

## **В.П.ЛОЗИНСКАЯ**

### **ОБРАЗ ИНОЗЕМЦА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ «МОГУЧЕЙ КУЧКИ»**

В конце 50-х – начале 60-х гг. XIX века сформировалось содружество русских композиторов, известное под названием «Могучая кучка», или «Новая русская музыкальная школа». В состав этой организации входили М.А. Балакирев, Н.А. Римский-Корсаков, Ц.А. Кюи, М.П. Мусоргский, А.П. Бородин. Музыкальная организация объединила наиболее талантливых композиторов того времени, руководящее положение в ней принадлежало М.А. Балакиреву. Тесно связан с «Могучей кучкой» был критик В.В. Стасов, деятельность которого заключалась в выработке общих идейно-эстетических позиций музыкальной организации, пропаганде творчества композиторов. основополагающими принципами для «кучкистов» являлись народность и национальность, а важнейшим источником творчества для молодых музыкантов была народная песня, старинная традиция, где они усматривали выражение коренных основ национального музыкального мышления.

Собирание и обработки русских народно-песенных мелодий получили преломление в оперном и симфоническом творчестве композиторов «Могучей кучки». Помимо русского фольклора музыканты проявляли интерес и к фольклору других народов, особенно восточных. Великие музыканты данной организации очень широко разрабатывали музыкальное творчество других народов; в их произведениях звучат украинские, польские, чешские, английские песни, музыкальные темы Востока, всё это обогащало музыкальный язык каждого из них новыми мелодико-ритмическими особенностями, ладогармоническими находками, темброво-инструментальными эффектами.

Творчество деятелей «Могучей кучки» представляет собой важнейший исторический этап в развитии русской музыки. Композиторы, опираясь на традиции Глинки и Даргомыжского, обогатили отечественное музыкальное искусство новыми завоеваниями, что особенно проявилось в оперном, симфоническом и камерном жанре.

Новаторская деятельность «Могучей кучки» была близка представителям западноевропейского музыкального романтизма – Р.Шуману, Г. Берлиозу, Ф. Листу, а эстетические принципы оказали влияние на многих русских композиторов более молодого поколения.

М.А. Балакирев (1837-1910) был единственным из композиторов «Могучей кучки», не написавшим ни одной оперы. Центральное место в его творчестве занимают инструментальные произведения, важнейшей частью его симфонического наследия является программная музыка и близкая к ней сфера национально-жанрового симфонизма. Обращение к сюитам мировой драматургии вылилось в создание М.А. Балакиревым испанской увертюры («Увертюра на тему испанского марша») и увертюры к «Королю Лиру», в основу которых положены идеи гуманизма, веротерпимости, осуждение деспотизма. В испанской увертюре нет конкретной программы, скорее это широко известные в мировой литературе и драматургии произведения художников разных эпох и национальностей: «Любовь после смерти» Кальдерона, «Последний из абенсеражей» Шатобриана, «Альманзор» Гейне, где повествуется о трагической судьбе мавров, преследуемых и наконец изгнанных из Испании инквизицией. В этой музыке композитор противопоставил земную красоту, чувственность и очень суровый, жестокий, бесчеловечный аскетизм. В испанской увертюре (первая тема подарена Балакиреву Глинкой) представлены Балакиревым две антагонистические силы, выраженные двумя контрастными темами. Первая – романтизированное представление о прекрасной мавританской культуре, вторая – зловещий образ инквизиции, непримиримый и враждебный по отношению к красоте и радости жизни.

Оригинальность замысла автора испанской увертюры заключается в том, что враждебное начало показано двумя контрастными по характеру разнорасовыми темами, которые олицетворяют столкновение и борьбу антагонистических сил через параллельное развитие и взаимодействие обеих тем. Сложность задачи заключалась не

только в выявлении своеобразия каждой из тем, но и в подчинении их ради обеспечения целостности музыкальной формы.

В фортепианной фантазии «Исламей» (1869) и в симфонической поэме «В Чехии» так же нет конкретного литературного сюжета. Исламей – кабардинская пляска, виртуозный танец юноши, демонстрирующего свою силу, ловкость, красоту. Две разные темы положены в основу фантазии Балакирева. Одну из них он услышал, будучи на Кавказе, вторую (татарскую любовную песню) исполнил один из певцов Большого театра. В этом сочинении композитор был первым среди русских музыкантов, сумевший очень ярко и тонко передать особенности народного музицирования, мелодизма и ритмического своеобразия восточного фольклора.

Симфоническая поэма «В Чехии» написана композитором после поездки в Прагу. Там он познакомился со сборником моравских свадебных песен, составленных Бенешем Кульдой. В симфонической поэме использованы три моравские свадебные мелодии. Сопоставляя разные по характеру музыкальные темы, придав им красочное развитие (вариационное), колоритную инструментовку, Балакирев создал один из лучших образцов народно-жанрового симфонизма.

К программным симфоническим произведениям М.А. Балакирева следует отнести его поэму «Тамара» по одноимённой балладе М.Ю. Лермонтова и музыку к трагедии У. Шекспира «Король Лир». В обоих сочинениях композитором представлены конкретные образы.

Над симфонической поэмой «Тамара» Балакирев работал с перерывами 15 лет, она была завершена в 1882 году и посвящена Ф.Листу. Унаследованный от Глинки интерес к Востоку был усилен неоднократными поездками композитора на Кавказ. Незабываемые впечатления от его природы, глубокое изучение образцов народной музыки способствовали появлению новых художественных замыслов.

Поэзия Лермонтова была близка Балакиреву на протяжении всего творческого пути. С лермонтовской и кавказской тематикой связаны замыслы двух симфонических сочинений 60-х годов — «Тамары» и оставшейся неосуществлённой симфонии «Мцыри».

В музыке композитор показал образ грузинской царицы Тамары, красивой, как ангел, и вместе с тем жестокой, как демон. Создавая манящий, пленительный образ, композитор передал и личное чувство нему, острую, душевную боль, связанную с сознанием его недостижимости. Образы Кавказа не потеряли своей прелести, а получили более широкое значение, слившись с образом потерянного счастья. Балакирев показал в своём произведении изменчивость, непостоянство, неуловимость характера центрального персонажа. Последовательное утверждение на протяжении поэмы непостоянства главного образа приобретает обобщенный смысл, который выходит за пределы содержания и легенды о коварной Тамаре, и баллады Лермонтова, что позволяет выразить мысль об изменчивости красоты, о недостижимости счастья.

«Король Лир» задуман Балакиревым как музыка к драматическому спектаклю и состоит из увертюры, четырёх антрактов, Шествия, нескольких мелких симфонических эпизодов, необходимых для сопровождения сценического действия. Среди всех номеров большое значение принадлежит увертюре, где в сжатой, обобщенной форме выражена основная идея и суть всей трагедии.

В основу трагедии Шекспира положена высокая гуманистическая идея, которая привлекла Балакирева. Гордый, властный, деспотичный Лир был обманут льстивым поведением своих старших дочерей – Реганы и Гонерильи – и не сумел оценить душевное благородство искренне любящей его младшей дочери Корделии. Ещё при жизни он разделил своё королевство между двумя старшими дочерьми, а младшую оставил без наследства. Регана и Гонерилья изгнали немощного короля из своих владений. Постигшие старика горе и лишения заставили его впервые задуматься о жизни населяющих страну нищих и обездоленных людей. Младшая дочь, вышедшая замуж за французского короля,

спешит с войском на помощь отцу, но в перестрелке она погибает. Над телом дочери умирает и Лир.

Главное особенностью произведения является проведение единой, непрерывной линии развития основной музыкальной темы (это тема короля Лира). После ряда превращений она становится глубоко задушевной и лирической, создавая образ человека, осознавшего свои заблуждения и искупившего их собственными страданиями. «Король Лир» представляет собой новое направление в русском симфонизме. В увертюре нет ни одной цитаты, все музыкальные темы сочинены Балакиревым. При всей характерной для композитора тяге к картинности (вступление, рисующее торжественный выход короля, тема бури в эпизоде разработки), увертюра является образцом обобщённого воплощения литературного сюжета и заключённой в ней философской идеи.

Одним из самых выдающихся представителей «Могучей кучки» являлся А.П. Бородин (1833-1887). Все самые характерные черты кучкистов – народность образов и музыкального стиля, реализм воплощения, оригинальность новаторства, взаимопроникновение русских и восточных элементов – получили яркое воплощение в творчестве композитора.

Как и все русские музыканты, шедшие по глинкаевскому пути, Бородин проявлял глубокий интерес к культуре восточных народов, исторически связанных с Россией. В произведениях композитора восточные элементы выражены наиболее ярко и разносторонне. В его единственной опере «Князь Игорь» и в оркестровой картине «В Средней Азии» очень широко отражён фольклор этих народов. Элементы восточных музыкальных культур стали, подобно русскому народно-песенному складу, органической составной частью стиля, обогащая его и внося новую свежую струю. Эта глубокая связь с Востоком обусловила особое своеобразие музыки Бородина. Испытывая уважение к восточным национальным культурам, композитор выразил исторически важную идею их единения с русской культурой.

В.В. Стасов – идейный вдохновитель «Могучей кучки» – предложил Бородину написать оперу на сюжет «Слова о полку Игореве». В 1869 году композитор приступил к работе над произведением. В основу оперы положен сюжет замечательного памятника древнерусской литературы, написанного в XII веке. В «Слове» рассказывается о походе князя Игоря Святославовича Новгород-Северского в 1185 г. против степных кочевников-половцев.

Половцы совершали неожиданные набеги на русские города и сёла, сжигали и грабили дома, убивали и захватывали в плен мирных жителей. Русские князья неоднократно предпринимали походы против половцев, борясь за независимость Руси, но эта борьба затруднялась из-за отсутствия единства между русскими князьями и их междоусобицей. Об этом свидетельствует поход Игоря Святославича, который не был согласован с Киевским и другими князьями, поэтому князь и потерпел поражение. Неизвестный автор «Слова» показал опасность разлада между русскими князьями и призвал их объединиться против врага.

В опере «Князь Игорь», в силу объективных исторических причин, Восток появился вслед за «Словом». Бородин привлекала связанная с этой темой и художественная задача. Природа, быт чужого народа, их изображение, внесли в оперу новые яркие краски, обогащали её элементами восточного фольклора.

Образ врага композитор показал как в виде народных масс, так и отдельных персонажей. Первое столкновение двух противоборствующих сил, где половцы ещё не вступают в действие, представлено в Прологе (сцена затмения). Со сценой затмения связан и половецкий марш из III действия. Половцы как воинственная сила показаны во II действии, их облик впервые проявлен в Хоре половецкого дозора («Солнце за горой уходит на покой»), воинственного, сурового, горделивого, но не устрашающего. В III действии Хор сторожевых («Подобен солнцу хан Кончак») воплощает иные образы: не только воинственные, но и очень враждебные русскому лагерю. Открытая враждебность,

кровожадность и хищность кочевой орды проявилась в Половецком марше, которым открывалось III действие.

Но это не единственная сторона облика половцев. Бородин в ряде массовых сцен показал и мирный быт этого племени, первая из которых «Песня половецкой девушки с хором» (начало II действия) представляет собой особый Восток: страстный и томный, знойный и застывший. Совсем иной образ показал композитор в Пляске половецких девушек, где дан выход радостному чувству и возрождению. Разнообразные стороны характера вражеской силы: созерцательность и буйный темперамент, истома и стихийная порывистость отчётливо проявлены в Половецких плясках (финал II действия).

Кроме половецкой массы в опере показаны и главные персонажи: Кончак и его дочь. Музыкальный портрет Кончака дан Бородин во II действии. В арии содержатся органично соединённые черты характера необычного образа: жестокость и великодушие, хитрость и своеобразное благородство. В разнохарактерных эпизодах одной арии видны многогранность облика хана: властная нетерпеливость («Аль сети порвались?»), горделивое величие («Возьми моих»), вкрадчивая ласковость («Но разве ты живёшь как пленник?»), воинственность («Ты ранен в битве при Каяле»), искреннее уважение к Игорю («О нет, нет, друг»), желание подкупить князя Игоря («Хочешь ты пленницу...»).

В следующем далее речитативном диалоге Кончака и Игоря происходит столкновение двух разных характеров. Игорь непоколебим в своём решении идти на бой с врагом, этим выражено стремление к свободе.

У половецкого хана выявляются воинственные черты, где он предстаёт как своенравный, жестокий предводитель половецкой орды («Как два барса рыскали бы вместе»), предлагающий Игорю захватнический союз. Князь Игорь достойный противник половецкого хана, дочь которого княжна Кончаковна так же не имеет сходства с образом Ярославны. В характере Кончаковны нет той тонкости и душевной глубины, какими обладает русская княгиня, но зато в огромном избытке сила страсти, гордость и цельность чувства.

Драматургия оперы построена на раскрытии главного конфликта. Однако сопоставление мирной Руси и мирного Востока не сталкивает их в конфликте. Таким образом, единение русской и восточной культур возможно, если это сближение происходит мирным, а не военным путём. В этом и заключена идея оперы, которая призывает к высокому патриотизму и к сближению народов, к сплочению их в одну мирную семью.

Особое место в симфоническом творчестве Бородина занимает музыкальная картина для оркестра «В Средней Азии», единственное программное сочинение. В программе «картины» рассказывается о том, как в однообразной песчаной степи Средней Азии впервые раздаётся чуждый ей напев мирной русской песни. Слышится приближающийся топот коней и верблюдов, заунывные звуки восточного напева. По пустыне проходит туземный караван, охраняемый русским войском. Караван уходит всё 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 связывался с важными событиями 60-70-х годов, когда происходило присоединение Средней Азии к России. Несмотря на колонизаторскую политику царизма, для народов Средней Азии присоединение к России имело большое значение, так как Россия было на более высоком уровне общественного, экономического и культурного развития. Бородин показал в своём сочинении только одну, прогрессивную сторону совершившихся событий.

Вся симфоническая картина построена на двух музыкальных темах: русской и восточной народной мелодии. Эти темы излагаются последовательно дважды, а затем объединяются в единой целое. В небольшом музыкальном сочинении композитор сумел передать очень многое: красоту среднеазиатской народной культуры, а также возможность её единства с русской. Как в опере «Князь Игорь», так и в идиллической картине «В Средней Азии» композитор выразил свою мысль о сближении и единении народов.

Живым олицетворением поэзии и самобытной неповторимости русского искусства явилось творчество самого младшего «кучкиста» — Николая Андреевича Римского-Корсакова (1844-1908). Будучи, в основном, певцом русской жизни и природы, он, подобно своим соратникам, обращался и к образам других стран. Испания, например, представлена в «Испанском каприччо», западные славяне – в «Сербской фантазии» и «Младе», Восток – в «Антаре» и «Шехеразаде». Такая широта творческих интересов, чуткое понимание национальной специфики разных народов указывает на то, что Римский-Корсаков – достойный носитель высокой традиции русского искусства, начало которой положил великий поэт А.С. Пушкин, а в музыке – М.И. Глинка.

Великий композитор очень чутко воспринимал и претворял в своём творчестве всё то лучшее, что было и западноевропейской музыке, особое предпочтение отдавая Шопену и Листу, причём нигде не выглядел подражателем, его творения проникнуты неповторимой самобытностью подлинного классика.

Римский-Корсаков вошёл в историю русской музыки не только как величайший оперный мастер, но и как крупнейший симфонист, создавший своеобразнейшие, полные неувядаемой красоты сочинений. Большая часть симфонических сочинений композитора программны. Причём принципы программности решались им на протяжении всего творческого пути по-разному. Так в «Садко» и в «Антаре» он, как Э.Берлиоз, старался детально воплотить в музыке литературный сюжет, а в «Сказке», «Шехеразаде», «Светлом празднике» поэтическое содержание программы передавалось в музыке более обобщённо, как у Ф. Листа.

К образам Востока обращались многие русские композиторы, что было своего рода традицией. Римский-Корсаков тщательно изучал сборники арабских и мавританских мелодий при создании «Антара» по восточной сказке О.И. Сенковского. Однако при сочинении симфонической сюиты «Шехеразада» композитор не обращался к сборникам народных песен, а творчески очень свободно воплотил в сочинении знакомые ему мелодии различных народов Востока, причём в большей мере, по-видимому, Кавказа.

«Шехеразада» написана композитором летом 1888 года. Огромный интерес проявил Римский-Корсаков к восточной поэзии, особенно к арабским сказкам «Тысячи и одной ночи», что первоначально было положено в основу сюиты (сюжет и образы). В кратком предисловии от автора музыки сказано о том, что султан Шахриар, убеждённый в коварстве и неверности женщин дал зарок казнить каждую после проведённой с ним ночи, но султанша Шехеразада спасла свою жизнь тем, что рассказывала ему сказки в течение 1001 ночи. Побуждаемый любопытством Шахриар отклонил казнь юной красавицы, а потом и вовсе оставил своё намерение. Римский-Корсаков неоднократно говорил своим друзьям, что «Шехеразада» - не программное произведение в обычном смысле, а своего рода воспоминание или впечатление, выраженное под влиянием бесконечных повествований Шехеразады. Поэтому не одна сказка, а их общий колорит лежат в основе симфонической сюиты.

Композитор указывал, какие сюжеты побудили его создать сюиту, в которой четыре части:

I

Это море, то спокойное, то взволнованное, и корабль Синдбада-морехода.

II

Рассказ Календера-Царевича о чудесах, виденных им в путешествиях.

III

Царевич и Царевна.

IV

Праздник в Багдаде. Корабль, разбивающийся о скалу с медным всадником.

Самые различные образы Востока – то грозные, то фантастические, то мечтательно-томные воплощены композитором в гениальном произведении. Сказочно-программная основа «Шехеразады» обусловила специфичность его драматургии: с одной стороны,

прямолинейность сопоставлений и противопоставлений тем-образов (Шахриара и Шехеразады), а с другой – размеренная плавность изложения, частые повторения, что придаёт музыкальной форме пластически-отчётливый характер.

Пейзажные этюды в симфонической сюите имели превалирующее значение; автора привлекал не показ героя на фоне природы, а образы самой природы; сюжет же (например, Синдбад и его корабль) явился лишь предлогом для создания красочной картины природы. Поэтому композитора привлекал не образ конкретного героя и его судьба. В данном произведении Римский-Корсаков не дал ясной, чёткой сюжетной линии, а решил взять ряд отдельных эпизодов, объединённых общей сказочной тематикой.

Симфоническая сюита «Антар» по сказке О.И. Сенковского написана Римским-Корсаковым в 1868 году (прежде являлась 2-ой симфонией) – это первое «восточное» симфоническое музыкальное произведение, представленное Новой русской музыкальной школой («Могучей кучкой»). Композитор сам составил литературную программу по известной сказке.

Примечательной и новаторской стороной сочинения является программно-сюжетная симфоническая драматургия. Она разворачивается в виде разнохарактерных эпизодов, связанных последовательных литературным рассказом, в каждом из которых можно допустить ситуационную или событийную расшифровку: пустыня и одинокий Антар; появляется газель, её преследует чудовищная птица; Антар пронзает копьём хищника; встреча пери Гюль-Назар и Антара; герой оказывается в волшебных чертогах; прощание волшебницы с Антаром, исчезновение сказочного видения; Антар вновь среди безлюдной пустыни.

Антар – одно из воплощение «молодого человека XIX столетия», разочарованного и ни в чём не находящего удовлетворения. Общая идея в «Антаре» - образ сильной личности, ищущей одиночества, гордо удаляющейся от людей – не является центральным художественным образом. Раскрытие чувств, мыслей героя, то есть психологическая сторона отнесена композитором на второй план. Сюжет «Антара» явился для Римского-Корсакова предлогом для создания целого ряда красочно-описательных эпизодов.

Модест Петрович Мусоргский (1839-1882) — один из самобытных композиторов XIX века. В своих произведениях он отражал острые социальные конфликты русской действительности 60-70-х годов. Критик В.В. Стасов отмечал, что Мусоргский показал в своей музыке «океан русских людей, жизни, характеров, отношений, несчастья, невыносимой тяжести, приниженности, зажатых ртов».

Среди композиторов «Могучей кучки» он занял особое место как гневный обличитель общественных пороков. Центральным разделом творчества Мусоргского являлся оперный жанр. Композитор обращался к сюжетам как отечественных, так и зарубежных писателей: «Борис Годунов» (по трагедии А.С. Пушкина), «Женитьба» (на текст комедии Н.В. Гоголя), «Сорочинская ярмарка» (по повести Н.В. Гоголя), «Саламбо» (по роману Г. Флобера).

Кроме оперы «Борис Годунов» все остальные не были завершены композитором. Так, «Женитьбу» досочинил и оркестровал М.М. Ипполитов-Иванов, «Хованщину» — Н.А. Римский-Корсаков.

М.П. Мусоргский, как и другие «кучкисты» использовал в своих операх зарубежный фольклор. В народной музыкальной драме «Хованщина» (автор либретто сам композитор) раскрыты события, происходившие в конце XVII века, накануне реформ Петра I.

В первой картине четвертого действия оперы пленные персидки услаждают князя Хованского своими играми и плясками. Музыка сцены пронизана интонациями «Востока», кроме того, она выполняет и одну из важнейших функций драматургии всей оперы: развитие красивых музыкальных тем приводит к мощной кульминации, которая неожиданно прерывается появлением боярина Шахловитого, приглашающего Хованского от имени царевны Софьи на «совет великий»; облачившись в праздничные одежды, он выходит из своего дома, а затем падает на пороге замертво, сражённый ударом ножа.

В отличие от обеих исторических музыкальных драм, «Сорочинская ярмарка» была задумана Мусоргским как полужанровая лирико-комическая опера. Она представляет собой ряд сцен, наполненных юмором и наивной задушевной чувствительностью. В музыке оперы воспроизведён национальный украинский фольклор. Композитор тщательно изучал украинские народные песни, которые процитировал в мелодиях оперы: «Ой, ты дивчина», «Утопала стеженьку», «Отколи ж я Брудеуса» (партия Хиври), «Ой чумал дочумаковался» и «Ой рудуду, рудуду, родилась я на беду» (партия Черевика), плясовая мелодия «Зелененький барвиночку» (думка Параси), песня «На бережку у ставка» (заключительный гопак). Образы Хиври, Параси, Черевика, Кума раскрыты Мусоргским с большой любовью (брызжут сочным юмором и простодушной жизнерадостностью).

Несколько особое положение среди композиторов новой русской музыкальной школы занимал Цезарь Александрович Кюи (1835-1918) – русский композитор и музыкальный критик. Разделяя эстетические взгляды «Могучей кучки», он не имел глубокой связи с глинкайскими национальными традициями русской музыки, как остальные «кучкисты». Его творчество было наполнено влияниями западноевропейского романтизма. Круг сюжетов, образов как и музыкальный язык композитора был далёк от национальной тематики «кучкистов» и лишён народных элементов. В общем развитии «Новой русской музыкальной школы» как творческого и музыкально-общественного направления Кюи принадлежала хотя и второстепенная, но и совсем не случайная роль. Довольно обширное по количеству творчество композитора содержит разнообразные жанры: опера, романс, инструментальные пьесы.

При создании опер Кюи обращался к творчеству как русских, так и зарубежных писателей и поэтов: «Кавказский пленник» (по роману А.С. Пушкина), «Вильям Ратклиф» (по трагедии Гейне), «Сарацин» (по драме Дюма-отца), «Мадемуазель Фифи» (по новелле Мопассана), «Матео Фальконе» (по Мериме) и т.д.

В произведениях Кюи можно обнаружить музыкальные элементы народов как Запада, так и Востока: кавказские танцы, представляющие собой самостоятельный симфонический номер в опере «Кавказский пленник», связь с народной музыкой проявилась в опере «Сын мандарина», «Мадемуазель Фифи», «Матео Фальконе» и т.д.

Опера «Вильям Ратклиф» - одно из крупных и значительных произведений Кюи, основой послужило одноимённое произведение молодого Гейне в русском переводе Плещеева (были сделаны незначительные изменения при переработке в либретто). Трагедия Гейне – типичный образец «романтики ужасов» в духе немецкой романтической литературы начала XIX века.

Мрачному, зловещему колориту пьесы придаёт фатальная, мистическая обречённость, таинственное вмешательство сверхъестественных сил, кошмары, преступления и убийства.

Действие «Ратклифа» происходит в Шотландии – родине угрюмого легендарного эпоса. События разворачиваются в старинном родовом замке Мак Грегора. В легенде рассказывается о любви юной Бетси к Эдварду Ратклифу, который однажды испугал её неосторожной шуткой. Из упрямства Бетси вышла замуж за ревнивого Мак Грегора, а Эдвард также женился на другой. От этих двух браков родились дети: Вильям Ратклиф и Мария. Через некоторое время Эдвард вновь появился в жизни Бетси, а её муж приказал убить Эдварда, вскоре умерла и Бетси.

Став юношей Вильям Ратклиф (сын Эдварда) полюбил Марию (дочь Бетси), но она не ответила ему взаимностью. Вильям Ратклиф поклялся, что его любимая не будет принадлежать другому. Им были умерщвлены два её жениха. В третий раз Мак Грегор выдал дочь замуж за храброго лорда Дугласа.

Музыка оперы наполнена шотландскими мелодиями, для придания местного колорита Кюи использовал в хоре из второй картины первого действия подлинную шотландскую песню.

Все средства, связанные с влиянием западноевропейского музыкального искусства: элементы симфонически-описательного порядка, мелодическая декламация, лейтмотивные характеристики героев, разнообразие оркестрового сопровождения были новыми в период создания «Ратклифа». Они стали характерной тенденцией к обновлению оперных форм, к усилению драматической выразительности музыки, что являлось особенностью всей новой русской школы и Кюи как одному из её представителей.

Деятельность композиторов «Могучей кучки» разворачивалась в 60-х годах XIX века. Это был важный этап культурного развития в России: появление русского музыкального общества, открытие консерваторий в Петербурге и Москве, создание «Художественной артели», журнала «Современник», организации студенческих «коммун».

Каждый из композиторов «Могучей кучки» представлял собой мощную творческую индивидуальность. Это было содружество великих художников своего времени, связанных общими идейно-эстетическими взглядами. Все представители творческой организации (за исключением Ц. Кюи) продолжали музыкальные традиции Глинки и Даргомыжского. Главной линией в их творчестве является жизнь и интересы русского народа, любовь к своему отечеству.

Большинство «кучкистов» разрабатывало образцы народного фольклора, что повлекло за собой создание сборников русских народных песен Балакиревым и Римским-Корсаковым. Русские народные песни композиторы использовали в своих оперных и симфонических произведениях.

Но не только русская народная песня привлекала музыкантов, они внимательно и с большим интересом изучали музыкальное искусство других народов, примером тому могут служить использование в их произведениях украинских, грузинских, шотландских, чешских, сербских национальных сюжетов и мелодий.

Особое место в творчестве композиторов «Могучей кучки» занимал восточный элемент. Восточными музыкальными темами наполнены «Тамара» и «Исламей» Балакирева, «Половецкий акт» в «Князе Игоре» Бородина, «Шехеразада» и «Антар» Римского-Корсакова, «Пляски персидок» в «Хованщине» Мусоргского.

Деятельность «Могучей кучки» многогранна. Но самое главное состоит в том, что обобщив достижения отечественного музыкального искусства и продолжая развивать его в своем творчестве «кучкисты» наполняли его разнородными элементами зарубежной музыки. С одной стороны, русские композиторы обновляли, обогащали русскую музыку, а с другой происходило взаимопроникновение культур. Это очень важно для современной жизни: сближение разных культур может служить взаимопониманием между разными народами, дружбе и миру на всей земле<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Гордеева Е. Композиторы «Могучей кучки» о народной музыке / Е. Гордеева. — М., 1957.

Гордеева Е. Композиторы «Могучей кучки» об опере / Е. Гордеева. — М., 1957.

Гордеева Е. Композиторы «Могучей кучки» о программной музыке / Е. Гордеева. — М., 1956.

Хубов Г. Мусоргский / Г. Хубов. — М., 1969.

Кашкин Н. Статьи о русской музыке и музыкантах / Н. Кашкин. — М., 1953.

Соловцов А. Жизнь и творчество Н.А. Римского-Корсакова / А. Соловцов. — М., 1964.

Сохор А. Александр Порфирьевич Бородин / А. Сохор. — М., 1965.

Хопрова Т. Очерки по истории русской музыки XIX века / Т. Хопрова. — Л., 1960.

Орлова Е. Русская музыкальная литература / Е. Орлова. — М., 1965. — Вып.2.

Кремлёв Ю. Милий Алексеевич Балакирев / Ю. Кремлёв, А. Ляпунова, Э. Фрид. Л., 1961.