141.
10. Петербургская летопись. Фельетон // Санкт-Петербургские ведомости. 1856. № 41.
11. Редкий концерт // Неделя. № 48. 2 декабря. 1890. Стб. 1559–1560.
12. М. А. Балакирев, В. В. Стасов. Переписка: в 2 т. М.: Музыка, 1971. Т. 2. 422 с.
13. Асафьев Б. В. Шопен в воспроизведении русских композиторов // Асафьев Б. В. Избр. тр.: в 5 т. М.: Академия, 1956. Т. IV. С. 310–319.
14. Зайцева Т. А. Творческие уроки М. А. Балакирева: Пианизм, дирижирование, педагогика. СПб.: Композитор. 2012. 496 с.
15. Прокофьев С. С. Автобиография. 2-е изд., доп. М.: Сов. композитор, 1982. 600 с.
16. Алексеев А. Д. Очерки и материалы по истории пианизма / под ред. А. Николаева. М.; Л.: Музгиз, 1948. Вып. II. 315 с.
17. Калмыков В. А. Формирование фортепианного стиля М. А. Балакирева: дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1974. 201 с.
18. Волконская М. В. За 38 лет // Русская старина. 1913. Ноябрь. С. 516–527.
19. Письма М. А. Балакирева к Л. И. Шестаковой // Музыкальная старина. СПб., 1911. Вып. VI. С. 141–170.
20. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / сост., ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Сов. Композитор, 1991. 285 с.
21. Чернов К. Н. М. А. Балакирев (по воспоминаниям и письмам) // Муз. Летопись: сб. 3, М.; Л.: Мысль, 1925. С. 5–74.
22. ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 380.
23. Шопен Ф. Скерцо № 2 / вступ. ст., ред. Т. А. Зайцевой. СПб, 2010. С. 1–44.
24. Голубовская Н. И. Искусство исполнителя / ред.-сост. Т. А. Зайцева, С. С. Закарян-Рутстайн, В. В. Смирнов. СПб.: Композитор, 2007. 486 с.
25. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л.: Музыка, 1971. 414 с.