

О. Б. Левашева

Михаил Иванович
Глинка



2



*Классики
мировой
музыкальной
культуры*

О. Е. Левашева

**Михаил Иванович
Глинка**

Книга 2

**Москва
«Музыка»
1988**

Зак 1061

78 С1

Л 31

Левашева О. Е.
Л 34 Михаил Иванович Глинка: Монография.
В 2-х кн. Кн. 2.— М.: Музыка, 1988.—
352 с. с ил., нот.— (Классики мировой
музыкальной культуры).

ISBN S-7140-0077-3

Монография впервые так подробно в советском и зарубежном музыковедении освещает жизненный и творческий путь великого русского композитора. Вторая книга охватывает период творчества М. И. Глинки с 1836 по 1857 г.

Издается впервые.

Адресована специалистам в области истории музыки, а также широкому кругу читателей.

Л $\frac{4905000000-325}{026(01)-88}$ 25—88

ББК 49.5

ISBN S-7140-0077-3

© Издательство «Музыка», 1988 г.

Глава шестая

От «Сусанина» до «Руслана»

Блестящая премьера «Ивана Сусанина» положила начало новому, «руслановскому» периоду жизни Глинки. В творческой биографии композитора наступили годы упорного, напряженного труда, когда все его помыслы и надежды были устремлены к одной высокой цели: созданию русской народной сказочно-эпической оперы.

Вопрос о соотношении двух капитальных творений Глинки — оперы-трагедии и оперы-сказки — доныне составляет в отечественном музыкознании одну из главных, во многом еще не решенных проблем. В течение долгих лет о них велись нескончаемые споры. Чаша весов колебалась; приверженцам «Сусанина» яростно возражали «русланисты». Категоричность суждений, присутствующая великим критикам XIX века Серову и Стасову, с течением времени сглаживалась, уступая место более трезвому, объективному, исторически обоснованному взгляду, утвердившемуся в работах Асафьева.

И все же общим, при всей остроте коллизий, оставалось одно неопровержимое положение: признание всего «оперного десятилетия», от создания «Сусанина» до завершения «Руслана», высшей кульминацией творческого пути Глинки, временем полного, всестороннего расцвета таившихся в нем могучих творческих сил. Никогда ранее не испытывал он такой твердой уверенности в своем мастерстве, в своих возможностях и никогда не проявлял себя с такой полнотой и щедростью решительно во всех жанрах, какие только могли привлечь его в эти

замечательные, пока еще полные молодого горения годы. Работа над центральным произведением, оперой «Руслан и Людмила», не поглощала его всецело, а, напротив, распространяла свое влияние на все, что создавалось попутно: романсы и фортепианные пьесы, произведения для оркестра и хора, театральную музыку. Обладая самостоятельной ценностью, все сочинения этих лет — будь то лирический «Вальс-фантазия» или героическая увертюра к «Князю Холмскому», скорбная элегия «Сомнение» или кипучая, жизнеутверждающая «Попутная песня» — несут на себе печать грандиозной эпической оперы, являясь ее спутниками и подчиняются ее светлому «руслановскому» духу, пушкинскому канону истинной красоты.

Многое в этой уникальной опере было обусловлено самим процессом ее создания, более сложным, рассредоточенным и многоаспектным, чем то было в период создания «Ивана Сусанина».

После успеха «Сусанина» авторитет Глинки уже общепризнан. Но именно эта исключительность ситуации создает вокруг него трудноодолимые преграды. «Первый композитор России», обласканный самим царем, он невольно попадает в зависимость от официальных, правительственных кругов Петербурга, от той среды великосветских салонов, где представление о музыкальном искусстве нередко исчерпывалось, говоря словами самого Глинки, поверхностным «ушеугодием». Здесь он уже не прежний сочинитель «прелестных романсов», а носитель большого, общенародного искусства, недоступного для понимания светских дилетантов, в том числе и для многих прежних приятелей Глинки.

Разлад был усугублен трудными обстоятельствами несложившейся личной, семейной жизни композитора, сделавшими его мишенью для пересудов и сплетен великосветской черни. Жизнь в Петербурге, в холодной и неприязненной обстановке северной столицы с течением времени сделалась невыносимой. В 1844 году Глинка надолго покинул родину.

Оценивая всю сложность этого кульминационного периода, легко понять истинные причины неисцелимой травмы, нанесенной чуткой душе художника. Жизненная драма Глинки в условиях того времени не была исключительным явлением: ее породил весь окружавший его сумрачный мир, хорошо знакомый нам по петербургским

повестям Гоголя. В гнетущей атмосфере чиновничьего Петербурга, в обстановке «благонамеренности и порядка» трагически погибали великие дарования, мельчали и вырождались многие незаурядные таланты, разделявшие судьбу героя гоголевского «Портрета» — художника Чертова.

В воспоминаниях современников Глинки именно это время запечатлелось как своего рода апогей николаевского царствования. Умолк протестующий голос Пушкина; надежно заключены «в мрачных пропастях земли» опасные мятежники-декабристы. Реорганизована вся система охраны внутреннего порядка, закреплена неограниченной властью жандармского корпуса. Разгромлено польское восстание. Под эгидой тройственных связей России с Австрийской империей и Пруссией заново возрождаются принципы Священного союза, главного оплота реакции в странах Европы. Установлен полицейский надзор над образованием и печатью. Свиристует цензура. Закрыты даже такие умеренные по своему направлению журналы, как «Московский телеграф» Н. А. Полевого и «Телескоп» Н. И. Надеждина. Преследованию подвергалось все то, что не укладывалось в рамки официальной идеологии. Над всем этим высилась фигура «верховного цензора», самодержавного властителя России — человека с железным сердцем и холодным, безжизненным взглядом остекленевших глаз. И чем значительнее, весомее оказывалась фигура художника, тем пристальнее следило за ней недремлющее око царя.

История сохранила для нас немало документальных материалов, рисующих ту атмосферу меценатствующего деспотизма, какой любил окружать себя Николай I. В форме ли мемуаров, переписки или отзывов современников они делают нас живыми свидетелями драматических судеб русских художников этой поры. Так было и с Глинкой. Вначале еще питавший некоторые иллюзии относительно благоволения к нему августейшего монарха, он вскоре познал всю тяжесть своей унижительной зависимости от мелочной опеки двора. Настойчиво прокладывая свой путь к «Руслану», к эпической опере и к русскому эпическому симфонизму, он должен был разменивать свой талант на обслуживание придворных празднеств, на административные поручения Придворной капеллы, наконец — на общение с мелкими, ничтожными людьми, далекими от серьезных запросов искусства. Но творческая воля худож-

ника оказалась сильнее. За первой оперой последовали новые достижения, отмеченные печатью высшего мастерства.

* * *

Тревожным и мрачным оказалось уже самое начало 1837 года. Гибель Пушкина потрясла всю мыслящую Россию.

В течение трех дней после кончины поэта у дверей его дома на Мойке толпились сотни людей. «Солнце нашей поэзии закатилось! Пушкин скончался во цвете лет, в середине своего великого поприща!.. Более говорить не имеем силы, да и не нужно; всякое Русское сердце знает всю цену этой невозвратимой потери, и всякое Русское сердце будет растерзано», — писал в журнале «Литературные прибавления к Русскому инвалиду» неизвестный корреспондент, в котором исследователи не без основания видят друга Пушкина и Глинки — Одоевского.

Это краткое надгробное слово, равно как и другие сочувственные некрологи в прессе, вызвало резкое недовольство министра просвещения Уварова, строго предписавшего редакторам журналов впредь, отдавая дань памяти поэта, «избегать пышных похвал». Опасаясь всенародного проявления любви к великому Пушкину, правительство отменило торжественную траурную церемонию и назначило отпевание в небольшой придворной Конюшенной церкви, где с трудом могли поместиться немногие избранные. Оттуда гроб с телом Пушкина был вынесен в подвал придворной конюшни, а затем тайно отправлен в ночь с 3 на 4 февраля в Святогорский монастырь, в Псковскую губернию.

Свидетелем этих событий не мог не быть Глинка, в то время уже назначенный капельмейстером Придворной капеллы и, по всей вероятности, присутствовавший на отпевании. Что пережил, что передумал он в эти скорбные дни?

В «Записках» он коротко замечает, что «часто встречался с известнейшим поэтом нашим А. С. Пушкиным» и «пользовался его знакомством до самой его кончины» (23, 238). Эти слова знаменательны. Они свидетельствуют не только о неизбывной любви к поэту, но и о возрастающей роли пушкинского начала в творческой жизни Глинки («до самой его кончины»). В них он отчетливо

подчеркнул смысл и значение важного, подлинно пушкинского этапа на своем жизненном пути.

Ибо поистине пушкинским (а не только «руслановским») можно назвать этот решающий для судьбы всей русской музыки период конца 30-х — начала 40-х годов. Встречаясь с Пушкиным на вечерах у Жуковского или Одоевского, Глинка, еще во время работы над «Сусаниным», особенно глубоко проникался духом его поэзии, его суждениями, его художественным отношением к действительной жизни. При острой впечатлительности Глинки каждое мимолетное, случайно брошенное слово поэта должно было запомниться навсегда и дать толчок к новым творческим исканиям.

Начало своего знакомства с Пушкиным Глинка относит еще ко времени своего учения в пансионе; продолжалось оно и в конце 1820-х годов. Но, разумеется, в то отдаленное время молодой музыкант не мог еще осознать всю глубину пушкинской эстетики. Теперь же, в период полной творческой зрелости, по-новому широко раскрылся для него пушкинский мир. Полностью утвердилась в его сознании пушкинская концепция строгой и соразмерной художественной формы — концепция, органически близкая Глинке, но только теперь осознанная им конкретно.

Сближение с поэтом помогло Глинке не только создать гениальные пушкинские романсы, но и перенести принципы «смелости и стройности» на другие произведения, текстуально с Пушкиным не связанные. После безвременной гибели поэта Глинка становится его духовным наследником, утвердившим пушкинское начало в русской классической музыке, судьба которой, не будь Пушкина, сложилась бы несомненно иначе. Ведь именно самому автору «Руслана и Людмилы» суждено было натолкнуть Глинку на новую трактовку своего юношеского сочинения, заронить в его душу зерно будущей оперной композиции, по-пушкински оригинальной и смелой.

* * *

«Первую мысль о „Руслане и Людмиле“ подал мне наш известный комик князь Шаховской», — сообщает Глинка в «Записках» (23, 282). Нас не должно удивлять здесь ни имя князя А. А. Шаховского, в то время достаточно популярного драматурга, комедиографа и театраль-

ного деятеля, ни выбор именно этого, раннего произведения Пушкина. Связанный с музыкальным театром еще в доглинкинскую эпоху, автор многих оперных либретто и водевилей, Шаховской навел Глинку на этот сюжет в силу своих личных симпатий, взглядов и склонностей, в силу установившихся оперных традиций. Увлеченный замыслом большой постановочной оперы с характерными для нее декоративными эффектами, он, естественно, мог остановиться на юношеской поэме Пушкина как на материале в высшей степени благодарном для данного жанра.

Интересен тот факт, что аналогичная мысль возникла у Шаховского в процессе его сотрудничества с другим композитором — известным мастером «волшебной» оперы Верстовским. Автор «Аскольдовой могилы» в то время только что потерпел неудачу в своей бытовой опере «Тоска по родине», поставленной после «Ивана Сусанина» Глинки (1839). Это заставило его вернуться на уже знакомый, проторенный путь декоративного спектакля и продолжить традицию своих ранних опер — «Пана Твардовского» и «Вадима» в новом произведении: «Сон наяву, или Чурова долина». Либреттистом задуманной оперы стал все тот же Шаховской, а темой ее послужила сказка Казака Луганского (псевдоним писателя и филолога В. И. Даля) «Ночь на распутье, или Утро вечера мудренее», сюжетно близкая к пушкинской поэме. Поэтическое сказание о славянской княжне Зорюшке, похищенной злым волшебником и освобожденной ее женихом Милашем, в основных чертах совпадает с фабулой «Руслана». Общим является и сюжетный мотив соперничества трех женихов (один из героев оперы Верстовского — Хачатур князь Тмутараканский — прямо напоминает о глинкинском Ратмире).

Можно предположить, что, подсказав Глинке сюжет «Руслана и Людмилы», Шаховской надеялся сам стать его либреттистом. Это сотрудничество не состоялось, и по понятным причинам: устаревший стиль Шаховского едва ли мог импонировать композитору. Работа Глинки над оперой уже началась, когда Шаховской сообщил о своем замысле Верстовскому и предложил ему близкий к пушкинской поэме сюжет. Думается, что московский композитор при содействии Шаховского, чьи театральные принципы так близко соответствовали его собственным, не без тайного умысла вступил в соревнование с Глинкой. Но постановка оперы «Чурова долина», состоявшаяся

в 1844 году, через два года после «Руслана и Людмилы», разрушила все его надежды. Эпоха «волшебной оперы с превращениями» уже миновала. В лучах глинкинской славы померкли все прежние достижения русского музыкального театра. Оперы, подобные «Пану Твардовскому» и «Чуровой долине», были заранее обречены на забвение.

Приняв предложение Шаховского, Глинка несомненно должен был обратиться к оригиналу, к поэме Пушкина, к пушкинской концепции. Нужна была встреча с самим поэтом — и она состоялась.

Точная дата этого свидания не установлена. Оно могло произойти либо в декабре 1836, либо в первые дни января 1837 года. Глинка рассказывает: «На одном из вечеров Жуковского Пушкин, говоря о поэме своей „Руслан и Людмила“, сказал, что он бы многое переделал, я желал узнать от него, какие именно переделки он предполагал сделать, но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить этого намерения» (23, 282).

Речь о поэме на вечере у Жуковского зашла, конечно, не случайно. На эту тему натолкнул Пушкина сам Глинка, уже увлеченный идеей будущей сказочной оперы. Он ждал от поэта прямых указаний, возможно даже содействия в создании либретто. Этих драгоценных советов ему не удалось получить. Но уже одно свидетельство здесь очень важно: в ту пору поэт считал необходимым «многое переделать», многое изменить. В последние годы своей жизни, годы создания народных сказок «О царе Салтане» и «О золотом петушке», он уже далеко ушел от грациозного, ариостовского стиля «Руслана и Людмилы», от некоторой условности авантюрных рыцарских повестей, отразившихся на его юношеском труде. Глубоко проникая в природу русского сказочного фольклора и русского народного эпоса, Пушкин теперь мог критическим взглядом окинуть свое раннее сочинение. И если даже он не успел сообщить Глинке конкретные соображения о предполагаемых «переделках», то общая идея переработки поэмы вполне могла быть им высказана.

Страшная смерть поэта укрепила Глинку в его решении писать на пушкинский текст. Он весь был охвачен широкой сферой пушкинской образности, увлечен музыкой пушкинского стиха. Уже к 1838 году относится один из самых совершенных романсов Глинки — «Где наша роза»; недаром возникла у него мысль о своеобразном посвящении поэту торжественной песни Баяна «Есть

пустынный край». Этот гимн Пушкину Глинка рассматривал как самостоятельное произведение и опубликовал его отдельно, в 1840 году, задолго до постановки оперы.

В процессе работы над «Русланом», как и ранее, сложнейшей оказалась проблема либретто. Имея в руках текст Пушкина, Глинка хотел в максимальной степени приблизиться к оригиналу и по возможности сохранить пушкинские стихи. Но в то же время у него уже созрел свой замысел, замысел музыканта.

Зарождался весь интонационный строй, присущий пушкинским персонажам; в памяти оживали восточные образы и темы, восточные напевы, слышанные в юности на Кавказе или записанные от разных лиц. Глинка нуждался в либреттисте, не только достаточно одаренном литературно, чтобы «включиться» в пушкинский текст, но и способном подчиниться его собственным композиционным намерениям.

Отвергнув всякую мысль о «комике» Шаховском, который уже начал давать композитору советы по поводу распределения оперных партий (роль Черномора, по его мнению, следовало поручить обладательнице красивейшего контральто — А. Я. Воробьевой), Глинка начал искать поддержки в дружеском кругу, среди друзей, так или иначе связанных с литературно-театральными интересами. К чему пришел он в итоге этих поисков?

В «Записках» он с предвзятой небрежностью и далеко отступив от истины осветил историю зарождения «Руслана». «В 1837 или 1838 году, зимою, я однажды играл с жаром некоторые отрывки из оперы „Руслан“. Н. Кукольник, всегда принимавший участие в моих произведениях, подстрекал меня более и более. Тогда был там между посетителями Константин Бахтурин; он взялся сделать план оперы и намахал его в четверть часа, и вообразите: опера сделана по этому плану!» (23, 290).

Легендарность этого сообщения давно установлена исследователями, и в первую очередь В. В. Стасовым. Невольно возникает вопрос: как мог Глинка, наделенный столь острой памятью, запомнить даже год, когда началась его работа над капитальным произведением, вершинным в его творческой жизни? Как мог забыть об уже существующем плане оперы, написанном его собственной рукой? Противоречие здесь содержится уже в собственном признании: «играл с жаром некоторые отрывки». Итак, играл, не зная еще ни общего композиционного

плана, ни сценической ситуации, к которой можно было бы отнести эту музыку?

В действительности план оперы, обычно называемый «Первоначальным планом», возникший вскоре после беседы с Пушкиным, вынашивался композитором в течение всего 1837 года. Он был им собственноручно зафиксирован в нотной тетради, подаренной Н. В. Кукольниковом. Восторженный почитатель Глинки, Кукольник преподнес ему эту тетрадь 6 ноября 1837 года. На заглавном листе — дарственная надпись: «Михайле Ивановичу Глинке, благословляя на сотворение „Руслана и Людмилы“, посылает Н. К.»¹.

В этот «Первоначальный план», где на первых же страницах записаны две основные темы каватины Людмилы из первого действия, Глинка затем в разное время вносил сценарии и эскизы других актов будущей оперы. Нет сомнения в том, что еще до появления этого документа он поделился с Кукольниковом (и, думается, не только с ним) своими творческими планами, отметил основные моменты сюжета, «опорные точки» сценического действия. О первых эскизах будущей оперы со всей достоверностью свидетельствуют некоторые современники Глинки, слышавшие его игру на домашних музыкальных вечерах. Один из них, Ф. П. Крашенинников, писал своему другу Я. М. Неверову 14 сентября 1837 года: «Еще я слышал у Глинки (я с ним познакомился или, лучше сказать, возобновил знакомство через Мельгунова) отрывки, славные отрывки из новой его оперы „Руслан и Людмила“, в которой, между прочим, будет много стихов Пушкина целиком» (48, 154).

Слухи о новой опере быстро распространялись в музыкальных кругах Петербурга. Нужно ли удивляться, что один из старых приятелей Глинки К. А. Бахтурин² на дружеской вечеринке мгновенно «намахал» тот самый план, о котором он мог слышать от самого композитора? Этот несохранившийся «бахтуринский сценарий», если только он в действительности существовал, по-видимому в чем-то

¹ Оригинал хранится в Историографическом кабинете при Институте театра, музыки и кинематографии в Ленинграде. Дата «1838 год», поставленная рукой Стасова, оказалась ошибочной. Подробный анализ автографа Глинки см. в статье М. Арановского «Два очерка о „Руслане“» (88).

² Напомним, что именно на слова Бахтурина Глинка написал свой первый известный нам романс «Моя арфа» (1824).

совпал с уже сложившейся авторской концепцией. О собственной же работе над сценарием и либретто Глинка предпочел умолчать. Можно предположить, что важнейшей причиной этой излишней авторской скромности была все та же несбывшаяся мечта о сотворчестве с Пушкиным, мысль о его несостоявшемся участии, его предполагаемых советах. «Я надеялся составить план по указанию Пушкина, преждевременная кончина которого предупредила исполнение моего намерения»,— писал Глинка (23, 290). Назвать свое имя в этом контексте он не решался. Зато с какой горькой иронией, с каким чувством досады упоминает он лишь одно случайно запомнившееся имя: «Бахтурин вместо Пушкина! Как это случилось?— Сам не понимаю» (23, 290).

Продолжая свое повествование, Глинка намеренно отграничивает процесс разработки конспективного плана от сочинения собственно поэтического текста. Ведь еще раньше, при сочинении «Ивана Сусанина» он отводил своему либреттисту чисто литературную функцию сочинения стихов, при этом нередко на уже готовую музыку, с сохранением заранее заданного метра.

На этот раз выбор либреттиста оказался гораздо более удачным. Своим сотрудником Глинка избрал поэта-любителя Валериана Федоровича Ширкова (1805—1856). О нем композитор говорит с большим уважением как о талантливом, образованном человеке, одаренном в области литературы и живописи. Действительно, ныне забытый поэт, полковник Генерального штаба Ширков с успехом печатал свои стихотворения в журналах 1830—40-х годов, в том числе в основанной Пушкиным «Литературной газете». Познакомившись с Ширковыми осенью 1837 года, Глинка вскоре стал другом этой семьи. Жена Ширкова Александра Григорьевна была хорошей пианисткой; посещая ее дом в Петербурге, автор «Руслана» музицировал вместе с ней, играл отрывки из своей оперы, импровизировал на заданную тему. Любопытно, что именно здесь, у Ширковых Глинка впервые заинтересовался темой Камаринской, которую он попытался переложить для фортепиано в три руки (23, 298).

Фигура Ширкова, благодаря невольной мистификации, допущенной Глинкой в «Записках», долгое время оставалась скрытой от взоров исследователей. Следуя указаниям композитора, они рассматривали либретто «Руслана» как плод сотрудничества нескольких авторов — К. А. Бах-

турина, М. А. Гедеонова, Н. В. Кукольника, Н. А. Маркевича и самого Глинки и постоянно подчеркивали стихийную импровизационность этого творческого процесса.

В. В. Стасову первому удалось восстановить истину. Тщательно изучив «Первоначальный план» Глинки и его письма к Ширкову, он выяснил истинную роль скромного сотрудника композитора как основного либреттиста «Руслана». Опубликованные Стасовым в журнале «Русская старина» письма Глинки явились подлинным откровением (71, 300—329). Они открыли важнейшие стороны творческого метода композитора, важнейшие принципы его работы над сценарием и либретто. Как удалось установить Стасову, Глинка в работе с либреттистом не ограничивался подробно разработанным «Первоначальным планом». План этот совершенствовался по мере сочинения оперы: отпадали ранее намеченные эпизоды и появлялись новые; уточнялась форма отдельных номеров; выстраивалась общая архитектоника всего монументального здания. Начав совместную работу с либреттистом в Петербурге, Глинка затем продолжал общаться с ним в переписке (в 1840—1841 годах поэт находился на Украине, в своем имении близ Харькова). Письма сопровождались подробными программами каждой сцены. Высланные Ширковым тексты Глинка сам исправлял, включая новые предложения и новые тексты. Все это полностью прояснило ту целеустремленность, которая всегда, с юных лет составляла характернейшую черту творческого метода композитора. Тщательно разрабатывая детали, Глинка имел в виду целое; намечая объем и характер каждого номера, его метрическую организацию, он мысленно представлял эту музыку в контексте всей сцены, всего действия и шире — всей оперы в целом. Справедливым, хотя и в известной мере преувеличенным оказался в этом отношении вывод Стасова в его предисловии к первой публикации указанных писем Глинки: «никогда еще никакой композитор более Глинки не заботился о либретто и всех его подробностях, от самых крупных и кончая самыми мелкими, и никогда никакой композитор не предоставлял менее Глинки чего бы то ни было произволу и вкусу своего либреттиста» (71, 301).

К анализу авторских программ «Руслана» еще следует обратиться в дальнейшем. Отметим лишь одну характерную особенность, присущую Глинке в любом синтетическом жанре — будь то романс, опера или музыка к драме:

первичность музыкального образа. Принимаясь за сочинение, связанное с литературным текстом, он невольно сразу же подчинял его определенному тематическому комплексу, возникшему у него спонтанно. Музыка нередко рождалась «прежде слов». Эту особенность, как с позитивной, так и негативной стороны, постоянно отмечали современники Глинки. Показателен отзыв Н. А. Полевого в письме к Верстовскому от 10 января 1838 года: «С Глинкой я познакомился... Теперь занимает его „Руслан и Людмила“. Опера почти закончена, а текста еще нет. Странный способ писать!» (48, 154).

«Странный способ писать» действительно доставлял немалые затруднения либреттистам Глинки. Однако Ширкову удалось в целом успешно преодолеть задачи подтекстовки намеченных вокальных мелодий. Не обладая яркой творческой индивидуальностью, он все же оказался достаточно чутким к природе глинкинского вокального стиля. Его плавные, легко поющиеся стихи не нарушают цельности музыкального образа и хорошо отвечают поэтическому строю пушкинской сказки. При первом знакомстве с Ширковым Глинка тут же, «для пробы», поручил ему написать текст каватины Гориславы (в первоначальном варианте Милолики) «Люби роскошная звезда», а затем «подложить слова» к намеченной в первоначальном плане каватине Людмилы. Опыт оказался удачным. Весной 1838 года, 23 марта каватина была исполнена в благотворительном концерте известной певицей-любительницей П. А. Бартеневой. Лирическую арию Гориславы Глинка сам постоянно исполнял на музыкальных вечерах наряду с собственными романсами.

Совместная работа с Ширковым продолжалась до 1841 года. Лишь на последнем этапе, близком к завершению оперы, Глинка счел нужным привлечь других либреттистов — М. А. Гедеонова (сына директора императорских театров) и Н. В. Кукольника. Их роль в целом оказалась незначительной.

Процесс сочинения оперы протекал неравномерно. Увлеченный своим замыслом Глинка сначала полностью отдался своему труду: к 1838 году относится создание таких номеров, как «Персидский хор», марш Черномора, баллада Финна. Непродуктивным в истории «Руслана» оказался следующий, 1839 год, когда под бременем жизненных невзгод Глинка, казалось, забыл о своей главной цели. Зато с новым приливом энергии принялся он за оперу

в 1840 и 1841 годах. Этот последний этап, вплоть до сценической постановки «Руслана», был самым напряженным в творческой жизни композитора. Одержанная победа принесла ему высшую радость творчества.

И в то же время следует вновь напомнить, что сочинению оперы сопутствовали многие обстоятельства, омрачившие жизнь художника на долгие годы. Не зная всего сплетения этих условий, трудно представить себе подлинный облик зрелого Глинки, его психологический склад, его эстетические воззрения, утвердившиеся именно в период «Руслана». Обратимся же к некоторым фактам «руслановского периода», существенно важным для творческой эволюции великого музыканта.

* * *

1 января 1837 года Глинка получил назначение на должность капельмейстера придворной Певческой капеллы. Оно было сделано в оригинальной, но очень типичной для нравов того времени форме. «Глинка, я имею к тебе просьбу, и надеюсь, что ты не откажешь мне,— сказал Николай I, встретив композитора в театре на представлении «Ивана Сусанина».— Мои певчие известны во всей Европе и, следственно, стоит, чтобы ты занялся ими. Только прошу, чтобы они не были у тебя итальянцами» (23, 277).

В этих словах все характерно: и бесцеремонность обращения, и покровительственный «отеческий» тон, и показной лицемерный патриотизм, которым прикрывалось полное отчуждение двора от действительных запросов русского искусства. Играя роль великодушного мецената, самодержавный властелин России в таком же тоне обращался в свое время к вернувшемуся из ссылки Пушкину («я сам буду твоим цензором») или к приехавшему из Италии Карлу Брюллову («я желал бы, чтобы все, что ни напишешь, ты приносил ко мне») (72, 628).

Равносильная приказанию просьба царя уже в то время немало озадачила Глинку. Упоенный успехом «Сусанина» и милостивым отношением к нему Николая I, он все же ожидал от своей творческой победы совсем других результатов. Еще до постановки «Ивана Сусанина» он хлопотал о своем назначении на службу в дирекции императорских театров, на должность заведующего оперным репертуаром. Судя по сохранившемуся проекту его

докладной записки, в намерения Глинки входило руководство оперной труппой, отбор исполняемых произведений и постоянное наблюдение над оперными спектаклями. «Об окладе не хлопочет,— писал о себе композитор,— и это обстоятельство отдает на произвол г. Директора, желает токмо посвятить для усовершенствования оперы приобретенные им практические сведения и просит почетного звания, которое бы служило ему к тому способом» (25, 229).

Легко представить, какое неоценимое значение для русского музыкального театра могло бы иметь подобное руководство! Но очевидны и те причины, по каким просьба Глинки осталась без ответа. Участие автора «Сусанина» ни в коей мере не улыбалось хорошо известному в истории директору императорских театров А. М. Геденову — невежественному в искусстве, подобоострастному перед малейшими требованиями двора. Впрочем, формально Геденов пошел на некоторые уступки, поручив Глинке скромную роль преподавателя пения при театральном училище, и то лишь предоставив ему небольшую группу из четырех учениц. От этого назначения композитор не считал нужным отказаться.

Судьба Глинки как дирижера Придворной капеллы была predetermined заранее. Вступая в должность капельмейстера, он попадал в полную зависимость от главного директора — Алексея Федоровича Львова, назначенного на этот пост в то же время. В должности директора А. Ф. Львов, превосходный скрипач и очень посредственный композитор, сменил своего отца Ф. П. Львова, умершего в 1836 году. Кандидатуру Львова, человека реакционных взглядов, всегда неприязненно относившегося к Глинке, от автора «Сусанина» намеренно скрыли. В ответ на вопрос: в чем будут заключаться его функции и кому он будет подчинен, министр двора ответил Глинке, что в его обязанности будет входить только «искусственная часть» (то есть художественное руководство Капеллой), директору же будет отведена чисто административная роль. В качестве кандидатов были названы хорошо знакомые Глинке лица: певец-любитель князь Г. П. Волконский и Матвей Виельгорский. Глинка, по его словам, «радовался служить с ними как с людьми приятными и искренне к нему расположенными» (23, 277).

С первых же дней службы он разочаровался в своих ожиданиях. Завистливый и мелочный Львов намеренно

отрывал Глинку от творческой работы, внезапно назначал никем не предусмотренные репетиции и обременял композитора поручениями, отнюдь не близкими к «искусственной части». Сохранившиеся рапорты и отчеты Глинки аглятно демонстрируют ту унижительную зависимость, которая омрачала для композитора всю радость творческого труда.

Путешествуя по Украине для набора певчих, он аккуратнейшим почерком должен был вписывать в приходо-расходную книгу каждую истраченную копейку, хотя эту работу вполне можно было поручить другому лицу. Находясь на службе в Капелле, должен был выслушивать начальственные окрики Львова, вроде следующих: «Государь император изволил быть совершенно недоволен пением, бывшим сего числа в Аничковском дворце при утреннем служении, и высочайше повелел сделать о том строгое замечание кому следует» (48, 237).

Такие «проверки», действительно, постоянно совершались самим Николаем I, игравшим роль ревнителя православия и знатока церковного пения. Стоя перед своим повелителем в почтительной позе, «в мундире со шпагой, трехугольной шляпой в левой руке и камертоном в правой (так угодно было А. Ф. Львову, который тут же присутствовал)» (23, 288), Глинка смиренно выслушивал все замечания. «Ах! какие молодцы! Где ты их подобрал под рост себе?»— говорил император, осматривая набранных на Украине малолетних певчих. Но едва ли когонибудь мог обмануть тот покровительственный тон, за которым скрывалось истинное лицо жестокого деспота, внушавшего ужас всем окружающим. По словам А. И. Герцена, один только взгляд Николая I «останавливал кровь в жилах». Это был человек, в котором «вымерло все гражданское, все человеческое, и осталась одна страсть — повелевать» (18, 56, 63).

Близость к придворным кругам становилась все более тягостной. В обязанность капельмейстера Певческой капеллы входило не только руководство хором во время традиционной церковной службы, но и участие в придворных празднествах, приемах, балах и застольной музыке. «От рождества и до поста жизнь моя походила на существование разгонной почтовой лошади,— писал Глинка матери 6 февраля 1839 года,— служба в корпусе, во дворце, балы, обеды, ужины и концерты отнимали у меня не токмо все свободное время, но часто лишали возмож-

ности успокоить себя нужным отдохновением ночью» (24, 82).

Но даже и в этих условиях служба в Капелле имела свою положительную сторону. В работе с замечательным хором многое отвечало внутренним душевным потребностям Глинки, его склонности к чистому и строгому, возвышенному строю чувств. Величественное звучание древних напевов еще в далекие детские годы наполняло его душу «живым поэтическим восторгом». Теперь он мог глубже познать эту коренную традицию древнерусского хорового искусства, погрузиться в стихию чистых хоровых тембров, всегда пленительных для его чуткого слуха.

Уже одно звучание великолепного хора, состоявшего из лучших, набранных со всей России хористов-певцов, должно было доставлять ему огромное эстетическое наслаждение.

О том, как глубоко чувствовал композитор весь поэтический строй традиционного хорового стиля а саррелла, свидетельствует созданное им в это время церковное песнопение на канонический текст: «Херувимская» для шестиголосного хора (1837). Не нарушая присущей данному жанру спокойной сдержанности, Глинка достигает большой силы экспрессии путем выделения тонко подготовленных смысловых кульминаций. С первых же тактов слух ощущает особую фоническую настроенность русского хорового стиля: спокойное развитие плавно текущих голосов, чистоту диатоники, тонкое применение септаккордов побочных ступеней лада, колоритные параллелизмы в голосоведении, напоминающие известные образцы партесных песнопений.

Но вот вступают верхние голоса с выразительными «секвенциями вздохов» — и яркая хроматизация кульминационного мелодического оборота сразу же выдает почерк Глинки:

1 Adagio non tanto

И-же хе- ру- ви- мы тай-

cresc. *mf* *rit.* *pp*
 - но об-ра зу-ю ще, об-ра зу-ю ще.

Многое в этом «эмоциональном прорыве» исходит еще от лирических концертов Бортнянского. Но стиль Глинки в целом строже, и общий строй песнопения говорит уже о другом, более позднем восприятии древнерусского мелоса. Не исключено, что, занимаясь с хором Капеллы, Глинка уже в то время загорелся мыслью о разработке мелодий знаменного распева, мечтой о создании русской полифонии.

В работе с хором его привлекала еще и другая сторона: поиски в области вокальной методологии. От природы наделенный педагогическим талантом (еще одна важная сторона его разностороннего гения!), он мог теперь на практике применять свои принципы, вдумчиво экспериментировать над благодарным материалом прекрасных детских и юношеских голосов. После поездки в Италию и длительной работы над техникой вокального искусства выработанные Глинкой методы приобрели отчетливо выраженные формы. От исполнителей-певцов он требовал прежде всего ровности звучания и чистоты интонации. В этом он продолжал лучшие традиции, установленные в Капелле его предшественником Бортнянским — но и пошел значительно дальше. В своей методике Глинка намеренно синтезировал искусство пения с теоретическими познаниями, с тщательным изучением теории музыки, сольфеджио и основ гармонии. Метод сознательного овладения материалом он применял настойчиво и систематично: в каждом ученике хотел вырастить и воспитать прежде всего музыканта.

В «Записках» Глинка рассказывает: «Я взялся учить их музыке, т. е. чтению нот, и исправить интонацию, порусски — выверить голоса. Мой способ преподавания состоял в разборе скалы, означения полутонов, следовательно извлечения причины употребления знаков повышения и понижения; впоследствии писал я на доске двухголосные короткие задачи (Sätze), заставлял сперва сделать

разбор, потом спеть одну, потом разобрать и спеть другую партию, потом всех вместе, стараясь образовать слух учеников моих и выверить голоса их. Когда в первый раз явился я для преподавания с мелом в руке, мало нашлось охотников; бóльшая часть больших певчих стояла поодаль с видом недоверчивым, и даже некоторые из них усмехались. Я, не обращая на то внимания, принялся за дело так усердно и, скажу даже, ловко, что после нескольких уроков все почти большие певчие, у которых были частные и казенные уроки, приходили ко мне на лекции» (23, 278).

Интересно, что Львов, сам будучи хорошо образованным музыкантом, далеко не во всем одобрительно относился к методике Глинки. С циничной откровенностью он утверждал, что излишняя «образованность» хористов может только повредить делу: «Научатся и уйдут из Капеллы, а их нужно держать в черном теле» (43, 22). С этими «практическими соображениями», конечно, не мог примириться Глинка. Его, как и в свое время Бортнянского, не могла не тревожить судьба хористов Капеллы, в особенности юных подростков. Многие из них, утратив детские голоса (или, как говорили тогда, «спавшие с голоса»), фактически оказывались выброшенными на улицу без образования, без специальности, без средств к существованию. Правда, некоторые предшественники Глинки, и в том числе тот же Бортнянский, старались дать певчим более широкую музыкальную подготовку, обучить их игре на инструментах и ввести для наиболее способных занятия по композиции. Но систематического характера все эти начинания так и не приобрели. Деятельность Глинки, пусть сравнительно недолгая (в Капелле он прослужил три года), открыла новые перспективы. Его инициатива была всецело поддержана знаменитым хоровым дирижером Г. Я. Ломакиным, сумевшим превратить Капеллу в один из важнейших центров музыкального просвещения.

Недолгое пребывание Глинки на посту дирижера придворной Певческой капеллы оставило глубокий след в истории хорового искусства. Здесь ему удалось не только повысить профессиональный уровень исполнения, но и значительно обновить, пополнить состав этого замечательного хора.

Плодотворной в этом отношении была его поездка на Украину для набора певчих. Несмотря на обременен-

тельные административные поручения, на мелкие придижки начальства, на многие бытовые трудности, она дала ему новые, свежие впечатления, сблизила с народным бытом Украины, с богатейшей песенной культурой украинского народа.

С природой этого края Глинка познакомился еще в юности. Во время путешествия на Кавказ в 1823 году он около месяца прожил в Харькове, проехал через «беспредельные степи» юга. Теперь, выехав из сумрачного Петербурга, он с новой силой ощутил очарование солнечной весны и пышный расцвет украинской природы. С тех пор не иссякала его любовь к «Малороссии», которую он называл «благословенным краем».

Поездка на Украину подробно описана в воспоминаниях композитора. Остановившись ненадолго в Смоленске и в родном Новоспасском, он отправился сначала в Чернигов, где «нашел несколько довольно хороших голосов», а затем в Переяславль, где «безжалостно обобрал» находившийся там хор полтавского архиерея Гедеона. Здесь его ожидало забавное происшествие в духе комедии Гоголя: переяславльский городничий, приняв Глинку за реvizора, с подобострастной угодливостью оказал ему полное содействие в разорении архиерейского хора (23, 283—285).

Но впереди лежал Киев с его древнейшими традициями хоровой культуры, духовной академией и знаменитым хором Киевской митрополии. Там состоялось знакомство Глинки с семинаристом Семеном Степановичем Гулак-Артемовским, обладателем замечательного голоса, впоследствии европейски известным оперным певцом и видным украинским композитором. Приехав с ним в Петербург, Глинка не получил для него места в Капелле и поселил молодого певца у себя на квартире. С ним он систематически занимался, обрабатывая его мощный и звучный голос — высокий баритональный бас. При помощи Глинки Артемовский в 1841 году был направлен в Италию и с успехом дебютировал во Флоренции на оперной сцене.

Путешествие по городам Украины завершилось удачно: оттуда Глинка привез целый хор малолетних певчих. При отборе он учитывал не только вокальные данные, но и музыкальную одаренность детей («некоторые мальчики были одарены столь тонким слухом, что следили непринужденно за всевозможными интервалами», — замечает Глинка) (23, 283). В этой работе ему помогал учи-

тель пения Д. Н. Палагин, опытный и способный педагог, высоко ценимый в Капелле.

Крайняя занятость и постоянные переезды, казалось, не оставляли времени для творческой работы. Однако именно здесь, на Украине мысль о «Руслане» вновь оживилась. В дни своих странствий Глинка сумел завершить и частично написать основные сцены оперы, определившие ее сказочную, волшебную атмосферу, ее восточный колорит.

На обратном пути из Киева он надолго задержался в имении знакомого помещика Г. С. Тарновского Качановке. Там уже собралось общество любителей музыки, заранее предупрежденных о приезде знаменитого композитора. Среди гостей Глинка с радостью встретил своего пансионского товарища Н. А. Маркевича, познакомился с украинским поэтом В. Н. Забелой и молодым художником В. И. Штернбергом, другом Тараса Шевченко. Светлые дни отдыха в Качановке в августе 1838 года навсегда запомнились ему. Время было наполнено музыкой, поэзией, пением украинских песен. «Музыкальные сходки» под председательством Глинки не прекращались даже и по ночам (об этом свидетельствует интересная зарисовка Штернберга). У Тарновского был неплохой оркестр крепостных музыкантов. Исполнялись произведения венских классиков, Бетховена, в том числе музыка к трагедии «Эгмонт» — одно из любимых произведений Глинки.

Но самым значительным, центральным номером в домашних программах явились фрагменты из оперы «Руслан и Людмила», с которыми слушатели познакомились впервые: «Персидский хор», марш Черномора, баллада Финна. Оркестр Тарновского был неполным; некоторые инструменты пришлось дополнять в воображении или же заменять их другими (так, вместо прозрачно звенящих колокольчиков в марше Черномора употреблялись специально настроенные рюмки, на которых «чрезвычайно ловко играл Д. Н. Палагин»: 23, 286).

О сочинении «Персидского хора» и марша Черномора Глинка говорит неясно. По его словам, эти пьесы, «произведенные в Качановке», уже находились тогда в его портфеле и были им заготовлены ранее — «не знаю когда» (23, 285—286). Можно предположить, что одним из первых номеров оперы был «Персидский хор», написанный на подлинный пушкинский текст еще до создания полного плана оперы.

В это же время, в Качановке Глинка полностью сочинил и оркестровал балладу Финна, которую сам исполнял с оркестром. Напомним, что в основу двух номеров, прозвучавших впервые в имени Тарновского, легли народные напевы, слышанные Глинкой уже давно, в 1828—1829 годах: финская песня ямщика и широко распространенный восточный напев, который он узнал от секретаря персидского посольства в Петербурге.

Создание баллады Финна сам композитор красочно описывает в следующих словах: «Было тепло; собрались вместе я, Штернберг и Маркович. Покамест я уписывал (любимое выражение Глинки.— *О. Л.*) приготовленные уже стихи, Маркович грыз перо, нелегко ему было в добавочных стихах подделываться под стихи Пушкина, а Штернберг усердно и весело работал своею кистью» (23, 286). Момент этот зафиксирован на широко известной картине Штернберга, принадлежавшей Глинке.

Значительно углубилось в те дни знакомство композитора с украинским фольклором. В селах и городах Украины, на ярмарке в Ромнах он мог подолгу слушать кобзарские песни, думы, игру бандуристов. Народные украинские песни, в самых различных жанрах и вариантах, постоянно звучали в доме Тарновского; их хорошо исполнял приятель хозяина, певец-любитель Петр Скоропадский.

Интерес Глинки совпал в этой области с общей направленностью русской и украинской фольклористики. Широко популярная не только у себя на родине, но и повсюду в России, украинская песня именно в тот период 1830—1840-х годов стала предметом серьезного изучения. К 1834 году относится выход в свет первого сборника Украинских песен, созданного историком М. А. Максимовичем при содействии композитора Алябьева. Обработки Алябьева, по всей вероятности, были известны автору «Руслана» — тем более что горячим ревнителем украинского фольклора был его близкий друг Н. А. Маркевич, который вслед за Максимовичем издал свой собственный труд: «Народные украинские напевы, положенные на фортепиано» (1840). Хорошо знал украинскую песню и Н. В. Кукольник³.

³ Современный исследователь украинского фольклора А. А. Правдюк замечает: «Если в Москве в 30—40-х годах интерес к украинской песне, ее собиранию и публикации был связан с именами Гоголя, Максимовича, Бодянского, Алябьева, Аксаковых, то в Петербурге ее ценители



не ще-бе-чи, ма-лю-сьякий, на зо-рі ра-нько.

В песне «Гуде вітер» отчетливо выдержан танцевальный ритм, присущий многим украинским песням⁴. Однако энергичная поступь мелодии, развертывающейся в минорном ладу, ни в коей мере не противоречит содержанию текста, а напротив, подчеркивает сумрачный строй стихотворения: «Плаче козак молоденький, долю проклинае». Как и в «русских песнях» раннего периода («Ах ты, ночь ли, ноченька»), здесь явно намечается особая линия драматизации плясовой песни, ярко обозначившаяся впоследствии у Мусоргского и Даргомыжского. Придавая музыке особый оттенок собранности, энергии, композитор выявляет характер сдержанной скорби, присущий «молодецким» песням мужской традиции.

Отпущенный Глинке срок пребывания на Украине быстро подошел к концу. Вновь встретил его Петербург с его сумрачным климатом, заботой и суетой повседневной жизни. Подав соответствующий рапорт директору Львову, композитор должен был лично представить императору набранную им «команду» из 19-ти малолетних и 2-х взрослых певчих. «Усердием и старанием» Глинки Николай I остался доволен. Посетив Капеллу, он лично проэкзаменовал маленьких певцов и приказал выдать Глинке денежную награду в размере годового жалованья (1 500 рублей).

Едва ли можно сомневаться в том, что царская милость навлекла на себя новые нарекания со стороны его высокопоставленного начальника. Львов все чаще обременял его самыми неожиданными поручениями, настойчиво добиваясь отставки своего гениального коллеги. Постоянные разъезды, обслуживание придворных празднеств, обязательное присутствие в придворной церкви — все это, как никогда ранее, отвлекало Глинку от сочинения оперы. Осенью 1839 года он окончательно решил оставить службу в Капелле. 24 ноября он писал своей матери: «Я еще на службе. Через две недели мне следует чин коллежского асессора за выслугу лет. Вскоре по получении его я непременно подам в отставку и уверен,

⁴ См., например: «Болит моя головонька», «Одна гора високая», «Ой під вішенькой» в сборнике Алябьева — Максимовича.

что получу ее, потому что Львов желает от меня отделаться» (24, 93).

С почетной службой при дворе Глинка расстался без сожаления. Закончился 1839 год — год, прошедший бесследно для его оперы.

Переломным он оказался и в личной жизни композитора, во всем привычном укладе его повседневной жизни.

* * *

«На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, задумал я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег»,—

писал Пушкин, мечтая о своем Михайловском. Но то, что для поэта окончилось трагедией, для Глинки обернулось жестоким фарсом.

Одной из главных причин, заставивших его прекратить службу в Капелле, был разрыв с женой, вскоре окончившийся бракоразводным процессом. В первые же годы совместной жизни он горько разочаровался в своей избраннице. Выросшая в очень скромных условиях, жена Глинки всеми силами старалась теперь не отстать от «большого света». Собственный выезд, блестящая карета, многочисленная челядь в девичьей и лакейской, наряды, ежедневно приобретаемые в модной лавке, были для нее идеалом жизненного уклада. Все это требовало больших расходов и значительно превышало те денежные ресурсы, которыми снабжала композитора его мать — владелица ельнинского имения, теперь уже значительно разоренного и приходившего постепенно в упадок. Неудивительно, что, получив место в Придворной капелле, Глинка был искренне рад предоставленной ему большой казенной квартире «с дровами»! Беспечный в деловом отношении, он неожиданно вступил в полосу обременительных материальных забот.

Еще более серьезным оказался полный духовный разлад. О творческой работе композитора, музыканта Мария Петровна имела самые смутные представления. Жалуюсь, что муж изводит слишком много денег на нотную бумагу, она искренно удивлялась его увлеченности любимым искусством. «Что с тобою, Мишель?» — испуганно спрашивала она, видя Глинку взволнованным. — «Бетховен!» — коротко отвечал композитор, только что вернув-



М. И. Глинка

Портрет Я. Ф. Яненко (1840)

шийся из концерта и потрясенный Девятой симфонией.— «Что же он тебе сделал?»— наивно вопрошала супруга. Этот диалог запомнился Глинке на всю жизнь.

Полностью разделяя мнение «большого света», Мария Петровна считала профессию поэта или музыканта несоместимой с достоинством истинного аристократа. «Все поэты и артисты дурно кончают, как, например, Пушкин, которого убили на дуэли»,— уверенно заявляла она по поводу трагической смерти поэта и с худо скрытым намеком на собственного супруга.— «Хотя я не думаю быть умнее Пушкина, но из-за жены лба под пулю не подставляю»,— с презрением отвечал Глинка (23, 292).

Всякое чувство симпатии между супругами к этому времени иссякло давно. Осенью 1839 года Глинка решил расстаться с женой. Казенную квартиру при капелле пришлось оставить. 6 ноября он временно поселился у друзей — братьев Степановых, а еще через месяц подал прошение об отставке.

Своевольный поступок композитора, сумевшего пренебречь служебным положением при дворе, вызвал определенную реакцию в высшем обществе. Разрыв с женой еще более усугубил создавшуюся трудную ситуацию. «Все петербургское бабье, под предводительством графини Е. М. Салтыковой и Е. А. Глинкиной, восстало против меня, и злословию их не было пределов»,— вспоминал Глинка (23, 296). В гостиных Петербурга его семейные дела служили поводом для забавных анекдотов и острословия светских пошляков.

Все это ни в какой степени не смущало бывшую жену Глинки. Вскоре после семейного разрыва она нашла наконец, как ей казалось, достойного спутника жизни. Им был молодой корнет конногвардейского полка Н. Н. Васильчиков, происходивший из очень состоятельной семьи, с большими связями при дворе. Этот союз не остался тайной для окружающих. В 1841 году Мария Петровна тайно обвенчалась с Васильчиковым, причем толки об этом событии распространились по всему Петербургу.

Начался долгий, мучительный для композитора бракоразводный процесс. Сохранившиеся архивные документы красноречиво рисуют все стадии консисторской волокиты, продолжавшейся около шести лет. Наивно уповая на справедливость суда и полную свою невиновность, Глинка надеялся на скорое расторжение брака. Однако чиновники

духовной консистории, подкупленные семьей Васильчиковых, при явном попустительстве двора (о деле Глинки Николаю I было хорошо известно) сделали все возможное для того, чтобы затянуть процесс и ложными показаниями опровергнуть явные улики. Вокруг Глинки плотно сплеталась паутина клеветы и сутяжничества, бесконечных прошений, расписок и подписок о невыезде. Подавая прошения «на высочайшее имя», он каждый раз, вопреки ясности дела, получал решительный отказ, и только в 1846 году, находясь за границей, получил извещение о расторжении брака.

* * *

Новая полоса в жизни Глинки совпала с трудным процессом внутренней перестройки, с большим напряжением душевных сил в борьбе за право на творчество, за намеченную высокую цель. Глубоко уязвленный в своем самолюбии, разбитый душевно и физически, он на некоторое время замкнулся в себе, избегал прежних знакомств и жил на квартире у Степановых, «не выходя из дома».

Но это уединение не могло затянуться надолго. Глинка, общительный по натуре, неизменно искал в окружавшей его среде живых отзвуков на свое искусство, реакции на каждый свой замысел; будучи сам гениальным артистом-исполнителем, он властно ощущал в себе эту потребность контакта. Отсюда возникло его сближение с литературно-художественным кружком, известным в истории как «кружок Кукольника».

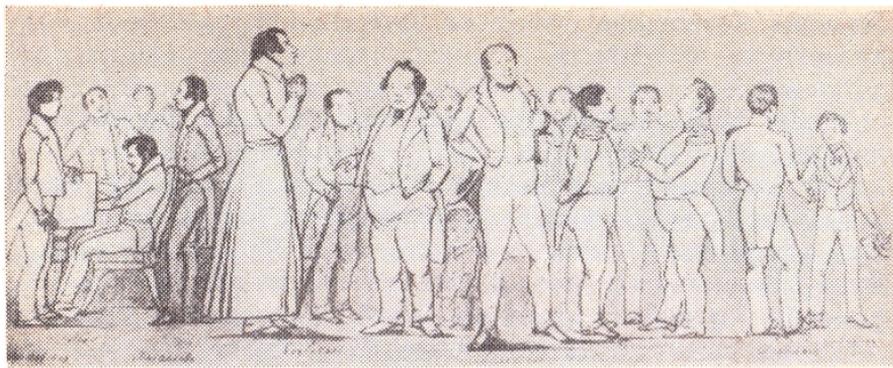
С главой кружка, писателем, поэтом и драматургом Нестором Васильевичем Кукольником (1809—1868) Глинка был знаком давно, впервые встретившись с ним в 1835 году, после приезда из-за границы. Но только теперь, в «руслановские» годы связь эта укрепилась и переросла в дружбу. В доме Кукольника в Фонарном переулке Глинка был постоянным гостем, царил на музыкальных вечерах, сочинял многие свои романсы, играл отдельные фрагменты из «Руслана». И можно с уверенностью сказать, что имя его было тем главным магнитом, какой притягивал к дому писателя массу людей, причастных или считавших себя причастными к искусству.

Роль Кукольника в творческой биографии Глинки

достаточно широко освещена мемуаристами. В воспоминаниях И. И. Панаева, Ю. К. Арнольда, А. Н. Струговщикова и многих других картина артистических сборищ в Фонарном переулке обрисована достаточно подробно. Не прошли мимо этого и все биографы Глинки, сурово осудившие быт «кукольниковой братии». Беспорядочный уклад жизни, ночные бдения — все это действительно подточило и без того слабое здоровье Глинки. Не могла привлекать его и вся обстановка дома, в котором, казалось бы, не было никаких условий для серьезного, сосредоточенного труда. Возникает вопрос: что же могло послужить причиной устойчивых связей композитора с этой средой, по существу ему чуждой?

Не только своеобразный протест против нападков «большого света», не только известный оттенок демократичности, присущий кружку Кукольника. Сближала энтузиастическая любовь к искусству у многих пусть не всегда обладавших первоклассными талантами друзей писателя. Сближала и мечта о содружестве искусств, столь характерная для романтической направленности русской эстетики 1830—40-х годов. Известный литератор И. И. Панаев, далеко не дружелюбно настроенный в отношении Кукольника, в своих воспоминаниях писал: «Сближение и короткость Кукольника с Брюлловым и Глинкою, пользовавшимся уже громкой известностью после „Жизни за царя“, еще более возвысила Кукольника в глазах многочисленных его поклонников. Они мечтали видеть в этой короткости разумный союз представителей живописи, музыки и поэзии и полагали, что такой союз может иметь влияние на развитие нашего общества. Едва ли Кукольник не поддерживал эту мысль» (57, 45—46).

В пестрой толпе, окружавшей петербургского литератора, у него были свои, наиболее близкие люди, с которыми он находил если не общие взгляды, то явные точки соприкосновения. Среди них выделяются фигуры знаменитого живописца Карла Брюллова, литератора А. Н. Струговщикова, художника-карикатуриста Н. А. Степанова, певцов А. П. Лодия, С. С. Гулак-Артемовского и О. А. Петрова, постоянно посещавших дом Кукольника. Все они, в отличие от гостей, толпившихся на открытых вечерах (на них иногда бывали Белинский, Шевченко, Грановский — но мелькали и такие фигуры, как Дубельт и Булгарин), составляли отдельную группу избранных, встречающихся почти ежедневно. В творческой биографии Глинки



Вечер у Кукольника

Рисунок Н. А. Степанова

каждый из них заслуживает хотя бы краткого упоминания.

Сложными, противоречивыми, но и самыми близкими были отношения Глинки к главе кружка — Н. В. Кукольнику. В историю литературы этот писатель вошел как один из типичнейших представителей ложного, ходульного романтизма — явление, во многом параллельное популярному в то время поэту Бенедиктову. Уже находясь в зените славы, он подвергался резкой критике современников. Н. А. Полевой дал уничтожающий отзыв о его патристической драме «Рука всевышнего отечество спасла» (1834), а еще позже, в 1843 году молодой Тургенев полностью развенчал историческую трагедию Кукольника «Генерал-поручик Паткуль» за ее «ложно-величавую» патетику. Впоследствии для деятелей нового поколения 1860-х годов само имя Кукольника стало синонимом бездарности и пустозвонства. Один из современников Тургенева, писатель П. И. Ковалевский в своем романе «Итоги жизни» вывел приятеля Глинки под именем «Кастора Васильевича Несторкина» со следующей нелестной характеристикой: «Ни один век и никакая страна не избежала его рук: Сорренто и Олонецкая губерния, Версаль и Царевококшайск —

Ничто не оставлено им
Под солнцем живым без привета;
На все отзывался он сердцем своим,
Что просит у сердца ответа...

Языком Несторкина говорили признанные великие поэты, художники Италии и непризнанные немцы, его рукою всевышний и русские актеры, тряся кулаками, отечество спасали, а Петр Великий встречал дубинкою неповоротливых бояр» (14, 533).

Но не таким был Нестор Кукольник в глазах Глинки и не совсем таким даже и в восприятии Белинского. «Мы уже не раз имели случай замечать, что г. Кукольник мастер писать интересные рассказы из времен Петра Великого, — заметил в одной из своих рецензий Белинский. — Главные достоинства их простота, естественность и правдоподобие. Заметно, что он изучал эту эпоху и вник в дух ее» (7, 362). У Кукольника Глинку пленяла именно та самая «всеохватность», которую так иронически высмеивал Ковалевский. Поэт обладал пусть не всегда точной, но достаточно широкой исторической эрудицией. Отец его, Василий Григорьевич, выходец из Галиции, словак по национальности, был в свое время профессором Петербургского педагогического института, а затем, с 1820 года, директором им же основанной Нежинской гимназии высших наук.

Там юный Кукольник обучался вместе с Гоголем, увлекался театром, разыгрывал студенческие спектакли, сочиняя драмы в стихах. Большое влияние на него оказал также старший брат Павел Васильевич — профессор истории Виленского университета. К этому ученому вся «братия», и в том числе Глинка, относились с большим уважением; автор «Руслана» даже сочинил в его честь торжественный гимн. Неудивительно, что историческая тематика занимала у Н. В. Кукольника столь видное место. Одним из лучших его сочинений была историческая повесть о Максиме Березовском, открывшая много неизвестных, неисследованных фактов трагической жизни замечательного русского музыканта XVIII столетия.

Обращаясь к литературному наследию Кукольника, следует также заметить, что далеко не везде проявлялась в его трудах официозная тенденция, утвердившая за ним печальную славу «реакционного романтика». В ряде произведений он, в меру своих возможностей, откликаясь на зовы времени, стремился вывести незаметных героев из «простого сословия», показать силу духа простого человека. Одно из таких произведений — рассказ «Сержант Иванов» (1841) — даже вызвало прямое неудовольствие начальства: Кукольник получил за него строгий выговор

от высокопоставленного блюстителя нравов Бенкендорфа⁵.

Это заставило поэта окончательно углубиться в более безопасную для него сферу искусства, посвятить свое творчество излюбленной романтической теме непризнанного гения, одинокого среди окружающей его серой, невежественной толпы. Одна за другой появлялись в 1830-х годах его выпендренные и эклектичные по стилю трагедии из жизни непризнанных художников и поэтов: «Джулио Мости», «Иоанн Лейзевиц», «Джакобо Санназар», «Доменикино» (об итальянском художнике XVII века Доменико Зампьеро — драма, посвященная К. Брюллову). Все эти «драматические фантазии» в пяти и даже шести актах для Кукольника, мнившего себя «новым Шиллером», имели автобиографический смысл. Но ведь не чуждой эта же тема непризнанного художника была и для Глинки — чувствительного и уязвимого, глубоко страдавшего от «убийственного равнодушия» к серьезному и высокому искусству.

В «убийственном равнодушии» композитор никак не мог обвинить Кукольника, в котором он больше всего ценил его музыкальную отзывчивость, врожденное чувство звучащей музыки. Друг Глинки охотно принимал активное участие в музыкальных собраниях. Он хорошо играл на гитаре, импровизировал на фортепиано; пробовал даже сочинять, отдавая на суд Глинки свою музыку к собственной драме «Азовское сидение». Выросший на Украине, Кукольник знал и любил украинскую народную песню, и это увлечение с ним разделяли его соотечественники — Гребенко и Маркевич, встречавшиеся с ним в Петербурге. Писал он и музыкально-критические очерки в издаваемой им «Художественной газете».

Музыку Глинки Кукольник любил страстно, до самозабвения, вслушиваясь в каждый звук и заставляя композитора по нескольку раз повторять знакомый романс. К его мнению Глинка охотно прислушивался и не раз

⁵ Предписание Бенкендорфа гласит: «Желание Ваше непрерывно выказывать добродетель податного сословия и пороки высшего класса людей не может иметь хороших последствий, а потому не благоугодно ли Вам будет на будущее время воздерживаться от печатания статей, противных духу времени и правительства, дабы тем избежать взыскания, которому Вы, при меньшей, как ныне, снисходительности, подвергнуться можете, ибо император считает вас очень полезным и талантливым писателем» (101, 13—14).

поручал ему «подкладывать стихи» под готовую уже музыку, ибо при всем несовершенстве этой поэзии мог поручиться за несомненную вокальность распеваемого текста. Вокальную мелодию Глинки Кукольник слышал хорошо. Такие романсы, как «Сомнение» или «Жаворонок», могут служить здесь веским подтверждением.

Разумеется, в этом содружестве двух столь несоизмеримых натур были свои теневые стороны. Чуткий к поэзии Глинка отнюдь не переоценивал дарование своего друга, правильно утверждая, что «он литератор, а не поэт, стих его вообще слишком тяжел и не грациозен после Пушкина, Батюшкова и других»⁶. Кое в чем Кукольник должен был неприятно досаждать Глинке своими неумеренными восторгами. Близостью к гениальному музыканту он искренне гордился, но и всюду ее афишировал, что немало вредило Глинке во мнении окружающих. Тщеславный по натуре, страдавший манией величия, он охотно возводил себя на пьедестал рядом со своим кумиром и пересказывал, порой весьма вольно, суждения композитора об искусстве.

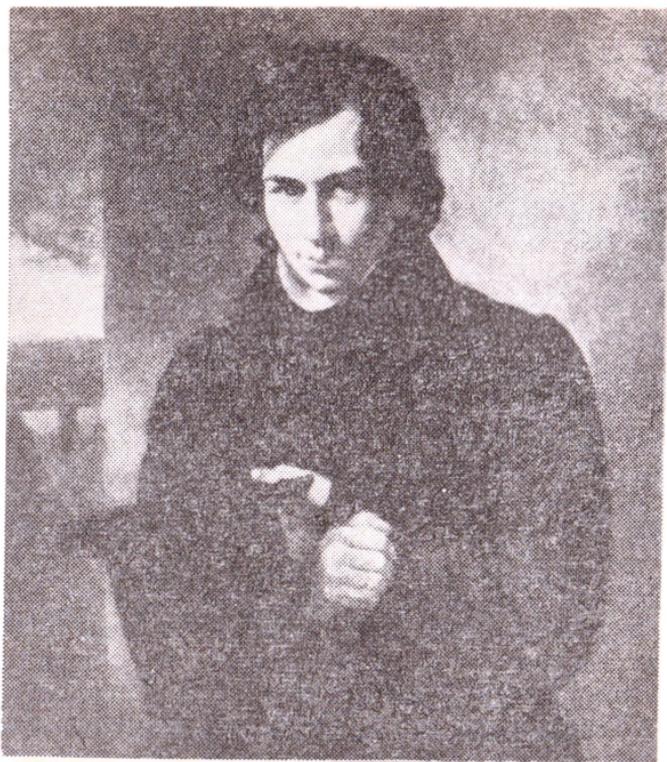
Печальным результатом этой «саморекламы» в конце концов послужила даже прямая фальсификация некоторых писем Глинки, а также известного «Дневника Кукольника», который долгое время служил источником для биографии композитора⁷.

И все же связь с литератором, в котором, при всех его отрицательных качествах, Глинка всегда находил чуткого слушателя, понятна и объяснима. Кому как не романтику Кукольнику мог Глинка поверять самые яркие свои впечатления, самые содержательные свои письма — о Берлиозе, о путях русского симфонизма, о народной музыке Испании! В свете этих романтических устремлений имя Кукольника всегда будет памятно биографам Глинки.

Другое имя, всплывающее в событиях «руслановского» периода,— Карл Брюллов, Брюллов в лучшие годы своей

⁶ Письмо к В. Ф. Ширкову от 20 декабря 1841 г. (24, 160).

⁷ Как установлено редактором писем Глинки А. С. Розановым, подложным является письмо к Кукольнику от 19 июня 1838 года (25, 294—302). Недостоверным является также и «Дневник Кукольника», опубликованный в 1888 году в журнале «Баян» племянником писателя И. А. Пузыревским. Изложенные в нем факты, которые Кукольник якобы фиксировал в годы общения с Глинкой, на самом деле явились в значительной мере плодом фантазии автора, писавшего свой «дневник» много лет спустя (см. *Штейнпресс Б. С.* «Дневник» Кукольника как источник биографии Глинки: 48, 88—119).



Н. В. Кукольник
Портрет К. П. Брюллова

славы, после создания «Гибели Помпеи», отмеченной Гоголем как «одно из ярких явлений XIX века».

В истории литературного кружка Кукольника Брюллов замечателен уже тем, что ему удалось запечатлеть в целой галерее портретов основных деятелей этой «братии». Здесь и автопортрет самого художника с его прекрасной «головой Аполлона», гордо поставленной на мощном торсе; здесь и умный, пронцательный, несколько ироничный Струговщиков; романтически-таинственный, погруженный в свои думы Нестор Кукольник, заметно идеализированный живописцем; незадачливый литератор Платон Кукольник и художник П. Ф. Яненко. Образ Глинки был с поразительной жизненной достоверностью увековечен Брюлловым в ряде уже отмеченных нами карикатурных зарисовок.

Гораздо позже, уже в конце XIX века был обнаружен эскиз профильного портрета Глинки, выполненный Брюл-

ловым на одном листе картона, рядом с набросками предполагаемых росписей Исаакиевского собора. И. Е. Репин впервые определил сходство этого эскиза с обликом Глинки. Впоследствии этот незаконченный портрет неоднократно воспроизводился в различных изданиях. Однако мнение Репина в настоящее время энергично оспаривается искусствоведами; подвергается сомнению даже и самая принадлежность данной работы кисти Брюллова (49, 269—270). Оставляя в стороне решение этого вопроса, можно предположить, что художник, едва только наметивший предполагаемый портрет, имел в виду несколько обобщенный, романтизированный облик великого музыканта, передающий его духовную сущность.

Это подтверждается всеми другими работами замечательного русского живописца. Именно в жанре портрета особенно ярко проявилось его дарование в описываемый петербургский период 1830—40-х годов (всего им создано с 1836 по 1848 г. около 80 портретов). В корне неправильным явилось создавшееся представление о мнимом упадке и измельчании его таланта. Современный исследователь творчества К. Брюллова Э. Н. Ацаркина справедливо замечает: «Самое ценное, что было создано художником в Петербурге, это — портреты. Выполненная Брюловым портретная галерея писателей, артистов, художников или просто его друзей и знакомых дает яркое представление о русской интеллигенции конца 30-х — 40-х годов, о ее душевном складе, раздумьях, сомнениях и неугасимых мятежных порывах... В лучших портретах Брюлову удалось показать сложность человеческой психики, создать неповторимые индивидуальные образы» (30, 84). Таков и «брюловский Глинка», пусть даже переданный нам в гротескном, карикатурном освещении острым карандашом художника, его наблюдательным взором⁸.

К тому же времени, как, впрочем, и к более позднему периоду 1840-х годов, относится целый альбом карикатур на Глинку, созданных его другом, художником Н. А. Степановым — близким родственником Даргомыжского (на его сестре Софье Сергеевне он был женат), а в будущем —

⁸ А. Н. Струговщиков сообщает: «Тут Брюллов присел к столу и начал чертить карикатуры на Глинку с надписями: „Глинка на бале в Смольном, обожаемый“, „Глинка, поющий без голоса и без фрака“, „Глинка в восторге от своих произведений“, и т. д. При этом он приговаривал: „Как же я его отпечаю! а вот и еще... и еще экземпляр... Сюжет неистощимый!» (19, 187).



1. Pensieroso (задумчивый).
2. Любезный друг (bis, con fuoco).
3. Glinka feroce (свирепый Глинка), останавливающийся, встретив новую идею.
4. Rindolcito (смягчившийся)

Карикатуры К. П. Брюллова (лист 3)

редактором известного сатирического журнала «Искра». Далеко уступая брюлловским зарисовкам в художественном отношении, карикатуры Степанова все же замечательны своим теплым юмором, богатством и разнообразием сюжетов: начиная от создания «Руслана» и вплоть до 1850-х годов художник запечатлел в них все стадии глинкинской биографии, оставив поистине неоценимый документальный материал.

В период дружбы с Брюлловым Глинка и сам увлекался изобразительным искусством, особенно рисованием. Его сохранившиеся работы, выполненные карандашом под руководством художника Ф. П. Солнцева, свидетельствуют о незаурядной одаренности. На одном из этих пейзажей рукой Брюллова сделана надпись: «скопировано очень недурно».

Помимо общих интересов (по словам очевидца, П. А. Степанова, «Брюллов восторгался музыкою Глинки; этот благоговел перед живописью первого») (19, 187),

композитора и художника сближала известная общность их положения в общественной жизни. Призванный в Россию после 12-летнего пребывания в Италии, Брюллов сразу почувствовал свою зависимость от прихотей двора, от вкусов самодержавного мецената. В звании профессора Академии художеств он не был утвержден по причине «самовольного выбора сюжета» знаменитой картины «Гибель Помпеи». Категорически забракован был Николаем I его проект росписи Зимнего дворца. Осталось незавершенным большое историческое полотно, начатое им по заказу императора, — «Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году». Идея художника — показать все-народный подъем в борьбе с иноземными захватчиками — не соответствовала официальной трактовке сюжета. В этих условиях кружок петербургской «богеми», где замыслы Брюллова всегда находили горячую поддержку, был для него местом отдохновения.

Среди многочисленных мемуаров, рисующих взаимоотношения Глинки с Брюлловым, наибольший интерес представляют воспоминания А. Н. Струговщикова, известного переводчика «Фауста» Гёте. В сопоставлении с той отрицательной характеристикой, какую дают «кукольниковой братии» И. И. Панаев, Ю. К. Арнольд и другие современники Глинки, Струговщиков оказался более проникательным. С некоторой долей преувеличения, но все же и с наблюдательностью психолога он сумел подчеркнуть творческий характер общения «избранных» — Глинки с Брюлловым. «На беду, молва о недавней размолвке Глинки и Брюллова с женами ходила по городу с прибавлениями, разумеется, петербургских кумушек — пишет Струговщиков. — Странно было при этом то, что петербургская публика, в особенности барыни, нападали на своих любимцев в то время, когда они подавали собою пример бескорыстного, свободного труда и творческой деятельности, как будто эта славная деятельность, воочию всему Петербургу, не давала им права на более осторожные приговоры в делах, для постороннего темных. С отвращением припоминаю некоторые отзывы в конце тридцатых годов как о К. Брюллове и Глинке, так и о Пушкине, которого костюм и манеры не всегда приходились по вкусу пустозвонам великосветского пошиба» (19, 194).

Главный смысл содружества двух великих художников раскрывался, конечно, не в обстановке многолюдных собраний, происходившей у Кукольника «по средам»: их

беседы происходили либо в ночные часы, после ухода шумной компании, либо днем, когда каждый из них предавался своей работе — иногда в студии Брюллова, где постоянно стоял рояль, а иногда у Струговщикова или у братьев Степановых.

Вот одна из таких встреч, состоявшаяся 2 мая 1840 года в квартире Струговщикова на Васильевском острове, находившейся рядом с мастерской Брюллова. «Не уступая Брюллову, Глинка усиленно работал все это время над „Русланом и Людмилой“, Кукольник — над „Эвелиной де Вальероль“, а ваш покорный слуга только что окончил переводы „Римских элегий“ и сидел за корректурами газет. Погода стояла великолепная; окна были раскрыты (...) Несколько эскизов карандашом и чернилами, между ними набросок Брюллова, эскиз 12-главого Исаакиевского собора, и лоскуток нот с импровизацией Глинки остаются у меня от этого вечера и поныне» (19, 192).

Описываемая Струговщиковым встреча происходила в то время, когда господствовавшая в кружке идея синтеза искусств наиболее тесно скрепляла это содружество. Брюллов с усердием, не выходя из мастерской, писал свою историческую тему — «Осаду Пскова». Кукольник в это же время работал над аналогичным сюжетом трагедии «Князь Холмский». Глинка по его просьбе написал осенью 1840 года музыку к этой трагедии. Все это, разумеется, не было простым совпадением. Увлеченность художника и драматурга историко-патриотической темой не могла не вызвать отклика в душе автора «Ивана Сусанина». Не этим ли можно объяснить, что к выпренней, эклектичной драме Кукольника Глинка написал замечательную по своей яркости музыку?

Однако даже не это интереснейшее произведение, а камерный цикл совсем другого жанра явился самым значительным результатом общения Глинки с кружком Кукольника. Летом того же 1840 года были сочинены 12 романсов, объединенные в сборник под общим названием «Прощание с Петербургом». Глинка написал их в короткий срок и при этом не без практических целей: продав романсы издателю Гурскалину, он надеялся пополнить свои денежные ресурсы. Замысел цикла сразу же вдохновил композитора — и в каждом романсе он создал неповторимый, законченный образ. Об этой сложившейся галерее картин речь пойдет далее; как одно из высших достижений Глинки, своеобразный апофеоз его вокальной

лирики, цикл заслуживает самостоятельного рассмотрения. Отметим лишь одну характерную сторону глинкинской концепции, воплотившейся в этих романсах: подлинную живописность, зримое ощущение реального, окружающего мира. Общение с Брюлловым, с его солнечными картинами юга — Италии, Греции, Востока — здесь не прошло бесследно!

Цикл заканчивается торжественной застольной «Прощальной песней», давшей название всему сборнику. Это название символично. «Прощанием с Петербургом» Глинка намеревался закончить свое общение с шумной «братией» и надолго покинуть северную столицу. С большим воодушевлением пропел он на вечере 9 августа свою застольную песню. А вскоре затем прекратились кукольниковские «среды»; исчезла шумная ватага, наполнявшая дом в Фонарном переулке. Многие в этой среде со временем сделалось чуждым для Глинки и многое оказалось исчерпанным. И хотя дружеских отношений с Кукольниковом он не порвал и позже, но в целом это общение уже утратило для него свою привлекательность.

* * *

Решение Глинки уехать из Петербурга возникло не случайно. В тяжелые дни разочарования, душевной опустошенности и горьких сомнений к нему снова пришло светлое чувство любви и возродились мечты о счастье. Навсегда вошла в его жизнь памятная встреча с обаятельной, умной и образованной девушкой, которой суждено было стать вдохновительницей прекрасных лирических творений — романсов и «Вальса-фантазии». То была юная Екатерина Ермолаевна Керн (1818—1904) — дочь известной в истории красавицы, некогда покорившей сердце Пушкина.

С Екатериной Керн Глинка познакомился весной 1839 года, в доме своей сестры М. И. Стунеевой, жившей тогда на казенной квартире в Смольном институте (муж ее Д. С. Стунеев служил в администрации этого учреждения). Смолянка по образованию, одна из лучших воспитанниц института, Керн была по окончании курса оставлена там классной дамой. Встреча с ней сразу произвела на Глинку сильное и не совсем обычное впечатление: девушка покоряла не красотой, но душевной чуткостью, тонким и проницательным умом. «Она была нехороша,—

вспоминает Глинка, — даже нечто страдальческое выражалось на ее бледном лице... мой взор невольно останавливался на ней: ее ясные, выразительные глаза, необыкновенно стройный стан (*élancé*) и особенного рода прелесть и достоинство, разлитые во всей ее особе, все более и более меня привлекали». И далее: «Вскоре чувства мои были вполне разделены милою Е. К., и свидания с нею становились отраднее» (23, 291). Все больше сближали его с новой подругой музыкальные интересы — созвучие двух родственных натур. Восхищаясь романсами Глинки, она сама выбрала для него текст стихотворения Кольцова «Если встречу с тобой». Тогда же, в 1839 году, возник первый фортепианный вариант «Вальса-фантазии», а затем — другой драгоценный дар: «Я помню чудное мгновенье», едва ли не лучший лирический романс композитора.

Уже одни названия этих произведений многое говорят об их вдохновительнице. Все они освещены каким-то особенным, мягким лирическим светом, мечтательным восприятием бытия. Создавая их, Глинка наверное не раз вспоминал историю любви великого Пушкина, его пылкое чувство к матери своей возлюбленной — очаровательной Анне Керн.

У него же это увлечение проявлялось иначе. В немногих строках записок он пишет о своей «Е. К.» со сдержанной, почти братской нежностью, всюду подчеркивая болезненную хрупкость ее натуры. Не совсем обычно складывалось и все дальнейшее развитие их отношений. После разрыва с женой Глинка уже видел в своей возлюбленной будущую спутницу жизни. Своим чувством он поделился с матерью. Горячо любившая сына Евгения Андреевна не отказала ему в согласии на новый брак, но в глубине души, конечно, не могла сочувствовать этому союзу («Согласие ее было вынужденным», — писал Глинка). Еще более серьезные опасения по поводу неудачного романа дочери с не разведенным еще человеком, известным к тому же своим нелегким характером, должна была испытывать много пережившая Анна Петровна Керн.

Но мечта о семейном счастье становилась все более настойчивой. Летом 1840 года Глинка решился на трудный шаг — тайно уехать с Е. Керн за границу без оформления брака. Внешним поводом к этому послужило слабое здоровье девушки, требовавшее, по мнению врачей, перемены климата.

Задуманный план не осуществился. Перед отъездом между влюбленными произошла серьезная размолвка, о которой Глинка глухо упоминает в «Записках». 11 августа он выехал из Петербурга один, но все же встретился в Гатчине с Керн и ее матерью и продолжал совместное путешествие с ними до Смоленской губернии. Здесь он расстался с той, которую уже считал будущей женой, — расстался бесповоротно, с тем чтобы уже никогда не возвращаться к прежним сердечным отношениям.

Все обстоятельства этого важного, значительного этапа в его жизни до сих пор остаются невыясненными. Была ли упомянутая Глинкой ссора с Керн настолько серьезной? Поддалась ли девушка увещаниям своей матери? Наступило ли это внезапное охлаждение в результате сложных и трудно преодолимых препятствий?

Ответ здесь не может быть однозначным. Возможно, что Глинка, внезапно разочаровавшись в своей избраннице, интуитивно почувствовал неосуществимость прежних решений. Некоторые друзья композитора, зная его переменчивый нрав, подчеркивали известную нереальность, даже надуманность его любви к Е. Керн — малоэффективной, скромной и, с их точки зрения, излишне интеллектуальной особе. Так, П. А. Степанов, брат художника, в своих воспоминаниях о Глинке писал: «Я всегда был убежден, что эта привязанность исходила не от глубокого чувства, а зародилась и воспитывалась воображением. Семейное свое несчастье он искал заглушить какою-нибудь привязанностью, и я подозреваю, что сочувствие к бледной, интересной девушке, вместе с данью ее уму и образованности, он принял за любовь. Так мне всегда казалось, и я не опасался за последствия этой quasi-любви; подорванная обидчивостью и недоразумением, она легко рушилась, и Глинка передал мне все, что у него от этой любви оставалось» (19, 58—59).

Однако, перечитывая сейчас письма Глинки, легко понять недалекость таких суждений. Разрыв с Керн надолго остался незаживающей раной в его душе. В близости к ней он находил то главное, что привлекало его в эту трудную пору: духовное общение. «Для меня привязанность к ней — это с е р д е ч н а я п о т р е б н о с т ь, а раз сердце удовлетворено, то нечего бояться и страстей... Уже в самой близости к лицу, которое его п о н и м а е т, художник черпает новые силы», — писал он своей сестре Е. И. Флери весной 1841 года (24, 123). Еще более откро-

венно высказывается он в письме к матери: «Мое сердце не изменилось. Ваше письмо прошедшего года отравило мое блаженство (я не ропщу на это), угрызение совести при мысли покинуть вас возмутило мою душу до такой степени, что я не мог разобрать чувств моего сердца, — писал Глинка, имея в виду настойчивые уговоры матери — порвать с Е. Керн. — Вот почему по приезде к вам я казался равнодушным и старался отыскивать и увеличивать недостатки К. Но тайная грусть закралась в сердце, я занемог и по возвращении в Петербург едва не умер. Письма ее воскресили сердце»⁹.

Впоследствии Е. Е. Керн, выйдя замуж за юриста М. О. Шокальского, тщательно уничтожила всю переписку с Глинкой. Но многое о своих отношениях с ним поведала сыну — известному ученому, географу Ю. М. Шокальскому.

Связь Глинки с семьей Керн в дальнейшем все же не прерывалась. Сохранившиеся письма композитора к Анне Петровне, написанные по-французски, в тоне светской любезности, свидетельствуют о его заботливом отношении к прежним друзьям, о желании помочь им в трудных жизненных обстоятельствах. Но прежнее чувство ушло безвозвратно. И только прекрасные страницы глинкинской лирики передают нам историю этой любви.

* * *

Приехав в Новоспасское, Глинка с особой остротой ощутил власть своего основного призвания — творчества. С новой силой вспыхнула у него мысль о «Руслане» и увлеченность эпической стороной пушкинской поэмы. Целиком погружаясь в музыку, он, казалось, отстранял от себя все пережитое. И примечательно, что именно в Новоспасском, среди родной природы, он в самый короткий срок создал основные, славянские сцены будущей оперы: грандиозную интродукцию, арию Руслана (эскизно, без медленной части намеченную еще в «Первоначальном плане») и завершающий всю композицию финал.

Работу над оперой Глинка предполагал продолжить в Петербурге, куда вернулся уже в сентябре. Однако непредвиденные обстоятельства вновь отвлекли его от «Руслана». Получив разрешение на постановку своей историче-

⁹ Письмо от 1 апреля 1841 г. (24, 127).

ской трагедии «Князь Холмский», Кукольник упросил своего друга украсить ее музыкой. Так возникло одно из интереснейших сочинений в русской симфонической музыке — увертюра, антракты и вокальные номера к драматическому спектаклю, составившие, по существу, самостоятельную сюиту. «Мне удалось написать их по желанию, и я имею право оценивать их в числе хороших моих произведений», — писал Глинка В. Ф. Ширкову¹⁰. Высокую оценку музыка Глинки получила впоследствии в русской критике, в трудах Серова и Стасова. Заручившись содействием «своего Миши», Кукольник твердо рассчитывал на успех трагедии.

Но даже и участие Глинки не спасло ее от полного провала. Премьера «Холмского», состоявшаяся 30 сентября 1841 года на сцене Александринского театра, прошла при общем неодобрении публики и критики. «Длинное создание г. Кукольника упало с первого раза с страшным гулом и треском», — писал рецензент «Литературной газеты», возмущаясь этим «разнохарактерным дивертисментом». Музыка Глинки осталась незамеченной и, более того, надолго забытой.

Печать тяжеловесного, ложно-патетического кукольниковского стиля основательно заклемила музыку «Князя Холмского», и Серов, впервые осуществивший детальный анализ этой вокально-симфонической сюиты, имел полное право назвать свою статью «Малоизвестное произведение М. И. Глинки» (1857).

Едва ли, однако, неудачное исполнение трагедии могло сильно огорчить композитора, вступившего тогда в новую фазу творческого подъема. После тяжелых личных переживаний, отвратительной волокиты бракоразводного процесса и длительной болезни, которую он перенес весной, осень 1841 года открыла новый и завершающий этап работы над «Русланом». Возобновив переписку с Ширковым, Глинка к тому времени получил от него либретто последних двух действий, заготовленное по детально разработанной программе. Написанный текст, однако, не удовлетворил его, особенно в V действии, где, по замыслу композитора, должна была окончательно утвердиться главная мысль: идея «грядущей славы России». Финал оперы он считал «самым трудным номером» всей партитуры и приложил все усилия к тому, чтобы он

¹⁰ Письмо от 18 декабря 1840 г. (24, 105).

достойным образом увенчал величественное здание «Руслана»¹¹.

Заканчивая оперу, Глинка должен был прибегнуть к помощи друзей. Кукольникову он поручил текст большой арии Ратмира, Гедеонову — текст дуэтино Финна и Руслана («Благодарю тебя, мой дивный покровитель!») и значительной части финала III действия. Некоторые разделы либретто, в том числе сцена Фарлафа с Наиной и рондо Фарлафа, принадлежат самому композитору. Сохранившиеся авторские программы оперы наглядно подтверждают творческий метод Глинки, полностью диктовавшего либреттисту всю поэтическую основу данного номера.

В лихорадочном возбуждении писал он недостающие сцены: финалы всех пяти действий, сцену Фарлафа с Наиной, рондо Фарлафа, сцену Руслана с Головой, арию Ратмира (романс Ратмира «Она мне жизнь» был написан уже давно, в числе первых номеров оперы), большую сцену Людмилы и танцы из IV акта. 4 марта 1842 года Глинка уже смог подать прошение директору императорских театров А. М. Гедеонову о принятии оперы на сцену.

Как и при постановке «Сусанина», этот процесс не прошел без осложнений. Хорошо зная, что «и с к у с т в о для Гедеонова-старика не существует» (24, 161), Глинка должен был прибегнуть к протекции его сына М. А. Гедеонова, который взялся представить в дирекцию предварительную программу оперы, составленную с учетом обычных, шаблонных требований. За эту услугу композитор вынужден был посвятить ему свое творение, не знавшее себе равных на оперной сцене. Цена подобных посвящений хорошо известна в истории.

Между тем слухи о сочиненной опере распространялись по всему Петербургу. В «Записках» Глинка несколько односторонне говорит о своем отшельничестве и намеренном отчуждении от светской жизни. Его общительная натура жаждала отклика, и каждая реакция окружающих вызывала у него состояние творческого подъема. Избегая «высших» кругов придворной знати, он тем не менее охотно посещал салоны любителей музыки, постоянно выступал с исполнением своих романсов или аккомпанировал корифеям оперной сцены — О. А. Петрову, А. Я. Петровой-Воробьевой, С. С. Гулак-Артемовскому.

¹¹ См. 23, 111—124, письма к Е. А. Глинке от 25 ноября и к В. Ф. Ширкову от 20 декабря 1841 г. (24, 159—162).

Именно в эту «руслановскую пору» горячими поклонниками Глинки — не только композитора, но и певца-исполнителя — становятся молодые энтузиасты музыкального искусства Серов и Стасов. Учащаются встречи с Даргомыжским, возобновляется дружба с Одоевским. Сопоставляя воспоминания современников — Серова и Стасова, Струговщикова и Кукольника, П. А. Степанова и художника П. Н. Соколова,— можно хорошо представить, какой горячий прием встречал Глинка всюду, где могли оценить его искусство. Слава его росла с каждым новым сочинением; его романсы, особенно цикл «Прощание с Петербургом», затмили все то, что до сих пор в изобилии сочинялось русскими композиторами в этом излюбленном жанре¹². Охотно раскупались и все пять тетрадей «Собрания музыкальных пьес», изданные Глинкой в 1839—1840-м годах; наряду с сочинениями Даргомыжского, Алябьева, Верстовского, Виельгорского и других авторов, здесь были впервые опубликованы романсы «Сомнение», «Где наша роза», «Ночной зефир». В ожидании премьеры «Руслана» Глинка все чаще исполнял отрывки из своей оперы; сам пел балладу Финна, каватину Гориславы (в этой теноровой транскрипции она получила у композитора название «Моя тоска»), романс Ратмира «Она мне жизнь» и многое другое. «Он пел, и мы таяли от наслаждения!» — рассказывает Серов.

Но музыка Глинки еще ждала самых высоких, авторитетных ценителей. Таким оказался Ф. Лист, впервые посетивший Россию весной 1842 года. Познакомившись с рукописной партитурой «Руслана», венгерский композитор, как впоследствии и Г. Берлиоз, стал восторженным почитателем русского мастера. «Неужели вы серьезно находите Глинку гениальным?» — спросил великий князь Михаил Павлович, встретившись с Листом в Павловске. — «Это мое глубокое убеждение», — ответил великий музыкант (77).

Нельзя не отметить в то же время, что сам Глинка говорил о своем коллеге далеко не с полной объективностью. Критически оценивая чуждую ему оркестрально-мощную игру великого пианиста, он резко порицал его «вычурную» манеру интерпретации, его концертный репер-

¹² «„Прощание с Петербургом“ М. И. Глинки, состоящее из 12 романсов, быстро разошлось по всей России, теперь едва ли уже отпечатано не в третий раз», — писал в «Русском вестнике» Н. В. Кукольник (78).

туар. В этих суждениях явно проскальзывает оттенок раздражительности и внутренней уязвимости, присущий письмам и воспоминаниям композитора, относящимся к «руслановскому» периоду — самому плодотворному, но и очень трудному в его жизни. «Меня, отказавшегося от света со времени разрыва с женой, т. е. с ноября 1839 года, снова вытащили в люди; и забытому почти всеми русскому композитору пришлось снова являться в салонах нашей столицы по рекомендации знаменитого иностранного артиста» (23, 304), — писал он, словно забывая, что его уединение к тому времени давно кончилось и что его «забытое имя» гремело по всей России.

С Листом Глинка встречался у Виельгорского, у О. А. Сенковского и, наконец, на вечере у Одоевского, где венгерский композитор к общему восхищению сыграл по партитуре несколько фрагментов из «Руслана».

Еще более тесное сближение произошло позже, в дни второго приезда Листа в Россию весной 1843 года. Но и тогда автор «Руслана», при всем его уважении к авторитету своего зарубежного собрата, не смог должным образом оценить новаторские качества его таланта. Недаром А. Н. Серов, вспоминая состоявшиеся в то время гастрели Листа и Рубини, с большим сожалением замечал: «Для Михаила Ивановича все это являлось больше с забавной стороны, особенно по тогдашнему его ироническому и сильно-озлобленному состоянию духа» (85, 1349). Измученный семейными неурядицами, толками и пересудами, разгоревшимися вокруг его оперы, Глинка, действительно, не мог быть полностью беспристрастным.

* * *

Первые выступления Листа в России совпали с тем напряженным временем, когда опера уже готовилась к постановке. «Дописывать немного оставшееся», по словам Глинки, нельзя было «без сценических соображений». Весной начались совещания композитора с известным художником-декоратором А. А. Роллером, а затем с французским балетмейстером А. Титюсом. В декорационных мастерских заготавливались костюмы под наблюдением Брюллова; расписывалась на партии сложнейшая партитура.

На искусство Роллера, ведущего театрального художника того времени, Глинка возлагал большие надежды. Красочные, эффектные декорации, по его мнению, должны



Эскиз декорации для третьего действия оперы
«Руслан и Людмила» работы Роллера

были в какой-то степени компенсировать некоторую статичность сценического действия, присущую эпическому жанру. Однако реальное выполнение этих эскизов не оправдало его ожиданий. Тонкий вкус Глинки не мог мириться с тем псевдорусским, вычурно изукрашенным стилем, в каком были решены декорации княжеской гридницы. Еще более разочаровал его замок Черномора — прелестный по очертаниям и краскам в первоначальном наброске, но воплощенный на сцене грубо и примитивно. «Из волшебной-прекрасной затейливой декорации, которая могла бы занять публику и заставить ее забыть недостатки драматического действия оперы, Роллер (вероятно, от досады) сделал самую пошлую из всех декораций оперы. Замок был похож на казармы, фантастические цветы на боках авансцены были безобразно и гадко размалеваны самыми простыми красками и испещрены сусальным золотом», — писал Глинка (23, 308).

Еще больше волнений, естественно, доставляла композитору трактовка самой музыки — сложнейших вокальных

и оркестровых партий, требовавших самого высокого уровня мастерства. В конце лета 1842 года он провел первую, квартетную репетицию при помощи ведущих музыкантов оркестра — К. Ф. Альбрехта, К. Б. Шуберта и других (сам он играл партию духовых инструментов на рояле). Затем начались пробы с полным оркестром и певцами, во время которых Глинка попутно, в комнате режиссера, написал гениальную увертюру «Руслана» — «прямо на оркестр». Вокальные партии были распределены между ведущими певцами труппы.

И все же, несмотря на тщательную и, казалось бы, заблаговременную подготовку, процесс репетиций оказался мучительным для композитора. Грандиозные размеры оперы не укладывались в привычные рамки! Об этом с худо скрываемым раздражением говорит сам автор «Записок», утверждая, что «многие номера оперы нужно было сократить». Урезывались лучшие номера партитуры: вторая песня Баяна, хор «Лель таинственный», чудесный фее-рический антракт к III действию, значительная часть V акта и многое другое. Кто и когда потребовал этих сокращений?

Большая доля вины здесь лежала не только на театральной дирекции. Вокруг «Руслана» сплетались различного рода толки великосветских «аматёров», закулисные интриги, недовольство некоторых артистов, находивших малоэффективной ту или иную оперную партию. С полным основанием композитор считал одной из главных пружин в этом круговороте интриг пресловутого Ф. Булгарина: расточая лицемерные похвалы автору «Руслана», он в то же время восстанавливал против него певцов и оркестрантов. Вспоминая аналогичную ситуацию, сложившуюся на премьере «Ивана Сусанина», можно легко убедиться в том, что «зависть, злобой омрачась», не переставала преследовать Глинку!

Однако внешние обстоятельства на этот раз сложились иначе. Если его первая опера, при поддержке такого искусного дипломата, каким был Жуковский, по многим причинам получила апробацию двора, то к постановке «Руслана» в высших кругах отнеслись недоброжелательно. Обеспокоенные растущей славой Глинки, прежние друзья немало докучали ему своими советами. Особенно огорчало его ревнивое вмешательство Мих. Виельгорского, попытавшегося «исправить» многочисленными купюрами «неудавшуюся оперу» Глинки. Все это привело к тому, что «Руслан»

предстал перед зрителями в значительно искаженном и сокращенном виде, с необоснованными урезками и в исполнении, весьма далеком от совершенства.

Премьера оперы состоялась 27 ноября. Дирижировал К. Ф. Альбрехт, занявший после смерти К. А. Кавоса пост главного капельмейстера. Среди ведущих исполнителей могли удовлетворить Глинку только О. А. Петров (Руслан) и Л. И. Леонов (Финн). Лучшая артистка труппы А. Я. Петрова-Воробьева перед спектаклем заболела, и назначенная ей партия Ратмира была робко и бесцветно исполнена ее однофамилицей — неопытной воспитанницей театральной школы — Анфисой Петровой 2-й. По словам Глинки, публика приняла оперу «очень недружно». Император и его двор демонстративно покинули зал до окончания представления.

* * *

История первой постановки «Руслана и Людмилы» подробно освещена в целом ряде исследований. Памятный день 27 ноября 1842 года был тяжким испытанием для композитора — и днем величайшей победы для русского искусства. «Рожденная в муках», вторая опера Глинки с течением времени распространила свое влияние на всю русскую музыку. Отмеченная полной зрелостью его гения, она явилась тем поворотным этапом в истории музыкального театра, после которого возврат к прошлому был уже невозможен.

В жизни же самого композитора она завершила период больших творческих исканий. Длительный процесс создания «Руслана», затянувшийся на целых шесть лет, был, по существу, непрерывным, ибо высокое мастерство, наполняющее всю музыку оперы, отразилось на всех сочинениях этих лет. К монументальной композиции Глинки ведет целый ряд произведений, которые можно рассматривать как впечатляющие этюды художника к большому, развернутому полотну. Проследив внешнюю канву жизни композитора, обратимся к этим его творениям малой и более сложной, крупной формы.

Глава седьмая

Спутники «Руслана»

Создание оперы сопровождалось у Глинки многими «спутниками». Среди них бесспорное право первенства принадлежит вокальной камерной музыке — романсам и песням.

Особое положение этого жанра в процессе творчества композитора во многом связано с особенностями его психического склада, его душевной организации. Вокальная лирика с юных лет была для него важнейшим средством самовыражения, личностного восприятия жизни, неотторжимой частицей собственного бытия. Справедливо суждение Стасова, утверждавшего, что «каждое его произведение из числа вокальных есть страница или строчка из его жизни, частица его восторгов, радостей или печалей. Так было во все продолжение его художественной деятельности...» (91, 396).

Отзвуки былых дум и настроений, пережитых «восторгов, радостей или печалей», действительно, наложили свою печать на многие романсы Глинки. Напомним романтическую элегию «Сомнение», романсы «В крови горит огонь желанья», «Если встречу с тобой», «Я помню чудное мгновенье» и многие другие лирические романсы великого музыканта.

Но вместе с тем Глинка с присущим ему мастерством художника умел найти выход в сферу надличного, общечеловеческого и объективного выражения чувства. Мастер монументальных оперных композиций, он с не меньшим совершенством владел и даром образной концентрации —

сжатого, лаконичного высказывания в единой, собранной форме вокальной миниатюры.

К эпохе «Руслана» относится почти половина всех созданных им романсов. Среди них — шедевры, затмившие даже то лучшее, что появлялось в 1820-е годы. И это закономерно. Если в своей вокальной лирике раннего периода молодой композитор во многом отталкивался от бытовой традиции, то теперь его произведения уже выходят далеко за рамки привычных ассоциаций и становятся классическим эталоном для современников. Стиль глинкинской лирики вдохновляет молодого Даргомыжского, получает отображение в поздних романсах Варламова, вызывает прямые аналогии в некоторых романсах Гурилева.

А между тем сам Глинка, казалось бы, в этой области не порывает с прошлым и продолжает развивать уже сформировавшиеся ранее жанры. Как же определить место его романсов в общем контексте русской и мировой вокальной камерной музыки?

Как и в своих операх, в вокальной лирике Глинка остается художником ярко национальным. На фоне обще-европейской культуры того времени вокальная лирика Глинки возникла как совершенно самостоятельное явление. Разумеется, и ей тоже суждено было отразить общий дух времени. «Лирическая волна», охватившая западно-европейскую музыку в эпоху романтизма, по-своему затронула и русских композиторов. В одно время с Глинкой творили Шуберт и Шуман. Мощный подъем австро-немецкой вокальной культуры, расцвет глубоко психологической камерной песни — Lied, все это с небывалой силой возвысило и утвердило тот самый идеал содружества музыки и поэзии, к которому стремились романтики.

Идея этого нерасторжимого синтеза по-своему волновала и Глинку, чуткого к музыке стиха и отразившего в своих романсах весь сложный путь русской поэзии от Жуковского до Лермонтова. Но, впитав с юных лет эстетические принципы романтизма, Глинка шел своим путем, отталкиваясь от своих национальных традиций и подчиняя звучащий текст стихотворения распевному строю русской мелодии. Мелодикой русской поэтической речи с ее фонетической организацией, динамикой, ритмом пронизаны все его романсы, возникшие в тот период, когда и сама русская поэзия все более глубоко проникалась музыкой. На первый план здесь, естественно, выдвинулось творчество

Пушкина, мощно продвинувшее вперед всю русскую вокальную музыку, начиная с 1820-х годов.

«Певцом пушкинской поры» по справедливости можно назвать Глинку в зрелых его романсах, хотя хронологически они уже за гранью роковой даты пушкинского периода. И дело здесь не только в участвовавшем обращении к великому поэту («до «Сусанина» всего два пушкинских романса, в период «Руслана» — пять), а в полном слиянии художественных принципов композитора с пушкинским идеалом правды и красоты. В романсах Глинки, как и в поэзии Пушкина, нерасторжимо слиты черты романтической одухотворенности и рациональной ясности выражения, субъективного и объективного восприятия мира. Романтическая взволнованность и классическая, подчас подлинно античная стройность переплавлены в новое качество, отвечающее духовным запросам русской действительности, духовному строю русского человека. Верность пушкинскому «правдоподобию чувствований» у Глинки сохраняется даже и там, где избранный текст, казалось бы, очень далек от совершенства, — как, например, в знаменитой элегии «Сомнение», продолжающей и до наших дней волновать сердце.

Конечно, далеко не все стороны пушкинской поэзии, в своем роде универсальной, были затронуты им в камерном жанре. Его не коснулись ни философская углубленность поздних стихотворений поэта, ни гражданственный пафос «Пророка» и «Памятника». Да и самое понятие «романс» в то время пока еще в основном исчерпывалось любовной лирикой.

Но с каким тонким проникновением, с какой неподражаемой грацией отражена эта вечная тема в музыке Глинки! Каждый из его пушкинских романсов возник как драгоценное созвучие пушкинской лирике, ее внутреннему духовному строю. Как у Пушкина, «вокальные стихотворения» Глинки поражают своим изяществом и вместе с тем щедрой полнотой чувств.

Лирика Глинки жизнелюбива. Пушкин воспринимался им прежде всего как певец солнца и разума, провозвестник радости и красоты жизни. Неистощимая пушкинская жизнерадостность постоянно влекла Глинку к сравнительно ранним стихотворениям поэта, к его «молодой музе» лицейских лет. Недаром уже на склоне жизни обратился он к юношескому стихотворению «Заздравный кубок», этому гимну радости, молодости, любви. Среди пушкин-

ских романсов Глинки нет ни одного в минорной тональности!

В значительной мере от Пушкина пришло в вокальную лирику Глинки редкое ощущение художественной формы, стройной и собранной, с предельной ясностью выражающей высказанную мысль. Господствующий в ранних романах принцип строфичности с одноплановым внутренним развитием теперь уступает место закругленным репризным трехчастным формам, нередко включающим внутренний контраст. Законченность каждого раздела подчеркивается структурой периода, излюбленным глинкинским приемом повтора завершающих строк. Импровизационность высказывания, «лирический беспорядок» не привлекают его: форма предельно отточена, отшлифована, завершена — и в каждом отдельном случае заметна подлинно пушкинская кристаллизация мысли. «Хорошо, чтобы каждая вещица, хоть маленькая, служила чем-нибудь в свою очередь для новых поворотов музыкального дела и его науки», — говорил Глинка в ответ на восторженный отзыв Серова о романсе «Люблю тебя, милая роза» (83, 158). Едва ли можно было точнее определить метод его работы над каждым произведением, тщательно отделанным рукой мастера!

Общим принципам формообразования подчинены у Глинки структурные закономерности мелодики, столь же пластичной, законченной, закругленной. Романс для него прежде всего вокальное сочинение. Главенствует голос, и тонко выписанное сопровождение лишь дополняет и «дорисовывает» (выражение Глинки) музыкальную мысль. Гармоничная во всех своих элементах и подчиненная классическим законам симметрии, эта мелодия в полном смысле слова воплощает собой идеал «русского бельканто». Она льется свободно и плавно, на большом дыхании. Широкому запеву, или, точнее, мелодическому зерну романса, с восходящей интонацией вокальной мелодии, как правило, соответствует плавное нисхождение, экспрессивному взлету — мягкое скольжение ниспадающих, нередко хроматизированных интонаций. В мелодическом контуре нет ничего намеренно броского, резкого, нет подчеркнутых неподготовленных кульминаций. Плавно закругляя строфу стихотворения, Глинка обычно прибегает к так называемому приему «расширяющей вершины» (термин Л. А. Мазеля), подготовленной постепенным восхождением мелодии и вызывающей повторение последнего стиха:

3а Allegretto passionato

«В крови горит огонь желанья»

Мнеслаще ми-ра и ви-на, слаще ми-ра и ви-на.

3б Allegretto

«Люблю тебя, милая роза»

Те- бя о-бо-жа-ю ду-шой, те-бя о-бо-жа-ю ду-шой.

3в Presto

«Попутная песня»

И бы-стре-е,шибче во-ли по-езд мчит-ся в чис-том
по- ле по-езд мчит- ся в чис-том
по- ле, в чис-том по- ле.

Специфична и декламационная трактовка поэтического текста. Широкая кантилена, особенно ярко выраженная в вокальной мелодике «руслановского» периода, отнюдь не противоречит у Глинки понятию декламации, выразительного произнесения слова. Напротив, это условие он считал обязательным в вокальном произведении любого жанра — будь то медлительно льющаяся мелодия «Сомнения» или быстрая, почти буффонная скороговорка «Попутной песни». И в этом смысле декламационная выразительность вокальной мелодии полностью отвечала тем исполнительским принципам, которые были отчетливо сформулированы им самим в его артистической и педагогической практике. «В музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны, — говорил он Серову. — Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение» (83, 136). Отсюда видно, какое важное значение композитор придавал искусству артикуляции, развивая на русской почве лучшие традиции итальянской певческой школы. Приемы выразительной декламации текста, по словам того же Серова, Глинка блистательно продемонстрировал в собственном исполне-

нии. В его трактовке, действительно, «каждое слово было воплощением глубоко поэтической мысли и выливалось легко, свободно в своей артистически-изящной грации и простоте формы» — так писал об этом критик, услышав в авторском исполнении бессмертный романс «Я помню чудное мгновенье» (83, 137).

В отдельных случаях Глинка, по-видимому, сознательно ставил перед собой задачу определенного выразительного приема вокальной техники. Так в романсе «Если встречу с тобой» на слова Кольцова вся вокальная партия (20 тактов) развертывается целиком на непрерывном дыхании, без пауз, за исключением одной только предрепризной ферматы. Стремительный бег мелодии в равнодольном ритме восьмых создает впечатление восторженной, как бы задыхающейся речи:

Agitato
con passione

Ес-ли встре-чусь сто- бой, иль у- ви-жу те-
-бя, — что за тре-пет за огонь ра- зо- лье-т-ся в ду-
-ше. Ес-ли взгля-нешь, ду- ша, я го-рю и дро-
-жу, и бес-чув-ствени нем предто- бо-ю сто- ю!

Практически исполнить это задание в полном соответствии с написанным текстом невозможно. Но Глинка имел в виду мастерство исполнителя, берущего здесь еле ощутимые «воздушные» паузы, не прерывающие этот поток.

Огромное значение он придавал тембровой окраске. Каждый романс уже в процессе создания мыслился им в живом исполнении, в конкретном регистре и тембре — чаще всего теноровом, наиболее близком к его собственным артистическим данным. Многие романсы Глинки находили в то время своих идеальных интерпретаторов в лице друзей и учеников: А. Я. Петровой, П. А. Бартеновой, А. П. Лодия, П. М. Михайлова — обладателя

мягкого, чисто лирического тенора, по тембру отличного от несколько резковатого, «металлического» голоса Глинки¹. Исполняла в своих концертах романсы Глинки и знаменитая Полина Виардо.

Страницы мемуаров наполнены самыми восторженными отзывами об этих вокальных концертах, где наряду с самим композитором выступали прославленные корифеи оперной сцены. Один из таких вечеров состоялся зимой 1840/41 года. Глинка выступал вместе с А. Я. Петровой, одновременно как певец и как аккомпаниатор. В цитированных выше воспоминаниях Серов подробно описывает этот прекрасный *Liederabend*. Певица исполняла элегию «Сомнение» и «Колыбельную песню», Глинка — свой ранний романс «Не называй ее небесной». «В устах самого Глинки эта музыка была для меня полным очарованием никогда мною до того не испытанным и ни с чем не сравнимым, — рассказывает Серов. — Поэзия его исполнения, повторяю — непередаваема! Как все первостепенные исполнители, он был в высшей степени „объективен“, погружался в самую глубину исполняемого, заставлял слушателей жить тою жизнью, дышать тем дыханием, которое веет в идеале исполняемой пьесы...» (83, 132—134).

Обратимся же непосредственно к этим сокровищам глинкинской лирики: в каждом из них в той или иной мере запечатлелся духовный облик их творца.

* * *

Центральное место в вокально-камерном творчестве Глинки занимают романсы на слова Пушкина: «В крови горит огонь желанья», «Где наша роза», «Ночной зефир», «Я помню чудное мгновенье», «Признание». Они написаны в привычных, согласных с традицией того времени жанрах: лирический монолог, испанская серенада, античная идиллия. Впоследствии к ним присоединились еще три романса, тоже достаточно традиционных в жанровом отношении: женский портрет («Адель»), застольная песня («Пью за здравие Мери», «Кубок янтарный»). Но в каждом из них композитор находит новое и открывает свой музыкальный аспект в освещении поэтической темы.

Верный ключ к пониманию пушкинского у Глинки

¹ По словам Серова, Глинка «не причислял себя к особому сорту мягких теноров — *tenori di grazia*» (83, 139).

дает романс «Где наша роза», подчиненный определенной философской концепции². Лицейское стихотворение поэта «Роза» (1815) Глинка воспринял как своего рода зерно пушкинской эстетики. Смысл его — идея непрерывного обновления жизни, гимн «равнодушной природе», которой и суждено «красою вечною сиять» в неизбывном течении бытия. Все это выражено у юного Пушкина афористически кратко, в классически отточенной форме — и выражено с предельной музыкальностью. Напевность кратких и плавных стихов, свободно изливающихся в оригинальном ритме, не могла не пленить чуткий слух Глинки. Стихотворение написано гибким размером, в котором силлабика преобладает над тоникой. Это двустопный ямб с характерным смещением акцентов, заменой неударных слогов ударными:

Где́ на́ша рѡ́за,
Дру́зья мѡй...

Постоянным на слух остается лишь чередование пяти-сложных и четырехсложных стихов — силлабика. Такой размер у самого Пушкина встречается в виде исключения, и то лишь в раннем периоде творчества³. Певучесть и гибкость поэтической речи здесь прямо напоминает античные образцы.

Этот характерный строй античной идиллии был гениально передан Глинкой в созвучном поэтическому ритму мерному течению вокальной мелодии и сопровождающих ее светлых гармоний. В трактовке поэтического текста композитор не только использовал несимметричный пяти-дольный размер, впервые найденный им в «Сусанине», но

² Романс существует в нескольких автографах и в двух различных редакциях. Наиболее совершенной из них следует считать первую редакцию, помеченную авторской надписью: «Коченовка, 8 июля 1838 года. Михаил Глинка». Заметно отличается от нее второй вариант, записанный в альбоме П. А. Баргеновой (без даты), изданный впервые П. А. Загорным (22, 131). Другие автографы, помещенные в альбоме Е. Е. Керн и в рукописи, датированной «Каченовка, 24 июня 1838 года», не дают существенных разночтений.

³ В. Брюсов приводит в качестве аналогичных примеров только два ранних стихотворения: «Пробуждение» («Мечты, мечты! Где ваша сладость?») и «Адели» («Играй, Адель, не знай печали»). Примечательно, что оба они были положены на музыку — первое Алябьевым, второе Глинкой. Справедливым представляется суждение Брюсова, указавшего в своем анализе «Розы» на типичную модель французского классицизма — стихотворения Парни, одного из любимых поэтов юного Пушкина (64, 290).

и подчеркнул его своеобразие равнодольностью ритма, гармоничным соответствием симметрично расположенных нисходящих и восходящих мелодических линий.

Con moto
5
dolcissimo

Где на_ша ро_за, дру_зья мо_и, у_вя_ла ро_за, ди_тя за_ри.

Общему впечатлению стройности способствует полная координация поэтической и музыкальной формы. Двум первым четверостишиям с их перекрестными рифмами отвечает третье, кульминационное, синтезирующее главную мысль и подчеркнутое новой фонической интонацией — опоясывающей рифмой типа *abba*:

Цветку скажи:
Прости, жалею!
И на лилею
Нам укажи⁴.

В точности следуя развитию поэтической мысли, композитор устремляет движение к этой основной кульминации. Омрачающий элегический мотив уходящей жизни («Так вянет младость!») он подчеркнул выразительной секвенцией — переход в параллельный минор, ярко выделил мелодическую вершину (возглас «Увы! жалею») и завершил все стихотворение светлым мажорным двестишием, прославлением новой, расцветающей жизни.

Небольшой романс Глинки, написанный в сжатой форме одного периода, заслуживает особого внимания не только благодаря его художественному совершенству, но и как явление в какой-то мере исключительное для данного периода. Тяготая в то время к более развернутой

⁴ Сделанные Глинкой изменения в тексте («Вздохнув, скажи: Увы! жалею...») вызваны исполнительскими соображениями: открытые гласные «о», «ы» в пении звучат ярче, полнее.

форме, обогащая романс в колористическом отношении, он здесь намеренно ограничивает себя лаконичностью и простотой средств. В его вокальном наследии романс «Где наша роза» навсегда останется замечательным поэтическим афоризмом — прекрасным цветком, который он возложил к памятнику погибшего поэта.

Главенствует в «пушкинской группе» знаменитое послание к Керн.

Стихотворение «Я помню чудное мгновенье» (1825) у Пушкина, как известно, навеяно автобиографическими мотивами. Впервые увидев 18-летнюю Керн еще в Петербурге, в доме президента Академии художеств А. Н. Оленина, он затем вспомнил об этой встрече в Михайловском — «в глуши, во мраке заточенья». Здесь снова, и уже более прочно, возобновилось знакомство с очаровательной родственницей близких соседей Пушкина Осиповых-Вульф — знакомство, пробудившее в душе поэта «и божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь». Автобиографичным пушкинское стихотворение оказалось и на пути Глинки: свой романс (1840) он посвятил Екатерине Керн, любимой им дочери избранницы Пушкина.

Глинка был далеко не первым среди русских композиторов, обратившихся к этому тексту. Еще до него пушкинское стихотворение получило свою интерпретацию в романсах Алябьева, Рупина и Н. С. Титова — романсах искренних, мелодичных, но и не выходящих за рамки сентиментальной лирики. Нужна была гениальная интуиция автора «Сусанина», чтобы передать психологический строй пушкинских стихов, идею «воскресшего сердца». В противоположность своим предшественникам, у которых весь текст стихотворения был решен в чисто элегическом, созерцательном плане, Глинка обогащает романс ярким контрастом: светлая лирика «мимолетного виденья» сопоставляется с драматическим образом разлуки, забвения, одиночества, плавная кантилена — с чеканной, скандированной декламацией. Трехчастная репризная композиция в точности соответствует репризности поэтической формы. Страстно и возбужденно звучит в коде романса возвращенная тема любви, она оттенена трепетным движением аккомпанемента:

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

По стилю романс может служить классическим примером глинкинского метода интонационно-мелодического развития. Основное тематическое зерно, охватывающее широкий диапазон септимы, получает дальнейшее свое «прорастание» в гибких, изящных мелодических контурах. Типичным является глинкинский принцип вариантности: ни одна из строк стихотворения не повторяет предыдущую, но все они объединены общностью вариантных связей и однотипными окончаниями двухтактовых фраз. Рифмы подчеркнуты мягкими задержаниями, обнажающими «гаммообразный стержень» мелодии (с — b, b — a, g — f)⁵. Усиливая плавность и гармоничность пушкинского стиха, Глинка ярко выявляет и смысловую выразительность текста посредством ритмических акцентов и частных кульминаций. Достаточно указать на легкую, воздушную синкопированную квинту в словах «как м и м о л е т н о е виденье», или на завершающую весь романс выразительную фермату, оттененную хроматическим понижением VI ступени лада: «и жизнь и слезы, и любовь». В таком органичном сплаве изящной кантилены и выразительной декламации полностью отразился зрелый стиль Глинки, его умение «стать равным великому мастеру стиха» (Асафьев).

Созвучна тексту и трактовка других стихотворений Пушкина. В испанских романсах «Я здесь, Инезилья» и «Ночной зефир» (первый из них написан значительно раньше, в 1834, второй — в 1838 году, Глинка решительно отступает от трафаретных ассоциаций текста с ритмом болеро: в первом случае это страстное, взволнованное ариозо, выразительная моносцена любви и ревности, во втором — тонко выписанный пейзаж, мягко оттеняющий любовную серенаду певца. Нельзя не напомнить, что стихотворение Пушкина «Я здесь, Инезилья» при жизни поэта не было издано им отдельно и появилось в печати только с музыкой Глинки, в 1835 году. Композитор мог получить его от самого автора, возможно и от Жуковского, с которым в то время часто встречался.

В первом испанском романсе интерпретация текста сразу же поражает своей дерзновенной смелостью. Резко акцентированная мелодия, пересеченная синкопами и раз-

⁵ Определение Л. А. Мазеля. Подробный анализ романса см. в работах исследователя: «О мелодии» (45), «Заметки о мелодике романсов Глинки» (56).

вивающаяся как бы наперекор стихотворному метру, выразительно воплощает пушкинский образ рыцарственной отваги:



И напротив — спокойна, безоблачна поэтическая атмосфера в романсе «Ночной зефир». Стихотворный метр испанского романса — двустопный ямб, чередующийся с четырехстопным хореем, — отнюдь не «перечеркнут», но напротив, «подчеркнут» в музыке Глинки, развивающейся в полной гармонии с поэтической структурой. Чередующиеся строфы — пейзаж и серенада, рефрен и монолог певца — образуют стройную трех-пятичастную форму. Контраст углублен терцовым сопоставлением мажорных тональностей (F-dur — A-dur) и общим колоритом фортепианной фактуры: глухой рокот струящейся реки и звонкий тембр гитары. В какой-то мере этот утонченный романс, столь несхожий с традиционными романсами в ритме болеро, можно считать предвидением испанских увертюр Глинки, его поэтической «Ночи в Мадриде».

Правда, в трактовке других стихотворений Пушкина Глинка порой прибегает и к обычным приемам танцевального ритма. Но образы бытового танца, прочно укоренившегося в русском романсе начиная с XVIII столетия, в сознании композитора всегда очищены, сублимированы, «омыты», как говорил об этом Асафьев, собственным мироощущением художника.

Таковы два романса на слова Пушкина — «В крови горит огонь желанья» и грациозное, слегка ироническое «Признание» («Я вас люблю, хоть и бешусь»). В обоих случаях Глинка использует ритм вальса — то плавного, лирического, то прихотливо-скерцозного.

Чувством лирического восторга, упоения красотой пронизан романс «В крови горит огонь желанья», посвященный ученице Глинки Каролине Колковской. История создания романса не так уж необычна для творческого метода композитора. Как это нередко бывало у него и раньше, он исходил в этом сочинении не от конкретного текста, а от внезапно возникшего первичного музыкального образа. Пылкая, «ратмировская» вальсообразная тема романса первоначально ассоциировалась у него со словами, которые

по его просьбе написал старый приятель А. Я. Римский-Корсак:

Всегда, везде со мною ты
Сопутницей моей незримой...

Впоследствии Глинка, по собственному признанию, «подобрал» к этой музыке стихи Пушкина, очевидно не удовлетворившись прежним дилетантским текстом.

Такое признание многое уточняет в проблеме глинкавской трактовки литературного текста. Стихотворение Пушкина, навеянное библейскими образами «Песни песней» Соломона⁶, не вызвало у Глинки никаких восточных ассоциаций, никакого стремления воспроизвести пряный колорит восточной архаики (впоследствии эту задачу в романсе на тот же текст поставил перед собой Даргомыжский). Ему важна была общая атмосфера упоения и восторга, с такой полнотой отразившаяся позже в вальсе Ратмира. В музыкальном отношении эта миниатюра, построенная на контрасте динамики и тончайших исполнительских нюансов (*forte* и *piano*, *passionato* и *dolcissimo* — в двух совершенно идентичных по музыке куплетах), бесспорно принадлежит к шедеврам Глинки. В ней ярко проявилось то характерное качество, которое Асафьев определял как «полный чувства меры и душевной гармонии эпикурейский мелос Глинки» (52, 13). Восторженно отозвался об этом романсе Лист, слышавший его в авторском исполнении.

* * *

Принцип первичности музыкального образа еще заметнее проявился в обширной группе романсов на слова Кукольника, необычайно богатых и многоликих по содержанию. Некоторые из них, по собственному признанию Глинки, возникли первоначально как «песни без слов», в других поэт безусловно в чем-то изменял, модифицировал свой текст, подчиняясь намерениям композитора.

Совместная работа Глинки с Кукольниковым в жанре романса началась еще в 1837 году. Первым опытом их сотворчества явился романс «Вот место тайного свиданья»,

⁶ В подлиннике стихотворение носит подзаголовок «Подражание». Прообраз его — первые стихи «Песни песней»: «Да лобзает он меня лобзанием уст своих! Ибо ласки твои лучше вина... имя твое, как разлитое миро».

написанный, по свидетельству Кукольника, 16 ноября, «поутру в полчаса». Этой импровизации, к тому же очень небрежно и с искажениями изданной фирмой «Одеон», сам Глинка, по-видимому, не придавал большого значения. Достаточно трафаретный, изрядно «затертый» сюжет, поданный Кукольником со всеми аксессуарами романтической драмы кровавой мести, явно не вдохновлял автора «Сусанина». Однако этот неудачный дебют не остановил Глинку: за ним последовал целый ряд романсов, вошедших в золотой фонд русской вокальной лирики.

Трезво оценивая посредственные возможности Кукольника как поэта, Глинка, тем не менее, нашел в нем достаточно образованного литератора, при этом близкого к музыке и способного откликаться на новые течения музыкальной жизни. Ему импонировало романтическое стремление Кукольника к «прекрасному далекому», пленяла пылкость его фантазии, тяга к южной экзотике, жажда странствований в чужих краях. В своих стихотворениях и драмах, пусть выспренных и топорных, поэт стремился к перевоплощению, показывая себя то страстным итальянцем, то средневековым рыцарем, то гордым и независимым художником эпохи Возрождения. Все это сильно увлекало Глинку в годы создания «Руслана». И многое мог он простить своему другу, мгновенно сочинявшему для него то текст итальянской баркаролы, то воинственный рыцарский романс, то огненное испанское болеро.

Романтичные по идее произведения на слова Кукольника романтичны и по музыкальному языку. Глинка охотно применяет в них те колористические приемы, которыми изобилует его вторая опера. Привлекает внимание яркость большетерцовых сопоставлений, при этом развернутых в тех же мажорных тональностях, которые характерны для увертюры «Руслана»: A-dur, F-dur, D-dur, F-dur в балладе «Стой, мой верный, бурный конь», D-dur и F-dur в баркароле «Уснули голубые». Новую романтическую, шубертовскую семантику обретает прием ладовой мажоро-минорной перекраски в романсах «Давно ли роскошно ты розой цвела», «Колыбельная песня», «Прощальная песня». Колоритны и средства жанровой характеристики: танцевальные ритмы вальса и болеро, маршевая поступь в «Рыцарском романсе», «Прощальной песне», «Еврейской песне»; сочная итальянская кантилена в баркароле и в монологе «К Молли» («Не требуй песен от певца»).

Порой приемы итальянского бельканто принимают

у Глинки возвышенно-патетическую листовскую окраску, прямо переключаясь с некоторыми сочинениями венгерского мастера. Нельзя не указать на прямое сходство романса «Вот место тайного свиданья», страстного и возбужденного, с темой тарантеллы из цикла «Венеция и Неаполь» Листа:⁷

7а Agitato

Вот место тайно-госвиданья. Я здесь красавица, давно!

Canzona Napolitana Лист. Venezia e Napoli. Tarantella.

76 Cantando

А в патетическом ариозо «Не требуй песен от певца» музыка Глинки прямо переключается с известнейшим листовским ноктюрном:

Moderato

8а

Не тре-буй пе-сенот певца,

⁷ Заметим, однако, что в этом случае и Лист, и Глинка могли использовать знакомую им тему неаполитанской народной песни.

Poco allegro, con affetto

86

dolce cantando

Но все эти и другие признаки общеромантического музыкального языка отнюдь не определяют целостного, единого стиля Глинки. Конструктивная стройность, ясность, артистическая законченность формы в романсах на слова Кукольника столь же типична, как и в пушкинской лирике композитора. Общий тон их остается светлым и солнечным, смысл — жизнеутверждающим. И лишь в отдельных случаях, и прежде всего в элегии «Сомнение», омрачается этот светлый «руслановский» колорит.

В романсе «Сомнение» (1838) Глинка достигает вершин элегической лирики. Это одно из самых глубоких, психологически насыщенных и притом самых искренних его сочинений, во многом определивших весь путь развития русского романса медитативного, созерцательного склада.

Первый вариант романса, в тональности d-moll, с сопровождением скрипки и фортепиано, был предназначен для контральто. При жизни Глинки элегию с огромным успехом исполняла А. Я. Петрова. Мягкий, бархатный тембр ее голоса как нельзя более отвечал аппассионатному, романтически взволнованному строю глинкавской музыки. В ее интерпретации «Сомнение», действительно, звучало тем «страстным, патетическим монологом» (Серов), который у композитора вылился из глубины души.

Как результат длительного процесса развития глинкавского стиля, романс «Сомнение» сразу же привлекает силой и полнотой драматической экспрессии. Мечтательная грусть ранних элегий — «Не искушай», «Разочарование»,

«Бедный певец» — теперь сменилась патетикой тягостных размышлений; ушла в прошлое эпоха Жуковского — настало время лермонтовских разочарований, сумрачной медитации и страстных порывов к счастью. Отсюда и то огромное воздействие, которое элегия Глинки оказала на русский романс 1840—50-х годов. Близкими современниками «Сомнения» явились многие замечательные романсы того же плана: «Одиночество» Варламова, «Оправдание» Гурилева — на слова Лермонтова, его же элегия «Вам не понять моей печали» и другие аналогичные сочинения, прямо навеянные всей атмосферой глинкинской лирики.

Оригинален мелодический строй элегии. В противоположность обычному своему приему широкого запева, Глинка начинает вокальную партию устойчивой интонацией протянутого исходного звука. Мелодия лишь постепенно, с трудом завоевывает вершину, охватывая свой общий диапазон ундецимы — от нижней квинты к верхнему тоническому устою. Такой прием постепенного развертывания вокальной мелодии, как бы отталкивающейся от начального звука, типичен для итальянского оперного стиля, в особенности для медленных лирических арий Беллини (отметим также и плавность арфообразного аккомпанемента, изложенного в триольном ритме). Но Глинка наполнил мелодию выразительностью русской речи. Глубоко прав был Серов, почувствовав этот своеобразный сплав. В плавной, тягучей выразительной мелодии ему слышалось «какое-то слияние итальянской неги с унылостью, томностью, тоскливостью чисто славянской» (83, 131—132). Особое значение в развитии темы приобретают острые ладовые тяготения, экспрессивные интервалы уменьшенной терции и увеличенной секунды в среднем разделе. Широкая распевность органически сочетается с декламацией. Пересекая мелодию паузами, Глинка ярко акцентирует амфибрахический ритм стихотворения:

9 Andante mosso *pp* *cresc.*

На- прас- но на- деж- да мне сча- стье га-

да-ет, — не ве- рю, не ве- рю о- бе- тамко- варным,

И вместе с тем общая композиция романса остается столь же законченной и стройной, как и в других романсах тех лет. Закругленность репризной трех-пятичастной формы создает впечатление скульптурной цельности образа.

* * *

Следующие романсы на слова Кукольника объединились у Глинки в цикл «Прощание с Петербургом». Впервые в истории русской вокальной лирики композитор создал единую группу романсов, связанных общей темой, одним названием, одной поэтической основой. У самого композитора сборник не носит конкретного названия «цикла». Но романтическая тенденция цикличности здесь выражена достаточно ясно. Подобно Шуберту, Шуману, Бетховену в цикле «К далекой возлюбленной», Глинка вложил в свой труд единый лирический сюжет, показанный в различных гранях, различных аспектах его поэтической сущности.

Исследователь русского романса В. А. Васина-Гроссман правильно определяет этот сюжет как «тему странствований», столь близкую мировоззрению романтиков (13, 101.) В мечтах «о дальних странах и людях» как в зеркале отразилась романтическая жажда непознанного, стремление избежать обыденности привычных житейских впечатлений. Таков и цикл Глинки, вызывающий прямые ассоциации не только с вокальными, но и с фортепианными циклами романтиков: «Альбом путешественника», «Годы странствий». Перед слушателем разворачивается цепь характеристических картин — образы Испании, Италии, Востока, русской природы. Причудливо переплетаются в них инонациональные мотивы, затрагиваются самые разнообразные жанры: песня, баллада, драматический монолог. И всюду сочная живописность, картинность изображения живо напоминает все ту же тему скитаний, которая уже в ином, величаво-эпическом строе разворачивалась тогда в воображении Глинки. Сады Черномора, восточные пляски, пленительные напевы персидского хора, картины туманного севера... не этим ли полна была фантазия Глинки в пору создания оперы? А параллельно с чудесными приключениями Руслана рождалась у него и своя мечта о далеких странствованиях, воплощенная в лирических образах вокального цикла.

По типу образности в романсах «Прощания с Петербургом» можно условно выделить две основные группы: жанровые, характеристические картины, отмеченные ярким

национальным колоритом, и чисто лирические романсы-монологи (последняя группа, менее многочисленная, включает «Колыбельную песню», романсы «Кто она и где она», «Давно ли роскошно ты розой цвела», «К Молли»). Каждый из них индивидуален по замыслу, и в каждом найден свой тип структуры — строфической, трехчастной и трех-пятичастной, вариационной и более свободной — трехчастной с самостоятельным вступлением (баллада «Стой, мой верный, бурный конь»). Подчеркивая в них своеобразный элемент картинности, Глинка порой прибегает к приему яркого внутреннего контраста (в «Попутной песне», балладе, каватине «Давно ли роскошно», напоминающей оперную арию).

Не все романсы в художественном отношении равноценны. В отдельных случаях композитору не удалось преодолеть внешнюю патетику текста. Так, в балладе «Стой, мой верный, бурный конь», которую Глинка назвал «фантазией», яркая картинность музыкального повествования все же не затушевывает наивную романтику кукольниковской жесткой драмы с неизменным убийством соперника и коварной изменой «прелестной девы». По типу композиции эта «фантазия» Глинки составляет полный контраст к единой и цельной, трагически-собранной балладе «Ночной смотр». Тонально незамкнутая, построенная по типу свободных форм сквозного развития (речитативный монолог героя, пейзаж, сцена любви и обольщения, снова мрачный ночной пейзаж), она воспринимается скорее как некий отголосок романтически-театральных баллад Верстовского, в особенности его «Черной шали». К тому же и самое стихотворение Кукольника явно навеяно этой ранней песней-балладой Пушкина.

Тот же оттенок театрального пафоса пронизывает драматический монолог «К Молли», заимствованный из романа Кукольника «Бюргер»⁸. Мелодическая щедрость музыки Глинки, отмеченной влиянием итальянской оперной кантилены и вместе с тем листовской патетики, принесла в свое время широкую популярность этому романсу, составившему одно из украшений тенорового репертуара. Характерен текст Кукольника, развивающий философскую тему при-

⁸ В этом романсе Глинка использовал тему задуманного им, но так и не написанного фортепианного ноктюрна «Le regret» («Сожаление»). Возможно, что некоторое сходство с цитированным выше ноктюрном Листа (см. примеры 8а, 8б) помешало осуществлению этого замысла.

звания поэта. В первых же строках стихотворения автор вновь принимает за образец творение своего великого современника и явно подражает знаменитым пушкинским стансам: «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон...» Начало романса звучит как парафраза этих стихов:

Не требуй песен от певца,
Когда житейские волненья
Замкнули вешие уста
Для радости и вдохновенья.

Но внешняя приподнятость образов наглядно показывает бесцельность такого «соревнования». Наигранный, театральный текст Кукольника у Глинки получил отражение в очень красивой, пластичной по мелодическим контурам, но несколько внешней музыке.

Все это с избытком искупается общими художественными достоинствами цикла. Большинство романсов «Прощания с Петербургом» по мастерству воплощения, изяществу формы не уступает романсам на слова Пушкина. Среди двенадцати номеров нельзя не выделить великолепную итальянскую баркаролу, воинственный «Рыцарский романс», острохарактерную «Попутную песню» и трогательные в своей простоте романсы песенного склада — «Колыбельную песню» и «Жаворонок».

Богатство глинкинской кантилены с удивительной щедростью проявилось в романсе «Уснули голубые», составляющем интересную параллель к более ранней баркароле «Венецианская ночь». Легкая, акварельно-прозрачная живопись итальянского пейзажа теперь уступила место более сочной и полнокровной манере письма. Гибкость и плавность мелодической линии, выразительность фортепианной фактуры, образно рисующей движение волн, придают баркароле теплый и страстный, южный колорит. По-глинкински стройно «вылеплена» вокальная мелодия с ее симметрично расположенными взлетами и спадами полнозвучных консонирующих интервалов — терций и секст:

10 *Con moto* *commodo e dolce*

У_ сну_ ли го_ лу_ бы_ е
се_ го_ дня как вчера.

Экспрессия вокальной мелодии усилена протяжными распевами, бестекстовыми вокализмами, естественно вплетающимися в музыкальную ткань. Пленительно звучит щемящая интонация уменьшенной терции, VI низкой и повышенной IV ступеней лада:



Уникальна в творчестве Глинки, да и во всем русском романсе этой поры, красочная сценка русского быта, отраженная в «Попутной песне». Поводом к ее созданию послужило важное событие общественной жизни: открытие в 1837 году первой в России железной дороги, проложенной между Петербургом и Павловском через Царское село. Предприятие имело колоссальный успех. Газеты пестрели восторженными отзывами; Кукольник поместил в «Северной пчеле» обширную статью, специально посвященную только что открытому Павловскому вокзалу и адресованную М. И. Глинке в качестве «открытого письма». Все восхищались «огненным конем» и быстротой его передвижения. «Ныне, в Петербурге, уже никто не боится железной дороги, и все убедились, что дикий зверь, которого пронзительный свист сначала пугал самых отважных амазонок, послушнее выезженной дамской верховой лошади», — писал один из корреспондентов (66, 24—30). Можно не сомневаться, что на торжестве открытия железной дороги, состоявшемся 30 октября, присутствовал и Глинка.

В «Попутной песне» он с присущим ему тонким вкусом избегает натуралистических деталей. Не столько движение «огненного коня», сколько общее состояние радости и восторга, «ожиданья, нетерпенья» народной толпы, захватывающий ритм жизни слышатся в стремительном беге кипучей, ярко акцентированной мелодии. Применяя технику быстрой «россиниевской» скорговорки, позже использованную им в рондо Фарлафа, Глинка выразительно оттеняет главную тему лирическими мотивами («Нет! тайная дума быстрее летит, и сердце, мгновенья считая, стучит»). Жанровая картина слегка омрачается мечтательной грустью.

Особую группу в цикле образуют специфически теноровые романсы, задуманные композитором в легкой и свет-

лой тембровой окраске: «Кто она и где она», «Давно ли роскошно ты розой цвела» (второй из них, под названием «каватина», не случайно был посвящен известному лирическому тенору А. П. Лодию). К тому же типу можно отнести и два романса, не входящие в цикл, написанные несколько позже: «Как сладко с тобою мне быть» (1840, слова П. Рындина) и «Люблю тебя, милая роза» (1842, слова И. Самарина). Все они как бы объединяются общей семантикой прекрасного, все привлекают изысканной грацией, неповторимой прелестью мелодического рисунка. Разлитое в них чувство мечтательной устремленности, легкой и светлой грусти роднит их с «Вальсом-фантазией», ноктюрном «Разлука» и другими лирическими фортепианными пьесами Глинки. В романсе «Кто она и где она» слух невольно любит грациозным опеванием излюбленных Глинкой секстовых интервалов, тонким искусством вариантов преобразований исходного мелодического зерна:

12 *Grazioso e leggiero*



А в романсе «Как сладко с тобою мне быть» начальная хроматическая интонация брошенного вводного тона — IV повышенной ступени — прямо напоминает о «Вальс-фантазии»:

13 *Allegro moderato*

dolcissimo



С иной трактовкой лирической темы мы сталкиваемся в романсах песенного типа — «Колыбельной песне» и «Жаворонке». Изысканной грации «теноровых» романсов здесь

противопоставлена близкая Шуберту «божественная наивность», чистота и непосредственность выражения. Простая диатоническая тема романса «Жаворонок» неразрывно сливается с традицией русской песенности, с образом русской природы, скромного и неброского родного пейзажа, с простором родных полей.

Менее популярный, но глубоко впечатляющий романс «Колыбельная песня» привлекает открытой непосредственностью, спонтанностью естественно изливающегося чувства. По свидетельству Серова, «Колыбельная» прочно вошла в репертуар А. Я. Петровой, любимой певицы Глинки: она одна умела придать этой музыке то выражение детской чистоты, какое вложил он в этот романс: «Надо было слышать простой припев „баю-баюшки-баю“ в устах А. Я. Петровой! Ангельское благодушие, кротость и наивность выражения ни с чем не сравнимые, и так кстати для ее контральто, в котором постоянно слышались слезы...» (83, 132).

В структурном отношении «Колыбельная песня» подчинена принципу вариационно-куплетного развития, сравнительно редко встречающегося в романсах Глинки, но очень типичного для его оперных форм. Особый эффект просветления создается путем выразительной игры светотени, смены минора одноименным мажором во второй строфе. Интересны и оперные параллели. При всем различии сюжета и замысла мелодический облик «Колыбельной», по-видимому, ассоциировался у Глинки с балладой Финна, которую он сам постоянно исполнял в качестве самостоятельного концертного номера. Простодушно-наивная тема финской народной песни перекликается с «Колыбельной» по своей тональной окраске (A-dur — a-moll). Общими являются и вариационные приемы развития (естественно, более сложные в оперной арии), и даже отдельные интонационно близкие обороты:

146

и стра-сти буй-ны-е про-

-снут-ся, и бу-ря жиз-ни за-ки-пит,

146 [Allegro] Poco più mosso

И рав-но-душ-но от-ве-ча-ла: „Пас-

-тук, я не люб-лю те-бя."

Подобные параллели, возникающие между интонационной сферой оперы Глинки и его же вокальным циклом, конечно, не были простой случайностью. Богатство лирических образов «Руслана» созревало и подготавливалось в более камерной, интимной атмосфере вокальной лирики. Пылкость Ратмира, тоска Гориславы, наивная грация каватины Людмилы — все это находило свой отклик в романах конца 1830 — начала 40-х годов.

Не менее ярко отражена в них «руслановская» героика. Прямой путь к ней прокладывается от «Рыцарского романа», отчасти и от завершающей весь цикл «Прощальной песни», в которой Глинка явно подхватывает традицию мужественных маршевых застольных песен эпохи Отечественной войны и декабризма. С этими образами перекликается в опере «Руслан и Людмила» героический маршевый антракт

к IV действию; заметна их близость и к богатырским темам увертюры, и к некоторым эпизодам из музыки в драме «Князь Холмский», над которой Глинка работал в том же 1840 году.

Оценивая в целом цикл Глинки как внесюжетную последовательность романсов различного плана — лирических, драматических, пейзажных, — нельзя не отметить в них и совершенно определенную концепционную направленность, устремленную к богатырской эпосе «Руслана». Их смысл — красота жизни и радость жизни во всех ее проявлениях. Светла и безоблачна вся интонационная атмосфера, пронизан светом весь ладогармонический строй. Господствуют мажорные тональности, торжествует яркий «руслановский» D-dur, которым окрашена и баркарола, и «Попутная песня», и заключительная, «посвященная друзьям» застольная песня. В немногочисленных минорных романсах («Давно ли роскошно», «Колыбельная песня», первый раздел «Прощальной песни») минор сменяется одноименным мажором. Широтой и пластичностью, плавностью мелодического развития отмечен каждый романс этой вокальной сюиты — и всюду присутствует ощущение вокальности, живой тембр человеческого голоса — прекраснейшего из всех инструментов.

Своей привязанности к жанру романса Глинка не изменял и в дальнейшем. В вокальном творчестве позднейшего периода, уже не столь обильном, он пришел к новым исканиям, нащупывал новые пути. Однако основой глинкинского вокального стиля остаются рассмотренные романсы «руслановского» периода, пронизанные духом пушкинской эстетики, неиссякаемой полнотой жизнеутверждающих сил.

* * *

Сотрудничество с Кукольником дало повод Глинке проявить себя в новой, еще не испытанной им области творчества. 1840 год, вообще очень плодотворный в жизни композитора, принес помимо вокального цикла еще одно крупное сочинение — музыку к трагедии «Князь Холмский».

Эта большая вокально-симфоническая сюита долгое время не привлекала внимания публики и критики. Связанная с весьма неудачной, напыщенной драмой Кукольника, потерпевшей на первом же представлении полный провал, она прошла незамеченной и лишь после смерти Глинки начала постепенно проникать в концертный репертуар. Се-

ров в своей статье «Малоизвестное произведение М. И. Глинки» (1857) впервые выдвинул мысль о возрождении «Князя Холмского». Эту музыку он причислял к самым замечательным творениям великого мастера «по вдохновению и обдуманности, по зрелости и строгости стиля» (83, 164). Не прошла она и мимо внимания Стасова, отметившего ее в статье «Об исполнении одного неизвестного сочинения М. И. Глинки». А через несколько лет блестящий отзыв о ней дал Чайковский в своем фельетоне по поводу исполнения увертюры и антрактов «Князя Холмского» в одном из концертов Русского музыкального общества под управлением Н. Г. Рубинштейна (100, 222—223).

Однако ни компетентные суждения критики, ни отдельные случаи концертного исполнения музыки Глинки так и не помогли преодолеть известной исторической инерции, сложившейся в отношении этой сверстницы «Руслана». Огромную роль здесь сыграло невольное соперничество «Князя Холмского» с двумя гениальными операми, безусловно превосходящими интересно задуманную и мастерски выполненную, но все же далеко не столь глубокую, не столь вдохновенную музыку к драме. Популярности «Холмского», по видимому, препятствовал и сам композитор, очень придирчиво относившийся к своему детищу и не любивший вспоминать о неудачной премьере трагедии в Александринском театре. «Хорошая немецкая работа», — пренебрежительно говорил он об этой музыке (83, 603). Что же заставило его в свое время обратиться к ней, да еще в пору самой напряженной и увлекательной работы над «Русланом»?

Конечно, не только желание поддержать «любезного друга Нестора». Идея слияния музыки и драмы — речевой драмы в ее конкретном сценическом проявлении — не могла не затронуть сознание Глинки в тот век, когда к этому синтетическому жанру обращались Бетховен и Вебер, Шуберт и Мендельсон. Нельзя забывать, что при жизни Глинки постановка драматических спектаклей зачастую осуществлялась на сцене оперного театра и шла в сопровождении большого симфонического оркестра. К задаче комплексного музыкального оформления драмы (увертюра, антракты, хоры, мелодрама и сольные вокальные номера) композиторы того времени относились со всей ответственностью. Помимо известнейшей музыки к «Эгмонту», в которой так органично слились творческие усилия двух гениев немецкого искусства, история уже накопила в те годы такие великолепные образцы, как музыка Шуберта к «Розамунде» и

Вебера к «Прециозе» — романтической драме на сюжет новеллы Сервантеса. Мысль о сотворчестве композитора и драматурга носилась в воздухе, и к ней не мог оставаться равнодушным автор «Сусанина»⁹.

Особенно сильное, неизгладимое впечатление произвела на Глинку музыка Бетховена к «Эгмонту». Все в ней — целостность общей композиции, величавый и собранный характер героической увертюры, стройное соответствие антрактов, сливающихся в единую сюиту, все вдохновляло его на создание аналогичного сочинения, подчиненного определенному драматическому сюжету. Думается, что не без влияния бетховенской музыки ввел он в трагедию две песни героини (Клерхен у Бетховена, Рахиль — у Глинки) и противопоставил возвышенный женский образ центральному характеру героя, воителя, полководца¹⁰. Как и у Бетховена, музыка Глинки прежде всего симфонична. Глубоко прав был Чайковский, утверждавший, что в ней «есть множество черт, напоминающих кисть Бетховена. Та же умеренность в средствах и полное отсутствие битья на внешний эффект; та же трезвая красота ясно изложенной, не измышленной, а вдохновенной мысли, та же пластичность формы и слитость самых контрастирующих по характеру частей сочинения; наконец, та же неподражаемая инструментовка, чуждая аффектации и изысканности, сильная без шума и треска, прозрачная без пустоты и неопределенности гармонического рисунка» (100, 222).

Своя традиция театральной музыки сложилась к тому времени и в России. В эпоху, когда циклическая симфония находилась еще в стадии созревания, этот жанр послужил одним из важнейших источников русского симфонизма. Именно в сфере театральной, драматической музыки перед

⁹ Музыка для драматического театра Глинка отдал дань еще до создания «Князя Холмского». Весной 1836 года им была написана ария с хором к пьесе К. А. Бахтурина «Молдаванская цыганка, или Золото и кинжал», поставленной 18 апреля в Александринском театре. А вскоре после премьеры «Князя Холмского», 13 января 1841 года в том же театре состоялась первая постановка «лирической сцены» на музыку Глинки — «Тарантеллы» для оркестра и хора, на слова И. П. Мятлева. «Тарантелла», по словам Глинки, была «искажена дурным исполнением» (письмо к В. Ф. Ширкову от 18 февраля 1841 г.: 24, 112).

¹⁰ В «Записках» Глинка рассказывает, что «Эгмонта» он слышал на Украине в Качановке, в исполнении домашнего оркестра Тарновского: «Играли, и очень недурно, антракты Эгмонта Бетховена — номер Slägens Tod произвел на меня глубокое впечатление, в конце пьесы я схватил себя за руку; мне показалось от перемежки движения валторн, что и у меня остановились пульсы» (23, 286).

композитором открывались широкие возможности конкретно-образного мышления, художественных ассоциаций с привычной, уже сложившейся системой драматургии. Особенно важную, формирующую роль сыграли в этом процессе устойчивые традиции высокой трагедии, требующей от исполнителей — а значит, и от сопровождающей трагедию музыки — максимальной концентрации чувств, заострения драматического конфликта. Опираясь по преимуществу на выразительные средства оркестра, русские композиторы, создатели этих «трагедий на музыке», смело прокладывали свой путь к остроконфликтному драматическому симфонизму. И не случайно именно в данном жанре так ярко выделились на рубеже XVIII—XIX веков лучшие образцы симфонической музыки. В мелодраме «Орфей» Е. И. Фомина и в музыке О. А. Козловского к трагедиям Озерова и Катенина она достигла тех высот симфонического обобщения, которые были пока еще ей недоступны в области «чистых» инструментальных жанров.

В работе над «Князем Холмским» Глинку привлекла, в первую очередь, задача с и м ф о н и ч е с к о й интерпретации трагедийного сюжета. Он не стремился «иллюстрировать» своей музыкой отдельные сценические ситуации, вводить мелодраматические эпизоды, сопровождать звучащим фоном монологи и диалоги актеров. Центр тяжести переносится на симфонические номера — увертюру и антракты, составляющие, как увидим далее, единую, глубоко продуманную композицию, вполне пригодную для концертного исполнения.

Свободным и творческим было у композитора самое отношение к литературному оригиналу. Стройность и монолитность глинкинской композиции, по существу, противоречит общему стилю «растрепанной» драмы Кукольника, очень растянутой, многословной, сценически аморфной. Для Глинки сюжет «Князя Холмского» мог послужить только ориентиром, но ни в коей мере не «руководством к действию». И если какая-либо сторона драмы могла при чтении заинтересовать его пытливым ум, то такой могла быть лишь общая историко-фактологическая основа этого сочинения, посвященного одному из драматических эпизодов русской истории.

Действие трагедии относится к концу XV века, эпохе борьбы за объединение русских земель и укрепление Московского государства. Сочиняя ее, Кукольник пользовался различными документальными материалами, пытаясь обри-

совать всю сложность этого исторического процесса: покорение вольных городов, постепенное уничтожение независимости Новгорода и Пскова, борьбу Руси с ливонскими рыцарями и Литвой, остроту политических отношений внутри самих вольных городов, то ревниво отстаивавших свою самостоятельность, то, напротив, искавших защиты у Москвы от нападения западных соседей. Интриги ливонских феодалов, изменнические планы боярства, религиозные распри — всем этим щедро насыщена его трагедия, которую он рассматривал как своеобразную историческую хронику.

Но грандиозный замысел потерпел крушение. «Законы драмы Шекспировой» оказались не по плечу русскому романтику, не сумевшему совладать с этой трудной задачей. Рамки одного театрального спектакля оказались для него тесными: в ходе работы возникло уже не одно, а два произведения, связанных общим сюжетом, — «Статуя Кристофа в Риге, или Будет война, историческая драма в шести актах, в прозе» и «Князь Даниил Дмитрич Холмский, трагедия в пяти актах». По поводу этой дилогии Кукольник писал: «Драма „Статуя Кристофа в Риге“ с драмою „Князь Холмский“ составила одно целое и служит последней большим Историческим Прологом» (36, 512). Масштабы «исторического пролога», растянувшегося на целых шесть действий, не позволили автору поставить его на сцене, и лишь вторая из драм в 1841 году предстала перед зрителями Александринского театра.

Трагедия Кукольника подверглась в свое время суровой критике. Подробный анализ ее в связи с музыкой Глинки дан в специальных трудах, в том числе в статье Н. В. Тумановой (51, 218—222). Ограничимся лишь кратким пересказом сюжета.

Действие I. Замок в окрестностях Пскова. 1474 год. Псков осажден ливонскими войсками. Сподвижник Ивана III, молодой воевода князь Холмский приходит на помощь псковитянам, чтобы отразить нападение врагов. Предвидя свое поражение, ливонские рыцари пытаются склонить его на свою сторону и с этой целью подсылают к нему, под видом пленницы, прекрасную Адельгейду, сестру барона фон Шлуммермауса. Князь очарован ее красотой.

Действие II. Походный шатер князя. Послы ливонского ордена ведут с ним переговоры о мире, но он остается непреклонным. Брат Адельгейды, оставшись наедине с Холм-

ским, говорит ему о любви прекрасной пленницы, и князь поддается его коварным советам.

Перемена декорации вводит зрителей в жилище псковского купца — еврея Схарии, известного под именем Захария Ознобина. Чародей и кудесник, предсказатель и астролог, Схария на самом деле является агентом ливонских рыцарей. На сцене дочь Схарии Рахиль и хозяйка дома, простая русская женщина Ильинишна. Девушка погружена в свои думы; аккомпанируя себе на бандуре, она поет о судьбе еврейского народа (песня «С горных стран»). Ильинишна пытается развлечь ее веселой песенкой («Ходит ветер у ворот»). Появляется Адельгейда. В дом Схарии она пришла на свидание с псковским купцом Александром Княжичем, который уже давно ее любит. Влюбленные задумывают план бегства, но внезапно появившийся Шлуммермаус останавливает сестру. Угрожая Княжичу смертью, он заставляет ее покориться воле ливонского ордена, завлечь Холмского в свои сети и склонить его к измене.

Действие III. Замок Шлуммермауса. Свидание князя с Адельгейдой — сцена обольщения. Подражая драматургическим ситуациям пушкинской «сцены у фонтана», автор рисует Холмского как честолюбца, стремящегося к неограниченной власти; эти мечты разжигает в нем коварная Адельгейда: «Венец! венец! Мой собственный венец!.. В твоих руках бесчисленная сила... Ты бог войны... ты духом государь!» Поддавшись ее влиянию, Холмский решает отделиться от Московского княжества и стать властелином независимого Поморского государства: «От Запада я отграничу Русь обширной самобытною державой».

Вторая картина — в доме Схарии. Рахиль, страстно влюбленная в Холмского, предвидит его тяжелую судьбу (ариозо «Я видала его»). От отца она узнает о задуманной интриге ливонских рыцарей и о союзе князя с Адельгейдой. В порыве отчаяния Рахиль решает покончить жизнь самоубийством.

Действие IV. В покоях князя. Схария ложными предсказаниями укрепляет в нем честолюбивые помыслы. Узнав о любви Княжича к Адельгейде, Холмский приказывает заточить молодого купца в темницу. Звучит вечеровой колокол — князь призывает народ на вече.

Вторая картина. На площади собираются толпы народа, дружина, бояре во главе с посадником псковским. Холмский торжественно объявляет о своем намерении образовать новое, самостоятельное государство. Народ отказывает-

ся следовать за ним; посадник объявляет его изменником. Дружина, покинув изменника-воеводу, уходит в Москву.

Действие V. Княжий двор. Одинокий, всеми покинутый Холмский в тоске ожидает своей участи. От верного слуги — шута Середы он узнает о самоубийстве Рахили, о кознях предавших его ливонских рыцарей, о бегстве Адельгейды, освобождении Княжича и их предстоящем браке. Надежды его рушатся. Прибывают посланники Московского князя; по его повелению Холмского лишают должности воеводы. Шлуммермауса предают суду. Князь просит себе казни, но посол Ивана III объявляет ему, что государь пощадил его, проведав о «заморских чарах» ливонских рыцарей, склонивших к измене легковерного полководца.

Обращаясь к этой запутанной драме, Глинка сосредоточил внимание лишь на двух главных драматургических линиях: трагедии Холмского с его честолюбивыми замыслами и драме Рахили с ее беззаветной и безнадежной любовью. Оба эти характера у Кукольника получили мелодраматическую окраску. Создавая свою пьесу по образцу романтической хроники, он также романтизировал образ главного героя, охваченного жадой «европеизма» и напоминающего скорее средневекового рыцаря, чем русского воеводу XV века. К тому же сильно искаженным оказался у него подлинный исторический облик Холмского — талантливого полководца, отразившего нашествие крымских и казанских татар, сподвижника Ивана III в эпоху укрепления централизованного Русского государства. Защитив Псков от нападений ливонских рыцарей, он в 1473 году добился мира с западными соседями. Наветы клеветников-бояр, объявивших его изменником, оказались беспочвенными. Ратная деятельность Холмского продолжалась и позже, увенчавшись победой на Ильмень-озере, где он разбил восставших новгородцев, и взятием Казани в 1487 году.

Стремление Кукольника показать Холмского колеблющимся героем вполне отвечало романтическим тенденциям времени. Столь же романтичным оказался в трагедии образ еврейской девушки, беззаветно любящей знатного рыцаря, — мотив отнюдь не характерный для русского быта XV века, но прямо напоминающий о западном источнике этого сюжета: знаменитом романе «Айвенго» Вальтера Скотта.

Оба характера привлекли Глинку с поэтической стороны.

Дерзновенную смелость «русского рыцаря», но и его душевную раздвоенность он противопоставил цельному женскому характеру Рахили, готовой к самопожертвованию, верной в любви. Образ Рахили давал ему повод ввести в музыку оттеняющий восточный колорит; ярко обрисованный в увертюре, этот характер получает свое развитие и дальше — в антракте к II действию, в «Еврейской песне» и в ариозо из III акта «Сон Рахили». Всюду он составляет в музыке Глинки контрапунктирующую линию к центральному образу, «побочную партию героической симфонии», в то время как в драме Кукольника эта женская роль очерчена очень скупой, уступая место более эффектному персонажу — коварной обольстительнице Адельгейде. Подняв образ Рахили на высоту поэтического обобщения, Глинка сразу же внес в трагедию одухотворяющую лирическую струю.

Скорбной дочерью страдающего народа предстает Рахиль в торжественной «Еврейской песне» II действия. Интересно отметить, что тема песни вынашивалась композитором в течение ряда лет. Первоначально она была задумана в виде вокализа, написанного Глинкой еще в 1833 году в Берлине для его ученицы Марии — прекрасной еврейской девушки «с лицом мадонны», которой он в ту пору был сильно увлечен. Затем та же тема, подсказанная своеобразной ассоциацией, была разработана композитором в цикле «Прощание с Петербургом» под названием «Еврейская песня» (№ 2). Ничего не изменив ни в музыке, ни в тексте, композитор перенес ее в трагедию «Князь Холмский».

Замысел песни оригинален. Думы девушки о судьбах ее народа воплощены в сдержанно-суровой теме маршевого ритма, отмеченной строгостью оркестрового колорита и широким применением побочных ступеней лада, интонационными оборотами старинных ладов:

Allegro moderato
15 Maestoso

Скор-ных стран пал туман на до-ли-ны

и по-крыл ряд мо-гил Па-лес-ти-ны,

Глинка смело отступает от более традиционных образов мечтательной восточной лирики и обращается к еще непознанному в то время миру сурового, героического Востока.

И в этом смысле оригинальный тематизм песни Рахили, хорошо известной Серову и композиторам «Могучей кучки», породил особую специфическую, образную сферу русской музыки. Отсюда вырастают героические образы древнего Востока в музыке молодого Мусоргского (опера «Саламбо», хоры «Иисус Навин» и «Поражение Сеннахе-риба»), торжественные библейские сцены в опере Серова «Юдифь».

Иные черты характера молодой героини отражены в ее ариозо («Сон Рахили»), задуманном как свободный лирический монолог. Это возвышенный, романтический образ, исполненный страстного порыва. Глинка окрашивает гибкую, трепетную мелодию мерцающими красками мажорно-минорных гармоний; особую выразительную роль приобретает ладовая переменность и гармония минорной субдоминанты.

В общем драматургическом развитии всей композиции эта тема Рахили получает важное значение, являясь одним из главных образов увертюры:

16 *Agitato con molto passione*

Я ви-да-ла е-го, же-ни-ха мо-е-го,

mf

вти- хом радост- ном сне, где- то в рай- ской стра-
- не, где - то в рай- ской стра - не!

В чисто бытовом плане задумана бойкая плясовая песня Ильинишны — хозяйки постоянного двора: «Ходит ветер у ворот, у ворот красотку ждет...» Неожиданное появление этой разудалой, комической, даже в какой-то мере пародийной, песни вносит в патетическую атмосферу глинкинской музыки момент яркого, оттеняющего, «шекспировского» контраста.

Все эти темы получают обобщенное выражение в симфонических номерах и прежде всего в увертюре — основном номере всей композиции. Предшественница увертюры «Руслана», она безусловно связана с ней общими стилевыми признаками. Устремленность развития, своеобразная динамичная трактовка экспозиции, непосредственно перетекающей в разработку, структура самой разработки, в корне преобразующей побочную тему, и, наконец, мастерство полифонического обобщения в итоговом репризном разделе — все это живо свидетельствует о полной зрелости симфонического мастерства Глинки. И в то же время в образно-тематическом отношении увертюра «Холмского» построена иначе в связи с ее театральной спецификой. Сопоставляя в ней резко контрастные образы Холмского, Рахили и песни Ильинишны, композитор намеренно подчеркивает этот контраст. Тем более трудной оказалась задача их «собрания» в репризе и коде — прием, блестяще выполненный Глинкой. Суровая, воинственная тема вступления рисует образ отважного Холмского. С ней контрастирует трепетная, взволнованная тема Рахили (главная пар-

тия сонатного аллегро), внезапно прерываемая воинственными, грозными кличами всего оркестра; слышатся отзвуки битвы, звон мечей. Скерцозная тема побочной партии в характерном плясовом ритме (песня Ильинишны) вносит в увертюру черты русского народного колорита. Такая многоплановость образного строя, на первый взгляд, противоречит цельности общей композиции. Но Глинка пронизывает всю музыку единым драматургическим стержнем, постепенно сталкивая, сближая задуманные характеры и ситуации.

Активная, динамичная разработка сразу переключает действие в атмосферу мрачных и грозных событий. Тема побочной партии здесь преобразуется, утрачивает свой песенно-бытовой облик. Она звучит как образ неясных и фантастических видений, символизирующих изменчивую судьбу героя. Разработку открывают суровые возгласы тромбона и низких струнных; как и в разработке увертюры «Руслана», они создают эффект постепенного омрачения:

L'istesso tempo, scherzando

17 Tr-ne p Fag. Cl. V-le V-ni ff

V-c. C-b. Tr-ne Fag.

Это вступительное построение повторяется трижды и получает развитие в типичном для Глинки «ступенчатом» развитии темы, предваряющем главную кульминацию в репризе.

В динамической репризе композитор полифонически объединяет контрастные темы вступления, главной и побочной партий, образующих сложную контрапунктическую ткань (доминирует страстная, взволнованная тема Рахили). Развязка драмы наступает в коде. Просветленная, постепенно замирающая музыка символизирует трагическое примирение с неизбежным.

Интересен тональный план увертюры. Утверждая F-dur в качестве главной тональности, Глинка в то же время избегает светлых мажорных красок и сообщает всей композиции доминирующий минорный колорит. Вступление разворачивается в одноименном миноре; значительно «оминорена» и главная партия, выразительно омраченная понижением VI ступени лада; в разделе побочной партии господствует тональность параллельного минора; минорные тональности доминируют и в разработке. И только мажорная кода создает особый романтический эффект скорбного просветления.

Антракты «Князя Холмского» задуманы как симфонические прелюдии к различным действиям драмы: каждый из них дает законченную характеристику данного персонажа или определенной сценической ситуации, вводит слушателя в круг предстоящих событий.

Небольшой антракт к II действию, построенный на теме суровой и заунывной песни Рахили, служит экспозицией образа молодой героини. И вместе с тем в оркестровой интерпретации песни этот оттенок суровой архаики заметно сгущается, придавая всей музыке более обобщенный символический смысл. Глуховатые тембры фагота и низких струнных, настойчивые имитационные переключки, возгласы меди в мажорном маршевом разделе антракта создают впечатление неумолимой и грозной силы. Простая песня перерастает в трагический образ фатума.

Своеобразный замысел драматического диалога осуществлен в антракте к III действию: за ним следует «сцена обольщения» — свидание Холмского с Адельгейдой. Пленительная вальсообразная мелодия струнных — образ любви — внезапно прерывается суровыми возгласами тромбона. Характерные принципы оркестрового диалога и тонкая полифоническая разработка тем вносят в этот антракт стилистические черты, близкие лирико-драматическому симфонизму Чайковского.

Не случайно «Князь Холмский» был одним из любимых произведений автора «Пиковой дамы», особенно выделявшего в ней указанный антракт. «Каждый из следующих за увертюрой антрактов есть маленькая картина, написанная рукою великого художника, симфоническое чудо, стоящее целого вороха длинных симфоний второстепенных композиторов, — писал Чайковский о музыке Глинки. — Особенно обаятельное впечатление производит антракт перед третьим действием, рисующий любовные томления Холмского, пре-

рываемые пробуждением чувства долга к отечеству, против которого приходится бороться его любовной страсти» (100, 223).

В духе сурового, воинственного марша написан следующий антракт — вступление к народной сцене веча. В развитии трагедии он выполняет функцию кульминации. Мощный призыв оркестра, энергичные квартовые возгласы литавр (удар вечаемого колокола) подобно лейтмотиву судьбы пронизывают всю музыку Глинки. Эту картину массового народного шествия А. Н. Серов справедливо сравнивал с аналогичным маршевым антрактом из «Эгмонта» (83, 176), указывая на близость сценических образов и ситуаций. Как и у Бетховена, суровый, воинственный марш Глинки символизирует вершину всей исторической трагедии, связанной с переломными, драматическими событиями в жизни народа.

Антракт к последнему, V действию (в трагедии Кукольника оно носит название «Опала») предвещает развязку. Бурная и страстная музыка рисует отчаяние Холмского, крушение его честолюбивых мечтаний. Образный строй антракта живо напоминает об увертюре — в драматической теме Холмского легко уловить все те же патетические, рыцарственные интонации:

Allegro con spirito

Антракт к V д.

Agitato vivace

Увертюра

Это сближение служит наглядным доказательством высокого мастерства Глинки в новом для него жанре. Стройность, законченность, умение композитора слить воедино «самые контрастирующие по характеру части сочинения» (Чайковский) — вот отличительные черты глинкинской композиции, во многом открывшей новые пути. Путем тональных и тематических связей композитор последовательно объединяет все номера и создает развернутую драматическую поэму, подчиненную авторской концепции. При этом она подлинно театральна. Подобно «Руслану», музыка «Князя Холмского» отличается яркой живописностью, романтической красочностью, картинностью изображения. В ней живо ощущается и романтический пафос, и благородная рыцарственная героика, и яркий колорит национально-жанровых образов — восточных и русских.

Но главной, определяющей линией остается линия с и м ф о н и ч е с к о й д р а м ы. В музыке «Князя Холмского» Глинка сумел заложить основы того направления, которое впоследствии развилось в творчестве Балакирева («Король Лир»), Чайковского («Снегурочка», «Гамлет», программная симфония «Манфред») и других русских композиторов XIX — начала XX века. Оставив позади эпоху «трагедии на музыке», подсказанной принципами классицизма, он создал произведение, полное романтического порыва и романтической живописности, программную вокально-симфоническую сюиту, имеющую отнюдь не прикладное, а самостоятельное художественное значение. Путь этот оказался в дальнейшем плодотворным. При всем несовершенстве литературного прототипа, музыка к «Князю Холмскому» открыла в русской музыке широкую сферу программных вокально-симфонических композиций, связанных с театральной образностью и выразительностью остро-драматических коллизий.

* * *

Симфонические принципы, определившиеся в «Князе Холмском», нашли свое отражение также и в других сочинениях «межоперного» периода.

Среди них нельзя не отметить торжественный полонез Es-dur, написанный в 1837 году в Смоленске по просьбе местного дворянства. В нем ярко проявился весь блеск глинкинской оркестровки — «сильной без шума и треска», впечатляющей обилием чистых тембров и тонкостью нюан-

сов. Перекликаясь с гениальным полонезом из «Ивана Сусанина», полонез Es-dur все же существенно отличается от этого своего предшественника более спокойным, гимническим строем чувств. Это типичный полонез-гимн, прославляющий величие Родины, берущий свое начало в различных образцах официально-торжественной музыки конца XVIII — начала XIX века. Особенно наглядно прослеживаются здесь традиции полонезов О. А. Козловского, в частности — знаменитого полонеза на текст Державина «Гром победы, раздавайся». Призывно-фанфарная главная тема, провозглашаемая всем оркестром и хором, по своему семантическому значению уходит в далекое прошлое, напоминая о героических, «виватных» кантах Петровской эпохи.

19 Moderato assai

С.
А.
Т.
Б.

Великнаш бог! Ве-лик и си-лен пер-

-во-державныйнашна-род! И чемкрай рус-ский не о-

-би-лен, и кто крайрус-ский о- бой-дет?

Но этот традиционный тематизм предстал у Глинки во всем великолепии романтической красочности, с характерными для его зрелого стиля колористическими «сдвигами», тональными контрастами и яркой сменой светлых, мажорных тональностей (Es-dur, E-dur, G-dur в основном разделе, As-dur в лирическом триб). Торжественной славой Родине и ее народу звучит величественная музыка, полная праздничного блеска. Преодолев стандартный, официальный характер текста (полонез был сочинен для торжественного бала

в честь посещения Смоленска наследником, будущим императором Александром II), Глинка достиг редкой силы художественного воздействия.

Нельзя не отметить при этом, что во всех сочинениях «руслановского» периода композитор весьма экономно пользуется средствами оркестра, не выходя за пределы обычного парного состава. В полонезе, как и в музыке «Холмского», он включает в медную группу всего лишь две натуральные валторны, две трубы и один басовый тромбон; ударные инструменты представлены только литаврами.

Такое сознательное ограничение можно отчасти объяснить реальными возможностями оркестров того времени, как правило небольших. Воспитанный на классических образцах венской симфонической школы, Глинка стремился извлечь из этого состава максимальный колористический эффект.

Вместе с тем, подобным ограничениям он никогда не подвергал свои оперные партитуры, вводя в них широкую группу медных, разнообразные ударные и клавишные инструменты, колокола и дополнительный сценно-духовой оркестр — banda. Можно предположить, что все богатство оркестровой палитры он приберегал для оперных партитур, усматривая в опере синтез всех затронутых им жанров и форм. Именно к опере и направил он все творческие усилия в пору высшего и самого гармоничного расцвета своего мастерства.

«Про славу русския земли»

История музыкального театра богата острыми, конфликтными ситуациями, контрастами старого и нового, непримиримыми столкновениями привычных устоев и резких, обновляющих сдвигов. Нередки случаи, когда отвергались подлинные шедевры и восхвалялась посредственность, когда публика оставалась холодной к самым вдохновенным, рожденным в глубинах сердца творениям оперных мастеров.

Примеры тому многочисленны. Плоды подобного равнодушия в разное время вкушали Глюк и Бетховен, Вагнер и Верди, Мусоргский и Чайковский. И в каждом отдельном случае — будь то «Тангейзер» или «Травиата», «Евгений Онегин» или «Борис Годунов» — судьба оперы оказывалась своеобразной, по-своему сложившейся в конкретных исторических условиях.

Но даже и на таком широком фоне поистине уникальной поныне представляется нам история сценической жизни «Руслана и Людмилы», произведения общепризнанного и загадочного, великого в истории русской музыки и крайне неустойчивого в реальной атмосфере театра.

О неудачной премьере своей второй оперы сам Глинка рассказывает как о тяжелой катастрофе. «Когда опустили занавес, начали меня вызывать, но аплодировали очень недружно, между тем усердно шикали, и преимущественно со сцены и оркестра. Я обратился к бывшему тогда в директорской ложе генералу Дубельту (начальнику штаба корпуса жандармов. — *О. Л.*) с вопросом: „Кажется, что шикают; идти ли мне на вызов?“ — „Иди, — отвечал генерал. —

Христос страдал более тебя". Возвратясь из театра, мы с матушкой скрыли нашу досаду, ласково приняли моих приятелей, приехавших к нам ужинать», — писал Глинка (23, 309—310).

Но прошло всего несколько дней, и на страницах декабрьского журнала «Библиотеки для чтения» появился восторженный отзыв зрителя, полностью опровергнувший тягостное впечатление, которое сложилось у самого автора «Руслана». «М. И. Глинка поставил себя этою оперой в ряду первых композиторов всего мира и рядом с первейшими из них, — утверждал известный журналист О. И. Сенковский. — „Руслан и Людмила“ — одно из тех высоких музыкальных творений, которые никогда не погибают и на которые может указывать с гордостью искусство великого народа. „Руслан и Людмила“ — шедевр, в полном смысле слова, от первой до последней ноты. Это прекрасно, величественно, бесподобно» (9, 157).

Успех оперы возрастал. Ему не могли препятствовать ни интриги Булгарина, ни легковесные суждения знатоков, сурово порицавших «неудачную» оперу Глинки. Все более уверенно овладевали труднейшими партиями первые исполнители «Руслана», а на третьем представлении оперы А. Я. Петрова, по болезни не выступавшая на премьере, вызвала общий восторг публики и критики, блистательно исполнив большую сцену Ратмира. «Опера явилась в новом виде и увенчалась блестящим успехом», — писала по этому поводу газета «Санктпетербургские ведомости» (50, 250).

Наиболее прозорливым и тонким, как и ранее, оказалось суждение Одоевского, выступившего в печати с двумя статьями накануне и после премьеры «Руслана». В первой из них, опубликованной 15 ноября 1842 года в газете «Санктпетербургские ведомости», он заранее знакомит публику с оперой Глинки, подчеркивает ее национальный характер и, вступая в полемику с Булгариным, высоко оценивает мастерство русских оперных артистов, способных передать возвышенный строй гениальной глинкинской музыки.

Еще более значительной оказалась его следующая статья — отклик на первые спектакли «Руслана» в журнале «Отечественные записки». Обращаясь к самому широкому кругу читателей, Одоевский в немногих словах сумел обрисовать идейную концепцию оперы как русской, славянской «легенды в музыкальном мире». Особенно ценны его соображения, касающиеся драматургической специфики данного

жанра: сказочная, легендарная атмосфера в опере предъ-
ляла, по его мнению, особые требования к композитору к а к
м у з ы к а н т у. «Музыка, своею безграничною, неопреде-
ленною формою, придает сценическому представлению
именно то, чего ему не достает для того, чтобы иметь право
называться фантастической, <...> музыка для фантастиче-
ской оперы возможна только такому таланту, который и
может полагаться на свежесть своих идей; в драматических
положениях сцена дополняет музыку, как музыка сцену;
часто бедная музыкальная фраза потому только получает
эффект, что сопровождается драматическим положением
на сцене. Другое дело в опере, фантастической от начала до
конца...» (55, 211). Не звучит ли в этих словах пророческое
предвосхищение знаменитого оперного кредо, столь веско
высказанного впоследствии Римским-Корсаковым: «опера
есть произведение прежде всего музыкальное»?

По свидетельству А. Н. Серова, статья Одоевского яви-
лась одним из тех немногих критических откликов, которые
могли полностью удовлетворить Глинку. В письме к Стасову
от 14 февраля 1843 года Серов сообщал, что композитор
«чрезвычайно доволен этой маленькой статьей князя Одоев-
ского: что именно этот взгляд лежал в его цели, при созда-
нии „Руслана и Людмилы”» (73, 79).

И тем не менее все сказанное не должно внушать пред-
ставления о единодушном признании оперы Глинки и проч-
но утвердившейся, благополучной ее судьбе на оперной сце-
не. Напротив: дискуссии о ней продолжались и приобретали
с течением времени все более боевой, непримиримый харак-
тер и острополемический смысл. Обращает на себя внима-
ние уже один тот факт, что проницательный Одоевский в
цитированных выше статьях должен был выступать в за-
щ и т у «Руслана», с резким опровержением инсинуаций
Булгарина. Раскрывая художественные достоинства «Рус-
лана», Одоевский подчеркивал оригинальность и новизну
глинкинского стиля, требующего от слушателей особой
вдумчивости и глубины постижения музыки.

Еще более открыто та же мысль была высказана Сен-
ковским: оперу Глинки он относит к разряду тех великих
произведений искусства, «которые нужно слушать со вни-
манием несколько раз и которые тем более нас восхищают,
чем чаще мы их слышим <...> Такие музыки бессмертны:
они прочнее для славы композитора между настоящими
любителями искусства, но не выгодны для него перед лицом
случайных слушателей, которые судят по первому впечатле-

нию и не ищут поверить их вторым и третьим». Доводя эту мысль до парадокса, критик считает даже своего рода недостатком щедрое изобилие глубокой и содержательной, неповторимо оригинальной глинкинской музыки: «Мы недовольны именно тем, что это уж слишком прекрасно, слишком удивительно» (9, 158).

К аналогичному выводу, хотя и высказанному в более тонкой форме, пришел впоследствии в своих работах Г. А. Ларош. «В гениальности Глинки, в глубине его произведений — главная причина его в начале незначительной и теперь еще медленно возрастающей популярности», — писал он в 1867 году (37, 96). Разбирая музыку I действия «Руслана», он замечает: «Средства музыкального выражения, употребленные в нем, необычайные в опере и отчасти встречающиеся только в операх Глинки, могут вооружить против него рутину, ту рутину, которая охотно прячется под драпировкой прогресса и реформы. Оперный слушатель не привык к этим „ученым“ формам канона и имитаций: он не привык к этим широким постройкам вариаций, где (как в хоре „Лель таинственный“), вдохновленная одною основною мыслью, выше и выше поднимается творческая фантазия композитора; он не привык к такой все исчерпывающей тематизации, как во второй части интродукции, построенной целиком на немногих нотах мотива „Лейте полнее“» (37, 82—83).

Когда написаны были эти строки, после премьеры «Руслана» прошло около 25 лет. Нужно ли удивляться, что в более трудной обстановке 1840-х годов, в условиях пока еще не окрепшей отечественной оперной культуры и определенного социального состава столичной аудитории, музыка «Руслана» для многих оказалась недоступной? Страдавшая «италоманией» аристократическая публика Петербурга не могла простить композитору его «ученых контрапунктических затей».

После отъезда Глинки за границу опера, вместе со всем декоративным оформлением, была отправлена на московскую сцену, где она в течение нескольких лет влачила безотрадное существование под руководством инспектора репертуара А. Н. Верстовского¹. Все более урезывалась и искажалась глинкинская партитура; беднела, оскудевала по-

¹ Начиная с сезона 1843/44 года в петербургском Большом театре прочно обосновалась итальянская оперная труппа. В связи с этим все русские оперные спектакли были переведены на московскую сцену, более скромную по своим возможностям.

становка. Направляя в Москву артистов петербургского Большого театра — основных исполнителей «Руслана» О. А. Петрова, Л. И. Леонова, М. М. Степанову и А. Н. Петрову 2-ю, директор императорских театров А. М. Гедеонов прямо заявлял Верстовскому, что не надеется на успех и думает «поставить Глинкину оперу „Руслан и Людмила”, — если не для больших доходов от нее, то хоть для новости» (38, 320). Его мнение полностью разделял и сам автор «Аскольдовой могилы», находивший в опере Глинки «общую неясность идей и мелодии» (38, 321). «Не всякий зритель знает контрапункт, и редкий из наших оперных слушателей следит за основной идеей полного сочинения!» — утверждает Верстовский. Но в то же время и с удивлением восклицает в одном из своих писем: «Говорят скучно, а идут. Это всего лучше» (38, 321).

В 1848 году спектакли «Руслана» наконец прекратились. В сценической жизни оперы наступила долгая пауза. Лишь после смерти Глинки усилиями ведущих артистов — О. А. Петрова, П. П. Булахова и других — ее удалось вернуть на театральную сцену. В 1857 году второй акт «Руслана» был исполнен в Петербурге в бенефис С. С. Гулак-Артемовского, а затем состоялась, по просьбе другого бенефицианта — О. А. Петрова, постановка всей оперы целиком, но и на этот раз с значительными купюрами. Этот этап сценической истории «Руслана» сопровождался невозвратимой утратой: в 1859 году, во время пожара Театра-цирка сгорела авторская рукописная партитура оперы Глинки, по счастью сохранившаяся в копиях. Погибли декорации и костюмы, изготовленные по эскизам Роллера. И снова умолкла в оперном театре музыка Глинки, исчезли волшебные персонажи поэмы Пушкина.

Подлинное возрождение оперы началось позже. В 1867 году на сцене оперного театра в Праге «Руслан» был впервые поставлен полностью, без купюр и с точным восстановлением авторской партитуры, под управлением ученика и друга Глинки М. А. Балакирева. Музыка Глинки впервые предстала во всем блеске своих сияющих красок. Слушатели были поражены грандиозностью, величием, неповторимой стройностью хоровых массовых сцен.

Об этом историческом событии сохранилась обширная литература. Исторический спектакль в Праге, подробно освещенный в работах Стасова, явился свидетельством нерасторжимой связи двух славянских народов, большой победы русского искусства. А вслед за тем, в таком же подлин-

ном, неискаженном виде опера была вновь поставлена на сцене петербургского Мариинского театра (1871), по той же партитуре, отредактированной Балакиревым, и с теми же декорациями, которые были выполнены для пражской сцены под руководством академика И. И. Горностаева. С тех пор в течение ста с лишним лет опера не сходила со сцены, составляя одно из главных украшений отечественного оперного репертуара.

* * *

Театральным событиям сопутствовал целый поток критической литературы. Период 1860-х годов принес с собой лучшие, классические труды о «Руслане», созданные Серовым, Ларошем и Стасовым. Столкнулись разные, порой резко противоположные точки зрения.

Если при первой постановке оперы оценка ее велась с более общих эстетических позиций, то теперь теория «русланизма» базировалась на самой широкой проблематике народности, реализма, национальной самобытности русского искусства.

В статье, посвященной пятидесятилетнему юбилею оперы Глинки, Стасов справедливо указывал на новые условия общественной жизни, сложившиеся в результате мощного подъема демократических сил в 1860-е годы. «С первой половины 60-х годов начинается очень значительное движение в нашем театральном деле. И здесь тоже прозвучала та новая жизнь, которою стала дышать Россия после Крымской войны и всеобщего пробуждения. Наука и искусство начинали повсюду быть уважаемы, к ним обращались во всяком деле с вопросом и ожиданием помощи. Так сделалось теперь и в театральном деле...» (92, 279).

По-новому глубоко оценивались русской критикой задачи оперной драматургии, специфика оперного жанра. Именно в этом ракурсе развертывалась известная в истории полемика Серова со Стасовым.

Увлеченный теорией оперы-драмы, в которой он видел единственно возможный путь развития оперного искусства, автор «Рогнеды» в итоге своих размышлений пришел к категорическому отрицанию эпического жанра в музыкальном театре. К анализу оперы он подходил, отталкиваясь от разработанной им системы: сюжет, сценарий, либретто — музыка. При этом он словно забывает о глинкинском принципе первичности музыкального образа как базы для по-

строения всей оперной композиции. «Чисто эпическое содержание оперы „Руслан” другими словами выйдет: антидраматизм, антисценичность» (85, 1305), — писал он в 1860 году. Опера же, по его мнению, «должна быть прежде всего — драмою» (85, 1296). Сравнивая две оперы Глинки, он без колебания отдает преимущество «Ивану Сусанину»: «Первая опера есть то, чем опера должна быть, — есть драма, в своем полном, глубоком, естественном организме, а „Руслан” — не драма, не пьеса, следовательно не опера, а случайно сложившаяся галерея музыкальных картин» (85, 1298).

Вступив в горячий спор с Серовым, молодой критик Г. А. Ларош в своей первой фундаментальной работе «Глинка и его значение в истории музыки» стремился опровергнуть эту точку зрения. Одной из характернейших черт «Руслана» является, по его словам, «драматизм глинкинской музыки, драматизм, соединяющий Глюковскую строгость и глубину с Моцартовской гибкостью и богатством... Многие мнимые друзья и почитатели этой оперы, — продолжает он свою мысль, — считают долгом оговаривать свои похвалы ей (когда они отваживаются на такие) тем, что хотя „Руслан и Людмила” прелестное произведение, независимо от слов и сюжета, но как музыка драматическая ниже всякой критики. Я постараюсь показать, что такой опере, как „Руслан”, не страшна и драматическая мерка...» (37, 117, 118).

Но именно этот тезис драматургической убедительности «Руслана» и оказался наиболее слабым пунктом в талантливой, в своем роде блестящей работе Лароша, изобилующей тонкими стилистическими наблюдениями и глубокими музыковедческими обобщениями. Утверждая свой идеал классической стройности, гармонии и структурной завершенности оперной формы, он ищет опору глинкинского оперного стиля в творчестве Моцарта и Глюка, в незыблемых устоях венского классицизма. Тем самым невольно снижается в его оригинальной концепции идея новаторства и самобытности творчества Глинки, смело проложившего пути в будущее...

Но то, что не удалось сделать молодому критику-классицисту, с большой убежденностью выразил в своих многочисленных статьях Стасов, подходивший к опере Глинки с более общих позиций художественной критики. Не обладая высоким аналитическим мастерством Лароша, он все же сумел ощутить в «Руслане» нечто большее, чем выдающееся

произведение оперного жанра. Творение Глинки явилось для него источником целого направления русской музыки, и в первую очередь основанием «Новой русской школы».

Выдвинутая русской критикой теория «русланизма» блестяще оправдала себя в творческой практике. Подлинным глинкианцем, воплотившим в различных жанрах эпические принципы «Руслана», признавал себя Бородин. Руслановское эпическое и богатырское начало пышным цветом проросло в русском симфонизме конца XIX — начала XX века. Волшебный мир Глинки, Восток Глинки, фантастика русской сказки — все это в самых различных проявлениях наполнило русскую музыку начиная от сказочных картин Лядова до монументальных опер Римского-Корсакова. И, пожалуй, наиболее ярким свидетельством преемственности глинкинских традиций остались незабываемые слова автора «Снегурочка» в его «Летописи»: «Действительная любовь к музыке у меня началась со знакомства с „Русланом“».

Всем этим лишний раз подтверждается музыкальная самоценность глинкинской оперы. Но и одновременно — сложность, многосоставность ее драматургии, оказавшейся чрезвычайно трудной, порою спорной в реальном ее сценическом воплощении.

* * *

Подвиг Балакирева, восстановившего оперу Глинки, а затем привлечшего к работе над этой партитурой других преданных глинкианцев — Римского-Корсакова, Лядова, Ляпунова, — все же не мог разрешить всех противоречий, связанных со сценическим прочтением «Руслана». Углублялось с течением времени постижение глинкинской музыки; совершенствовалося исполнение вокальных партий; обогащались декоративные эффекты. В начале XX века в новой постановке оперы приняли участие такие видные художники, как К. А. Коровин и А. Я. Головин, общий восторг вызвала постановка восточных танцев, осуществленная М. М. Фокиным. По-разному интерпретировали партитуру «Руслана» крупнейшие дирижеры: Э. Ф. Направник, В. И. Сук, М. М. Ипполитов-Иванов и позже, в советскую эпоху, Н. А. Малько, Н. С. Голованов, С. А. Самосуд, А. Ш. Мелик-Пашаев.

Но тем сложнее становились задачи создания целостного

оперного спектакля. Смущала внешняя статичность видимого сценического действия, развернутость закругленных музыкальных форм, трудность режиссерской мотивировки в поведении каждого персонажа, невольно тяготевшего к бездействию «концертному» исполнению. При всем изобилии сказочно-фантастических декоративных эффектов, при всей импозантности былинно-эпических образов опера Глинки так и не вошла в число любимых избранниц у исполнителей².

Об этом с горечью писал в 1921 году в своей статье «Славянская литургия Эросу» Б. В. Асафьев, сурово осудивший традиционные сценические трактовки «Руслана». Смысл оперы затемняли всякого рода «бытовизмы», привычные штампы оперной сцены, якобы воспроизводящие некий обобщенный, «древнерусский» колорит. Стремление «оживить» оперу разного рода режиссерскими выдумками, по словам Асафьева, лишь искажало замысел Глинки и превращало «Руслана» в занимательный, но отнюдь не волнующий зрителя, рядовой театральный спектакль: «И пошли множиться сказочно-феерические (с бытовыми „отсебятинками“) постановки многострадальной оперы, всячески затемнявшие ее смысл и путем анатомирования и вивисекции (купюры!) убивавшие живую ткань. В этих трех соснах (феерия — сказка — быт) и блуждают постановщики, поправляя и урезывая гениальное произведение величайшего русского музыканта, даже не пытаясь и не задаваясь целью отыскать в нем смысл — его душу, его тайну, его внутреннее действие» (6, 15).

Полемика продолжалась и позже. Не вдаваясь в общую оценку статьи Асафьева, следует признать ее безусловное стимулирующее значение в дальнейшем развитии сценической жизни «Руслана». На протяжении многих лет велись настойчивые поиски видных оперных режиссеров, стремив-

² С большой неудовлетворенностью вспоминал о своем дебюте в партии Руслана Ф. И. Шаляпин. «Я нарядился русским витязем, надел толщину, наклеил русую бородку и вышел на сцену. С первой же ноты я почувствовал, что пою плохо и очень похож на тех витязей, которые во дни святок танцуют кадрили и лансье в купеческих домах. Поняв это, я растерялся, и, хотя усердно размахивал руками, делал страшные гримасы, это не помогало мне... На другой день в газетах писали, что некто Шаляпин, молодой артист, пел Руслана весьма скверно» (97, 132). К партии Руслана, спетой им в 1895 году в Мариинском театре, артист больше не возвращался, сменив ее на роль Фарлафа, которую блестяще исполнял в течение нескольких лет.

шихся выдвинуть на первый план ту или иную сторону глинкинской концепции, ту или иную сторону пушкинского сюжета.

* * *

Сказание, эпос, миф — таковы различные грани оперы в эпоху романтизма, в пору активного утверждения национальных композиторских школ Европы. Обычным становится обращение к народной сказке, хранящей в себе глубокие корни народного мировоззрения, народного представления о вечных ценностях жизни. В потоке новых культурных веяний, обогативших музыкальный театр, эта фольклористическая направленность явилась одной из самых значительных позитивных тенденций своего века, отнюдь не знаменующих пресловутый «уход от действительности», но и, напротив, мощно продвинувших вперед оперную драматургию XIX столетия.

Надолго отстранив обобщенную, внациональную тематику античной мифологии, создатели оперы устремились в глубь с в о е г о прошлого, к истокам народного искусства, к изначальным формам художественного творчества, в которых проявлялся психологический строй и облик народа. В сказке и эпосе они видели живое воплощение народных этических идеалов, самоутверждение народа как личности, как сплоченного в своем общем мировоззрении могучего, монолитного единства.

В середине XIX века процесс этот получил ярчайшее, хотя и совершенно различное выражение в русле развития двух национальных оперных школ — русской и немецкой. Выросшие на народной основе оперы Вебера дали мощный толчок к дальнейшему росту и разветвлению сказочно-эпической тематики, постепенно перераставшей в широкие философские концепции.

Творчество Вагнера, гения немецкого романтизма, хронологически выходящее далеко за пределы глинкинской эпохи, может быть в известном смысле и сопоставлено с русской школой, и противопоставлено ей. В операх Вагнера 40-х годов — «Летучем голландце», «Тангейзере», «Лознгрине» — уже складывалась та символично-философская образность, которая приведет его впоследствии к грандиозной эпопее «Кольца Нибелунга». В «Руслане» Глинки не менее отчетливо обозначен путь к сказочной опере Римского-Корсакова и эпико-исторической опере Бородина.

Для обоих композиторов повествовательное начало служило важной драматургической основой, по-разному трактованной и восходящей, в одном случае, к народным жанрам русской былины и русской сказки, в другом — к истокам северогерманских сказаний, легендам. Развивая эпические принципы оперной драматургии, оба они погружались в стихию народных преданий; оба впитали романтический дух своего времени; обоих воодушевляла романтическая тема странствований, стремление к таинственному, непознаваемому, волшебному миру. Образы, созданные народной фантазией, наталкивали их на поиски новых выразительных средств, новой экспрессии мелодии и силы колорита, новых возможностей расширения звуковой палитры.

Но результаты оказались прямо противоположными. То, что у Вагнера привело к позднеромантической трагедийной концепции обреченности мира, — то обернулось у Глинки и его преемников жизнеутверждающим гимном свету и радости, верой в неистощимые силы добра и красоты. Основанные на темах древней северной мифологии или средневековых сказаний, оперы Вагнера по типу драматургии, в сущности, далеко уходят от самого понятия эпического жанра, вторгаясь в область психологической, философски насыщенной драмы. Русская опера глинкинской традиции, напротив, эпична во всех ее элементах, и прежде всего — в самой музыке.

Столь же полярными оказались пути развития в области оперной формы. Если путь Вагнера был устремлен к радикальной ее перестройке и к утверждению принципа «бесконечной мелодии» в самом широком значении этого термина, то опера Глинки сложилась как композиция, отнюдь не порывающая с классическими традициями самостоятельных, внутренне завершенных номеров, но и совсем по-новому возрождающая их в самобытном, национально-русском аспекте, с прочной опорой на конкретные жанровые истоки народной музыки. Эти же принципы получили широкое развитие в оперном творчестве Римского-Корсакова, Бородина.

Устремляя взгляд в будущее, создатель «Руслана» в то же время решительно порывает со всем отживающим и устаревшим, что утвердилось на русской оперной сцене. Огромным завоеванием Глинки явилось полное преобразование жанра «волшебной» оперы в плане концепционного углубления сказочно-эпической темь.

Постановка «Руслана» сразу же отодвинула в далекое прошлое всю ту наивную, декоративную фантастику, которая пышным цветом расцвела в операх Давыдова, Кавоса, Верстовского³.

Смысл этого новаторства хорошо ощутил уже один из первых рецензентов «Руслана» О. И. Сенковский. В своей статье «Музыкальные новости» он подчеркивает глубокую самобытность оперы Глинки, противопоставляя ее даже таким классическим произведениям, как «Волшебная флейта» Моцарта и лучшие оперы Вебера. «Каждый спрашивает: в каком роде эта новая музыка Глинки? Мы бы отвечали: в русско-сказочном роде, и советуем так назвать ее. Вся чудная, оригинальная, совершенно восточная фантазия русской сказки — тут, в этой повести, в этих декорациях и, также, в этой музыке. Это — не так называемая волшебная опера. Глинка, который с первого шагу открыл новые пути в своем искусстве и торжественно пошел по ним, не стал бы писать волшебной оперы после „Волшебной флейты“, „Фрейшюца“, „Оберона“. Этот род уже исчерпан. Он очень удачно — избрал русскую сказку. В германском „волшебстве“ формы предметов облакаются неопределенною таинственностью, мраком, туманами суеверия и восторженности; в русской сказке, напротив, все светло, весело, игриво, резко разнообразно, изумительно. Эти качества должна соединять в себе и музыка для русско-сказочного сюжета, и эти же качества найдете все здесь, развитые в высшей степени и с мастерским искусством» (9, ноябрь).

Однако, подчеркивая национальный характер «Руслана», Сенковский еще не ставит вопроса о принципах эпичности оперной драматургии, да и самый термин «эпический» пока еще ускользает от внимания журналиста.

Нужно было более глубокое постижение творческого метода Глинки, чтобы понять и развернуть во всей полноте понятие эпической оперы, эпической драматургии, так

³ Отдельные мотивы и образы русских народных сказок и русского былинного эпоса до Глинки использовались в операх С. И. Давыдова («Леста, днепровская русалка» — 1805), Д. Н. Кашина («Ольга прекрасная» — 1809, пролог «Боян, русский песнопевец древних времен — 1808»), К. А. Кавоса («Илья-богатырь» — 1806, «Добрыня Никитич, или Страшный замок» — 1818, «Жар-птица, или Приключение Левсила царевича» — 1823), А. Н. Верстовского («Вадим» — 1832) и других композиторов. Сюжет пушкинской поэмы был положен в основу балета «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника», поставленного в 1824 году в Москве знаменитым балетмейстером А. Глушковским (музыка Ф. Шольца).

смело выдвинутое Стасовым и так решительно опровергнутое Серовым.

Одновременно встал в русской классической критике важный вопрос о переосмыслении пушкинской поэмы, о новом ее прочтении, о былинном ее «распевании» в опере Глинки. Если эта проблема пока еще мало интересовала первых рецензентов «Руслана», то тем острее она дискутировалась в полемике 1860-х годов. Творческий подход композитора к пушкинскому сюжету оценивался по-разному — то как новая, высшая ступень в понимании сказочного сюжета, то как ненужный произвол, навеки погубивший сценическую жизнь оперы Глинки.

«„Руслан“ Пушкина, взятый с серьезной, трагической и национальной стороны! Да что же это выйдет? — возмущался Серов. — Ведь для серьезного драматического поворота нужна общая мысль; ее в поэме нет» (86, 1691).

«Глинка дал опере совершенно новое значение, совершенно новый колорит, которого не было в игровой и очень легкой сказке Пушкина... Только оставив далеко в стороне Пушкина, почти позабыв его (разрядка моя.— О. Л.), мог Глинка совершить те чудеса искусства, которые осуществились в „Руслане и Людмиле“, только при этом переработанном на свой лад сюжете мог его талант размахнуть всю силу широких крыльев своих», — утверждал Стасов (92, 61—62).

Категоричность этих суждений очевидна. Нет никакого сомнения в том, что в процессе работы Глинка не только не «забывал о Пушкине», но систематически опирался на авторский текст, отталкивался от него и вчитывался в пушкинские стихи внимательно и любовно.

И вместе с тем следовал собственной фантазии. Образы, созданные поэтом, зажили в воображении композитора новой жизнью, рождая, в свою очередь, вполне конкретный интонационный строй, присущий каждому персонажу. Как это было и раньше, при сочинении «Ивана Сусанина», музыка в большинстве случаев опережала литературный текст либретто. Об этом неопровержимо свидетельствуют сценарные эскизы, посланные Глинкой Ширкову. Порой достаточно было лишь краткого намека, чтобы вызвать широкую картину в воображении композитора, — таковы все восточные сцены «Руслана». А с другой стороны, многое в пушкинской поэме оказалось начисто отстраненным. Исключена вся сюжетная линия, связанная с третьим соперником Рус-

лана — витязем Рогдаем. Заново создан образ Гориславы, верной подруги Ратмира, лишь бледной тенью проскользнувшей в поэме Пушкина. Устранены многие подробности странствований и приключений героя. Нет и картины битвы киевлян с печенегами, которую Пушкин ввел в последнюю песнь поэмы. Зато поистине богатырский размах приобрели былинные сцены светлого торжества — образы Киевской Руси во всем ее величии и мощи.

Активность этого переосмысления полностью подтверждается сравнением оперы с ее литературным первоисточником. Стоит, хотя бы вкратце, напомнить историю пушкинской поэмы, чтобы понять истинное значение того колоссального сдвига, какой произвела опера Глинки в русском искусстве.

* * *

Поэма Пушкина, которую он впоследствии сам критически оценил как юношески-несовершенный опыт, произвела подлинную сенсацию при ее первом появлении в печати в 1820 году. Критики восхваляли изящество и легкость пушкинского стиха, занимательность фабулы, почерпнутой из старинных русских сказок. Жуковский назвал молодого поэта своим «победителем», и даже Карамзин, более сдержанно относившийся к автору «Руслана», не мог не признать, что в его поэме «много живости, легкости, остроумия, вкуса».

Но были и резко критические отзывы, притом исходившие из самых различных литературных кругов. Известный своими реакционными взглядами редактор журнала «Вестник Европы» М. Т. Каченовский прямо высказывал свое возмущение простонародным сюжетом «Руслана» и сожалел, что дарование молодого поэта «не избрало для себя более благородного и возвышенного предмета... Кто бы подумал, до появления сего произведения, что, при нынешнем состоянии просвещения, старинная сказка Еруслан Лазаревич найдет себе подражателей?» — с негодованием восклицал критик.

С других позиций критиковал поэму друг Пушкина П. А. Катенин. Его, как писателя, близкого по своим воззрениям к декабристским кругам, не мог удовлетворить грациозный, шуточный тон поэмы, отталкивала изысканная ирония пушкинских стихов. От богатырского, эпического сюжета он ждал более углубленного, исторически-конкрет-

ного освещения темы, поворота в область героики и патетики. «Анахронизмы — недостаток, который холодит „Руслана и Людмилу” вопреки обольщению стихов,— писал Катенин,— читателю хочется того времени, того быта, тех поверий и лиц; вокруг ласкового князя Владимира собирает он мысленно Илью Муромца, Алешу Поповича, Чурилу, Добрыню, мужиков-залешан, видит их сражающихся с Соловьем-разбойником, с Ягой-Бабой, с Кашеем бессмертным и Змеем Горынычем, а встретя вместо их незнакомец — не знает, где он, и ничему не верит» (41, 43).

Уже из этих критических откликов видно, насколько велик был интерес русского общества к былинному эпосу и народной сказке, задолго до появления оперы Глинки. В первых десятилетиях XIX века он был в значительной степени пробужден появлением знаменитого сборника «Древних российских стихотворений» Кириши Данилова, первыми публикациями былинных напевов, патриотическими настроениями Отечественной войны⁴.

Последекабристские годы принесли с собой новое, еще более широкое постижение фольклорных проблем. Увлечение былинным эпосом приобретало научную направленность. Записывались древнейшие жанры народного творчества — былины, обрядовые песни, духовные стихи. Всеобщее внимание привлек замечательный труд этнографа И. П. Сахарова «Сказания русского народа» (1836—37), в котором автор впервые ввел в литературу термин «былина». В это же время начал свою деятельность знаменитый филолог-фольклорист В. И. Даль.

Большое значение в период 1830-х годов приобрели труды энтузиаста-сборителя П. В. Киреевского, хорошо знакомые Пушкину. Свою задачу исследователя народных песен Киреевский считал патриотическим долгом. При всей ограниченности его идеалистических взглядов он живо откликнулся на новые требования русской литературы, воспринимая песню как выражение духовной жизни русского народа.

Существенный перелом в концепции народного искусства произошел у самого Пушкина. В период михайловской ссылки, в глухом углу Северо-Западной Руси поэт, как известно, мог непосредственно соприкоснуться с богатейшей

⁴ В 1806 году в «Журнале отечественной музыки» были опубликованы первые образцы гармонизации напевов русских былин (под названием «русские песни»), сделанные композитором Д. Н. Кашиным на основе сборника Кириши Данилова.

народной традицией, увлекся записыванием народных песен и сказок.

Лучшим свидетельством творческой эволюции поэта может служить гениальный пролог к «Руслану», написанный в 1827 году, так смело и неожиданно углубивший народную линию ранней поэмы: «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том...» Как много могли подсказать Глинке эти проникнутые «русским духом» стихи! И как непосредственно отразились они в одном из лучших симфонических эпизодов его оперы — таинственном антракте, предваряющем сцену в пещере Финна!

Подлинно народному стилю, интонационному строю народной речи поэт подчинил свои поздние сказки 1830-х годов. Пронизанные народной мудростью, они со всей остротой отобразили критические и социальные мотивы, сложившиеся в русском фольклоре. Легко понять то ироническое отношение, которое проявилось у Пушкина к своему «игривому труду» юных лет. «Автору было двадцать лет от роду, когда кончил он Руслана и Людмилу. Он начал свою поэму, будучи воспитанником Царскосельского лицея, и продолжал ее среди самой рассеянной жизни. Этим до некоторой степени можно извинить ее недостатки», — писал он в предисловии ко второму изданию поэмы в 1828 году (61, 495).

И все же это не помешало ему вновь опубликовать свой юношеский труд уже на склоне жизни, в период высшего творческого расцвета. Последнее прижизненное издание «Руслана», по счету третье, вышедшее в 1835 году, вновь привлекло внимание читателей. Возможно, что и Глинка именно в это время перечитал пушкинскую поэму, задолго до своей беседы с Шаховским, предложившим ему этот сюжет. Знал он ее, несомненно, и раньше, с юных лет, — иначе не мог бы он так решительно и мгновенно остановить свой выбор на этом сочинении.

Но все это может лишь отчасти объяснить то предпочтение, которое отдал композитор «Руслану и Людмиле», минувшая зрелый этап творчества Пушкина, пройдя мимо его поздних сказок. Что же, в конечном счете, так привлекло его в этом «труде незрелом»?

Думается, что главная причина выбора кроется в особенностях психологического склада Глинки, в присущем ему светлом, оптимистическом восприятии жизни. У юного Пушкина эта полнота жизнеощущения высказалась особенно непосредственно, со всей открытостью молодого чувства.

Как и в романсовом творчестве, Глинка душой эстетически и тяготел к раннему Пушкину, к его солнечному, неомраченному миру, его философскому культу солнца и разума. В цитированной выше статье «Славянская литургия Эросу» Асафьев, пусть с известным преувеличением, но и не без оснований назвал Глинку «античным греком», глубоко постигавшим «гармонию жизни», цельность и полноту бытия: его музыка «светла как ясное, солнечное небо», «кровь ее пронизана солнцем». И где же как не у молодого Пушкина мог он найти отклик своему жизнелюбию?

Другой причиной, быть может еще более весомой, была изумительная широта пушкинской поэмы, объединяющей в себе лирику и героику, непринужденную грацию и высокий полет мысли. В своем образном значении она далеко не однозначна и не сводима к единому жанровому источнику. В уменье оттенить различные стороны народной сказки — то простодушно-лукавой, то фантастичной, таинственной, то эпически-торжественной — проявился созревающий реализм молодого Пушкина, который Глинка чутьем художника ощутил и развил. Работая над поэмой, он сразу почувствовал ее внутреннее богатство.

Отсюда возникает вопрос о множественной природе самой оперы Глинки, сочетающей в себе черты сказки, былины, поэмы, — особенно если иметь в виду термин Белинского, называвшего «поэмой» или «рапсодом» эпическое сказание. Все эти признаки у композитора слились в едином смысловом комплексе, едином синтезе. Народная образность «Руслана» впитала в себя глубинные, изначальные истоки сказки и героического эпоса, а говоря шире — и древнерусской литературы⁵.

Но при этом в музыкальной трактовке сюжета естественно преобладает былинно-героическое начало, выдвинутое композитором на первый план. «Есть большая разница между поэмою или рапсодом (иначе говоря — былинным повествованием. — *О. Л.*) и сказкою, — писал великий критик. — В поэме поэт как бы уважает свой предмет, ставит его выше себя и хочет в других возбудить к нему благоговение» (7, 354).

Таким благоговейным отношением к старине окрашена

⁵ О связи фольклора, в том числе русской былины, с поэтикой древнерусской литературы убедительно говорит Д. С. Лихачев. «Как бы ни были различны фольклор и литература в средние века, они имели между собой гораздо больше точек соприкосновения, чем в новое время (...) Система литературных жанров дополнялась фольклором» (42; 76, 77).

и опера Глинки. При всей колоритности сказочно-фантастических картин, знаменующих как бы отступление от главной «богатырской темы», в ней сразу же ощущается определенная «эпическая эпоха» (термин Д. С. Лихачева) идеального героического прошлого Руси. Ярво воплощены в музыкальной драматургии «Руслана» художественные принципы былинного повествования: спокойное созерцание, объективность изображения, приемы поэтических повторений, протяженность художественного времени (чем больше событий, тем медленнее тянется время), централизация главной линии развития, сосредоточенной на судьбе главного героя. «Былина развивается по принципу наибольшего выделения главного героя, и поэтому действие былины концентрируется вокруг богатыря, его судьбы», — утверждает Д. С. Лихачев (42, 230). Героической направленностью сюжета отмечена вся драматургия «Руслана», тяготеющая к мощному хоровому финалу.

Все это ни в какой мере не подавляет у Глинки характерной для его стиля лирической атмосферы действия. На первой стадии работы над оперой поэма Пушкина живо пробудила в нем личностное, лирическое восприятие сказочной темы. словно из рога изобилия выливались пластичные, полные грации лирические темы Людмилы, Гориславы, Ратмира, пленительные мелодии «Персидского хора». Своеобразной исповедью, лирическим размышлением поэта прозвучала баллада Финна, написанная в несколько дней во время поездки на Украину. Вновь вспоминаются мудрые слова Асафьева, определившего оперу Глинки как «лирическую эпопею жизнесозерцания великого музыканта».

Но главная мысль за этим порывом вдохновения скрывалась подспудно, с неумолимой логичностью направляя весь творческий процесс сочинения. Лирическая стихия в итоге оказалась всего лишь одной из форм воплощения грандиозной былинной эпопеи — повествования о русских людях и русской земле. Взяв за основу зачин и концовку пушкинской поэмы — «Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой», — Глинка со всей определенностью подчинил весь строй своей оперы эпическим принципам народной сказки, былины, и в более широком значении — традициям древнерусской литературы.

Окончательный вид эпический замысел приобрел далеко не сразу: лишь в 1840 году, в родном Новоспасском пришел композитор к монументальной интродукции и светло-торжественному финалу, лишь в этом году центральная ария

Руслана, задуманная им раньше, получила законченное воплощение, опера окончательно сложилась как эпопея, определилась ее «эпическая доминанта» — слава России.

Создав интродукцию, финал и арию Руслана — три главные опорные точки всей композиции, Глинка мог считать свою работу законченной. Оставалось лишь, говоря его словами, «дорисовывать» недостающие сцены, многое совершенствовать и отделявать. Но делалось это с той легкостью, на которую он всегда был способен на последнем этапе работы, в пору завершения уже выношенного, глубоко продуманного труда.

* * *

«Про славу русския земли бряцайте, струны золотые...» Эти слова глинкинского Баяна могли бы служить эпиграфом не только к богатырским сценам «Руслана», но и ко всему творчеству композитора, полностью выражая его этико-философское кредо. Ему он подчинил свои лучшие, капитальные творения, свои стремления национального художника, свой идеал героической темы в искусстве.

Именно образы высокой героики и послужили связующим звеном, сближающим обе, на первый взгляд столь несхожие, оперы Глинки. И в опере-трагедии, и в опере-сказке нашли отражение глубокие, коренные черты народного мировоззрения, стойкая вера народа в победу добра и справедливости, его неизбывная любовь к родной земле. Являясь выражением основного начала творчества Глинки — действенного патриотизма, обе они выросли на широкой основе народно-песенной многовековой традиции.

Обеим операм в равной мере присуще ораториальное, эпическое начало: недаром Глинка является в них наследником русской хоровой культуры. И в героической интродукции «Сусанина», и в былинных сценах «Руслана» он выступает как великий преемник Березовского и Бортнянского, мастеров партесного пения или, если еще более углубиться в истоки глинкинского хорового стиля, торжественно-величавых образов русского средневековья, традиций знаменного пения. Возвышенный ораториальный строй чувств сближает обе оперы Глинки, подчеркивает их общность в трактовке народной темы.

И вместе с тем новый жанр сказочно-эпической оперы определил особые, специфические черты музыкальной драматургии «Руслана». Обращение к былинно-повествователь-

ному сюжету вызвало здесь особый подход к оперной форме, во многом отличной от более динамичной композиции «Ивана Сусанина». Опираясь в «Руслане» на классические каноны замкнутых, завершенных номеров, Глинка вырабатывает свой тип повествовательного развития, с характерной последовательностью многоплановых картинных сопоставлений. Перед слушателем разворачивается повесть о чудесах сказочного, волшебного мира; одна картина сменяет другую. Действие переносится из княжеской GRIDНИЦЫ в таинственный лес, в теплое, южное царство Наины, в призрачные сады Черномора. И в этом смысле мнение Серова об опере как о «случайно сложившейся галерее музыкальных картин» в какой-то мере не лишено оснований. Однако вся эта живописная «галерея картин» у Глинки отнюдь не была «случайно сложившейся»!

Архитектоника «Руслана» поражает классической стройностью. Типичный для Глинки принцип репризности, симметрической завершенности формы определяет конструкцию всей оперы в целом, отдельных ее действий и самостоятельных сцен. Целостность общей композиции создается, в первую очередь, путем объединения всего грандиозного «здания» связующей тематической аркой: опера открывается увертюрой, тематический материал которой вновь повторяется в финале заключительного V действия в той же тональности D-dur.

Закон симметрии отразился и в общем сценическом замысле: крайние, «славянские» акты оперы рисуют величественные картины Киевской Руси. Между ними разворачиваются контрастные сцены сказочных приключений героя в далеких краях, в царстве Наины и Черномора. Каждый из этих «волшебных» актов, в свою очередь, образует законченное целое. Обрамляющими моментами здесь служат все темы вступительных антрактов: во втором действии — эпический образ рассказа Головы, в третьем — мотив заклинания Финна, в четвертом — воинственный марш, рисующий шествие Руслана-победителя. Всюду этот прием «зачина и концовки» образно соответствует фольклорной традиции русской сказки. Естественно, что к тому же методу обрамления так часто прибегали преемники Глинки в своих операх аналогичного жанра.

Господствующий в «Руслане» принцип внутренней завершенности заметно отличает эту оперу от драматургических структур «Ивана Сусанина», где главные кульминации сосредоточены в свободно построенных сценах сквозного

действия. В эпической опере Глинки роль таких сцен сравнительно невелика. К ним композитор прибегает в основном в финалах, как бы продвигающих действие вперед — к новым сценическим ситуациям, к новым подвигам героя. Но даже и здесь не нарушается замедленное течение былинного сказа, размеренный строй повествования. Всюду заметен здесь принцип «эпического времени», выразительно сформулированный исследователем М. М. Бахтиным: «Эпическое прошлое абсолютно и завершено. Оно замкнуто как круг, и в нем все готово и закончено сполна. Ни для какой незавершенности, нерешенности, приблизительности нет места в эпическом мире» (16, 104).

Динамизация отдельных, конструктивно законченных образов-картин в опере достигается особыми средствами, и прежде всего типичным для Глинки методом вариационных и вариантных преобразований. Блестяще овладев им в «Сусанине» (напомним неповторимый в своем величии и красочности финал), он еще шире развернул во второй опере свое мастерство «волшебных превращений» задуманной темы. По изумительному богатству варьирования, обилию сказочных картин, по-разному освещаемых чудесами гармонии, игрой оркестровых красок, с «Русланом» едва ли может соперничать любая из последующих сказочных опер! Наряду с вариациями строгого типа, с неизменной структурой темы и постоянной, остигатной мелодией (так называемые «глинкинские вариации», хотя техника композитора ими отнюдь не исчерпывается) широко применяются в опере приемы свободного варьирования с полифоническим развитием тем, с активным преобразованием исходного образа.

Нельзя не заметить, что вариационность развития, отчасти подсказанная народной традицией, у Глинки в то же время перекликалась с самыми прогрессивными, новаторскими тенденциями времени, с романтическим принципом переосмысления художественного образа. Пылкая фантазия композитора толкала его на путь все новых метаморфоз задуманной темы, постепенно раскрывающей свою внутреннюю сущность и «оборачивающейся» для слушателя различными своими гранями, различными сторонами. А этому способствовала и щедрость оркестровки, и редкое чувство колорита, и мастерство звукописи.

Отсюда возникла естественная связь Глинки с мироощущением романтиков, эстетикой Листа и Берлиоза, которым музыка «Руслана» не случайно оказалась особенно

близкой. По средствам выражения и технике письма Глинка в «Руслане» не только шел «в ногу с временем», но даже во многом опережал своих современников. Сущность глинкавских новаций чутко заметил Берлиоз, особенно высоко ценивший вторую оперу русского композитора. В своей статье о Глинке он восхищался «гибкостью и разнообразием» его таланта: «Стиль его, по редкому преимуществу, преобразуется по воле композиторасообразно требованиям и характеру сюжета» (20, 454). В музыке «Руслана» великого романтика, по-видимому, пленяла именно эта «гибкость преобразований» и богатство фантазии.

Не мог он не оценить и мастерство Глинки как симфониста, одного из величайших художников оркестрового письма. Действительно: симфонический дар композитора в «Руслане» достиг высшего расцвета. Не потому только, что оркестр его, по словам того же Берлиоза, был «одним из самых новых и смелых оркестров своего времени», не потому только, что оркестровым номерам отведено в «Руслане» даже и по количеству очень существенное, почетное место: симфоническим принципом развития определяется вся музыкальная драматургия оперы — единство и цельность ее как грандиозной, развернутой музыкальной формы.

Опера подлинно симфонична. Как и в «Сусанине», ее симфонический замысел выражается в последовательном проведении основных лейттем и сопоставлении двух сквозных линий — сил действия и контрдействия. Однако в «Руслане» принцип конфликта осуществлен иначе: действующие силы не столько сталкиваются, сколько группируются в две образные сферы, которые вступают в конфликтные взаимоотношения. Конфликтное, напряженно-драматическое развитие заменяется сопоставлением контрастных образных сфер. В этом сопоставлении двух противоположных планов действия заключены основные приемы развития русского эпического симфонизма (Бородин, Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов) и соответствующих оперных, сценических жанров (опера-сказка, опера-былина, опера-легенда).

* * *

Средоточием тематизма всей оперной композиции является гениальная увертюра «Руслана» — одно из самых совершенных созданий Глинки. Музыка увертюры полна

силы и бодрости; стремительная и динамичная, она развертывается в едином порыве («летит на всех парусах», — говорил о ней композитор). Опираясь на опыт классиков, и прежде всего Моцарта с его увертюрой к «Свадьбе Фигаро», Глинка своеобразно трактует сонатную форму увертюры, переосмысливает ее в духе и строе русской богатырской симфонии. С предельным лаконизмом увертюра передает оптимистическую идею «Руслана»: светлые силы богатырского мира вступают в борьбу с силами зла, одерживают победу над темным царством Черномора. Воплощением светлого начала служат устойчивые разделы формы: экспозиция, реприза и заключительная часть коды. Контрастные образы злого, фантастического мира отражены в наиболее динамичных разделах — разработке и коде. Вся увертюра развертывается «на одном дыхании», без перемены темпа, без четко обозначенных цезур между разделами формы; экспозиция, минуя заключительную партию, непосредственно переходит в разработку. Этим приемом преодолевается известная «сюитность», характерная для многих театральных увертюр того времени и отразившаяся, в известной мере, даже в увертюре «Сусанина». Динамичности музыки способствует оригинальный тональный план сонатного аллегро с типичными для Глинки терцовыми соотношениями главных тональностей (D-dur, F-dur, f-moll, As-dur в экспозиции, D-dur, A-dur, D-dur в репризе) и с максимальным тритоновым отдалением разработочного раздела от главного тонального центра (D-dur — As-dur).

Русский характер богатырских образов ярко проявляется уже в начальной теме вступления — могучих аккордах плагального соотношения («начинается и оканчивается кулаком», — говорил о них Глинка) (85, 1340). Взвывающаяся вверх «удалая» тема главной партии, основанная на глинкинской гексахордовой попевке, и плавная тема любви Руслана образуют единый комплекс светлых, мажорных, «солнечных» тем. Им противостоит зловещая фантастика Черноморова царства, символически переданная острыми ладогармоническими средствами: «аккорды оцепенения» (сопоставление двух септаккордов на расстоянии малой терции, на фоне выдержанного органного пункта) и нисходящая последовательность целых тонов («гамма Черномора»), образующая единый комплекс симметричного, увеличенного лада.

Противоположные по своему образному значению, обе группы объединяются по принципу производного контраста

(типичный метод зрелого Глинки, проявившийся позже в его «Камаринской»). Могучая тема вступления в соответствующей тембровой перекраске (стаккато у деревянных духовых) порождает таинственные аккорды в начале разработки, из которых затем вырастают цепенящие, останавливающие движение грозные аккорды «злых чар»:

Presto

20 a

ff risolutissimo

206 [**Presto**]

ff Fiati pp p

[**Presto**]

20 a

ff sf p Cor.

Тема главной партии в конце увертюры перерастает в торжественный клич победы, полифонически сочетаясь с целотоновой «гаммой Черномора»:



Плавная кантиленная тема любви Руслана (побочная партия), порученная виолончелям, в начале разработки окрашивается тембром тромбонов, приобретая зловещий, угрожающий смысл:



Однако могучие силы света торжествуют. Ликующие мажорные темы увертюры лишь временно омрачаются набегающей тенью колдовских чар. Стремительная и легкая, сверкающая красками глинкаинского оркестра, эта сжатая «богатырская симфония» предвещает счастливую развязку повествования, победу доброго начала.

Тематический материал увертюры с поразительной широтой разворачивается на всем пространстве монументальной оперной композиции. Особенно важное, определяющее значение имеет русская попевка главной партии увертюры — тоническое трезвучие с секстой, «глинкаинский гексахорд». По-разному распевается она в богатырских сценах «Руслана», символизируя образ могучих народных сил. Новые варианты этого мотива слышатся и в торжественном запеве Баяна из интродукции, и в арии Руслана (где этот гексахорд интонируется то в мажоре, то в миноре, то в вокальной партии, то в оркестре), и в мощном заключительном хоре киевлян «Слава великим богам»:



23 б Allegro
БАЯН

Интродукция

Де-ла дав-но ми-нув-ших дней,

II действие, 3-я картина

23 в Moderato

[Moderato]

23 г РУСЛАН

maestoso

О, по-ле, по-ле! Кто те-бя у-се-ял

23 д РУСЛАН

Вре-менот вечной тем-но-ты, быть может, нет и мнеспасенья

Allegro con spirito

23 е РУСЛАН

Дай, Пе-рун, бу-лат-ный меч мне по-ру-ке,

23 ж Prestissimo

Да про-цве-та-ет вполной си-ле и кра-се

Менее изменчивы темы Черномора, также пронизывающие оперу на всем ее протяжении. Являясь воплощением холодной, мертвящей силы, эти темы даны в статическом состоянии. Отсюда их «дословное» повторение в узловых, кульминационных моментах I и IV действия — в сценах похищения Людмилы и поединка Руслана с Черномором. Косвенное отражение зловещей фантастики есть и в других моментах оперы — как, например, в коде арии Руслана и далее в марше Черномора, где большетерцовые соотношения мажорных тональностей E-dur и C-dur создают целотоновую настройку.

Образуя широкие тематические арки между важнейшими, опорными сценами оперы, лейттемы «Руслана» прочно объединяют всю композицию. Наиболее «отдаленным» от киевского, богатырского мира является лирико-фантастическое, центральное III действие оперы — царство Наины, где главный герой в целом играет пассивную роль. Господствующая в нем томная атмосфера южной природы создает выразительные контрасты и к причудливой фантастике Черноморова царства, и к величавым картинам Киевской Руси.

* * *

Стремительная увертюра вводит в круг медленного, спокойного развития сценических образов. Плавно, неторопливо течет былинный сказ.

Задуманная как массовая, народная сцена, большая интродукция «Руслана» явилась естественным продолжением ораториальных сцен «Ивана Сусанина», но образно переключенных в мир старины. Если в «Сусанине» интонационный строй музыки пребывает в известной зависимости от современной композитору бытовой песенной традиции, то в «Руслане» он восходит к далекому прошлому, к исконным жанрам былинного сказа, обрядовой песни, народного причитания. Композитор многое обобщает из своего слухового опыта, многое угадывает интуитивно.

Поистине поразителен тот огромный шаг, с которым продвинул русскую музыку «в глубь прошлого» автор «Руслана»! Картины Древней Руси, фигуры певцов-сказителей, ранее привлекавшие предшественников Глинки, только теперь предстали во всей реальности. И Верстовский, и Кашин, и Давыдов, в свое время увлеченные романтикой древнеславянского мира, в трактовке этих картин не выхо-

дили за пределы знакомой им песенно-романсовой сферы⁶. Не то у Глинки: суровый и строгий склад былинной речитации он явно почерпнул из древних, глубинных истоков народной песенности, из родника русской народной сказовой речи. Немалую роль в этом сыграло и слуховое освоение древнейших форм русского хорового пения — величаво-торжественных мелодий знаменного распева, с детских лет наполнявших его душу «живым восторгом».

Гениальным обобщением всего этого комплекса древних традиций и послужила великолепная интродукция «Руслана», сразу же «задающая тон» всему последующему развитию славянской эпопеи. По справедливому суждению Асафьева, вся интродукция возвышается над оперой как «неповторимо прекрасное, глубоко народное по всему своему былинно-богатырскому складу музыкально-эпическое воплощение Киева — града великой, могущественной страны, с мыслью о которой художественное воображение русского народа много уже веков не хотело и не хочет расстаться вплоть до наших дней» (3, 169).

Глубокой самобытностью отличается весь композиционный замысел интродукции. С формальной точки зрения, Глинка с большим мастерством применил в ней структуру динамизированного рондо, пронизанного вариационным развитием, где главной темой служит запев Баяна (см. пример 236), получающий далее развитие у солистов и хора, а эпизодами — две песни сказителя.

По существу же это — величественная народная сцена, построенная по принципу запева и припева, поэтизация славянского мира, живой отголосок седой старины. Незримо присутствует в этом народном действе оттенок священнодействия — благоговейного отношения к тайнам природы и мироздания, к пророчествам вещего певца. Вновь вспоминается образное определение Асафьева: «славянская литургия». Чертами «литургийности» действительно отмечена вся эта грандиозная фреска, подчиненная древней традиции «антифонного» и «респонсорного» пения, с перекличками солиста и хора, хора и групп корифеев.

Вводом в торжественную картину пира служит короткий и энергичный, ритмически заостренный триольный мотив у

⁶ В своей опере «Вадим» (1828), на сюжет поэмы Жуковского «Двенадцать спящих дев», Верстовский вывел на сцену эффектную картину богатырского пира в Древнем Киеве и поручил в ней центральную роль певцу-сказителю Баяну. Но в музыкальном отношении вся эта сцена решена традиционными средствами бытового романса.

струнных — образ молодецкой удали и размаха, предшественник «Богатырской симфонии» Бородина⁷:



Далее все вдохновлено пушкинским текстом:

Слилися речи в шум невятный,
Жужжит гостей веселый круг;
Но вдруг раздался глас приятный
И звонких гуслей беглый звук...

Под звуки гуслей (арфа и фортепиано в оркестре) певец повествует о подвигах предков, «про славу русския земли». Хор отвечает ему сдержанными репликами. Первая песня Баяна, в характере былинного сказа, предвещает грозные события борьбы героя с таинственными силами мрака («А рок ему навстречу готовит злую сечу, и гибелью грозит»). Вторая — поэтическое посвящение памяти Пушкина — вносит в праздничную картину момент лирического раздумья.

Песня Баяна отвечают торжественные «припевы» хора — здравица князю и молодым. Широкая тема Баяна каждый раз по-новому интонируется в партии Ратмира, в полифоническом развитии у хора (канон в новом, минорном ладовом освещении) и в заключительном гимне ликующей народной толпы. Мощно утверждается глинкинский гексахордовый «богатырский» тематический комплекс, заложенный в увертюре. Стремительная тема главной партии увертюры приобретает былинный эпический настрой:

⁷ Происхождение этого мотива весьма характерно для творческого процесса Глинки, чья фантазия непрестанно питалась впечатлениями действительной жизни. Оркестровое вступление к интродукции, по его словам, было навеяно реальной «картиной пира» — торжественного приема при дворе, устроенного в 1839 году по случаю бракосочетания великой княгини. «Я был на хорах, и стук ножей, вилок, тарелок поразил меня и подал мысль подражать ему в интродукции «Руслана», что мною впоследствии по возможности выполнено» (23, 294). Поистине редкий пример художественной поэтизации самых прозаических, обыденных впечатлений!

[Allegro]

25а БАЯН *legato assai o piano voce*

Де-ла дав-но ми-нув-ших дней,
предань-я ста-ри-ны глу-бо-кой,

[Vivace assai]

256 РАТМИР

Лей-те пол-не-е ку-бокзла-той,

25в Vivace assai

С.

А. *p*
Т. Мерк-нут све-ти-ла но-
Б. *p* Мерк-
Мерк-нут све-ти-ла так пред лу-ной,

p
Мерк-нут све-ти-ла пред лу-ной
-чи по-рой пред лу-ной
-нут све-ти-ла так пред лу-ной
-но-чи по-рой. Ви-тязь

25г [Prestissimo] C

A. Да здрав- ству- ет че- та мла- да- я,
 Т.
 Б.

ff

Свободное вариационное развитие главной темы, красочная смена тональностей (снова излюбленные глинкинские терцовые соотношения: B-dur, D-dur) и яркие, звонкие тембры оркестра придают этой сцене особый, поэтически-возвышенный колорит. Прямой путь отсюда прокладывается к другим экспозиционным фрескам русской эпической оперы, и прежде всего — к монументальному прологу «Князя Игоря» Бородина.

Светлым героическим образам сопутствуют силы контрдействия. Кульминационный эпизод похищения Людмилы сопровождается грозными темами Черномора и сумрачной «сценой оцепенения» — знаменитым каноном для четырех низких голосов («Какое чудное мгновенье!»). Колдовские чары властно сковывают течение жизни (аналогичный момент есть и в разработке увертюры «Руслана»). Но лишь на краткий миг: заключительный ансамбль с хором — «О витязи, скорей во чисто поле», исполненный пылкой энергии и порыва, вновь восстанавливает равновесие и создает смысловую репризу начальной сцены. Героика торжествует; развязка повести уже предугадана; слушатель верит — Руслан победит! Недаром избрал композитор в финале I действия тональность «Героической симфонии» Бетховена — Es-dur!

Большие сцены интродукции и финала выразительно оттеняются более сжатыми хоровыми номерами, в которых мастерство Глинки выразилось не менее ярко. Эпическим величием и суровостью дышит пятидольный свадебный хор («Лель таинственный, упоительный»); ласковые интонации народного говора слышатся в полифонически разработанном хоре «Не тужи, дитя родимое», где тот же неравно-

сложный пятидольный размер смягчен плавностью мелодических линий, речевой характерностью ритма. Во всех хоровых сценах Глинка широко пользуется вариационным развитием, в особенности приемом «остинатной мелодии».

Глубокая самобытность хоровых сцен «Руслана» была в свое время пронизательно отмечена Ларошем в подробном анализе оперы Глинки. Особенно восхищала его яркая, полная суровой экспрессии трактовка «языческой свадебной песни» — торжественного гимна Лелю, звучащего как заклинание божества. «Какой-то дикий и суеверный страх перед „Лелем таинственным“ дышит в этом порывистом и беспокойном мотиве, который поется всем хором в унисон, подкрепляемым унисоном всех струнных инструментов», — писал Ларош (37, 127). Те же приемы мерного скандирования суровой и замкнутой в своем движении темы, те же колористические средства обыгрывания старинных диатонических ладов (в данном случае — миксолидийского лада) впоследствии получили широкое развитие в кругу славянских обрядовых сцен, поэтически воплощенных в операх Римского-Корсакова.

* * *

Центральные акты оперы посвящены романтической теме странствования героя, теме «искушений» соблазнами таинственных чар, его борьбы с грозными силами мрака. Массовое начало, собирательные образы Древней Руси (экспозиционное первое действие) уступают место более индивидуальным характеристикам. На первый план выдвигаются фигуры главных персонажей повествования — одновременно реальных и фантастических, исторически правдоподобных и легендарных. Композиционной основой здесь служат большие арии-сцены контрастно-составной формы, рисующие характер каждого героя во всей его цельности и полноте.

В трактовке этих характеров проявился реалистический метод Глинки. Действующие лица «Руслана» — это и сказочные герои, и живые люди, показанные во всем своеобразии их духовного облика. Отважный Руслан и величавый Светозар, нежная Людмила и тоскующая Горислава, трусливый Фарлаф и пылкий Ратмир живут и действуют в музыке Глинки со всей силой человеческих чувств. Присущий Глинке метод высокой типизации характера делает его сказочных героев предшественниками целой группы оперных пер-

сонажей, уже вполне реальных и достоверных. Особенно наглядно прослеживаются связи с эпической оперой премьера Глинки — Бородина. Образ былинного богатыря Руслана в опере «Князь Игорь», по меткому выражению Асафьева, был «поднят в план исторической действительности».

В ариях «Руслана» проявилось богатство образного мышления композитора, его умение подчинить музыкальную форму задачам психологической характеристики и драматической ситуации. Каждый персонаж выступает у него в соответствующей его духовному облику обстановке, как «типический характер в типических обстоятельствах»: былинный богатырь — на поле битвы, мудрый волшебник Финн — на фоне таинственных картин заколдованного леса, восточный властелин Ратмир — среди пленительных красавиц, в призрачном замке Наины.

Создавая арии различного типа — лирические, героические, скерцозные, — Глинка в каждом отдельном случае применяет особую структуру и композицию. Так, во второй части героической арии Руслана он с редкой виртуозностью использует динамичную форму сонатного аллегро, в повествовательной балладе Финна — форму вариаций, в комической арии Фарлафа — форму рондо с настойчивым повторением главной темы, в большой арии-сцене Людмилы из IV действия — свободную рондообразную композицию, в которой развернутые сольные эпизоды чередуются с выступлениями хора, в ариях же чисто лирического плана (каватина Гориславы, романс Ратмира) намеренно ограничивается более сжатой репризной трехчастной формой, типичной для многих его романсов.

Центр оперы — героическая ария Руслана. Завершая собой сложную композицию II действия, складывающуюся из отдельных, самостоятельных картин (пещера Финна, дремучий лес, поле битвы), она является в то же время синтезом всей философской, этической концепции оперы. Суровые размышления «витязя на распутье», его думы о человеческой судьбе не нарушают внутренней активности образа. Смысл этих размышлений — призыв к действию, к борьбе с темными, злыми силами природы. И в светлой, восторженной коде арии Руслана это предвидение победы выражено с подлинно героической, бетховенской мощью.

В первой, минорной части арии композитор опирается на гениальный пушкинский текст. Медлительно восходящая тема вступления у струнных охватывает широкий регистр

оркестра, порождая поэтическую картину пустынного, поросшего «травой забвенья» мертвого поля. В распевном речитативе Руслана, интонирующем все тот же «глинкинский гексахорд», в широкой кантилене задумчивого *Largo*, окрашенного выразительным колоритом гармонии (выделен сумрачный «шубертовский» аккорд VI минорной ступени лада), передан образ раздумья.

Новый вариант основной темы речитатива Руслана («О поле, поле!») служит основой для построения второго раздела арии — воинственного *Allegro con spirito*: герой пробуждается к действию. В памяти оживают образы богатырской увертюры, слышатся отзвуки грозных тем Черномора. В коде могучие сдвиги красочных аккордов большетерцового соотношения, «колдовские» созвучия увеличенного лада, говорят о предстоящей борьбе с волшебными силами:

Allegro con spirito
26 РУСЛАН

Тщет-но вол-шеб-на-я си-ла

ту-чи сдви-га-ет на нас,

Особое место в драматургии II действия занимает баллада Финна — одна из самых сложных, «масштабных» арий Глинки, требующая от исполнителя особого мастерства интонирования и безупречного произнесения слова. Композиционно задуманная в форме огромного вариационного цикла и воспроизводящая почти весь пушкинский текст, несколько сокращенный либреттистом, она, на первый

взгляд, тормозит развитие действия. Не случайно в свое время этот упрек придирические критики в своих замечаниях о только что вышедшей поэме предьявляли самому Пушкину. «Зачем Финн дожидался Руслана? Зачем он рассказывает свою историю, и как может Руслан в таком несчастном положении с жадностью внимать рассказы старца?» — спрашивали поэта (61, 495). Тот же упрек можно было бы предьявить и Глинке.

Но композитора явно привлек философский замысел исповеди Финна, так органично включенной поэтом в неторопливый ход повествования. В рассказе мудрого волшебника заключена романтическая концепция любви как высшей ценности жизни — прекрасного, но и неуловимого идеала, доступного лишь мужественным, верным сердцам. Испытав горькое разочарование в поисках призрачного, иллюзорного счастья, Финн призывает героя к подвигу, к борьбе за любимую невесту.

Все построение баллады продиктовано чутким и вдумчивым прочтением пушкинского текста. В основе ее лежит простой народный напев, записанный Глинкой в 1828 году от ямщика-финна. Унылый, меланхоличный колорит темы вызвал в его воображении прямые ассоциации с угрюмой природой севера и с романтическим, «оссиановским» образом вещего прорицателя-старца. В своей трактовке вариационного цикла он далеко отступает от принципа мелодической остинатности и создает ряд поэтических превращений исходного образа, особенно впечатляющих в среднем разделе баллады, в рассказе о тайной «науке колдунов». Сурово и затаенно звучит тема, порученная фаготам в низком регистре. «Как осторожно ведет Глинка рассказ о сказочно-магическом: „седые колдуны“, „наука тайная“, а в музыке — тонкие штрихи северного пейзажа с его цвета черной стали озерами и реками среди молчания глухих лесов — мир звучащих лун, мир Калевалы», — писал Асафьев, всегда восторгавшийся балладой Финна (3, 175).

Лирическая сфера оперы находит тонкое воплощение в характеристике женских образов, как всегда у Глинки возвышенных, нежных и чистых. Главный источник этой характеристики — русский лирический романс, обогащенный широким развитием оперно-симфонических средств, виртуозным развитием вокальной техники, масштабностью оперных форм.

В известной мере переосмыслен по сравнению с пушкинским текстом центральный образ Людмилы. Композитор не

лишает свою героиню кокетливой грации, которой с избытком наделен этот образ у самого поэта:

Ах, как мила моя княжна!
 Мне нрав ее всего дороже:
 Она чувствительна, скромна,
 Любви супружеской верна,
 Немного ветрена... так что же?
 Еще милее тем она.

Этой характеристике полностью соответствует грациозная каватина I действия, где образ юной княжны — вначале «чувствительной и скромной» (трогательный романс, прощание с отцом, с девической жизнью), а затем «ветреной», беспечной и резвой (скерцозная тема обращения к Фарлафу) — пленяет очарованием женственности.

Однако в дальнейшем развитии этого образа отчетливо проявляются драматические черты, сближающие Людмилу с Русланом. Пушкинская ирония исчезает. Большая ария — сцена в садах Черномора — рисует Людмилу любящую и тоскующую, Людмилу — гордую дочь Светозара. И в драматически окрашенной начальной теме тоски («Вдали от милого, в неволе»), и в задушевном романсовом Adagio («Ах ты доля, долюшка») выражен новый психологический строй чувств. Решительные, властные интонации в заключительном разделе этой сцены прямо напоминают о мужественной героике арии Руслана:

Vivace
 27 ЛЮДМИЛА *f* *con forza*

Безумный волшебник! Я

дочь Светозара,

Большое внимание композитор уделил также и другому, сопутствующему женскому образу — Гориславе. Характер Гориславы, каким он сложился в опере Глинки, почти не имеет прообраза в пушкинской поэме: помимо намека на «младую деву», любящую Ратмира, мы не найдем здесь сколько-нибудь законченной характеристики этого персонажа. Создавая с о й образ верной и любящей подруги Ратмира, Глинка затронул столь близкую ему тему стремления к счастью, прекрасных порывов человеческой души. «Моя тоска» — так называл он эту свою любимую арию, созданную одновременно с романсами «пушкинского цикла» и «Вальсом-фантазией». В музыке каватины сразу же ощущается та мелодическая щедрость и полнота чувства, которая сближает Глинку с Чайковским и делает его Гориславу предшественницей Татьяны, Лизы, Иоланты. Томительно и страстно звучит в этом лирическом признании плавная хроматическая интонация, из которой потом разовьются известные «секвенции Татьяны»:

[Allegro moderato]

28 ГОРИСЛАВА

con passione >



Аналогичный «мотив томления» с излюбленной глинкинской интонацией брошенного вводного тона повторяется затем и в финале III действия, в пленительных зовах волшебных дев Наины:

29 Andante quasi Allegretto

C.

В этих поэтических реминисценциях кроется коренная особенность творческого метода Глинки, всегда тяготевшего к цельности художественного образа. Драматургическая функция каватины своеобразна. В развитии действия она воспринимается, прежде всего, как лирическое отступление — голос «от автора», открытое изливание души.

И все же внезапная экспозиция этого нового образа художественно оправдана. На фоне мечтательного «Персидского хора», на фоне чарующих картин сказочного царства Наины монолог Гориславы естественно включается в общую атмосферу созерцания, южной неги и романтических томлений, которой наполнена вся музыка III действия, образующего в опере Глинки лирический центр.

* * *

Восток и фантастика, Восток и чудеса волшебной сказки — таковы две широчайшие образные сферы русской музыки, открытые Глинкой в «Руслане». С первых же дней творческого процесса они властно завладели его воображением и помогли ему развернуть невиданные по своей красочности, своеобразию и богатству сказочные картины, каких до того времени не знала оперная сцена.

Обе линии, восточная и фантастическая, в опере, по существу, нераздельны. Ярким колоритом Востока окрашены все фантастические сцены III и IV действий; таинственным и загадочным предстает перед зрителем восточное царство Наины. Незримые силы природы управляют судьбами героев, подвластных воздействию злых и добрых чар. И не случайно этот таинственный мир принял у Глинки вполне конкретный облик некоего «восточного царства», далекого и прекрасного. В волшебных сценах «Руслана» он смело последовал традиции русской сказки, в которой мотивы колдовского очарования так часто связывались с образами Востока — в чем-то загадочного, но в чем-то и близкого сознанию русского человека в силу давних связей. К этому «миру Шемаханской царицы» с давних пор тяготела фантазия русского сказочника.

Работая над восточными сценами «Руслана», композитор в основном опирался на личные впечатления. Не так уж много мог дать ему в этом отношении текст ранней поэмы Пушкина, где тема Востока лишь отдаленно и в самом общем плане намечена. Из кратких намеков поэмы он извлек и развил особый образный строй, связующий Русь и

Восток, ставший неисчерпаемым источником для всей русской классической музыки в ее связях с близкими, родственными культурами восточных народов. Нельзя забывать, что между «Русланом» Пушкина и «Русланом» Глинки пролегла целая полоса классической русской поэзии и прозы, где те же восточные образы несли с собой самые прогрессивные, вольнолюбивые стремления к единению и братству народов, населявших Россию. В музыке первым наследником этих духовных ценностей, завещанных идеологией декабристов, стал Глинка. Из драгоценных зерен, рассыпанных им в «Руслане», выросла вся богатейшая «музыка о Востоке», обильно представленная в творчестве русских мастеров.

Восточные сцены «Руслана» Глинка создавал на основе подлинных, знакомых ему народных тем. Об этих фольклорных источниках существует обширная литература. Подробно освещены вопросы их национальной и этнографической принадлежности, их бытования в определенных регионах Кавказа и Закавказья, дальнейшего их прорастания в таких всемирно известных шедеврах русского симфонизма, как, например, «Шехеразада» Римского-Корсакова или «Половецкие пляски» Бородина. Сам Глинка с достаточной точностью указал на происхождение восточных мелодий «Руслана», которые он слышал в различных иранских, кавказских и крымско-татарских вариантах⁸. Но достоверно одно: к своей задаче он подходил отнюдь не с позиций этнографа. Испытанные им впечатления во время поездки на Кавказ и на Украину (ибо восточные напевы он мог услышать и там) прочно откладывались в его памяти, а затем ассимилировались в определенном круге образов, отвечающих духу и строю задуманных ориентально-фантастических картин. Композитор свободно пользовался то иранскими, то арабскими, то кавказскими темами, а в буйной Лезгинке использовал даже тему украинского происхождения — бытующую на Кавказе народную пляску в ритме казачка⁹:

⁸ Мелодия «Персидского хора», по словам композитора, была записана им в 1829 году от секретаря персидского посланника Хосров-мирзы. В основу Лезгинки и арии Ратмира легли три темы, сообщенные известным художником-маринистом И. К. Айвазовским, которые сам он определил как крымско-татарские, но в действительности бытующие также и на Кавказе.

⁹ По утверждению Д. И. Аракишвили (Аракчиева), эта мелодия была прочно усвоена в Грузии от переселившихся туда терских казаков (см.: 53).



Восток в «Руслане» не имеет точного адреса, да этого и не требовал сюжет русской сказки. Важны были новые художественные принципы использования фольклорного материала и подчинения его определенной концепции. Это, с одной стороны, лирические темы Востока, связанные со всем колоритом южной природы, «южной неги» и созерцания, с другой — суровые и воинственные образы, полные огня и энергии, стихийного волевого порыва. Такое постижение Востока, сложившееся у Глинки под несомненным влиянием русской романтической поэзии, стало с тех пор прочно укоренившейся традицией русского музыкального искусства. Контрастные полюсы активного и пассивного, волевого и созерцательного начала через Балакирева — ученика Глинки — перешли далее в область русского симфонизма, обогащенного этим стихийным наплывом восточной романтики. От Глинки его преемники усвоили и самые методы трактовки восточных народных тем: внимание к тембру и колориту восточного инструментария, богатство ритмических комбинаций, принцип колористического и орнаментального варьирования.

Сфера лирического Востока сосредоточена в III действии оперы, посвященном сопернику Руслана, «контр-герою» повествования — хазарскому хану Ратмиру. Гениальным прологом к этому действию служит короткое симфоническое вступление, открывающееся тоекратным заклинанием волшебника Финна. Слово по мановению его волшебной палочки вспыхивают в оркестре мерцающие блики звездной ночи у струнных, призывные манящие возгласы в партии деревянных духовых¹⁰. Ладотональный строй подчинен «колдовской гармонии» полного большетерцового цикла: As — C — E — As. А затем снова надолго воцаряется светлая, «лазурная», по определению Римского-Корсакова, тональность ми мажор в «Персидском хоре» волшебных дев.

Поэтическая трактовка этой известнейшей народной мелодии, являющейся своего рода интернациональным

¹⁰ При первом исполнении оперы антракт этот оказался настолько трудным в ритмическом отношении, что дирижеру пришлось изъять его из партитуры, как, впрочем, и многие другие номера «Руслана».

напевом во всех странах Ближнего и Среднего Востока, лишний раз подтверждает неисчерпаемое богатство классической формы вариаций, столь часто применяемой Глинкой. Это ярчайший пример тонкой, изящной, мудро дифференцированной глинкинской оркестровки, в которой, по верному наблюдению исследователя, господствует «прозрачность оркестровых красок, отсутствие какой бы то ни было перегрузки; любой голос ткани на всем протяжении произведения явственно слышен; нет ничего лишнего» (15, 42). Посредством тонкой, мерцающей игры оркестровых красок Глинка по-разному освещает каждую из четырех строф пушкинского текста, вначале скупое сопровождая хор одной струнной группой, затем включая легкие, воздушные тембры деревянных духовых, далее разукрашивая тему причудливым, изящным орнаментом флейты и наконец создавая атмосферу сгущающегося сумрака ночи в минорной вариации, сопровождаемой глухим рокотом фигураций у виолончелей.

Заложенный в теме «мотив очарования» с его настойчивой, завораживающей слух плавной интонацией опевания опорных тонов лада дает ключ к развитию всех основных сцен III действия. «Зов сирен, одиссеевский, древнеэпический мотив обольщения», — писал о «Персидском хоре» Асафьев, отмечавший родственность его интонационного строя темам Ратмира в I и III актах («Брег далекий, брег желанный», «Чудный сон живой любви»). Действительно: все сцены обольщения, связанные с томной и страстной лирикой Ратмира, имеют в «Руслане» общий интонационный строй. И даже образ Гориславы, этически противопоставленный пылкому хазарскому князю, как уже сказано, не случайно у Глинки «вписывается» в общую картину волшебной южной ночи.

Пленительная по колориту большая сцена Ратмира, по видимому, была подсказана не только народной мелодией, услышанной от Айвазовского, но и живым воспоминанием о Кавказе, о народных празднествах байрама, где Глинка «видел игры и пляски черкесов». Иначе откуда бы мог он почерпнуть эти своеобразные глуховатые тембры духовых инструментов, эти приемы выразительной переклички голоса с инструментом — английским рожком? Первоначальная эскизная запись основной темы арии, сделанная в тетради Глинки, показывает, как постепенно созрел и обогащался этот образ в контексте всей партитуры «Руслана».

На первых представлениях оперы именно эта ария-сцена, исполненная знаменитой А. Я. Петровой, снискала общий восторг аудитории, вызвала шумные овации. Нельзя не отметить, однако, что в это же время взыскательные критики нередко упрекали Глинку в недостаточной стилистической цельности музыки. Характерность первой части арии — этой прекрасной восточной импровизации, по мнению Серова, явно нарушалась салонностью вальсовой «кабалетты», задуманной якобы в угоду «избалованному чудовищу — публике» (86, 1710). При этом не учитывались ни интонационное родство темы со всем кругом восточных лирических образов, ни стройность драматургического замысла Глинки. Блестящий, темпераментный «вальс Ратмира», отмеченный подлинно глинкинским изяществом, в общем контексте естественно, органично включается в развитие действия, являясь прелюдией к романтической, грациозной балетной сюите — танцам волшебных дев.

И лишь в финале акта «романтическая вакханалия» внезапно нарушается контрастным эпизодом появления Финна. Подобно моцартовскому Зарастро, Финн разрушает злые чары. По мановению его волшебного жезла рушится призрачное царство Наины. Действие заканчивается торжественным, «классическим», едва ли не генделевским по стилю гимном всех действующих лиц: «Теперь Людмила от нас спасенья ждет». Рассеиваются чудеса волшебной ночи; торжествует светлая, солнечная тональность *C-dur*. Мастерство Глинки как драматурга здесь высказалось в полной мере.

* * *

Известная одноплановость лирического III действия в следующем IV акте уступает место контрастной драматургии. Иной ракурс приобретает фантастика, уже далекая от сладостных напевов «Персидского хора»; по-новому раскрывается сфера Востока в огненной, темпераментной Лезгинке.

Центром действия служит великолепно инструментованный, острогротескный марш Черномора, символизирующий те злые силы контрдействия, которые тяготеют над судьбами главных героев. А в то же время к светлым человеческим образам мысль композитора вновь возвращается в экспозиционном и финальном разделах IV акта. Открывающая действие большая сцена тоскующей Людмилы и

проникновенное ариозо Руслана над спящей княжной («Людмила, Людмила, что значит твой сон?») принадлежат к числу лучших лирических сцен оперы, с которыми можно сопоставить разве только чудесную каватину Гори-славы.

По силе и яркости оркестрово-симфонической звукописи IV действие «Руслана» — наиболее впечатляющее. Полностью раскрываются здесь все выразительные возможности глинкинского «волшебства». Намеченные ранее в увертюре и в I действии темы Черномора теперь развились в целую образную систему, поражающую своей новизной. Недаром сразу же так высоко оценили именно эту область музыки Глинки его современники Лист и Берлиоз!

Сказанное касается, в первую очередь, смелого применения ладовых средств в обрисовке зловещего образа Черномора. Своеобразная экспрессия целотоновости и связанной с ней гармонии увеличенного трезвучия была хорошо известна в европейской музыке и до Глинки. Но только ему удалось впервые применить этот звукоряд как новый образный принцип и возвести его в законченную ладовую систему, символически обозначившую «заколдованный круг» волшебной фантастики. Лишенная привычных для слуха ладовых тяготений, холодная целотоновость возникла у него как контраст к эмоционально окрашенным, «человеческим» мажорным и минорным ладам. Столь же выразительно ввел он во II действии оперы семантику уменьшенного трезвучия, образующего особый, противоположный увеличенному ладу интонационный строй: острые гармонии уменьшенного трезвучия в сочетании с холодноватым тембром деревянных духовых здесь характеризуют «страшную старушку» Наину.

Все эти глинкинские новации сложились в «Руслане» так органично, естественно и вместе с тем так смело, что можно было заранее предугадать, как пышно прорастут они позже в русской музыке XIX—XX веков, и в первую очередь — у Римского-Корсакова с его завораживающими гармониями увеличенных, уменьшенных, цепных ладов, с его выразительной «морской гаммой» подводного царства. Открыв свой «волшебный ларец» с драгоценностями, Глинка дал полную возможность черпать оттуда все новые и новые сокровища следующему поколению русских мастеров.

Глубокая самобытность сказочных образов Глинки во многом определялась еще одной важной особенностью, типичной для русского сказочного фольклора: тонким

чувством юмора. Развертывая картины сказочного неведомого царства, он не лишает свою фантастику своеобразного оттенка комизма, иронии, гротеска и в этом смысле полностью сближается с пушкинским восприятием народной сказки.

Лучший пример тому — знаменитый марш Черномора. С какой феноменальной точностью, какими верными штрихами передан в нем пушкинский иронический образ злого волшебника, одновременно грозного и бессильного, величественного и смешного! Комически-грандиозные трубные кличи, возвещающие появление властелина, сменяются насмешливыми репликами стаккато у деревянных духовых, словно проверяющими это мнимое величие карлика. А далее нежно-звонящие хрустальные тембры колокольчиков намекают на иллюзорность всего этого волшебного царства, вот-вот готового рухнуть под натиском богатырской силы.

Не меньше изобретательности и чисто художнического, пластического чувства зримого образа проявил композитор в замечательной по своему реализму сюите восточных танцев. Ориентальное здесь, как и фантастическое, тоже приобретает новые черты. Манящие романтические сцены III действия сменились более сочными, реалистическими картинами восточного быта. Музыка Глинки вступила в стихию восточного танца, столь щедрого в ритмическом отношении и столь богатого в своей пластической образности.

В последовании трех восточных танцев — медленного, скерцозного и стремительного — осуществлен типичный для народной пляски принцип динамизации, впоследствии гениально отображенный в «Половецких плясках» Бородина. Жанр такой характерной сюиты Глинка прямо противопоставляет традиционному «белому балету» III действия, основанному на хореографической лексике классического танца. Здесь все построено на ярких контрастах, на жизненных реалиях восточного быта, на подлинном материале народных тем. Исключением служит лишь несколько гротескный, скерцозный Арабский танец, явно перекликающийся с маршем Черномора (напомним эффектный контрапункт нисходящей гаммы в партии медных или комичные реплики у фагота стаккато, напомним хрустальную тему колокольчиков).

Источник первого номера сюиты — Турецкого танца у композитора не указан. Но несомненна подлинность этой

томной и плавной темы, развертывающейся в переменном, мажорно-минорном ладу. Д. И. Аракишвили в указанном



выше труде говорит об интонационном родстве этой мелодии с лезгинками грузин и кавказских горских народностей — чеченцев, осетин. Общие с темой Турецкого танца обороты можно заметить и в ряде черкесских народных мелодий (17). Интересно, что Глинка был не единственным композитором, обратившимся к этой теме: несколько лет спустя мелодия Турецкого танца была в точности воспроизведена А. Г. Рубинштейном в его оратории «Вавилонское столпотворение», рисующей картины древнего библейского Востока. Возможно, что автор «Демона» воспользовался в своей оратории все тем же знакомым Глинке фольклорным источником.

Много общего с глинкинской трактовкой томного, грациозного восточного танца проявилось и у Чайковского в его Арабском танце из балета «Щелкунчик». И это неудивительно: по принципам композиции характеристическая сюита «Щелкунчика» — прямой аналог восточных танцев Глинки.

Апофеоз Востока — буйная стремительная Лезгинка, замечательная по реализму картина, «лоскуток кавказского быта, кавказского неба, живьем выхваченный» (Серов). Образные новации этого танца заключены не столько в характере самих тем — правда, достаточно колоритных, сколько в приемах их разработки, открывающих новые пути. Создав эту великолепную кавказскую рапсодию с ее резкими сменами темпа, стихийным импровизационным развитием, смелыми битональными эффектами и столь же яркими приемами тембровой и ритмической полифонии, Глинка

совершил прорыв далеко в область симфонической музыки XX века, вплоть до красочной звукописи молодого Стравинского¹¹.

Основная тема танца, в характере казачка, вначале сдержанная, постепенно набирает энергию, сливаясь с вихревым, стремительным мотивом вступления, построенным на «венгерской гамме» с двумя увеличенными секундами. Контрастные сопоставления оркестровых групп, показанных в специфической характерной окраске восточного инструментария (матовая звучность гобоя, фагота, щипковые эффекты струнных), создают экспрессивную полифонию тембров. Особенно колоритен реалистический образ диссонантной игры струнных, с использованием открытых струн, в центральном, предкодовом разделе Лезгинки:

The image shows a musical score for the 'Lazarek' section of Stravinsky's 'The Firebird'. The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (D major). It begins at measure 32 with the tempo marking 'Vivace assai' and the dynamic 'pp'. The score is divided into five systems. The first system includes a woodwind part (flute and oboe) and a string part. The second system continues the woodwind and string parts. The third system is labeled 'Archi' and shows the string part with a 'pp' dynamic. The fourth system continues the string part with a 'pp pizz.' dynamic. The fifth system shows the string part with a 'pp' dynamic. The score is written for a full orchestra, with the woodwind part in the upper staves and the string part in the lower staves.

Звучание этого «кавказского ансамбля» еще более накаляет энергию танца. В коде все сливается в неудержимом порыве; господствуют общие формы движения — взрывающиеся хроматические мотивы у струнных, кружащиеся, вихревые пассажи у духовых. Господствует двойственный, переменный большетерцовый лад В-dur — D-dur — отзвук колдовских сил Черномора. Называя Лезгинку «драматизированным танцем», Асафьев образно раскрывает ее подлинный смысл: «смятение в предчувствии близкой гибели,

¹¹ Убедительную аналогию между оркестровыми приемами Глинки и Стравинского (в музыке балета «Петрушка») проводит в своем исследовании Ф. Е. Витачек (15, 60).

картина разлада в рабском, обманчиво сильном царстве» (2, 159).

И в самом деле: в общем драматургическом замысле оперы этот стихийный воинственный танец служит предвестником главной, решающей кульминации — сцены поединка Руслана с коварным волшебником. Картина пышного праздника перерастает в полную смятения «батальную» сцену. Стремительно низвергается «гамма Черномора», охватывающая весь широкий диапазон оркестра. Сила заклятия отступает, с тем чтобы никогда уже не воскреснуть, не омрачить собой светлую атмосферу славянского, богатырского мира.

* * *

Богатое в инструментально-симфоническом отношении, IV действие оперы дает возможность в полной мере оценить новаторство Глинки как мастера оркестровой звукописи. Признавая его оркестр «одним из самых новых и смелых оркестров» своего времени, великий ценитель «Руслана» Берлиоз, несомненно, имел в виду не столько сочность и полноту глинкинской инструментовки, сколько особую, присущую русскому композитору манеру трактовки оркестра как звуковой палитры чистых и ярких красок. Блестяще владея искусством тембровой драматургии, Глинка на всем протяжении своей гигантской партитуры осуществляет свой метод тонкой дифференцированной инструментовки, контрастных сопоставлений отдельных групп.

Особые свойства глинкинской инструментовки во всем великолепии проявились не только в самостоятельных оркестровых картинах, антрактах и танцевальных сюитах, но и в трактовке вокальных номеров, подчиненных мышлению гениального симфониста.

Примером может служить большая экспозиционная сцена Людмилы в IV действии. Теплым, певучим тембрам струнных, сопровождающих вокальную партию героини, здесь противопоставлены холодноватые, акварельные краски деревянной духовой группы, нежные тембры колокольчиков, арфы и стеклянной гармоника (в современных оркестрах — челесты. — *О. Л.*), рисующие призрачную, ирреальную фантастику Черноморова царства.

Особое драматургическое значение приобретают инструментальные соло. Значение их всегда оправдано психологической ситуацией: солирующие инструменты выступают

как спутники человеческого голоса, раскрывая душевное состояние героя. Проникновенно поет солирующая скрипка, сопровождающая задумчивую тему Людмилы («Ах ты доля, долюшка»); экспрессивное соло кларнета передает ревнивые думы Руслана в его ариозо над спящей Людмилой. А в III, предшествующем действии томным напевам Ратмира выразительно вторит «жаркий и сонный» тембр английского рожка; сумрачно звучит контрапунктирующий фагот в каватине тоскующей Гориславы: «Ревнивый пламень затая, не я ль с покорностью молчала?». Во всех этих случаях инструментальные тембры, по образному выражению композитора, искусно «дорисовывают» конкретную ситуацию и углубляют музыкальную мысль.

Редкий дар Глинки как живописца, художника, мыслящего определенными тембровыми ассоциациями, во второй его опере выразился во всей полноте. И думается, что одного только IV действия «Руслана» было бы вполне достаточно, чтобы утвердить за ним славу великого симфониста.

* * *

Последнее действие оперы, выполняющее функцию идейно-художественной репризы, всегда было для композитора предметом особых забот и долгих размышлений. Редкое чувство архитектоники, каким обладал Глинка, позволяло ему с первых же дней сочинения мысленно охватить весь объем будущей грандиозной композиции. Именно этот заключительный раздел должен был, по его словам, удачно «осадить» оперу и утвердить ее главную мысль. Сюда, к этой монументальной сцене сходятся все путеводные нити, руководящие судьбами героев, здесь завершается вся широкая панорама сказочных, причудливо-фантастических картин: из мира чудес воображение слушателя возвращается в мир реальности. И как величественный апофеоз возвышается над всей оперой грандиозный хор: «Слава великим богам! Слава отчизне святой!»

Последовательно осуществлен в V действии замысел постепенного просветления — путь «навстречу Солнцу». Два хора причитания над спящей Людмилой образно символизируют славянский похоронный обряд. Но уже во втором из них интонации народного плача заметно смягчаются. Плавный, баркарольный по ритму хор «Не проснется птичка утром», явно напоминающий мелодический строй украинских песен, естественно входит в ту атмосферу задушевной

и теплой лирики, которая характеризует в опере грациозный облик юной княжны. Волшебный сон недолог; неувядаема юность и красота.

И миг пробуждения наступает. С появлением Руслана музыка озаряется ярким светом. Словно напоминая пророчество Баяна, в оркестре вновь зазвенели «золотые струны» арфы и фортепиано. Исполнена чистой радости музыка заключительного дуэта — песнь любящих сердец. Диатоническая мелодия чисто славянского склада, образуемая сцеплением двух кварт, создает настроение безмятежного счастья. Желаемое совершилось, сказке приходит конец.

Вспоминается аналогичная ситуация в «Сказке о царе Салтане», где сходный момент счастливой развязки — сцена преобразования Лебеди в Царевну — отображен теми же глинкаскими средствами чистой и светлой диатоники. Интонационная близость к Глинке со всей очевидностью прослеживается и в музыкальной характеристике царицы Милитрисы:

33а РУСЛАН

Радость счастье яс-но-е и во-сторлюб-ви

33б *Larghetto* ЦАРЕВНА-ЛЕБЕДЬ

Чу-до не-ма-ло-е вьявь со-вер-ша-ет-ся

33в *Andantino* МИЛИТРИСА

Мой Салтан, царь воз-люблен-ный, мне супру-ге за-
-губ-лен-ной дай от-вет,

Венчает оперу торжественный славильный хор. Программа его отчетливо высказана Глинкой в одном из его писем к либреттисту¹²: «Здесь является Финн, предсказывает счастье Руслану и Людмиле и их потомству и мановением

¹² Датируется ориентировочно концом 1841 года — началом 1842 года. Адресовано, предположительно, Н. В. Кукольнику (23, 115, 194).

волшебного жезла показывает грядущую славу России. Смысл всего: была сказка, а вот присказка».

Та же великая мысль о «славе России» воодушевляла Глинку и раньше, в народном апофеозе «Ивана Сусанина». Однако в общем контексте сказочной оперы драматургическая проблема финала получает совсем иное решение. Если в «Сусанине», опере трагедийного плана, развитие событий с огромной силой устремлено к этой сцене народного торжества (каждое действие по силе драматизма превышает предыдущее), то здесь спокойная тема народного ликования играет скорее замыкающую роль. События проходят заранее предначертанный круг, каждый из героев — свой круг испытаний. Сбывается вещее предсказание певца:

Велик Перун могучий,
Исчезнут в небе тучи
И солнце вновь взойдет.

Цикл замыкается. Завершается широко развернувшаяся «по горизонтали» (в отличие от «восходящей» драматургии «Сусанина») вся пятиактная репризная композиция, в которой каждое действие, в соответствии с главной, центральной фигурой, могло бы иметь вполне определенное название: «Народ», «Руслан», «Ратмир», «Людмила», «Народ».

Отсюда вытекает и самый принцип развития итоговой, завершающей темы. В «Сусанине» композитор на протяжении всей оперы намеренно избегает открытого проведения темы народного гимна «Славься», лишь отдаленно предугадывая ее интонации. В «Руслане» тема финала буквально воспроизводит главную партию увертюры. И показательно, что уже в процессе сочинения оперы она была задумана композитором в своей обрамляющей функции. Сочинив в Новоспасском осенью 1840 года всю интродукцию «Руслана», Глинка тут же пришел и к композиции финального хора, тема которого должна была заключить оперу в строго очерченные рамки. «Всю ночь я был в лихорадочном состоянии, воображение зашевелилось, и я в ту ночь (14—15 сентября 1840 г.— *О. Л.*) изобрел и сообразил финал оперы, послуживший впоследствии основанием увертюры „Руслана и Людмилы“, — писал он в «Записках» (23, 299).

Торжественно звучит в финале блестящая тема увертюры. Вихрем взвиваются ликующие тираты у струнных. Мощ-

ные скандирующие возгласы хора настойчиво акцентируют энергичный хореический лейтритм. Мобилизованы все средства: духовой и медный оркестры на сцене, полный состав симфонического оркестра с тремя тромбонами и колокольчиками в ударной группе. Но как везде в «Руслане», драматургия единства сочетается с драматургией контраста.

Важной особенностью заключительного хора «Руслана» явилось включение в общий ее «славянский» контекст колоритных восточных тем из IV действия. Величественная тема «славы России» сначала выразительно оттеняется лирическим эпизодом, где в партиях Ратмира и Гориславы звучит модифицированная тема Турецкого танца, а затем, в ликующей коде, контрапунктически соединяется с буйным наигрышем Лезгинки:

34a [Prestissimo] Poco meno mosso
РАТМИР

Радости у- те- хи чис- той лю- бо- ви
сва- ми бу- дут веч- но, дру- зья!

346 Prestissimo

Введение этих тем симптоматично. Оно оправдано вдвойне: как общим идейным замыслом оперы, так и эпической направленностью ее музыкальной драматургии. Образ Родины, России Глинка не мыслил вне ее многонациональной природы, вне исторически сложившихся связей, объединивших Русь и Восток, русский народ с его восточными братьями. Идеи братства и единения народов России, запавшие в его душу с юных дней, подсказали ему достойное завершение русской народной эпопеи. В мощных ликующих призывах финального хора отчетливо слышится мысль, высказанная одним из идеологов декабризма, сверстником великого Пушкина: «Сколько различных народов слилось под одно название русских... Сколько разных обли-

ков, нравов и обычаев представляются испытующему взору в одном объеме России совокупных!» (95, 131—132).

С другой стороны, образную проблему финала Глинка по-новому решил и в чисто композиционном аспекте, в плане художественного синтеза, подводящего итог всему предыдущему развитию: «была сказка, а вот и присказка».

Такой тип синтезирующего финала, утверждающего множественную репризу контрастных тем, был смелым завоеванием композитора, унаследованным затем в различных операх эпического жанра. Духовному ученику и последователю Глинки Римскому-Корсакову впоследствии удалось еще шире развить этот глинкинский принцип в монументальных конструкциях своих заключительных сцен, в опере-былине «Садко» и в опере-легенде «Сказание о граде Китеже».

Подобные аналогии можно продолжить; со всей очевидностью прослеживаются они вплоть до наших дней. И если при каждом обращении к гениальной опере Глинки «руслановские параллели» неизбежно всплывают в памяти слушателя, то этим лишь подтверждается ценная мысль Стасова о «Руслане» как основании русской классической композиторской школы — краеугольном камне, на котором зиждется мощное здание эпической оперы, эпического симфонизма.

Значение второй оперы Глинки в известной мере универсально. Его нельзя свести к одним только, пусть выдающимся сочинениям оперного жанра, прямо продолжающим линию «русланизма». Открытый им мир славянского эпоса и мир Востока простирает свое влияние на всю русскую музыку, затронув даже и те ее стороны, которые сюжетно не были связаны с жанром народной сказки. Глубоко самобытная во всех своих элементах, новаторская по стилю, пронизанная подлинно пушкинским жизнеутверждающим духом, она навсегда запечатлелась в нашем сознании как одно из высших завоеваний русского поэтического реализма — бессмертный гимн радости, свету, добру и красоте.

Глава девятая

Второе путешествие за границу. Испанская эпопея Глинки

Прошло ровно десять лет с тех пор, как молодой Глинка, посетив Италию и Германию, переполненный впечатлениями, вернулся на родину, чтобы воплотить свою заветную мысль о русской национальной опере «больших масштабов». Теперь, в июне 1844 года он снова пересекает границу России и вновь надолго, почти на трехлетний срок, уезжает в далекие южные края. Как и прежде, влечет его к солнцу, к теплу, к сочным и ярким краскам южной природы.

Однако на этот раз не столько классическая Италия, достаточно прочно освоенная русскими музыкантами, писателями и живописцами, сколько пока еще малоизвестная, романтическая Испания становится для него обетованной землей. Среди мастеров русского искусства ему первому удалось проникнуть в ее художественный мир, узнать ее богатейшую народную музыку и породниться с жизнью ее народа.

О путешествии в Испанию он мечтал с детских лет. В то время страна эта манила его своей таинственной прелестью, близостью к Африке, своеобразной отдаленностью от соседнего европейского мира. В зрелые годы мечты об Испании стали вполне осознанными и, как увидим далее, подчиненными вполне определенным художественным задачам.

Настойчивой становилась и мысль о поездке во Францию, которую Глинке до сих пор не удалось посетить. Воспитанный, как почти все образованные русские люди того времени, в традициях французской культуры, он, конечно,

не мог не знать о тех коренных переменах, какие принес во Францию романтический век.

Помимо художественных интересов были другие, не менее веские причины, заставившие его надолго покинуть родные края. Все более душной, невыносимой становилась вся атмосфера казенного николаевского Петербурга, мрачного города времен гоголевской «Шинели». Годами тянулось мучительное бракоразводное дело. На все прошения Глинки духовная консистория не только отвечала отказами, но и потребовала от него подписки о невыезде: «Вы знаете, что я был три года пленником в Петербурге»,— писал впоследствии Глинка своей матери из Парижа (24, 192). О том, как прочно действовала в консистории система подкупов, свидетельствует тот факт, что безнадежно «утерянными» в деле оказывались самые нужные документы, от которых зависел исход процесса,— письма Васильчикова к бывшей жене Глинки. В измене он имел основания подозревать даже своего верного слугу Якова Ульяновича Нетоева, по-видимому подкупленного Васильчиковыми и осведомлявшего их о всех действиях своего господина.

Не утешало и положение дел в оперных театрах. «Хлопоты и неприятности в театре, равно как и бракоразводное дело мне опротивели»,— признавался Глинка в «Записках». Успехи итальянских гастролеров, усиленно поощряемых высшим светом, заставляли театральную дирекцию все более небрежно относиться к русской опере. Творения Глинки нещадно урезывались, постоянно менялись составы исполнителей. Об этих неполадках с негодованием писал в своем дневнике главный дирижер Большого театра К. Ф. Альбрехт. «Михайлов¹ плох, Семенова — утомлена. Военного оркестра не было. Во время первого действия в оркестре оказались налицо лишь два виолончелиста. К третьему акту подоспел Ромберг и исполнил первую виолончель. Гертель гуляет в Павловске, а у Рубца нет трубы; последняя подоспела лишь к третьему акту, так как пришлось ее раздобыть из Михайловского театра»,— отмечал он по поводу представления «Руслана» в 1843 году (54, 75). О полном упадке, даже развале русской оперной труппы говорят и последующие записи дирижера: «Хоры, в особенности женские, забывают о своих вступлениях и едва удерживаются от смеха, когда вступают на такт или на два позднее... Оркестр на спектак-

¹ П. М. Михайлов-Остроумов — артист Большого театра, тенор, ученик Глинки, исполнитель партии Финна.

лях русской оперы вскоре делается столь плохим, что артисту, хоть сколько-нибудь честолюбивому, придется стыдиться сотрудничества в нем», — писал Альбрехт 23 января 1844 года (54, 75).

Не лучше обстояло дело в Москве, где глинкинская увертюра к «Ивану Сусанину» была беззастенчиво заменена (!) казенным, ремесленным оркестровым вступлением на тему царского гимна. О крайне убогом, непрофессиональном исполнении первой оперы Глинки свидетельствует Берлиоз, посетивший московский Большой театр в марте 1847 года. «Огромный театр был пуст (бывает ли он когда-нибудь полон?.. я сомневаюсь)», — писал он в своих «Мемуарах». О музыке «Ивана Сусанина», по его словам, «приходилось почти догадываться», настолько несовершенным было исполнение (8, 663).

Неудачные постановки опер, мелочные уколы консервативной критики, не прекращавшей нападки на «Руслана», обывательские толки по поводу «рассеянной жизни» Глинки — все это угнетало его болезненно-чуткую натуру. Томительно-скупыми, однообразными казались ему эти петербургские будни; давно приелось общение с кукольниковой братией. Продолжая встречаться со старыми друзьями, он дома «от скуки» играет на скрипке и слушает пение своих птиц, или проводит вечера за карточной игрой с детьми своей сестры, забавляясь их шалостями². Тоскующий, раздражительный, страдавший от петербургского сырого климата, Глинка нередко чувствовал себя больным. «В разговорах можно было заметить, что он все это время был очень не в духе, пасмурен, даже мрачен», — вспоминает Серов (85, 1347).

Большой отрадой для композитора была постепенно укреплявшаяся дружба с его молодым почитателем. Постоянно посещая Глинку в его доме на Гороховой улице, присутствуя с ним на домашних вечерах у Таборовских и у других любителей музыки, Серов стремился зафиксировать каждое слово и каждое выступление великого музыканта. Такими драгоценными «зарисовками» щедро наполнены его воспоминания, запечатлевшие композитора в повседневной

² Сестра Глинки Елизавета Ивановна (1810—1850) в начале 1844 года вышла замуж за директора петербургского училища глухонемых Виктора Ивановича Флэри, вдовца с пятью детьми. Во время заграничной поездки Глинки супруги Флэри были его постоянными корреспондентами. К ним обращены интереснейшие письма композитора из Испании, посвященные вопросам испанской культуры, испанской народной музыки.

обстановке, в общении с современниками. С восторгом рассказывает Серов о внезапных импровизациях Глинки, когда он, «находясь в артистическом расположении духа», вдруг позволял окружающим «заглянуть в сокровище его импровизаторского таланта. Задумав сыграть „кадрильчик“ для танцев, он увлекался своею фантазией, импровизировал нам целые балеты, во время которых, разумеется, все переставали танцевать и обступали фортепиано тесною толпою, боясь проронить хоть один звук из целой цепи самых красивых, самых свободно-художественных узоров балетной музыки. Для этого рода музыкальности в таланте Глинки были неисчерпаемые родники вдохновения. Он бы мог написать музыку для балета в совершенстве небывалом, неслыханном», — писал Серов, словно предвидя, чем станет русская балетная музыка после Глинки, в творениях его наследника — Чайковского (85, 1351).

А слушатели Глинки, «толпою обступавшие фортепиано»? По словам того же Серова, это был «почти все народ молодой, поэтический уже одною молодостью своею; это были юноши, едва покинувшие школьные скамьи, это были девушки, едва расцветающие; — если звуки музыки Глинки, им самим исполненные, западали глубоко в эти юные души, раскрытые для всего прекрасного, то и самому артисту было отрадно во взглядах не одной пары глаз ловить огонь восторга, зажженный его звуками. Зато как он и певал в таком кружке!» (85, 1322). Так намечалась крепкая, нерасторжимая связь композитора с будущим русской музыки, с новым молодым поколением.

Любовно и тщательно записывал Серов высказывания Глинки о музыке и музыкантах, фиксировал четко сложившиеся к тому времени принципы глинкинской эстетики. Из слов Серова мы узнаем о бесконечном преклонении Глинки перед Бетховеном («„Фиделио“ я не променяю на все оперы Моцарта вместе»), об уважительном, но достаточно прохладном его отношении к Веберу, о его явной неприязни к Мейерберу («не уважаю шарлатанов») и о растущей симпатии к музыке Шопена. Мазурки Шопена Глинка «с особенным удовольствием» слушал в исполнении польского композитора и пианиста Виктора Кажиньского, ученика Эльснера (переселившийся в Петербург в 1843 году, Кажиньский затем был назначен капельмейстером оркестра Александринского театра). Думается, что отчасти под влиянием Шопена Глинка тогда же создал один из лучших своих романсов — «К ней» на слова А. Мицкевича. Вспоминая об

авторском исполнении этого романса-мазурки, Серов писал: «Одушевленная, пылкая декламация при словах: „Но глазки сверкнули живее кристаллов“, артистическая законченность всего романса в его „донельзя влюбленном“ выражении были поразительны, хотя автор считал эту музыку — безделушкой, шалостью, написанною в полчаса» (85, 1351).

Описываемое Серовым время — 1843—1844 годы — особенно хорошо запомнилось Глинке благодаря новым впечатлениям и новым встречам, несомненно ускорившим его отъезд за границу. В музыкальной жизни Петербурга оно ознаменовалось небывалым притоком прославленных иностранных гастролеров, корифеев различных национальных школ. В феврале 1843 года в русскую столицу приехал по приглашению директора театров Гедеонова «король теноров» Джованни Рубини; вслед за ним, в начале апреля — Ференц Лист; осенью на петербургской сцене впервые появилась Полина Виардо, а в начале следующего, 1844 года прибыли Роберт и Клара Шуман.

Отношение Глинки к их выступлениям было различным. Приезд Рубини, вызвавший восторженные отзывы петербургской прессы, оставил его холодным. Он резко критиковал итальянского певца за излишнюю манерность интерпретации. «Юпитер олимпийский» (таким эпитетом наградил итальянского корифея Мих. Ю. Виельгорский) теперь показался Глинке совершенной развалиной. «Образ его пения еще в Италии находил я изысканным, в 1843 году преувеличение (*exagération*) дошло до нелепой степени», — вспоминал он в «Записках» (23, 311). И тем не менее восторгам петербургской публики не было границ. «Наша столица очарована совершенно пением Рубини; хоть ему 50 лет, но сила и искусство неподражаемые ставят его выше всех певцов», — писал Мих. Ю. Виельгорский поэту Жуковскому, находившемуся тогда в Германии. «Надеемся с осени иметь оперу Итальянскую» (67, 27).

Мысль эта брошена была Виельгорским не случайно. Приезд Рубини дал повод петербургским меломанам осуществить их заветную мечту: в Петербурге сформировалась постоянная итальянская оперная труппа, возглавить которую было поручено тому же «Юпитеру» оперной сцены. Осенью 1843 года в Большом театре открылся итальянский оперный сезон. Наряду с гастролерами в нем приняли участие русские артисты, в том числе ученики Глинки С. С. Гулак-Артемовский и П. М. Михайлов. Основу репертуара

составляли оперы Россини, Беллини и Доницетти, хорошо знакомые автору «Сусанина»; теперь они, по-видимому, мало интересовали Глинку. С особым вниманием отнесся он лишь к опере Моцарта «Дон-Жуан» — и, посетив этот спектакль, жестоко раскритиковал исполнение. Неровная, пестрая по составу труппа, непродуманность общего замысла, стилистически неверная, далеко не классическая интерпретация основных партий — все вызывало его возмущение. «Главные роли были убиты, — писал он, критикуя знаменитого баритона Антонио Тамбурини. — Я плакал от досады и тогда же возненавидел итальянских певунов и модную итальянскую музыку» (23, 313).

Оценка Глинки, пусть явно преувеличенная, все же оказалась пророческой. Официальное утверждение итальянской оперной труппы в Петербурге в тот исторический период, действительно, нанесло серьезный ущерб молодому, еще не окрепшему русскому музыкальному искусству и на долгие годы задержало развитие русской оперы. Поставленная в тяжелейшие материальные условия, насильственно отодвинутая «на задворки» столичных театров, она влачила жалкое существование. А в то же время активная деятельность итальянских оперных трупп отнюдь не преследовала чисто художественных целей. Под руководством предприимчивых антрепренеров итальянская опера постепенно превращалась в коммерческое предприятие. Резко изменив свое отношение к итальянскому искусству, которым он некогда увлекался (и которое в лучших своих чертах бесспорно было им органически усвоено, впитано, претворено), Глинка весьма проницательно предвидел, к чему приведет бездумное преклонение перед «модными певунами». Ниспровержение прежних кумиров послужило как бы прологом к той упорной борьбе за русскую оперу, которая на протяжении трех десятилетий велась затем самыми преданными ревнителями русского искусства — Одоевским, Стасовым, Серовым, Чайковским. Напомним лишний раз, что и «Записки» свои Глинка писал в 1854 году, когда эта борьба уже приобрела непримиримый характер.

Но лучшее, истинно прекрасное по-прежнему не ускользало от его взгляда. На фоне вычурного пения Рубини, на фоне щеголяния внешней виртуозностью сразу же выдвинулась блистательным артистизмом и чарующим голосом совсем молодая певица, артистка Итальянского театра в Париже, испанка по национальности — Полина Виардо-Гарсиа.

Имя Полины Виардо в летописях европейского оперного театра стало легендой. Певица, композитор и пианистка, воспитанная под покровительством Листа, она даже в своей родной семье Гарсиа, богатой артистическими талантами, выделялась исключительной музыкальностью. «Это дитя затмит нас всех», — говорила о ней ее старшая сестра, знаменитая примадонна оперной сцены Мария Малибран. С первых же выступлений юной Полины талант ее был единодушно признан всеми авторитетными ценителями искусства. О ней восторженно отзывались Лист, Шопен и Берлиоз, о ней писали Гейне, Мюссе и Теофиль Готье. Прекрасным выражением «божественного дара музыки» стала она для своей старшей подруги и покровительницы Жорж Санд, воплотившей ее романтический облик в знаменитом романе «Консуэло».

В Россию 22-летняя Полина приехала впервые в октябре 1843 года со своим мужем, французским писателем Луи Виардо. Вместе с Рубини и Тамбурини ей предстояло возглавить итальянский сезон в Петербурге. Об этих гастролях она впоследствии вспоминала как о величайшем своем триумфе. Неповторимым своеобразием артистического облика она навсегда покорила русскую публику. Восприимчивость истинного художника помогла ей уловить яркие типические черты русской музыки, интонационный строй русской речи. Среди зарубежных артистов она стала лучшей исполнительницей и пропагандисткой романсов Глинки, Даргомыжского, а впоследствии Чайковского, Кюи и Бородина. С большим мастерством исполняла она русские песни Варламова и Алябьева. О России артистка всегда говорила как о своей второй родине и с чувством глубокой признательности отзывалась о «своей дорогой русской публике», утвердившей ее мировую славу (67, 34). В это же время, в начале 1840-х годов возникла ее нерасторжимая дружба с Тургеневым, навсегда породнившая великую певицу с художественным миром России.

Проницательно оценил ее дарование и Глинка, далеко не расположенный в то время расточать дифирамбы «приезжим знаменитостям». С негодованием осудив поверхностную трактовку «Дон-Жуана» итальянскими артистами, он все же не мог не выделить молодую певицу как замечательную исполнительницу роли Церлины (партии Церлины у Виардо и Мазетто у Артемовского, по его словам, «прошли отлично»). В парижских письмах 1844—1845 годов он безоговорочно называет себя «ревностным почитателем» По-

лины и, сравнивая ее с примадоннами Итальянского театра Гризи и Персиани, решительно утверждает: «по-моему, наша голубушка Виардо лучше» (24, 199). В своих концертах Виардо постоянно включала в программу не только романсы Глинки, но и отдельные номера из его опер. Обширный диапазон ее голоса (меццо-сопрано) и совершенная вокальная техника позволяли ей с равным успехом исполнять партию Вани, романс Ратмира и каватину Гориславы.

Другим отрадным впечатлением «гастрольного сезона» явился для Глинки новый приезд Листа. Взаимная симпатия, связавшая венгерского композитора с его русским коллегой, теперь еще более укрепилась. Вторично приехав в Россию весной 1843 года, Лист теперь уже хорошо ориентировался во всей обстановке петербургской музыкальной жизни, взглядах и вкусах русской публики. Росло его восхищение творчеством Глинки, чью новую оперу он наконец увидел на сцене. В свою очередь, автор «Руслана и Людмилы», по-видимому, смог более глубоко воспринять принципы листовского романтизма, хотя бы и не во всем ему созвучного.

Если в пианистической манере Листа многое по-прежнему казалось ему преувеличенным, все же не мог он не восхищаться удивительной широтой его артистической натуры, его отзывчивостью на все новое, смелое, передовое, что едва только начало прорастать тогда в молодых композиторских школах Европы. Такой была для Листа музыка Глинки, которую он первый среди зарубежных музыкантов сумел полностью, по достоинству оценить. Весной 1843 года оба композитора постоянно встречались у Виельгорских, у Гедеоновых или в доме любителя музыки А. П. Голенищева-Кутузова (ему Лист посвятил свою транскрипцию марша Черномора). Глинка все более пленялся неотразимым обаянием «Франца Адамыча» (так ласково называл он своего венгерского друга) и не оставлял мысли о дальнейшем общении с ним. В то время Лист успел познакомиться не только с операми, но и с романсами Глинки, среди которых особенно нравился ему прекрасный пушкинский дифирамб — «В крови горит огонь желанья». Можно предположить, что в значительной мере под влиянием этих встреч Глинка загорелся мыслью о путешествии в Испанию, куда вскоре поехал с гастролями Лист. Пути обоих композиторов в этой чудесной стране разошлись. Но единство их замыслов и намерений оказалось симптоматичным.

Приезд Листа в Петербург и его концерты сопровожда-

лись непрерывными приемами и празднествами в честь великого музыканта. Один из таких вечеров состоялся у Глинки, в апреле 1843 года. Память о нем сохранилась в «Воспоминаниях» композитора Ю. К. Арнольда, красноречиво описавшего всю обстановку этого музыкального собрания. Среди гостей мемуарист называет Даргомыжского, Одоевского, Мих. Виельгорского, писателей Кукольника и Соллогуба, пианиста К. Фольвейлера, певцов О. А. Петрова и А. П. Лодия. Петров спел арию Руслана, сам Глинка — арию Ратмира. Лист сыграл из партитуры оперы: увертюру, «Персидский хор» и марш Черномора³. Глинка произнес спич, в котором объяснил, что деятели интеллигенции всего мира составляют одну общую семью «la Bohème» (Цыганию) и что король этой «Цыгании» в настоящее время не кто иной, как Лист, которого следует чествовать качанием. Арнольд рассказывает, с каким успехом исполнил Глинка песню Ильинишны из музыки к «Князю Холмскому», а затем напомнил присутствующим цыганскую песню из оперы Верстовского «Пан Твардовский». «Запелало вперед! Осип Афанасьевич! — воскликнул Глинка, — голубчик! „Мы живем среди полей“! Выступил наш любимец, — затянул песню, а хор дружно за ним: все ведь тут были, более или менее, хорошие музыканты, и хоровое пение шло гармонично и плавно. А синее пламя в котле придавало группе лежащих, или сидящих на корточках, или вокруг стоящих, импровизированных цыган какой-то особенный таинственный колорит... Лист был в восторге от нашего цыганского пения» (19, 220—221).

В июне, вновь при участии Глинки, состоялись торжественные проводы Листа у А. П. Голенищева-Кутузова. В «Записках» Глинки это событие отмечено той остроумной репликой, которой он, в присутствии Листа, Одоевского, Брюллова и других «именитых гостей», блистательно отразил нападки на своего «Руслана». Выслушав давно знакомое ему мнение Виельгорского об этой «несценичной и неудачной» опере («un opéra manqué»), он обратился к суровому критику с вопросом: «Теперь, положи руку на сердце, скажите мне, граф, — подписали ль бы имя ваше под этой оперой, если бы ее написали?» — «Конечно, охотно», — отвечал он. —

³ По словам другого мемуариста — К. А. Булгакова, Лист исполнял, помимо фрагментов из оперы Глинки, также фуги Баха, Седьмую симфонию Бетховена, «так великолепно им переделанную для фортепиано», и другие произведения (19, 232). К листовским транскрипциям симфоний Бетховена Глинка относился отрицательно.

«Так позвольте ж и мне быть довольным трудом моим» (23, 311).

Вскоре после отъезда Листа Глинка начал хлопотать о задуманном путешествии за границу. Возобновив прошение о расторжении брака, он наконец получил разрешение синода на выезд из Петербурга: законность его притязаний к этому времени стала слишком явной.

В июне, ненадолго посетив Новоспасское, композитор выехал за пределы России. По пути он на несколько дней задержался в Берлине, где вновь увиделся с Деном и показал ему партитуры двух своих опер. 23 июля 1844 года Глинка впервые увидел Париж — крупнейший художественный центр Европы.

* * *

Поездка Глинки во Францию совпала с последним периодом правления Луи-Филиппа — «короля-буржуа», последнего представителя династии Бурбонов на французском троне. В истории Франции это время запечатлелось как преддверие революционных взрывов 1848 года. Кипучая атмосфера социальной, интеллектуальной, литературно-художественной жизни определяла в то время облик Парижа — оплота свободной, протестующей мысли. Прогрессивное движение французского романтизма достигло высшей фазы в творчестве Берлиоза, Гюго, Делакура. Неслыханной мощью, стремлением к правде жизни наполнилась проза Бальзака, создателя грандиозной «Человеческой комедии». И, как нигде в Европе, сосредоточились в Париже 1840-х годов крупнейшие явления музыкально-концертной жизни. Одни только имена Берлиоза, Листа и Шопена навсегда закрепили за этим городом мировую славу.

Нет сомнения, что в этом великом созвездии имен для Глинки заключалось то главное, что притягивало его к Парижу. Однако не все эти связи могли в то время осуществиться, и в целом поездка во Францию принесла русскому композитору не только большую победу, но и известную долю разочарования. С течением времени постепенно открывалось ему истинное лицо Парижа — города «блеска и нищеты», трагических социальных контрастов.

Но первое впечатление было благоприятным. Париж очаровал Глинку своим архитектурным обликом, великолепными памятниками искусства и мягким климатом, напомнившим ему прежние итальянские годы. В последние

месяцы лета, до начала театрального сезона, он много гулял по окрестностям города, осматривал исторические места, Версаль и Лувр. Врожденное чувство природы и любовь к животным заставляли его постоянно посещать знаменитый зоологический и ботанический сад — «Jardin des plantes», который с тех пор сделался излюбленным местом отдыха Глинки в Париже.

Приезд его не прошел незамеченным. 25 августа (н. ст.) в парижской газете «Revue et Gazette musicale de Paris» появилось сообщение о «самом знаменитом русском композиторе», авторе опер, поставленных с блестящим успехом в Петербурге. «Мы надеемся, что он напишет произведение и для Комической оперы», — писал неизвестный автор заметки.

Далеко не последнюю роль в этой «рекламе» сыграл давний почитатель Глинки, французский критик Анри Мериме, чья восторженная статья об опере «Иван Сусанин» появилась в печати незадолго до приезда русского композитора, в марте того же года⁴. Знакомство с этим высокообразованным человеком, родственником писателя Проспера Мериме, оказалось как нельзя более полезным для Глинки. В Париже он постоянно виделся с ним и пользовался его советами. Дружеские отношения с «Генрихом Александровичем» (так называл себя Анри Мериме, знакомый с русским языком и целый год проживший в России) продолжались и позже, в 1852 году, когда Глинке пришлось вновь посетить французскую столицу (89, 94—96).

Обилие новых впечатлений не нарушало привычных занятий музыкой. В Париже Глинка, по его словам, вел тихий, «умеренный» образ жизни, но и постоянно встречался с русскими друзьями. С большим удовольствием он нашел здесь старого друга Н. А. Мельгунова, часто виделся с Мих. Ю. Виельгорским и его семьей, познакомился с любителем музыки и своим почитателем князем Э. П. Мещерским. Среди членов достаточно многочисленной «русской колонии» в Париже находились также приятель Глинки В. П. Голицын, журналисты А. А. Краевский и Н. И. Греч, посылавший о Глинке корреспонденции в «Северную пчелу». В конце 1844 года во Францию прибыл Даргомыжский.

Вспоминая свои молодые, итальянские годы, Глинка по-прежнему охотно общался и с местными любителями

⁴ См. главу 5 настоящей монографии, кн. 1, с. 268.

музыки, артистами оперных и драматических театров. Его исполнительский дар, как и всегда, невольно заражал всех окружающих; вокруг него неизменно распространялась атмосфера дружеского сближения и артистического восторга. В «Записках» он рассказывает о своих музыкальных вечерах, где собиралось «приятное общество из соотечественников и иностранцев». В занятиях музыкой и танцами время шло быстро. Глинка восхищал всех блестящими импровизациями и пением своих романсов.

Вскоре возникла мысль об издании избранных романсов Глинки на французском языке. Перевод поэтических текстов взял на себя князь Мещерский. Но этот план не осуществился: Мещерский, страдавший тяжелой болезнью, скончался осенью 1844 года. Сделанные им переводы не сохранились.

Наступивший театральный сезон привлек внимание композитора к его главной цели — знакомству с оперным театром и музыкальной жизнью Франции. Постоянно бывал он не только в оперных, но и в драматических театрах Парижа, живо интересовался французским сценическим искусством и театральными традициями. Особенно привлекали его спектакли Итальянского оперного театра. Отдавая предпочтение «голубушке Виардо» как самой музыкальной певице того времени, он все же мог по достоинству оценить высокое вокальное мастерство Лаблаша, Гризи и Персиани; слушая этих певцов, он восхищался слаженностью вокальных ансамблей, изяществом исполнения. С большой похвалой отзывался Глинка и о первоклассном оркестре Итальянского театра.

Меньше удовлетворяли его симфонические концерты в Парижской консерватории, которыми руководил известный дирижер Ф. А. Габенек. Исполнение «Пасторальной симфонии» Бетховена показалось Глинке «превычурным»: «*on m'a escamotée la symphonie*» («у меня украли симфонию»), — сказал он после концерта.

Все это не возмещало, однако, главного — непосредственного сближения с виднейшими музыкантами Франции, прямого участия в концертной жизни Парижа. Чрезвычайно щепетильный, болезненно мнительный во всем, что касалось его личной популярности и композиторской славы, Глинка не торопился делать в этом направлении первые шаги. Большие надежды он возлагал на приезд Листа, справедливо рассчитывая на его дружелюбное отношение и поддержку. «Ожидаю Листа из Испании, надеюсь, что посредством

его сблизусь с первыми артистами Парижа», — писал он матери (24, 177). И несколько позже, в письме к сестре Е. И. Флëри: «Жду Листа из Испании — он, я знаю, искренно расположен ко мне. Посмотрим, что он для меня сделает» (24, 184).

Но эти надежды не сбылись. Лист провел в Испании и Португалии всю зиму 1844/45 года и затем уехал в Германию, не заезжая в Париж. А между тем время шло и заботы об устройстве собственных концертов не переставали тревожить Глинку. В начале 1845 года он намеревался исполнить несколько номеров из оперы «Иван Сусанин» в Итальянском театре, в торжественном концерте, организованном в честь знаменитой трагической актрисы мадемуазель Жорж. Об этом исполнении он договаривался с известной оперной артисткой Аделаидой Соловьевой-Вертейль. Француженка по национальности, воспитанница Парижской консерватории и ученица Россини, Вертейль в течение нескольких лет выступала в петербургском Большом театре под фамилией Соловьевой и проходила под руководством Глинки оперные партии. В предполагаемом концерте она должна была исполнить арию и романс Антонида.

От этого намерения вскоре пришлось отказаться: устройство концерта оказалось непосильным для Глинки делом. В городе, где в тисках вечных материальных забот мужественно боролся за свое призвание Берлиоз, где тяжелобольной Шопен должен был добывать средства к жизни уроками в среде своих высокопоставленных покровителей, чужеземец из далекой России с трудом мог рассчитывать на радушный прием. Еще до своего проекта Глинка писал матери, что «в музыкальном отношении не предвидит здесь ни успеха, ни цели». «Париж — город расчета и эгоизма. Деньги здесь все. Вас осыпают ласковыми речами сколько угодно, а без расчета никто не сделает ни шагу». Те же горькие ноты разочарования звучат и в письме к сестре: «Как композитор я не предвижу возможности ни малейшего успеха в Париже — нет средств вступить в сношения с публикой; в театрах, в концертных залах, везде настороже артисты, овладевшие каждый своим театром, своей залой. По второму слову требуют денег и, вероятно, чтобы продать неопытного пришельца» (24, 182, 179, 184).

Мысль о концерте в Итальянском театре пришлось оставить. Но внезапно явилась новая возможность: на помощь Глинке пришел Берлиоз.

Встреча двух композиторов состоялась в феврале

1845 года⁵. Если верить свидетельству Глинки, всегда очень настороженно относившегося к новым связям в музыкальной среде, то «г-н Берлиоз сначала принял его очень холодно». Но это впечатление, по-видимому, тут же рассеялось, как только французский музыкант познакомился с операми Глинки и посмотрел его партитуры. В то время он был всецело поглощен новым своим предприятием — устройством концертов в огромном здании цирка на Елисейских полях. Судьба этих концертов немало беспокоила автора «Фантастической симфонии», хорошо знакомого со всеми трудностями музыкальной жизни Парижа. Огромный зал, вмещавший до 5000 слушателей, и обширный состав оркестра требовали непомерных расходов. Всего в этом цикле, по словам Берлиоза, состоялось четыре концерта, для которых он пригласил пятьсот музыкантов; «большие издержки, вызванные этим огромным составом, не могли быть покрыты полученной выручкой» (8, 546). Легко понять, что в таких условиях включение в программу новой для парижан русской музыки, оригинальной и свежей, показалось французскому композитору привлекательным.

16 марта (н. ст.) 1845 года, в третьем концерте Берлиоза на Елисейских полях, произведения Глинки впервые прозвучали в столице Франции. Исполнялась Лезгинка, переложенная автором для одного симфонического оркестра, без участия сценно-духовой музыки, и ария Антонида из I действия «Ивана Сусанина», которую пела Соловьева-Вертейль.

Дебют этот оказался далеко не во всем удачным. Лезгинка, по словам Глинки, «не произвела желанного успеха» благодаря плохой акустике и рассеянному звучанию оркестра⁶. Робко и неуверенно выступила Соловьева-Вертейль. И тем не менее музыка Глинки привлекла общее внимание. Концерт был в самых лестных тонах отмечен прессой, причем особый успех выпал на долю Лезгинки, поразившей рецензента своей оригинальностью.

Более ценный результат принес следующий авторский концерт Глинки в зале Герца — известного композитора, пианиста и музыкального деятеля того времени. В програм-

⁵ С Берлиозом Глинка впервые встретился еще в Риме в 1831 году (см. главу 4 настоящей монографии, кн. 1).

⁶ Это суждение полностью подтверждает и сам Берлиоз. Помещение цирка он считал «совершенно непригодным» для музыки: «звук разносился по этому круглому залу с удручающей медлительностью, отчего получалось самое плачевное смешение гармоний» (8, 546).

му вошли романсы «Желание» и «Сомнение», каватина Людмилы, симфонические номера из двух опер (Краковяк и Марш Черномора), а также «Вальс-фантазия», специально инструментированный Глинкой⁷. Для участия в концерте был приглашен оркестр Итальянской оперы, дирижировал Т. А. Тильман.

По существующей традиции Глинка считал необходимым «разбавить» эту программу достаточно поверхностной продукцией виртуозного плана: в концерте участвовал австрийский пианист Леопольд Мейер, исполнивший свои блестящие транскрипции на русские темы; за ним выступил бельгийский скрипач Теодор Гауман — с аналогичным виртуозным произведением знаменитого Шарля Берио («Анданте и русское рондо»). Выбор этих произведений, как и самих исполнителей, был, очевидно, подсказан желанием Глинки познакомить французскую публику с русской народной песней, хотя бы и поданной в наиболее популярной, общедоступной форме.

Вокальные номера предназначались для Соловьевой-Вертейль, которая, однако, снова не оправдала надежд Глинки. «Чувствуя себя не в голосе», она смогла выступить только в дуэте из оперы Беллини, а затем вынуждена была уйти со сцены. Вместо нее романс «Il desiderio» («Желание») с большим успехом исполнил ее партнер, артист французской оперы Джачинто Маррас (тенор), вполне удовлетворивший взыскательный вкус композитора.

Концерт, состоявшийся 10 апреля (н. ст.) при переполненном зале, прошел с большим успехом. В полном составе присутствовала здесь «русская колония», горячо поддерживавшая своего любимого композитора. Нарядной, праздничной была вся обстановка концерта: по словам французского журналиста, зал Герца напоминал в этот вечер «настоящий цветник». Последовали лестные отзывы в газетах. Довольный своим триумфом, Глинка с законной гордостью писал матери: «Может быть, другие будут счастливее в своих дебютах, но я первый русский композитор, который познакомил парижскую публику со своим именем и своими произведениями, написанными в России и для России» (24, 206).

Известность его росла. «Какой стиль в этой музыке!

⁷ Указанная «парижская» редакция вальса не сохранилась. Дошел до нашего времени лишь первый оркестровый вариант этого сочинения, сделанный в 1839 году для концертов в Павловске дирижером И. Германом, под названием «Меланхолический вальс» (66, 34; 88).

Какое знание гармонии! Какая оригинальность и какая свежесть идей!» — писал о Глинке неизвестный рецензент в журнале «Revue Britannique». «...Теперь, когда он находится в Париже, неужели наши либреттисты его упустят? Почему Большая или Комическая опера не доверяет ему либретто?.. Но я слышу уже крики тревоги всех наших лауреатов... Не будем врагами артиста, обладающего столь скромным характером и упоительным талантом» (50, 311). О ярком национальном своеобразии музыки Глинки, «разоблачившем тайну души русского народа», выразительно писал известный критик Морис Бурж.

Но самым большим триумфом для русского композитора явилась статья Берлиоза, опубликованная 16 апреля (н. ст.) в «Journal des Débats». Собирая для нее материалы, великий французский музыкант писал Глинке: «Вашу музыку, сударь, недостаточно только исполнять и говорить множеству людей о том, что она свежа, жива, прелестна своим одушевлением и оригинальностью; надо еще, чтоб я доставил себе удовольствие написать о ней несколько столбцов, тем более что это и мой долг» (25, 311).

Сообщив в своей статье краткие биографические сведения, полученные им отчасти от самого композитора, но в еще большей степени от Н. А. Мельгунова, Берлиоз дает яркую характеристику стиля Глинки. «Талант Глинки отличается необычайными гибкостью и разнообразием; стиль его, по редкому преимуществу, преобразуется по воле композитора, сообразно с требованиями и характером сюжета, который он обрабатывает. Он делается простым и даже наивным, никогда не унижаясь до употребления пошлых оборотов. В мелодиях его являются звуки неожиданные, периоды прелестно-странные. Он великий гармонист и пишет партии инструментов с такою тщательностью, с таким глубоким знанием их тайных средств, что его оркестр — один из самых новых, самых живых оркестров в наше время» (20, 454).

Общение с автором «Фантастической симфонии» доставило Глинке радость. Постоянно посещая оркестровые репетиции Берлиоза, он знакомился с его сочинениями, его манерой оркестровки и восхищался грандиозностью его замыслов. О нем он восторженно отзывается в письмах к П. А. Бартеневой, доктору Л. А. Гейденрейху и Н. В. Кукольнику. Композиторы обменивались партитурами; Глинка изучал новые, неизданные сочинения Берлиоза. Среди прежних исполняемых им произведений особенно восхи-

щали его сцены из «Ромео и Джульетты», Реквием, «Гарольд в Италии» и увертюра к ранней неоконченной опере «Тайные судьбы» («Les Francs-Juges»). Большое впечатление на Глинку произвел Берлиоз и как человек «до крайности эксцентрический», одаренный острым критическим, язвительным умом. Его облик смелого новатора, искателя новых путей в искусстве ярко запечатлелся в известном письме Глинки к Кукольникову, где русский композитор отмечает поразительную силу творческого мышления Берлиоза, присущую ему грандиозность конструкций. «В фантастической области искусства никто не приближался до этих колоссальных и вместе с тем всегда новых соображений. Объем в целом, развитие подробностей, последовательность, гармоническая ткань, наконец, оркестр, могучий и всегда новый,— вот характер музыки Берлиоза» (24, 208)

В том же письме Глинка решительно декларирует результат этого общения. Увлечение музыкой Берлиоза, которого он правильно считал в первую очередь симфонистом, а не оперным композитором, навело его на мысль о создании собственных «живописных фантазий» для оркестра — концертных пьес нового типа, «равно доступных знатокам и простой публике» (24, 209). Круг знакомств Глинки постепенно расширялся. Живым свидетельством остается так называемый «Испанский альбом» композитора, начатый еще в Париже и постоянно заполнявшийся во время его заграничного путешествия. По обычаю того времени он просил близких к нему лиц вносить туда памятные надписи, музыкальные автографы и литературные афоризмы. Листы альбома хранят драгоценные автографы Берлиоза («Скерцо феи Маб» из драматической симфонии «Ромео и Джульетта»), Обера, Анри Герца, польского пианиста и друга Шопена Эдуарда Вольфа. Трогательным высказыванием на русском языке оставил о себе память давний почитатель Глинки А. Мериме. «Теперь мне можно было бы прибавить, до какой степени ваши сердечные качества идут наряду с вашим талантом», — писал он в альбоме Глинки, тут же поставив свою «русскую подпись»: «Ваш друг Генрих Александрович». Теплыми дружескими надписями украсили альбом русские друзья композитора Н. А. Мельгунов, Мих. Виельгорский и В. П. Голицын, испанцы маркиз де Суза и Бьесма Герреро. Здесь же можно найти и многочисленные подписи целой колонии русских студентов, обитателей Латинского квартала, устроивших

1 мая торжественное чествование Глинки перед его отъездом в Испанию.

А мысль о ней становилась все более настойчивой. Едва только приехав в Париж, Глинка начинает деятельно готовиться к предстоящей испанской поездке, изучает испанский язык, заводит нужные ему знакомства. Большую помощь в этом ему оказал находившийся в Париже испанский дипломат — маркиз А. де Суза (по испанскому произношению — де Сусá). В письме к матери Глинка писал о нем: «Воспитание, характер, сходство образа мыслей и, наконец, любовь к музыке (по словам де Суза, он был одним из учеников «знаменитого композитора Шуберта». — *О. Л.*) меня сблизили с ним до такой степени, что он готов оказать мне всевозможные услуги» (24, 180).

По совету своего друга Глинка пригласил для занятий испанским языком и литературой опытного педагога Бьесма Герреро; уроки пошли настолько успешно, что очень скоро русский ученик «начал понимать испанский язык и даже несколько говорить на нем» (23, 318). Под руководством Герреро Глинка изучал классические произведения испанских писателей.

С наступлением 1845 года решение ехать в Испанию окончательно созрело, намечены были сроки отъезда. Для постоянной практики в разговорном языке (читал он уже свободно) Глинка пригласил испанца Сантьяго Эрнандеса, который взял на себя все заботы о хозяйственном устройстве русского путешественника.

Успех концерта в зале Герца не только не отвлек композитора от его заветной мечты, но и заставил ускорить приготовления к отъезду. Утомленный парижской суетой, Глинка жаждал новых и свежих впечатлений, близости к первозданной природе и к самобытной испанской музыке.

25 мая он вместе с деятельным Сантьяго выехал из Парижа в почтовом экипаже и через несколько дней уже путешествовал верхом на муле по каменистым тропинкам Пиренейских гор.

* * *

Испания не обманула надежд Глинки. Бедная, разоренная страна, истощенная многолетними войнами, она оказалась для него драгоценным источником новых замыслов и новых свершений. Здесь он с большим удовольствием почувствовал себя художником, способным проникнуть

в особый, пока еще скрытый мир чужой национальной культуры и передать черты инационального характера в самых типичных и стойких его психологических данностях. Первый среди русских композиторов он «открыл» в музыке Испанию, до сих пор известную в России лишь по литературным, поэтическим представлениям. Совершить этот подвиг ему помогло присущее ему чувство живого, истинного и непредвзятого, всегда руководившее им и раньше. От Испании воображаемой, приукрашенной, театральной он шел к Испании реальной и самобытной. Этим стремлением к подлинности и была, в сущности, продиктована вся трудная эпопея Глинки, его работа над испанским фольклором и его постепенное «вращение» в почву народного быта, природы и яркого искусства южной страны.

Откуда пришла эта увлеченность и страстное «испанфильство» русского композитора?

Не только у Глинки, но и у многих его современников оно было порождено общей романтической тенденцией века. Образ Испании — страны географически европейской, но в то же время и очень далекой по своим культурным традициям, окруженной двумя морями и отделенной от соседней Франции стеной Пиренейских гор, — уже в конце XVIII столетия стал символом необычного и таинственного, замкнутого мира. Сознание художников потянулось к легендам о героическом прошлом Испании, к эпохе борьбы за ее освобождение от власти арабского халифата, к подвигам доблестного Сиды, к понятиям о «кастильской чести», неколебимой доблести и рыцарского долга.

В России живой интерес к Испании, ее народу и ее историческому прошлому с особой силой разгорелся в годы Отечественной войны. Общность исторических судеб связала тогда Россию с Испанией, мужественно, до последней капли крови отстаивавшей свою независимость в борьбе с нашествием Наполеона. Пример доблестных испанцев, вступивших в 1808 году в неравную борьбу с «корсиканским завоевателем», был горячо воспринят русскими патриотами, хотя и оценивался в России по-разному: в придворных кругах — с позиций защиты королевской власти, в среде передового дворянства — как путь к завоеванию свободы и независимости. Именно в это время в России начало складываться представление об испанском характере как воплощении мужества, доблести, рыцарской чести.

Большую роль в оценке этих исторических событий

сыграла поэзия Байрона, воспевшего и легендарные подвиги испанцев в далеком прошлом, и силу их героического сопротивления в дни наполеоновских войн. В старинных испанских романсеро, в испанских народных песнях английский поэт видел живое свидетельство бурной исторической судьбы Испании, голос народной души.

Тем подвигом все песни края полны,
Таков удел деяний прошлых лет;
Когда гранит и летопись безмолвны,
Простая песнь их сохраняет след.

Ни лесть толпы, ни пышный мавзолей
Тебя спасти не могут от забвенья;
Порой историк вводит в заблужденье,
Но песнь народная звучит в сердцах людей,—

писал он в первой песне «Паломничество Чайльд-Гарольда». Его восхищали подвиги испанских женщин, мужественно поднявшихся на защиту родного города Сарагосы:

Испанки позабыли звон гитары;
Вступив в ряды солдат, лишь гимн войне
Они поют. Как метки их удары!
Разя врагов, летят они вперед...

В России пафос байроновской поэмы был горячо воспринят в эпоху восстания декабристов. Романтическое движение, ярко обозначившееся в русской литературе тех лет, не могло пройти мимо «байроновской Испании» — страны, исполненной духом независимости, пламенем бурных, кипучих страстей.

Одновременно открылись русскому читателю лирические стороны испанского быта, пленительные картины южной природы, овеянной жарким дыханием Африки, напоенной пряными ароматами «лавра и лимона», располагающей к неге и созерцанию: наступила пушкинская пора.

В маленьком цикле испанских стихотворений Пушкина — «Ночной зефир», «Я здесь, Инезилья», «Пред испанкой благородной» — эта романтика юга нашла высшее выражение. Традиционные мотивы любовных серенад и пылких признаний были воплощены поэтом с таким несравненным изяществом, что русская музыка не могла остаться к ним безучастной. Повсюду зазвучали «испанские романсы» Верстовского, Виельгорского, Есаулова и, наконец, — Глинки, оставившего в этом жанре далеко позади своих современников. Напомним, что именно с музыкой Глинки

впервые появилось в печати стихотворение Пушкина «Я здесь, Инезилья», что широчайшую популярность в 1840-х годах приобрело испанское болеро из цикла Глинки «Прощание с Петербургом», которое он сам переделал в фортепианную пьесу и которое тут же было положено на оркестр дирижером Й. Германом для летних концертов в Павловске. Испано-мавританские, андалусские мотивы господствуют у Глинки и в его романтической балладе «Стой, мой верный, бурный конь», и в утонченно-романтической пейзажной лирике пушкинского стихотворения, пронизанного легкими, «воздушными» ритмами двустопных ямбов: «Ночной зефир // Струит эфир».

И все же работа над жанром испанского романса, при всем совершенстве этих произведений, не могла полностью удовлетворить Глинку: она лишь стимулировала его пылкий ум, его интерес к подлинной, реальной Испании. Как художник он должен был остро ощутить известную ограниченность и внешнюю декоративность тех выразительных средств, какими располагала тогда в этой области европейская музыка. Из всего огромного и замечательного в своей первозданной красоте фонда испанского музыкального фольклора в то время усваивалось лишь немного: несколько сглаженные, стандартизованные ритмы болеро и фанданго, широкая функция ударных, гитарная фактура струнных. В таком аспекте испанские элементы фигурировали в операх итальянских композиторов (Россини, Доницетти, Меркаданте, Верди и многих других), куда они проникали, главным образом, через южные города Италии, через Неаполь. Такими предостоят они и у замечательного мастера, создателя немецкой национально-романтической оперы Вебера в его музыке к испанской пьесе «Прециоза» (1820), созданной на основе новеллы Сервантеса «Цыганочка».

Особенно прочно в русской музыке эпохи романтизма укоренился активный ритм болеро — танца, вполне сложившегося только в конце XVIII века, и то преимущественно в репертуаре профессиональной, театральной музыки. Распространенность этого жанра в России была, по-видимому, обусловлена его внутренним родством с другим популярным танцем бального обихода — торжественным, праздничным полонезом. Во многих своих элементах испанский танец проникал и в балетные театры Европы. В период 1830—40-х годов зрителей восхищали темпераментные испанские пляски — фанданго и качуча в исполнении знаменитой австрий-

ской танцовщицы Фанни Эльслер. Блистала в них и прославленная Тальони. Но, разумеется, на балетной сцене они были в значительной степени сглажены существующей академической балетной традицией и лишь весьма приблизительно передавали огненную энергию народного испанского танца.

Условную декоративность всех этих «испанизмов» не мог не ощущать Глинка с его обостренной интуицией в постижении национального и народного.

Не мог он не замечать и тот несомненный разрыв, который образовался в то время между композиторским творчеством и лучшими достижениями мировой литературы. Чары Испании властно влекли к себе поэтов, прозаиков, драматургов. На смену несколько внешней романтике «плаща и шпаги» постепенно приходило реалистическое восприятие испанского характера, испанских нравов; все более глубоко проникала литература того времени в мир настоящей Испании — Испании Сервантеса, Гойи и Веласкеса. Огромный шаг в этом направлении сделал Проспер Мериме, один из любимых писателей Пушкина. В 1825 году появился его знаменитый «Театр Клары Газуль» — цикл пьес на испанские темы, затем «Письма из Испании» и наконец — замечательная новелла «Кармен», давшая жизнь опере Бизе. Художественный интерес к Испании в 1840-х годах достиг апогея. Но что могла противопоставить литературным шедеврам европейская музыка того времени? В чем могла бы она соперничать с бессмертной трагедией о Дон-Жуане, созданной Пушкиным, или с новеллой Мериме?

Лишь во второй половине XIX века картины Испании яркой полосой протянулись в творчестве национальных композиторов, в основном французских и русских. Честь этого открытия в самой существенной мере принадлежит Глинке.

* * *

На фоне развития западноевропейских музыкально-фольклорных традиций народная музыка Испании доньше выделяется своим изумительным богатством, многосоставностью и неожиданными контрастами, характеризующими особый стиль в каждой отдельной местности, в каждом районе этой страны. Современный исследователь Анхель Ниньо рассматривает такую дифференциацию жанров как характернейшую черту испанской народной музыки.

«Эти удивительные различия, это явное многообразие (жанров.— О. Л.) можно наблюдать не только в песнях географически противоположных регионов севера и юга Испании: замечательные явления в этом смысле можно найти даже в одной и той же провинции. Одной из наиболее типичных является Андалусия, где наряду с легкой, искрометной, живой и как бы пронизанной солнечным светом народной музыкой, созвучной природе и характеру этого края, существует диаметрально противоположная музыка канте хондо⁸ — мучительная и мрачная, полная глубокой, неисчерпаемой грусти, душераздирающей красоты и непревзойденного чувства.

От темпераментной арагонской хоты, полной мужественной надменности,— и до трагической андалусской сазты⁹; от нежного, меланхолического галисийского „A-la-la“¹⁰ — до мурсианской сияющей, жизнерадостной парранды; от кастильских песен пахарей и жнецов, суровых и торжественных в своей благородной сдержанности,— до танцевальных песен (spatadanza) басков, пронизанных сложными, но и пластичными ритмами; от вызывающе задорных астурийских „вакейрос“ — до поэтических „альба“ благоуханных левантийских садов; от чувствительных и наивных каталанских „вильянсикос“ — до круговых песен провинции Леон, воспевающих прекрасное, чистое и здоровое чувство любви, в испанском фольклоре можно найти все варианты, все нюансы, всю утонченность и всю первобытную суровость человеческих чувств, сливающихся в бесконечном, неистощимом, пышном, богатом и сочном изобилии. Обо всем в прекрасных своих песнях поет народ Испании: о любви, о своих думах и горестях, разочарованиях и надеждах, разочарованиях и стремлениях...» (119, 8—9). Услышать эту песню суждено было Глинке.

В Испании он пробыл два года. За это время ему удалось познакомиться с ее северными провинциями, ее центральными областями — Старой и Новой Кастилией и с южными регионами — Андалусией и Гранадой. Не успел он побывать в прибрежных районах так называемого Леванта — Вален-

⁸ Особый стиль южноиспанской народной музыки, в котором древняя иберо-андалусская основа сочетается с исполнительской традицией певцов-цыган.

⁹ Песни без сопровождения; исполняются обычно во время религиозных процессий.

¹⁰ Песни с бестекстовым припевом, распространенные в северо-западном районе — Галисии.

сии и Барселоне и посетить своеобразные, примыкающие к Португалии западные провинции Астурии, Галисии и Леона. Внимание его было привлечено к основным, центральным районам страны, хранившим наиболее стойкие, общеиспанские формы национального музыкального фольклора. Нельзя не удивляться редкой проницательности русского композитора: едва ступив на почву Испании, он сумел правильно оценить многообразие ее этнического состава и самобытность ее общественного уклада. «Испания не похожа ни на одну из других частей Европы тем, что каждая провинция резко отличается от прочих,— писал он матери,— вот почему большая часть путешественников описали ее неверно, судя по частям о целом¹¹. Так как я долго приготавливался к этому путешествию, я избрал самые интересные провинции, ибо, чтобы познакомиться со всею Испаниею, нужно было бы провести здесь несколько лет» (24, 225).

Эти и многие другие высказывания Глинки, сохранившиеся в его «Записках» и письмах, ценны для нас не только в плане его творческой биографии: в них скрыт важный источник художественного «испановедения», ценнейший материал по истории испанской музыкальной культуры и быта, испанской народной музыки и народного танца.

Разумеется, в этой сфере своих наблюдений он не был одинок. Одновременно с ним, в 1840-х годах, когда интерес к Испании охватил все страны Европы, эту страну посетили многие крупные деятели литературы и искусства: Ференц Лист, Теофиль Готье, Александр Дюма, еще раньше — Проспер Мериме с его «Письмами из Испании» (114; 109, 106). В 1845 году сюда же приехал талантливый русский литератор, друг Белинского, Герцена и Тургенева Василий Петрович Боткин. Все они, в той или иной мере, сумели отразить свои впечатления в литературной форме, в очерках, мемуарах и письмах.

Свидетельство Боткина для нас особенно важно. Обладавший тонким вкусом, глубоким знанием литературы и искусства, он сумел, подобно Глинке, увидеть Испанию глазами русского наблюдателя и обнаружить в ней то, что могло ускользнуть от взгляда западноевропейского путешественника, более близко знакомого с этой культурой.

¹¹ Характерно мнение известного музыковеда и фольклориста Р. Лапарра, утверждавшего, что обычно в Европе «всю Испанию объединяют под именем одной только Андалусии». Это суждение, по его словам, особенно прочно укоренилось после «Кармен» Бизе, созданной в основном под влиянием андалусского фольклора (см.: 111, 2353).

На его «Письма об Испании» не случайно обратил пристальное внимание Б. В. Асафьев, отметивший выразительные параллели и совпадения во взглядах двух русских современников. Сопоставляя испанские письма Глинки (которые он, конечно, не предназначал для публикации) с блестящими литературными очерками Боткина, впервые напечатанными в журнале «Современник» (1847—1851), нельзя не заметить в них поразительную общность восприятия, сложившуюся в условиях передовой русской культуры тех лет. Во многом они как бы дополняют друг друга: Боткин — в общеисторических экскурсах, описаниях природы и быта, Глинка — в области народного музыкального искусства. Но для обоих современников сфера народной жизни и черты испанского народного характера всегда оставались главной притягательной силой, увлекавшей россиянина в просторы «дикой Иберии».

Во время своей испанской поездки Глинка с большим увлечением делился впечатлениями с близкими людьми — с матерью и сестрой Елизаветой Ивановной Флэри, с друзьями Н. В. Кукольником и Л. А. Гейденрейхом. Не все эти письма сохранились; не дошел до нас и дневник, который композитор вел постоянно в Испании. Но даже и тех материалов, которыми располагает сейчас отечественная глинкиниана, вполне достаточно для того, чтобы составить полное представление о подлинных источниках его замечательных «Испанских увертюр». Яркое колоритное описание испанской природы, ценнейшие записи различных жанров народной музыки, характеристика народных танцев, меткие наблюдения в области музыкального фольклора — все это вместе у Глинки составляет увлекательную «русскую книгу об Испании», неповторимую в своем роде.

Путешествие началось в горах Наварры. Первым этапом был небольшой городок Памплона, где Глинка посетил местный театр и впервые увидел испанскую пляску — хоту. Проехав через гористую страну басков, он прибыл в Старую Кастилию и здесь поселился на летние месяцы в Вальядолиде, старинной резиденции кастильских королей.

С первых же дней почувствовал он атмосферу настоящей, живой Испании, столь непохожей на воспетую поэтами «страну серенад». Вместо роскошной и упоительной южной экзотики, вместо тропических садов и пальмовых рощ его ожидали суровые скалы и ущелья, убогие, редко разбросанные крестьянские селения, а затем — однообразные равни-

ны Старой Кастилии, широкие просторы сухой, выжженной солнцем красноватой земли. «Ничего не можете себе представить унылее Старой Кастилии,— писал В. П. Боткин.— Однообразная пустыня постоянно расстилается перед глазами... Вдали по горизонту тянутся скалистые горы. Среди этой-то природы и выработался тип испанского характера, медленный, спокойный снаружи, раскаленный внутри, упругий и сверкающий как сталь, африканский дикарь и рыцарь» (11, 10).

Об этих «бесплодных пустынях», этом «однообразии безводной и голой равнины» говорит в своих письмах и Глинка. И в то же время оба путешественника, с присущим русскому человеку чувством простора, не могли не ощутить в этой суровой природе ее величавой, торжественной прелести и более того — чего-то родственного и близкого их восприятию. «Сколько раз говорил я про себя: да это наши бесконечные равнины России!— только далекая, синяя полоса гор разрушает сходство»,— утверждал Боткин (11, 10). Те же родственные черты Глинка усматривал не только в природе Испании, но и в психологическом складе испанского народа: «Из всех иностранцев испанцы более прочих соответствуют моему характеру» (24, 238).

В Старой Кастилии началась работа Глинки по изучению испанской народной музыки. В этом районе он задержался недаром: древнейшие города Кастилии — Вальядолид и Бургос по праву считаются хранителями традиционных, наименее подверженных посторонним влияниям народных песен. Именно здесь, по словам испанского фольклориста, глубже всего запечатлелся «древний дух испанской земли» (111, 2365). В Кастилии, этом сердце Испании, русский композитор искал первоизначные основы фольклора и стремился уловить интонационный строй испанских песен во всей его чистоте. Характерно, что и в лингвистическом отношении язык Кастилии (*el castellano*) считается наиболее чистым и правильным среди всех местных наречий различных провинций.

Поселившись в Вальядолиде на квартире у сестры своего спутника Сантьяго, Глинка тут же начал приглашать к себе местных любителей музыки и народных музыкантов. На этих домашних вечерах он сам играл на фортепиано вместе с гитаристами и скрипачами, пел со своими гостями испанские песни и любовался народными танцами. Ему легко удалось установить дружеские связи в новой для него обстановке. С большим восхищением говорит он о прямоду-

шии, доброжелательности и деликатности своих испанских знакомых (и в этом смысле его суждение вновь сходится с высказываниями Боткина). «Я не ожидал такого радушия, гостеприимства и б л а г о р о д с т в а — здесь д е н ь г а м и дружбы и благосклонности не приобретешь, а ласкою все на свете», — писал он матери (24, 322).

В Вальядолиде ему удалось записать несколько песен и танцев. Среди них сохранились в испанском альбоме пять образцов разных жанров: две песни, каталонский танец «El Contraraz» и две записи хоты — вальядолидский и наиболее распространенный арагонский ее вариант.

Две первые записанные Глинкой в Испании песни — «La Colasa» и «Las habas verdes»¹² — по характеру текста и напева принадлежат, по-видимому, к жанру песен игривого, шуточного содержания, популярных, скорее всего, в городском быту. Своеобразной прелюдией к испанскому альбому служит солнечная, жизнерадостная «La Colasa», которую Глинка в подзаголовке обозначил как «песню манолы». «Манола» — гризетка, девушка-работница из мещанской среды, по словам Боткина — сразу же выделялась своим колоритным обликом в толпе испанского города: «это природа во всей ее целостности». Вот как описывает он манолу на улицах Мадрида: «Взгляд больших черных глаз смелый и удалой, массивная коса, собранная в один огромный узел, слегка прикрытая мантильей, короткое платье, — но вам лучше меня опишет манолу эта народная песня о маноле; жалею, что не могу здесь передать вам ее увлекательной и живой мелодии», — рассказывает Боткин и далее приводит текст популярной песни с припевом: «Стоит целого мира моя манола».

Передать «увлекательную живую мелодию» песни о маноле полностью удалось Глинке. Изящный и гибкий, перебиваемый острыми синкопами и акцентами напев рисует выразительный портрет смелой и своенравной девушки из народа, а слова песни полностью соответствуют характеристике Боткина:

Целый мир моим именем полон,
И зовут меня солнцем Мадрида,
Я женщина удали, блеска,
И ношу я оружие с собой.

¹² «La Colasa» на местном диалекте означает «лакомый кусочек», шуточное прозвище девушки. «Las habas verdes» (у Глинки ошибочно «Las avas verdes») — «Зеленые бобы».

В метроритмическом строе этой песни нельзя не уловить сходства с итальянскими, точнее — неаполитанскими канцонеттами:

35 La Colasa

De mi nombre ya (e) mundo es, ta lie no, gue me
 lla man el sol de Mad rid
 yo soy gembrade rum bo e de
 true no gas to siem pre tra bu co (y) chu ri

Музыкальному образу полностью соответствует образ визуальный: рядом с записанной Глинкой песней неизвестный художник искусной рукой набросал в его альбоме портрет обольстительной «манолы в короткой юбочке» и присоединил к нему изображение другого типичного персонажа — молодого погонщика мулов, «сагалья» (zagal). Таким символическим изображением «детей Испании» открыл композитор свою испанскую тетрадь.

С течением времени Глинка все более глубоко проникал в традиционные жанры фольклора, знакомился с исполнительским стилем пения и гитарной игры. Самым ценным результатом этих наблюдений явился классический вариант хоты, записанный им от гитариста и давший жизнь всемирно известной увертюре «Арагонская хота». Глинка рассказывает: «По вечерам собирались у нас соседи, соседки и знакомые, пели, плясали и беседовали. Между знакомыми сын одного тамошнего негодянта по имени Felix Castilla бойко играл на гитаре, в особенности арагонскую хоту, которую с его вариациями я удержал в памяти и потом в Мадриде, в сентябре или октябре того же года сделал из них пьесу под именем, «Capriccio brillante», которое впоследствии, по совету князя Одоевского назвал Испанской увертюрой» (23, 322).

Подлинное значение хоты, этого универсального, всеми любимого общеиспанского танца, он полностью осознал не-

сколько позже, в Мадриде, когда работа над увертюрой вовлекла его в самую сердцевину испанской инструментально-танцевальной музыки, в огненную стихию ритмотембров народной пляски. На первом, начальном этапе он мог лишь с возможной точностью зафиксировать обе основные темы хоты — инструментальный наигрыш и контрастирующий ему вокальный напев:

36 La Jota Aragonesa

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'а)' and the second 'б)'. Both are in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff contains a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a vocal melody with a long note on 'ro'.

Hom - bre pob - re sin di - ne - ro

Изучая народную музыку, Глинка одновременно знакомился с природой, искусством и архитектурными памятниками Испании. В Старой Кастилии он посетил Бургос — родину легендарного Сида и любовался знаменитым готическим собором XIII века; побывал он и в древнем городе Сеговии. В его «Записках» и письмах мы не найдем имен знаменитых живописцев и архитекторов, подробного описания картинных галерей. Но тем не менее всюду проскальзывает подлинная увлеченность искусством, сокровищами «золотого века» Испании. Посетив осенью 1845 года исторический город Толедо, увековеченный знаменитым Эль Греко, он живо почувствовал его несравненную красоту. «Живописнее этого города я еще ничего не видел в Испании, — писал Глинка, — построенный на утесах, он окружен рекою Тахо (Тахо), за рекою снова дикие утесы, увенчанные садами и загородными домами. Толедо наполнен примечательными зданиями и древностями, и, сверх того, большею частью улицы и дома в арабском вкусе. С о б о р, по моему мнению, лучшее здание в этом роде» (24, 242).

Привлекал его и Мадрид с его великолепным музеем Прадо, историческими памятниками, дворцами Аранхуэса и Эскориала. Приехав сюда, он в одном из первых своих писем сразу же сообщил матери: «Здесь удивительная картинная галерея — и в особенности собрание произведений испанских живописцев, какого нет нигде. Я часто посещаю этот музей, восхищаюсь некоторыми картинами и до того в них всматриваюсь, что, кажется, вижу и теперь их перед глазами» (24, 240). Картинную галерею Прадо он, по его словам, «знал наизусть» (23, 326).

Однако на первый взгляд столица Испании не понравилась Глинке. После более самобытных и строгих старинных городов северных провинций Мадрид должен был показаться ему слишком знакомым, обыденным уголком Европы («это — Петербург в малом виде», — писал он матери). Именно так говорил об этом городе и Боткин, которому мало импонировали офранцузенные нравы мадридских жителей. На домашних вечерах здесь, по его рассказам, «танцуют под фортепиано, играют Герца и Черни, поют итальянские арии» — но не слышно испанских народных песен. Не в ходу у «образованного общества» и национальные испанские костюмы. И даже народ, по словам русского путешественника, в Мадриде «танцует мало. Только по воскресеньям, за королевским дворцом, внизу, под тенью каштанов, случаются танцы» (11; 27, 28).

Такое впечатление у Боткина оказалось поверхностным. Тем более решительно рассеялось оно у Глинки, который сумел сразу же подчинить свои наблюдения главной задаче: знакомству с народной музыкой. За показной внешностью «маленького Парижа» (или «малого Петербурга», как говорил о нем Глинка) он сумел сразу же распознать богатый источник художественных ценностей: узнав Мадрид более близко, он наконец «вернее оценил его». Как и прежде, он собирает у себя народных музыкантов, певцов, внимательно изучает испанскую музыку — «а именно напевы простолюдинов. Хаживал ко мне один *zagal* (погонщик мулов при дилижансе) и пел народные песни, которые я старался уловить и положить на ноты. Две *Seguidillas manchegas* (*airs de la Mancha*) мне особенно понравились и впоследствии послужили мне для второй Испанской увертюры», — рассказывает Глинка (23, 323). Так зародилась у него первая мысль о поэтической «Ночи в Мадриде», окончательно созревшая много позже, после возвращения из Испании.

В это же время отчетливо сформировались у него принципы ф о л ь к л о р и с т а, метко и лаконично изложенные в испанских письмах 1845 года. Посещая в Мадриде драматические и оперные театры, сопоставляя бытовую «музыку улиц» с тем, что он слышал от народных певцов, Глинка стремился проникнуть в глубь народного сознания понять и уловить типичнейшие черты испанского характера. К этому привело его не только непосредственное вслушивание в напевы и наигрыши певцов и гитаристов, но и продолжавшаяся упорная работа над языком, литературой, разговорной речью.

Лучшим свидетельством здесь остается его замечательное письмо к мужу сестры — В. И. Флэри, которому он сообщил результаты своей работы. «На кастильском наречии я начинаю говорить так свободно, что и сами испанцы этому удивляются... И все же для того, чтобы написать крупное сочинение¹³, я владею им, конечно, еще совсем не так хорошо, как бы мне хотелось. С не меньшими трудностями сталкиваешься и при изучении испанской народной музыки. Здесь, как и повсюду в Европе, современная цивилизация губительно сказалась на старинных народных обычаях, и мне придется потратить много времени и терпения, чтобы научиться отличать подлинные народные напевы от получивших здесь права гражданства более итальянских, чем испанских по характеру современных песен» (24, 237).

Ту же мысль о «чисто испанской народной музыке», отличной от бытовых романсов итальянского типа, Глинка развивает и в письме к Н. В. Кукольнику, написанном несколько позже, в начале 1846 года: «Для достижения моей цели надо прибегать к извозчикам (*argiegos*), мастеровым и простому народу и вслушиваться в их напевы с большим вниманием. Обороты мелодии, расстановка слов и украшения так оригинальны, что до сих пор я не мог еще уловить всех слышанных мною мелодий. Я здесь говорю о чисто Испанской народной музыке. Есть у них и много напечатанных песен и романсов, которые отзываются чем-то народным, но вообще больше принадлежит Итальянской школе» (24, 250).

Творческий результат, достигнутый в первые же месяцы жизни в Испании, блестяще подтвердил эти положения. В очень короткий срок, едва поселившись в Мадриде, Глинка закончил симфоническую увертюру, первоначально носившую название «Блестящее каприччио для большого оркестра на тему Арагонской хотя». Музыкальной основой для нее послужили темы, записанные в Вальядолиде от Феликса Кастилья, а главной задачей — образы горячей, солнечной, пламенной Испании, воплощение гордого и торжествующего, непобедимого «испанского духа».

Примечателен, прежде всего, сам выбор танца. Среди всех народных танцев Испании хотя явилась наиболее общезначимым, общенациональным, распространенным в самых различных местностях жанром. В наиболее ясной, открытой

¹³ По некоторым сведениям, у Глинки возникла мысль о сочинении оперы на испанские темы.

форме выразилась в ней характернейшая черта испанского музыкального фольклора: слияние песенного и моторно-пластического элемента, вокальной кантилены и неодолимой энергии ритма. «В Испании трудно определить различие между песней и танцем», — констатирует исследователь испанской музыки Дж. Б. Тренд: «в большинстве известных нам образцов песня воспринимается как аккомпанемент к танцу» (122). Это же наблюдение подтверждает и современный испанский автор Ле Бордайс, подчеркивающий «хореографическую направленность» испанской народной музыки, ее песенно-танцевальную универсальность и скрытый в ней ритмический жизненный пульс: «Танец — это генератор ритма, который то поглощает мелодию и преобразует ее в чисто ритмическую последовательность, то, напротив, противостоит ей и с ней соперничает; этот антагонизм порождает полиритмию, воспринимаемую как яркий фактор оригинальности. Ритмы иберийского фольклора полны неисчерпаемого разнообразия» (112, 14).

Действительно — в большинстве известных нам песен танцев оба начала находятся в непрерывном соревновании. Инструментальной теме, искусно варьируемой музыкантами, отвечают куплеты певца, нередко с импровизированным текстом; пляска сменяется пением и пение пляской. Такова хотя — «символ Испании».

О происхождении этого танца существуют различные мнения (см. статью И. Рыжкина «Испанские увертюры Глинки: 50, 119—126»). Народные предания приписывают изобретение хоты поэту и музыканту XII века, мавру Абен Хота, изгнанному из Валенсии в Арагон. Существует и другая версия: танец занесен был в Испанию с Канарских островов и первоначально носил название «Canario». Но как бы то ни было, старинное происхождение хоты, отображенное в народных песнях и легендах, сделало этот танец наиболее традиционным во всей стране. При всех местных различиях, устойчивым стал ее трехдольный размер, оживленный темп, «прыжковый» характер движения; неизменным условием служит сопоставление четко оформленных инструментальных наигрышей, как правило подчиненных простейшим соотношениям гармонии тоники и доминанты, и нескольких вокальных куплетов (*coplas*), в основе которых обычно лежит традиционный испанский стиховой метр: строфа из четырех 8-сложных стихов.

Именно так оформлен классический вариант арагонской.

хоты, использованный Глинкой. Из всех разновидностей этого танца он считается самым устойчивым и, более того, самым «почитаемым» в народном быту. Р. Лапарра приводит по этому поводу слова, сказанные простой крестьянкой: «Все хоты хороши, но из них арагонская самая главная (*est capitana*)». «...И в самом деле,— продолжает исследователь,— хотя — это главенствующий танец Арагона, гордая поступь которого символизирует фанатический дух любви, героизма и религиозного чувства испанца» (111, 23—74). На родине хоты, в Арагоне, она исполняется во всех случаях общественной жизни: на празднествах, во время свадебного торжества, на улице и дома, и даже в церкви, как своеобразная реминисценция древнего языческого культа.

Традиция с давних пор связывала этот танец с господствующим в католической Испании культом святой деви Марии, а точнее — святой деви Пиларской, покровительницы Арагона. Именно к ней, могущественной «испанской Палладе», защитнице испанцев, были обращены слова хоты, сложившиеся во время борьбы с наполеоновским нашествием:

Говорит дева Пилара,
Что не хочет быть французской,
Что ведет она с собою
Арагонские войска.

Перед алтарем деви Пиларской темпераментная музыка хоты и до сих пор звучит в дни праздников в исполнении народных певцов и гитаристов¹⁴. Вот один из таких куплетов арагонского танца, приведенный в книге А. Ниньо:

Сарагоса — куст цветущий
На просторах Арагона,
А Пиларская мадонна
В нем прекраснейший цветок.

Пластический облик хоты хорошо охарактеризован в очерках Боткина, наблюдавшего этот танец в Мадриде. «Больше всего танцуют *bolero* и *jota aragonesa*. Арагонская хота очень проста и более состоит в прыжках, нежели в движениях стана, которыми отличаются почти все испанские танцы, но она очень жива, весела и танцуется в восемь и больше пар». Оркестр, по его словам, состоял из двух

¹⁴ См. фотографию 1970-х годов (119, 32).

Аналогичный, но более современный вариант дает в своем труде Р. Лапарра:

39 Jota

Los ci- vi- les me pren- die- ron, los ci-
 -vi- les me pren- die- ron por- que ro- ba- va u- na
 flor. Ja- ti te de- ja- ron li-
 - bre ro- ban- do me el co- ra- zon.

Тот же исследователь приводит настолько различные, ритмически сложные разновидности хоты, что поразительная «емкость этого танца становится явной. Такова, например, своеобразная «Кастильская хота», не имеющая ничего общего с известным нам четко ритмованным, энергичным классическим вариантом у Глинки:

40 La Jota castellana

Превращения хоты поистине бесконечны! Но выбор Глинки в его произведении был подчинен вполне определенной цели, заставившей его остановиться на самом типичном образце. Энергия, смелость, размах и ослепительный блеск — все это как нельзя более ярко отобразило его о б щ е е впечатление от Испании. Повсюду здесь, говоря словами Боткина, чувствуется горделивый «испанский дух», всюду видна «вольная и смелая жизнь, еще не успевшая уложиться в европейские формы».

* * *

В Мадриде Глинка остановил внимание еще на одном популярном испанском танце, особенно широко распространенном в Новой Кастилии. Три сегидильи, записанные им в испанском альбоме, образно переносят нас в область Ла

Манча, на родину Дон-Кихота. Современный испанский исследователь определяет ламанчскую сегидилью как танец более сдержанный по сравнению с пылкой и стремительной хотой. Ритмический рисунок ее сложнее, а сопровождающая пляску гитарная игра не столь виртуозна, не столь «цветиста» по своей фактуре: во всем ощущается суровость кастильской природы, благородная сдержанность кастильского характера (119, 13—14).

Как и в других испанских танцах, здесь снова присутствует чередование инструментальных и песенных строф. Вслед за гитарным наигрышем (*estrebillo*) слышится более плавный напев традиционного куплета. Мелодии этих *coplas* подчиняются сложным стиховым размерам, чаще всего — ритму 5- и 7-сложных стихов. По свидетельству фольклористов, поются они нередко в честь девушки-танцовщицы. Сопровождающие танец гитаристы-певцы прославляют ее изящество, грацию и красоту; за это она по обычаю должна наградить певца поцелуем.

Среди записанных Глинкой трех образцов ламанчской сегидильи особенно типичен второй вариант танца с его изысканным, прихотливым ритмом:

Seguidilla manchega

41

como una al_ men dra tie nes u_ na ca_

rita como una al men dra

Ba.na.da.consua zu_ car y_ su.ca_ ne_ la.

Характерен и текст куплета — дифирамб красоте женщины, ее очарованию:

Лицо твое словно цветущий миндаль,
В нем сладость и пряность слились воедино.

Вспоминаются слова другой сегидильи, цитированные в очерке А. Ниньо:

Левкой и розы,
Розы и гвоздики
В устах твоих блистают,
Когда смеешься ты.

Все три записанные Глинкой великолепные темы *seguidillas manchegas* содержат различные вокальные строфы, но объединяются единым и общим инструментальным наигрышем — эстребильо. По-видимому, записаны они при содействии одного и того же музыканта. Не был ли им упоминаемый Глинкой погонщик мулов («сагаль»), который мог не только петь, но и играть на гитаре?

Остается пожалеть, что фольклорный материал, собранный композитором в Мадриде, дошел до нас далеко не полностью. Трудно предположить, что итог его составляют лишь те шесть нотных записей, какие вошли в известную нам тетрадь¹⁶. Вина здесь лежит отчасти на самом Глинке, который много хранил в своей памяти, но не считал нужным фиксировать слышанное, отчасти на окружающих его лицах, не получивших от него нужных сведений. И только одному Балакиреву удалось разработать в своей ранней увертюре тему испанского марша, сообщенную Глинкой.

* * *

Наряду с изучением народной музыки, немало времени Глинка уделял знакомству с театром, с оперным и драматическим репертуаром испанской столицы. Профессиональная испанская музыка того времени едва ли могла интересовать его: упадок ее наступил уже давно. Истощенная длительными войнами, страдавшая под гнетом иностранных династий, страна в первой половине XIX века не выдвинула ни одного композитора, достойного продолжить традиции «золотого века». Оперный театр всецело подпал под влияние Италии; кумиром здесь стал Россини с его «Севильским цирюльником». Правда, наиболее одаренные композиторы пытались развивать традиционные жанры музыкальной комедии, тонадилы и сарсуэлы. Но трудные условия нередко заставляли их делать свое искусство предметом экспорта и эмигрировать в другие страны Европы.

Именно так сложилась судьба известного певца и композитора Мануэля Гарсиа, отца и учителя двух знаменитых певиц — Марии Малибран и Полины Виардо. Уроженец Севильи, он вынужден был еще в молодом возрасте переселиться в Париж и постоянно гастролировать в Европе и

¹⁶ Имеются в виду только те записи, которые обозначены пометкой «Мадрид»: № 3, 4, 9, 12, 13, 14 испанской тетради. Из всех 17-ти имеющихся в ней образцов 5 записаны в Вальядолиде (№ 1, 2, 6, 7, 11), один в Гранаде (№ 10). Место записи остальных песен не установлено.

Америке. Такую же деятельность гастролера вел и его соотечественник, гитарист и композитор Фернандо Сор, долгое время работавший во Франции и в России. Обоих музыкантов Глинка уже не застал в Испании. Другие же композиторы, авторы музыкальных комедий, такие, как Рамон Карнисер или Эмилио Арриета, могли лишь подтвердить сложившееся мнение Глинки о неискоренимых итальянизмах, подчинивших себе испанскую музыку. Но что же, в таком случае, искал он в театрах Мадрида?

Обширный итальянский репертуар, прочно водворившийся на испанской оперной сцене, конечно, не мог полностью уничтожить национальные традиции. Они находили выход в своеобразной форме интермедий, коротких вставных пьес типа народной тонадиллы, или в так называемых «сайнете», которые исполнялись в качестве своеобразной «прослойки» основного репертуара. Насыщенные народными песнями и танцами, они неизменно встречали у зрителей самый горячий прием. В своих воспоминаниях Боткин писал: «На театре здесь труппа плохая, но зато как чудесно танцуют на нем андалусские танцы... Каждый спектакль завершается сайнетом (sainete); это ряд народных сцен, связанных между собою каким-нибудь и большей частью пустым случаем. Как плохи испанские актеры в больших комедиях и драмах, так они превосходны в народных сайнетах» (11, 84).

На сценах оперных театров постоянно исполнялись национальные танцы, которыми издавна славилась Испания. Привлекали они и Глинку. Сильное впечатление на него произвела талантливая танцовщица Ги-Стефани, исполнявшая в мадридском театре Circo танцы оле и халео. Оба эти жанра не входили в обычный народный репертуар и требовали от исполнителей высокого профессионального мастерства: даже на народных праздниках в них выступали самые искусные, хорошо подготовленные танцовщики. С поразительным артистизмом и темпераментом блистала в них любимица публики Ги-Стефани. «Кто не был в театре Circo и не видел, как Ги-Стефани танцует халео де Херес, тот не представляет себе, что такое танец,— писал Александр Дюма.— ...С первых тактов, с первых шагов любимой артистки в зале воцарилось глубокое молчание.— Это молчание, очевидно, было вызвано изумлением.— Никогда еще госпожа Стефани не начинала так смело этот замечательный танец,— в котором соединилось все: гордость и томность, презрение и любовь, желание и наслаждение,—

всеобщее содрогание сменило это молчание, затем вся зала разразилась криками браво» (107, 298, 303—304; 23, 410).

Восторг французского писателя, по-видимому, полностью разделял автор «Руслана». Музыка танца халео де Херес особенно понравилась ему. В Мадриде он слышал ее в аранжировке чешского композитора Скочдополя. Хорошо запомнив этот номер, он впоследствии сообщил музыку халео своему другу А. П. Лодию, который тут же издал этот танец в фортепианном переложении, в составленном им «Собрании музыкальных пьес» (1848). Приводим колоритную тему танца, так увлекавшего Глинку¹⁷:



Народные танцы, театральные впечатления, частые посещения великолепного музея Прадо — всем этим Мадрид щедро одарил Глинку. Но и не погасил в нем желания расширить свое представление об испанской культуре. Уже в Кастилии он мог многое узнать о музыке южных провинций, о песнях и танцах Андалусии (назовем те же халео и оле). С наступлением зимы он сразу же устремился в южные края, с которыми обычно связывалось общее представление об Испании — стране солнца. Два зимних сезона провел он сначала в Гранаде, а затем в Андалусии, и эти впечатления, судя по его письмам, были настолько сильными, что вскоре заставили забыть о прежних намерениях. Глинка не смог начать в Мадриде работу над новым крупным произведением на испанские темы, не сумел публично исполнить только что сочиненную им «Арагонскую хоту»; не удалось ему осуществить и свой авторский концерт в мад-

¹⁷ Впервые воспроизведен в издании: М. Глинка. Литературные произведения и переписка. Т. 1. М., 1973, с. 407—409.

ридском театре. Обо всем этом он без сожаления, лишь вскользь, упоминает в «Записках». Жажда нового оказалась сильнее, и поселившись в Гранаде, он уже погрузился в его особый, пленительный мир.

* * *

Письма Глинки из Южной Испании полны живописных деталей. С восторгом говорит он о роскошной природе Гранады, ее архитектурных памятниках, ее мягком и ровном климате. «Если бы вы могли видеть эту прелестную природу — это темно-голубое небо,— это ясное солнце,— вы бы убедились тогда, что не понапрасну влекло меня в Испанию,— писал он матери.— Здесь, как в Неаполе, на каждом шагу встречаешь растения оранжерейные, апельсиновые и лимонные, деревья огромной величины, олеандры, лавры, пальмы, кактусы, алоэ, оливковые рощи» (24, 250—251, 249).

Особенно поразил его полувосточный облик древней Гранады, последнего оплота владычества мавров в Испании. Сюда он приехал в декабре 1845 года и поселился в старом районе города, в маленьком домике на горе, недалеко от знаменитой крепости Альгамбра. По его словам, он «в жизни не встречал» жилища приятнее. Все восхищало его: вид на величественную гряду гор Сьерра-Невада, роскошная панорама города, цветущие, террасообразные сады, постепенно спускающиеся в долину. Но больше всего пленяла новизной звучащая музыка Гранады, отличная от всего того, что слышал он раньше. Повсюду слышались гитарные наигрыши, песни прохожих, выкрики торговцев, протяжные напевы возниц, всюду кипела открытая, вольная, для всех доступная, щедро рассыпанная музыкальная жизнь. Вплотную познакомился Глинка с типичными жанрами местного фольклора, такими, как гранадина, ронденья, малагенья; увидел замечательных народных танцовщиков, с которыми не могли соперничать жители северных провинций, и, наконец, вступил в подлинное «царство гитары». Процветающий во всех районах Испании, этот инструмент именно здесь, на юге, обрел лучших своих мастеров.

В Гранаде, где он провел всю зиму, Глинка нашел замечательных музыкантов, о которых он с теплым чувством вспоминает в «Записках». Таким был, прежде всего, Франсиско Родригес Мурсиано, лучший гитарист в городе. «Этот Murciano был простой, безграмотный человек,— рассказы-



Испанка с гитарой в руках
Рисунок из испанского альбома М. И. Глинки

вает Глинка, — он торговал вином в собственном шинке. Играл же необыкновенно ловко и отчетливо. Вариация на национальный танец Fandango, им сочиненные и сыном его положенные на ноты, свидетельствовали о его музыкальном даровании» (23, 324—325). Записанную от Мурсиано тему фанданго с вариациями Глинка впоследствии, в 1856 году, передал Балакиреву, который использовал ее в своей фортепианной пьесе «Фанданго-этюд на тему, данную М. Глинкой, посвященный г. А. Улыбышеву»¹⁸. Имя Мурсиано было с лестными отзывами упомянуто в трудах видных испанских композиторов, деятелей Возрождения испанской наци-

¹⁸ Эта запись сделана на отдельных листках не Глинкой, а кем-то из близких к нему лиц. В настоящее время хранится в Государственной публичной библиотеке в Ленинграде (см. статью А. С. Ляпуновой «Глинка и испанская народная музыка»: 21, 834).

ональной культуры (Ренасимьенто) Фелипе Педрелем и Мануэлем де Фалья.

Там же, в Гранаде Глинка познакомился с молодой андалусской Долорес Гарсиа, которая славилась повсюду исполнением народных песен. Чарующий тембр голоса молодой певицы и ее редкая музыкальность позволили композитору увидеть в ней будущую звезду испанской оперной сцены. Эти мечты не сбылись. Приехав с девушкой в Мадрид, он убедился, что «из нее артистки никогда не выйдет», да и сама она, по-видимому, не стремилась к сценической карьере. Однако именно дружбе с Долорес (Лолитой, Лолой, как называл ее русский друг) мы обязаны теми интересными записями, которые заметно обогатили «испанскую тетрадь» Глинки. Среди них — задорная Cancion, пронизанная острыми танцевальными ритмами, колоритная хабанера — единственная в данном альбоме (El punto de la Habana), и наконец, плавный напев фанданго с широкими кадансовыми распевами (примета южного, андалусского стиля). Все они помечены надписью: «от Лолы», «от Долорес».

Последняя из названных песен, фанданго, замечательна своей ладовой переменностью, характерными фригийскими оборотами и оригинальными нюансами старинных ладов. Приводим перевод текста:

Такое сердце у меня,
Как у святого Августина.
Из сердца каплет кровь моя,
Лишь о тебе я вспоминаю.
Такое сердце у меня.

Copia del fandango

43

Vir tien-do go-tas de san-gre
al a-cor-dar-me de ti
ten-go yo mi co-ra-zon

О жанре фанданго сам Глинка говорит как о самом распространенном в Гранаде. Это суждение подтверждает

ется всеми исследователями испанской народной музыки. Трехдольный ритм этого танца накладывает свой отпечаток на всю музыку южных провинций и порождает многие смежные с ним песенно-танцевальные жанры. Напевы фанданго всюду сопровождают жизнь андалусского крестьянина; без фанданго, как утверждает Боткин, «андалузец не может ни ехать, ни итти, ни работать».

Народная традиция исполнения фанданго как песни-танца подробно отражена в письмах Глинки. «Прилежно занимаюсь изучением испанской музыки,— писал он матери.— Здесь более, чем в других городах Испании, поют и пляшут. Господствующий напев и танец в Гранаде — ф а н д а н г о. Начинают гитары, потом каждый из присутствующих по очереди поет свой куплет, и в это время в одну или две пары пляшут с кастаньетами. Эта музыка и пляска так оригинальны, что до сих пор я не мог еще совершенно подметить напева, ибо каждый поет по-своему... чтобы вполне уразуметь дело, учусь три раза в неделю (за 10 франков в месяц) у первого здешнего танцевального учителя и работаю руками и ногами. Вам это, может быть, покажется странно, но здесь музыка и пляска неразлучны.— Изучение народной русской музыки в моей молодости привело меня к сочинению Жизни за царя и Руслана. Надеюсь, что и теперь хлопочу не понапрасну» (24, 258).

Это высказывание в испанских письмах Глинки воспринимается как своего рода творческое кредо. Цели, задачи в исследовании народной музыки, проникновенный, чисто художественный подход к избранному материалу — все здесь отображено в типичной для него ясной и лаконичной форме. Отчетливо сформулирован основной принцип испанской народной музыки: слиянность музыки и танца, мелоса и движения. Получив первоначальное представление об испанском народном танце в Мадриде, Глинка теперь мог полностью погрузиться в его стихию, его «огненную поэзию» (определение Боткина). Такие южные города, как Малага, Севилья, Кадис и Гранада, издавна славились самыми искусными, по существу профессиональными танцовщиками; большой популярностью пользовались здесь и многочисленные школы национального танца, которые усердно посещал Глинка. И если с несложными, бытовыми формами народной пляски он мог познакомиться всюду на улицах Гранады, то здесь же имел возможность наблюдать и самые изысканные, хореографически сложные танцы, неизменно вызывающие восторг зрителей.

Вот как описывает Боткин исполнение одного из таких «мастерских» танцев — оле: «Пение *ola* начинается вздохом; гитара бренчит тихим мольным аккордом; гармония состоит только из двух аккордов, попеременно сменяющихся, сперва тихо и медленно, потом все сильнее и скорее. Куплета через два вышли девушка и молодой человек в щегольском костюме *tajo*, стали друг против друга и взмахнули руками: застучали кастаньеты; с каждым куплетом фигура танца изменялась; постепенно танцующие, гитаристы, певцы приходили в одушевление: *zerunalada!* (вот лихой удар ножа!), раздавалось в толпе при ином ловком, порывистом взмахе корпуса танцовщицы, — *matame usted la curiana!* (бейте мокрицу!)¹⁹, вскрикивал в одушевлении гитарист, ускоряя темп... Эти долгие замирающие вздохи, которыми начинался и оканчивался каждый куплет, этот задышающийся от страсти танец под меланхолическую, тоскующую мелодию, при живом, стремительном темпе — все это вместе производит впечатление, которого я не умею передать...» (11, 86). Легко представить себе, как отозвались такие картины в воображении Глинки, как вдохновляли они его на создание второй испанской увертюры, где образная стихия танца-песни так тонко сочетается с ощущением южной природы, очарованием ее теплых ночей!

Воспоминанием о Гранаде Глинка долгое время жил и в Мадриде, куда вернулся с наступлением лета. Новое пребывание в Мадриде, по-видимому, было не столь уж плодотворным. Не получая долгое время денежных «секурсов» от матери, он был обременен материальными заботами, переменой квартир, хлопотами об устройстве своего быта. С прежним своим спутником ему пришлось расстаться. После длительных путешествий с «русским сеньором», которого он, разумеется, сопровождал не бескорыстно, Сантьяго Эрнандес открыл в Мадриде собственное коммерческое «дело» и отказался от прежней работы — впрочем, расставшись с Глинкой в самых дружелюбных отношениях.

Некоторое время автор «Руслана» жил в очень скромном частном пансионе, занимал комнату рядом со студентами и чиновниками. Здесь свел он знакомство с молодым музыкантом по имени дон Педро Фернандес Неласко Сан-

¹⁹ *Matar la curiana* буквально значит: убить мокрицу, в переносном смысле — ускорить движение правой ноги, которую андалуска, танцующая, выставляет всегда вперед, касаясь только носком до земли (примеч. Боткина).

дино. Под руководством Глинки дон Педро занимался фортепианной игрой, разучивал этюды и упражнения. Вскоре он сделался его постоянным спутником, секретарем и домоправителем, всюду сопровождая Глинку в Испании, а затем поселившись с ним в России. Роль этого секретаря в биографии композитора впоследствии оказалась, как увидим далее, не столь уж второстепенной.

В сопровождении Педро Глинка совершил осенью 1846 года поездку в Мурсию, главный город той же провинции. В Мурсии на ярмарке он увидел народное гулянье и цыганскую пляску, которая произвела на него сильное впечатление («Они три раза плясали для нас,— писал он о мурсийских цыганах,— одна 9-летняя цыганочка плясала особенно хорошо»). В занятиях музыкой прошел весь сентябрь; в доме у русского путешественника ежедневно собирались местные музыканты, «каждый вечер — пели, играли на гитаре и плясали» (23, 327).

Вернувшись в Мадрид, он уже начинает деятельно готовиться к новому путешествию. После неудачной попытки дать собственный концерт, Глинка значительно охладел к столице Испании. Театр был прочно оккупирован итальянской оперной труппой; для организации концерта не хватало материальных ресурсов. А между тем известность русского композитора уже достигла придворных кругов: 26 ноября в придворном концерте, в присутствии королевы было исполнено трио из оперы «Иван Сусанин» («Не томи, родимый»). К этому же времени относится сообщение Глинки о том, что некоторые его вокальные сочинения были переведены в Мадриде на испанский язык.

Зима 1846/47 года прошла в Севилье, которую Глинка называл «самым веселым» из всех испанских городов. Как и в Гранаде, его особенно восхищала поэтическая атмосфера южных ночей, когда весь город выходит на улицу, когда с наступлением благодатной прохлады мгновенно пробуждается музыкальная жизнь. «Что за живые разговоры, что за откровенный смех раздаются на этом гулянье!— писал Боткин.— О свободе, царствующей здесь, в Европе не имеют понятия: здесь словно каждый у себя дома» (11, 82).

К сожалению, об этом периоде жизни Глинки почти не сохранилось документальных данных: дошло до нас лишь одно-единственное письмо, в котором он извещал свою мать о приезде в Севилью. Среди музыкальных записей предположительно можно назвать «севильской» только одну песню

нии, подходило к концу. И если богатый материал южно-испанского фольклора не нашел в его музыке достаточно полного отражения (законченным произведением на андалусские темы осталась лишь одна фортепианная пьеса — Андалусский танец «Las Mollares»), то отсюда не следует делать вывод, будто эта музыка не заинтересовала его. Из писем и воспоминаний композитора видно, какое сильное впечатление произвела на него оригинальность южных напевов, как захватила его стихия андалусско-цыганского танца в Гранаде, Севилье и Мурсии. Возникает естественный вопрос: как же воспринимал он эту новооткрытую сферу и как объяснял себе истинные истоки этого необычного для Западной Европы пласта народной музыки?

Как и многие его современники, Глинка считал музыку Южной Испании наследием Востока. Длительное владычество мавров, по его мнению, наложило на испанскую музыку прочную, неизгладимую печать. Музыка Андалусии в его воображении связывалась с общим восточным колоритом Севильи и Гранады, с роскошной архитектурой Альгамбры. Влияние Востока он видел в самой манере исполнения испанских песен, обогащенных причудливой орнаментикой, кадансовыми распевами и экстатическими возгласами («Оле! Лэ-ли! Ай!»), которые М. де Фалья называл «эмоциональными вспышками». Оно открыто запечатлелось в ритмическом богатстве танца, в перекрестной ритмике ударных и струнных инструментов, несомненно напомнивших Глинке знакомую игру кавказских народных ансамблей. Свои наблюдения он коротко резюмирует в известном, цитированном выше письме к Н. В. Кукольницу от января 1846 года: «Национальная музыка Испанских провинций, находившихся под владычеством Мавров, составляет главный предмет моего изучения; но изучение сопряжено с большими затруднениями. Maestros Испанские и иностранные, живущие в Испании, ничего в этом деле не понимают и если исполняют иногда национальные мелодии, то сейчас же обезображивают их, придавая им Европейский характер, тогда как это большею частью ч и с т о а р а б с к и е м е л о д и и» (подчеркнуто мной.— *О. Л.*; 24, 259).

Как «чисто арабскую музыку» воспринимал Глинка многие оригинальные напевы фанданго, севильяны или цыганской сигирийи — основных жанров южных областей. В его высказываниях мы не встретим единственно правильного, сложившегося в народной практике определения этого фольклорного пласта: к а н т е х о н д о, «глубокое» или,

правильнее, «глубинное пение». Такой термин вошел в литературу и был выдвинут защитниками испанской национальной музыки значительно позже.

Эпоха Ренасимьенто впервые привлекла внимание испанских деятелей к важнейшей проблеме взаимодействия Запада и Востока. Известный композитор и музыковед Фелипе Педрель, возглавивший это движение в последней четверти XIX века, горячо отстаивал идею оригинальных основ испанской народной музыки, глубокой ее самобытности, которую не могло искоренить владычество мавров. «Наша музыка ничем существенным не обязана ни арабам, ни маврам, которые, пожалуй, ничего не сделали, кроме преобразования некоторых черт орнаментики, общих восточной и персидской системам, откуда происходит арабская система. Сами мавры, следовательно, подвергались влиянию», — категорически утверждает Педрель (96, 50).

Более объективно и широко подходит к этому вопросу выдающийся композитор Испании М. де Фалья. В своей работе о канте хондо (96, 49—62) он с большим основанием говорит об органичном взаимодействии коренной испанской музыки с византийскими литургическими традициями (господствующую роль которых явно преувеличивал Педрель), с мавританскими влияниями и с исполнительской практикой испанских цыган.

Последний тезис в работе Фальи приобретает особенно важное значение. Композитор подчеркивает неоспоримый факт прочной ассимиляции цыганских племен в южных провинциях Гранады и Андалусии. «Духовно сближаясь с испанским народом», они начиная с XV века создали особый стиль пения под названием канте хондо, самым типичным образцом которого является цыганская сигирийя, породившая и другие жанры (полос, солеарес и многие другие). Отмечая его типичные черты: гибкую ладовую переменность, обилие древних диатонических ладов, орнаментальные мелодические расширения в кадансах, «эмоциональные вспышки», выраженные в резких возгласах и криках певцов, испанский композитор здесь словно подтверждает те впечатления, какие сложились у Глинки. Неудивительно, что, находясь в южных провинциях Испании, автор «Руслана» особенно внимательно прислушивался именно к песням и танцам цыган, к гитарным наигрышам цыганских музыкантов. По верному замечанию Фальи, Глинка в Испании не ограничивался записью «мелодий песен и танцев, непосредственно собранных у народа, но и их аккомпа-

нементов на гитаре, палильос, пандерос и пальмас²¹, тем более что все это очень интенсивно звучало в той среде, в которой он жил и с которой не разлучался в течение своего долгого пребывания в Испании. Поскольку песни стиля канте хондо больше всего культивировались в ту эпоху (1849 год)²², то именно они и оказали сильное влияние на русских композиторов» (96, 59). В художественной практике темпераментного испано-цыганского пения, в сложнейшей ритмике андалусско-цыганских плясок русскому композитору, несомненно, слышалось нечто знакомое, родственное и близкое его восприятию.

Немногое остается сказать о последних днях «испанского паломничества» Глинки. Покинув Севилью, где он незадолго до отъезда познакомился и часто общался со знаменитым норвежским скрипачом Уле Буллем, он в мае 1847 года ненадолго приехал в Мадрид и начал сборы к предстоящему возвращению в Россию. На обратном пути из Испании посетил Сарагосу, вновь побывал в Памплоне и верхом на лошади переехал границу Франции.

Окончилось яркое, впечатляющее, но и весьма утомительное путешествие по южной стране, в которой Глинке суждено было сыграть роль первооткрывателя-музыканта. Никто из его собратьев по искусству — ни Лист, ни виртуоз-скрипач Уле Буль, ни, тем более, кто-либо из итальянских певцов-гастролеров — здесь не преследовал таких важных творческих целей и не стремился настолько глубоко внедряться в народную жизнь Испании.

Заслуги Глинки как пионера в этой области музыкальных исследований были по достоинству оценены испанскими деятелями. В своей статье «Глинка в Гранаде» Фелипе Педрель писал: «Он был два года в Мадриде, Гранаде и Севилье. Что ищет он здесь, бродя в одиночестве в районе Авапъес или по улице Сиерсес? То же самое, что он ищет в районе Альбайсин в Гранаде, когда в восхищении следует за звуками, которые извлекал из гитары Франсиско Родригес Мурсиано, знаменитый гитарист, чрезвычайно популярный музыкант, с воображением, полным огня и неисчерпаемого, всегда живого и свежего вдохновения. Глинка сблизился с ним, и они скоро почувствовали симпатию друг к

²¹ «Палильос» — деревянные палочки, народный ударный инструмент, «пандеро» — ударный инструмент типа бубна, «пальмос» — удары в ладоши, которыми сопровождается танцевальная музыка.

²² Ошибка автора. Следует: 1845—1847 годы.

другу. Наслаждением было для великого русского композитора просиживать часами, слушая, как Родригес Мурсиано импровизирует различные варианты аккомпанементов к *Rondeñas, Fandangos, Jotas* и др. Глинка записывал их с осторожной настойчивостью и перелagal для фортепиано или для оркестра. Иронически улыбнется какой-нибудь любитель безделушек при воспоминании о том, что признанный родоначальник русской музыкальной школы терял время на записывание куплетов и напевов какого-то бродячего музыканта из народа... Вы понимаете теперь, чего искал Глинка в Испании, и особенно в Гранаде, когда он следовал за народным музыкантом Родригесом Мурсиано; где он нашел живущие до сих пор аналогии между русским и испанским ориентализмом, и какие оркестровые записи, ритмы и новые мелодии вдохновили его на создание, во время пребывания в Испании, двух испанских увертюр — Арагонской хоты и *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid*» (56, 106—108).

Продолжая эту мысль Педреля, его ученик и последователь М. де Фалья писал о значении глинкинских увертюр: «Хотя и этого уже много, но все же недостаточно, чтобы показать всю важность указанного влияния на большинство русских композиторов, составляющих группу, именуемую «пятеркой», — прямых наследников автора «Жизни за царя»... Сможет ли усомниться в сказанном тот, кто знаком с творчеством Римского-Корсакова, Бородина и Балакирева? (Мы называем только некоторых из наиболее прославленных композиторов этого периода). И пусть не думают, что воздействие народной андалусской музыки на русских композиторов означает воздействие только что-то прошедшее и не имевшее продолжения» (96, 58, 59).

Таким естественным продолжением — как и показывает далее испанский автор — явился блестящий расцвет «испанизмов» не только в русской, но и во всей европейской музыке конца XIX и начала XX века. О глинкинской солнечной, лучезарной Испании, о его поэтической «испанской ночи» нельзя не вспомнить, слушая «Иберию» Дебюсси или «Испанскую рапсодию» Равеля. Отзвуки ее слышатся и у самих испанских мастеров, пробудивших к жизни свою родную национальную музыку — в творчестве того же Фальи, Альбениса и Гранадоса. Не в этом ли заключается самый ценный итог испанской эпопеи Глинки, одержанной им победы?

«Оркестр я любил более всего»

Испанские впечатления надолго сохранились в памяти Глинки. Они дали толчок к созданию двух замечательных увертюр, увенчивающих его оркестровое мастерство. Они же и послужили стимулом к работе над жизнерадостным русским скерцо — «Камаринской», возникшей как своего рода антитеза к роскошным картинам юга. «Из дальних стран к стране родной» — таким путем вновь и вновь следовала творческая фантазия Глинки, поставившего главной своей целью «разрабатывать народную русскую музыку» (23, 214). Впечатления от испанской поездки, по верному замечанию Асафьева, «вдохнули в его музыку радость жизни (это чувство — эмоциональная основа глинкинского симфонизма) и вместе с тем, по контрасту, вызвали в нем живое ощущение здоровых жизненных сил его родной страны. Так можно объяснить создание редчайшей из партитур русской инструментальной музыки — фантазии на две русские песни — «Камаринской» (1848) (5, 148—149).

Все три произведения второй половины 1840-х годов в творчестве Глинки образуют особую, компактную группу, как бы концентрирующую в себе основные принципы его зрелого симфонизма. С другой стороны, в них проявилась своеобразная динамическая реприза его творческой биографии, ибо ведь именно в этой области и в этом жанре осуществлял он первые свои композиторские опыты. «Оркестр вообще я любил более всего, а из оркестровых пьес после русских песен предпочитал увертюры», — писал Глинка, вспоминая свои юные годы (23, 214).

Как широко, с какой небывалой силой осуществлялось это предвидение на склоне жизни! Три поздние увертюры Глинки (условно причислим к этому жанру его «Камаринскую»), действительно, можно рассматривать как энциклопедию его оркестрового мышления, его темброво-инструментального мастерства, драматургических принципов его оркестровки. Недаром в современном музыкознании одна лишь «Камаринская» дала материал для углубленного, проблемного исследования, посвященного стилю Глинки (99).

Уникальные в своем жанре, эти сочинения имели в то же время и важный обобщающий смысл. В них отразился огромный пройденный опыт, накопленный композитором в оперном творчестве. Оркестровые принципы сложились у него, по существу, задолго до симфонических увертюр, еще в «Сусанине» и полностью развернулись в «Руслане». Именно здесь заложены были основы глинкинской тембровой характеристичности и типологии тембров; именно здесь проявились присущие Глинке черты ассоциативных, зрительных, живописных представлений, связанных с тембровой драматургией оркестра. Особое, обостренное чувство колорита помогало ему придавать оперным персонажам конкретные, видимые черты. «Дело оркестровки (сколь можно более прозрачной) *д о р и с о в а т ь* для слушателей те черты, которых нет и не может быть в вокальной мелодии (всегда несколько неопределенной — *un peu vague* в отношении драматического смысла): оркестр (вместе с гармонизацией) должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит — одним словом, придать ей характер, жизнь», — говорил он в «Заметках об инструментровке», продиктованных им Серову (23, 183).

Эти слова с поразительной точностью определяют глинкинскую семантику тембра. Создает ли он музыкальный портрет героя, видит ли внутренним взором конкретную сценическую ситуацию, всюду его мысль, переплавляясь в звучании оркестра, приобретает «определенное значение, характер, жизнь». Оттого так стойко сохраняются в нашем сознании глинкинские тембры солирующей скрипки или флейты, сопутствующие нежному голосу Людмилы, насыщенный, «жаркий» тембр английского рожка, оттеняющий пение Ратмира; немислимой кажется трагедийная сцена Сусанина («Я вас туда завел») без сопровождающих ее героических тембров меди и нарастающих волн низких струнных. Всюду, от самых тонких и хрупких лирических

эпизодов (напомним волшебную «колыбельную Людмиле» или акварельную звукопись «Персидского хора») до мощных массовых сцен, где в полном блеске сияют сравнительно редко применяемые глинкинские тутти, автор «Руслана» остается великим симфонистом, мудро соразмеряющим всю многоплановость и все неисчерпаемые возможности своего многоликого инструмента.

В работе над оперой постепенно формировались важные симфонические принципы Глинки, созвучные духу времени, — принципы обобщенной программности. Проблема «театр и симфония», поставленная В. Конен, видным советским исследователем, на материале классической музыки (35), в эпоху романтизма, думается, приобрела не меньшую актуальность. Известно, как горячо воспринял Глинка творчество Берлиоза, как увлекла его идея создания «живописных фантазий» для оркестра, задуманных в дни общения с французским мастером¹. Романтическая концепция всеобщности и всеохватности музыкального искусства в разных ее проявлениях — литературно-музыкальных и театрально-симфонических — конечно не могла не затронуть, не взволновать Глинку. Далеко не случайными кажутся слова, брошенные им по поводу тех же «живописных фантазий»: «кроме оригинальности, для моей необузданной фантазии надобен текст или положительные данные» (24, 210).

Впечатляла и мощь, и красочность берлиозовского оркестра. Потрясенный музыкой Берлиоза, его «Ромео и Юлией», его Реквиемом, Глинка писал Кукольникову: «В фантастической области искусства никто не приближался до этих колоссальных и вместе всегда новых соображений. Объем в целом, развитие подробностей, последователь-

¹ Напомним текст известного письма Глинки, адресованного Н. В. Кукольникову (Париж, 18/6 апреля 1845 года): «В художественном отношении изучение музыки Берлиоза и здешней публики привело меня к чрезвычайно важным результатам. Я решился обогатить свой репертуар несколькими (и, если силы позволяют, многими) концертными пьесами для оркестра под именем *fantaisies pittoresques*. Доселе инструментальная музыка делилась на два противоположных отдела: квартеты и симфонии, ценные не многими, устрашают массу слушателей своими глубокими и сложными соображениями: а собственно так называемые концерты, варьации и пр. утомляют ухо несвязностью и трудностями. Мне кажется, что можно соединить требования искусства с требованиями века и, воспользовавшись усовершенствованием инструментов и исполнения, писать пьесы, равно доклады знатокам и простой публике» (24, 209). В период создания испанских увертюр письмо это явилось для Глинки программой в действительности.

ность, гармоническая ткань, наконец, оркестр, могучий и всегда новый, — вот характер музыки Берлиоза» (24, 208).

При всем различии творческих индивидуальностей, обоих современников сближало общее отношение к оркестру как единому организму. Идея симфонического произведения как целостного создания, в котором оркестровка составляет самое существо музыкального замысла, была органически близка обоим великим композиторам. Глубоко проникаясь симфонической драматургией Берлиоза, Глинка сумел по праву оценить в нем подлинного реформатора оркестра, для которого инструментовка являлась равноправным, а иногда и превалирующим элементом в системе музыкальной композиции. «Инструментовка находится в прямой зависимости от самого творчества музыкального. Красота музыкальной мысли вызывает красоту оркестра», — утверждает Глинка в цитированных выше «Заметках» (23, 182). Под этим тезисом его музыкальной эстетики мог смело подписаться и Берлиоз!

И в то же время романтическая атмосфера, окружавшая Глинку в период 1840-х годов, отразилась в его произведениях своеобразно и не заставила его отступить от тех норм классической стройности и соразмерности, какие всегда были присущи его гармоничному искусству. Первичность литературных прообразов, литературный диктат у него ни в какой мере не ощутимы. Развертывание сюжетной линии всегда отступает на второй план перед целостной, обобщенной идеей произведения, отлитой в предельно ясную и лаконичную по архитектонике форму. Полностью избегая «литературной гегемонии», он ищет необходимые для него «положительные данные» в реальных впечатлениях окружающей жизни и в каждом отдельном случае создает свою поэтическую концепцию. Народное веселье в «Камаринской», блестящее празднество под ярким солнцем юга в «Арагонской хоте», упоительные картины южной ночи в следующей испанской увертюре — вот «поэтические сюжеты», созданные воображением музыканта. И даже там, где симфонический замысел связан с определенной программой (в оперных увертюрах и в увертюре «Князь Холмский»), Глинка неизменно придерживается своего обобщающего, синтетического метода музыкальной драматургии: избранный тип композиции с предельной ясностью передает лишь основную коллизию драмы.

Во многом противоположна романтикам, и в частности

Берлиозу, глинкинская тенденция к предельной экономии выразительных средств. Искренно восхищаясь «колоссальностью» многих произведений Берлиоза, в особенности его Реквиема, который он внимательно слушал и изучал², русский композитор, тем не менее, совсем не склонен был расширять свой оркестр и поражать слух невиданными инструментальными сочетаниями. Больше того: в своих симфонических сочинениях он в ряде случаев действовал не столько под влиянием, сколько вопреки принципам берлиозовского романтизма.

Особенно показательны в этом смысле более поздние произведения Глинки — «Камаринская» и «Вальс-фантазия». Скромность и сдержанность инструментальных средств здесь кажется не совсем обычной даже для самого композитора. Она не может не поразить слушателя после ослепительной роскоши «руслановского» оркестра, после тех смелых новшеств, с какими сталкиваешься и в сказочно-фантастических, и в широких эпических сценах оперы Глинки.

Однако в известном смысле автор «Руслана» считал подобную сдержанность обоснованной. Мощь театрального оркестра он даже противопоставлял концертному оркестровому составу, более ограниченному в своих ресурсах. «Вообще в театральном оркестре должно быть больше расчета на массивность», — говорил он в «Заметках об инструментовке» (23, 182). Инструменты, составляющие «роскошь оркестра», такие, как арфа, английский рожок или бас-кларнет, по его мнению, могут употребляться лишь «в особых случаях, в виде исключения, но никак не должны входить в расчет настоящей сущности оркестра» (23, 181). А между тем в опере он пользуется ими охотно!

Путь самоограничения, которым следовал композитор в поздний послеруслановский период своей творческой жизни, в его симфонических увертюрах прослеживается со всей очевидностью. От пышной, блестящей «Арагонской хоты» к более утонченной «поэме о летней ночи», затем к изящно инструментованному русскому скерцо — «Камаринской», и наконец — к мечтательному «Вальсу-фантазии» с его легкой, почти камерной инструментовкой — таков процесс

² В Реквиеме участвует большой хор, симфонический оркестр четверного состава (в том числе 8 фаготов и 12 валторн) и 4 духовых оркестра. По указанию композитора оркестры размещались в разных концах концертного зала, что создавало оригинальный стереофонический эффект.

этого постепенного *diminuendo* оркестровых составов. В каждой из увертюр оркестровое полотно написано чистыми красками, с постепенным стремлением ко все большему облегчению фактуры. Число инструментов сокращается. После красочных испанских увертюр Глинка в «Камаринской» намеренно облегчает медную группу (всего две валторны и две трубы, один басовый тромбон) и снимает все дополнительные ударные инструменты, оставляя одни лишь литавры. Можно подумать, что он сознательно поставил своей целью добиться максимальной экспрессии и свежести колорита, ограничивая себя классическим парным составом оркестра. И эту цель он блестяще осуществил, надолго определив основные принципы русской симфонической музыки, истоки которой, по мудрому замечанию Чайковского, все были заложены в «Камаринской».

* * *

Оркестровые принципы Глинки в общих чертах зафиксированы в цитированных выше «Заметках об инструментровке», впервые опубликованных Серовым в 1856 году, в журнале «Музыкальный и театральный вестник». Они содержат тонкие наблюдения композитора в области технологии инструментального исполнительства, специфики оркестровых красок, распределения оркестровых групп.

Последнее особенно важно. Группы оркестра Глинка классифицирует не столько по чисто техническим способам звукоизвлечения, сколько по их эстетической функции в оркестре. Так, в первой группе он объединяет медные духовые с литаврами, как мощные инструменты, «определяющие тональность». В духовой деревянной группе подчеркивает колористическое значение тембров, а в струнной — главенствующую, несущую мелодическую роль смычковых, «самых богатых разнообразием звуков».

Многие его определения в этом плане являются в своем роде классическими. Такова, например, образная характеристика струнных инструментов, которыми он сам хорошо владел с юных лет: «Их главный характер — движение. Чем больше движения, тем больше извивов дано смычкам, тем лучше оркестровка» (23, 181). Привлекает и колоритное определение медной группы: звук медных духовых — «сильный, прорезывающий всю массу оркестра, должен быть по большей части употреблен так, как фортиссимо, темные пятна в картине» (23, 179).

Кратко, но выразительно говорит Глинка о градации силы звука в оркестре, как о понятии весьма относительном. «Никакое страшное fortissimo (fff) с тремя тромбонами, офиклеидою и прочими громогласными инструментами не сравнится в эффекте с простым forte оркестра, без тромбонов и без шумных инструментов, если это forte выгодно распределено между самыми сильными, естественными звуками каждого инструмента и если оно, в полном согласии с идеею сочинения, ловко, умно подготовлено предыдущим», — утверждает он, приводя в пример переход от вступления к сонатному аллегро в 4-й симфонии Бетховена (23, 183).

Разумеется, многое в теоретических наблюдениях Глинки было обусловлено музыкальной практикой того времени, в частности особой конструкцией духовых инструментов. Как и Берлиоз, русский композитор пользовался в основном натуральными трубами и валторнами, которые его вполне удовлетворяли; хроматические инструменты «с вентилями» он применял, как правило, лишь в дополнительных сценических оркестрах. Хор медных у Глинки нередко дополняется партией ныне исчезнувшего низкого духового инструмента — офиклеида (в настоящее время заменяется тубой). В своих «Заметках» он открыто указывает на ограниченные динамические возможности духовых инструментов того времени, — но в то же время подчеркивает их незаменимую роль как средства колорита и яркой характеристичности. В группе деревянных он отдает право первенства своему любимому инструменту — гобою, «самому верному по интонации и по богатству средств».

Все эти замечания полностью соответствуют тому сольно-мелодическому принципу использования духовых инструментов, который повсюду господствует у Глинки в его оркестре. Великолепные соло деревянных духовых в его оперных партитурах (как не вспомнить выразительный плач гобоя в увертюре «Ивана Сусанина» или взволнованное соло кларнета в ариозо Руслана над спящей Людмилой) впоследствии блестяще выполнили аналогичную функцию в испанских увертюрах, «Камаринской» и «Вальсе-фантазии».

Правда, отдельные положения, высказанные Глинкой в этом трактате, порой заставляют задуматься над излишней строгостью его эстетических позиций. В оценке современной ему романтической музыки (Россини, Верди) он выглядит чрезмерно суровым, вплоть до аскетичности.

Настойчиво предостерегает он против злоупотребления дополнительными инструментами, против внешних эффектов, резко критикует чрезмерную перегруженность современных оркестров — и выдвигает в качестве эталона оркестровку Глюка, Гайдна, Бетховена. Нельзя забывать, что этот труд создавался композитором уже на склоне лет, в период его «классических увлечений».

Но основным принципам своего оркестрового мышления, сложившимся еще в молодые годы, он оставался верен всегда. Пользуясь его собственной терминологией, их можно определить так: прозрачность и ясность, изящество (в лучшем и высшем, «глинкинском» значении этого слова), чувство меры.

Оркестр Глинки — оркестр чистых тембров. Говоря о своих сочинениях, он постоянно пользуется словом «прозрачность»: «моя трудная, п р о з р а ч н а я инструментовка» (в письме к Н. В. Кукольникову от 19 января 1855 года), «от смычковых инструментов зависит и п р о з р а ч н о с т ь, и н а с т о я щ а я с и л а в оркестре» (в «Заметках об инструментовке»). С этим термином неразрывно связан один из важнейших компонентов авторского, оригинального стиля Глинки — мелодический строй голосоведения. Присущая его музыке чистота мелодических линий получает особенно яркое выражение в оркестре, переходя в темброво-осмысленную музыкальную речь. Функция каждого голоса ясна и оправданна. Каждый из них интонационно содержателен, полностью выражая лучшие качества данного инструментального тембра. В распределении красок нет ничего лишнего, ничего требующего форсирования звука или замены тембровой краски. По верному замечанию исследователя А. Н. Дмитриева, эти произведения «нельзя переоркестровывать. Они задуманы только для определенного состава в неповторимой оркестровой фактуре. Изменить соотношение тембровых красок в партитурах Глинки, значит в корне изменить их художественный замысел» (27, 10).

Сказанное касается также и мудро продуманных оркестровых тутти, всегда разнообразно трактованных композитором. Роль каждой группы в них остается настолько же ясной, определенной, как и значение отдельных инструментов во всей оркестровой ткани. «Никто не должен мешать друг другу... Разнообразие тутти с лучшей стороны характеризует оркестровку Глинки», — пишет историк оркестровых стилей Г. Благодатов (31, 174).

Принцип мелодико-полифонического мышления пол-

ностью определяет целостность стиля Глинки. Подтверждает и самобытную, национальную природу его искусства. Находившийся с юных лет под глубоким воздействием русской народно-песенной мелодики и русского хорового многоголосного стиля, он говорит на своем языке, избегая утвержденных канонов гармонизации и проясняя фактуру, свободно сплетая голоса, мастерски применяя одноголосие и унисон и постепенно отказываясь от «тяжеловесной, запутанной четырехголосной гармонии» (23, 183).

Таким же самобытным является и подход Глинки к проблеме симфонической формы. В ранних произведениях он постепенно, порой с мучительными усилиями нащупывает свой путь, стараясь уложить русский тематизм в рамки усвоенных им классических стройных форм,— и вместе с тем достаточно остро ощущает заметную дисгармонию в этих опытах. Результаты разочаровывают его. Брошена ранняя симфония B-dur на народные темы; не окончена прекрасная альтовая соната, пронизанная задушевым романсовым мелосом; незавершенной осталась Симфония-увертюра на круговую русскую тему, предшественница «Камаринской».

В «Сусанине» путь проясняется. Образность героического сюжета вдохновляет, подсказывает решение: создание грандиозной оперы начинается с увертюры, в которой заранее предначертан весь путь музыкальной трагедии. Уже в этой первой опере Глинка — настолько же великий симфонист, насколько и гениальный драматург, создатель нового оперного жанра. Монументальность народного финала, глубокий драматизм сцены в лесу и блистательная звукопись польского акта возводят его музыку на самый высокий уровень мирового симфонизма. Еще шире, полнее развертывает он свое мастерство в «Руслане», где сила фантазии, казалось бы, не знает границ.

Но пройдя сквозь «искушения» оперной сцены, Глинка по-прежнему не оставляет мысли о чисто симфонической музыке — «концертной», как называл он ее в «Заметках об инструментровке».

Что же привлекает его в симфоническом жанре? Как мыслит он архитеконику будущих своих сочинений? «Живописные фантазии», о которых писал он Кукольнику в известном письме из Парижа, не представлялись ему в виде развернутых циклов, программных симфоний или многочастных сюит. Задуманные в плане самостоятельных, единых по своему образному строю картин, они могли быть реализованы лишь в наиболее сжатой и лаконичной фор-

ме — «равно доступной знатокам и простой публике». Композитор намеренно противопоставлял их развернутым, сложным симфоническим циклам, но и ни в коем случае не хотел следовать целям внешнего эффекта и показной, бессодержательной виртуозности, на которую столь падкой оказывалась концертная аудитория 1840-х годов. Избранный «поэтический сюжет» он стремился вложить в сжатые, легко воспринимаемые одночастные формы: увертюра, фантазия, скерцо. Не мог он не учитывать и тех огромных трудностей, которые до сих пор стояли на пути отечественного симфонизма, находившегося тогда еще в стадии формирования. Дать русской музыке самостоятельные высокохудожественные симфонические произведения, нужные и доступные народу... Только на склоне лет, вооруженный всем своим творческим опытом, мог он поставить перед собой такую сложную задачу.

Глинкинскую одночастную форму увертюры Асафьев определяет как «характерное обобщение или выражение духа музыки какой-либо драматической концепции или поэтического произведения, или целой страны, или эпохи, или даже личности, так что в некотором отношении каждая увертюра есть монография» (3, 356). В форме таких сжатых «монографий» написаны лучшие симфонические произведения Глинки, причем форма эта является неповторимо новой в каждом отдельном случае. Оригинальная вариационная композиция «Камаринской», сонатная структура в «Арагонской хоте», рондообразная форма «Вальса-фантазии», концентрическая архитектура второй испанской увертюры «Ночь в Мадриде» — все эти композиционные приемы у автора отнюдь не были простой данью технической изобретательности: они всецело определяются характером тематического материала. Художественный замысел неотделим от его конкретного воплощения, и малейшая техническая деталь здесь поставлена на службу главной задаче. Оценивая новаторский смысл этих произведений — по существу итоговых, результативных у Глинки, нельзя не признать их соответствие основному тезису его эстетики: «чувство и форма — это душа и тело».

* * *

Увертюры Глинки создавались в разные годы и в разных условиях. Первая из них, «Блестящее каприччио на тему Арагонской хоты», была написана вскоре после приезда

в Испанию, осенью 1845 года и предназначалась для исполнения в мадридском театре. Подобные «интермедии» в виде небольших симфонических пьес (так называемых «симфоний»), исполнявшихся обычно в антрактах или перед началом спектакля, были в то время прочно установившейся традицией испанского драматического театра³. Эту традицию и имел в виду Глинка, приступив к сочинению увертюры «в испанском стиле». Поселившись в Мадриде, он писал своему зятю В. И. Флэри: «В главном мадридском театре превосходный оркестр, поэтому мне захотелось попробовать сочинить нечто в испанском стиле, который я еще недостаточно глубоко постиг; надеюсь, что моя горячая симпатия к этой стране благотворно скажется и на моем вдохновении, а та благожелательность, которую я повсюду встречаю, не изменит мне при моем дебюте» (24, 237).

Эти расчеты не оправдались. Не имея никаких связей в административных кругах Мадрида, Глинка, никогда не обладавший способностью к саморекламе, вынужден был отказаться от своего намерения. В течение пяти лет великолепная партитура «Арагонской хоты» ждала публичного исполнения, которое состоялось уже на родине автора, в России.

Еще более сложной оказалась судьба второй испанской увертюры. Идею этого сочинения Глинка вынашивал долго, и только в 1851 году окончательный вариант «Ночи в Мадриде» был завершен.

Параллельно работал он над некоторыми другим сочинениями на испанские темы. Вернувшись летом 1847 года из-за границы в родное Новоспасское, Глинка сочинил романс «Милочка», в котором использовал один из вариантов хоты, записанный в «испанской тетради» (см. гл. 9, пример 38). Этот романс он посвятил любимой сестре Людмиле Ивановне Шестаковой, которой суждено было стать верной спутницей последних лет его жизни. А несколько позже, в 1848 году была написана пьеса для фортепиано на материале андалусского танца — «Las Mollares».

Пробыв некоторое время в России, Глинка вновь загорелся мыслью о путешествии, о новой поездке в Испанию. По-видимому, свою работу над испанским фольклором он считал далеко еще не законченной и результаты ее не

³ См.: 56, 127. Автор ссылается, в свою очередь, на работу испанского публициста Ларра «Общественные очерки Испании (1832—1837)». Спб., 1898.

могли удовлетворить его взыскательный вкус. Однако поездку в Западную Европу пришлось отложить надолго. Бурные политические события, разразившиеся в 1848 году, вызвали особую «осторожность» царского правительства. В разрешении на выезд композитору было отказано. Доехав до Варшавы, столицы царства Польского, входившего тогда в состав Российской империи, он надолго задержался в этом городе и прожил здесь до ноября 1848 года.

Этот период оказался плодотворным. В Варшаве Глинка сумел наконец осуществить свой давний замысел и написать, хотя бы в первоначальном варианте, еще одну испанскую увертюру — «*Recuerdos de Castilla*» («Воспоминания о Кастилии»). Она была тут же исполнена придворным оркестром наместника Польши графа И. Ф. Паскевича (по просьбе всесильного вельможи Глинка поневоле должен был «заняться» его оркестром). Впервые прозвучал в этом же исполнении испанский танец «Халео де Херес» на тему, данную Глинкой, в обработке дирижера Поленса (см. гл. 9, пример 42).

Мысль об Испании по-прежнему не оставляла творца «Руслана» — до тех пор, пока не совершился новый, решающий поворот: летом 1848 года у него внезапно возникла мысль о новой, на этот раз русской увертюре — «Камаринской».

В очень короткий срок (август — сентябрь) это произведение оказалось полностью законченным. Интересно отметить, что к своей «Камаринской», сначала носившей название «Свадебная и плясовая», Глинка впоследствии уже не возвращался, тогда как работа над испанскими увертюрами, в особенности над второй из них, продолжалась и позже. Композитор тщательно пересматривал их, прежде чем вынести свой труд на суд публики.

Переработка началась с титульного листа — с названия и определения жанра. Зимой 1848/49 года, находясь в Петербурге, Глинка познакомил друзей со своими новыми сочинениями. «Князь Одоевский пригласил меня к себе на вечер, меня и многих общих знакомых, — рассказывает он в «Записках». — На этом вечере, по совету князя, я назвал х о т ю „Испанской увертюрой“, а с в а д е б н у ю и п л я с о в у ю — „К а м а р и н с к о й“» (23, 334). Такое же жанровое определение «испанская увертюра» было впоследствии присвоено и «Воспоминаниям о Кастилии», переименованным в «Воспоминания о летней ночи в Мадриде».

Упоминаемый композитором вечер был, по всей вероятности, одним из многих «музыкальных собраний» того времени. В связи с приездом Глинки значительно оживилась музыкальная жизнь Петербурга. Он постоянно встречался со старыми друзьями по искусству, музицировал вместе с Мих. Ю. Виельгорским, Даргомыжским, Одоевским, познакомился с польским композитором С. Монюшко и с молодым В. В. Стасовым. Но самым близким к нему по-прежнему оставался все тот же его горячий почитатель, душевно любивший его Одоевский.

Присвоив произведениям Глинки новые наименования, прочно закрепившиеся в истории музыкального искусства, Одоевский этим не ограничился. Он деятельно хлопотал об исполнении новых сочинений своего великого друга, несмотря на то что Глинка вскоре покинул Петербург и снова, уже на более долгий срок, поселился в Варшаве. Благодаря усилиям и энергии Одоевского, весной 1850 года в столице состоялся большой «русский концерт», в котором впервые прозвучала «Камаринская» и вновь пересмотренная «Арагонская хота». В концерте участвовали лучшие музыканты Петербурга под управлением главного дирижера Большого театра К. Ф. Альбрехта. Помимо произведений Глинки были исполнены увертюры Даргомыжского (к опере-балету «Торжество Вакха») и А. Рубинштейна (к опере «Дмитрий Донской»), произведения Мих. Ю. Виельгорского, А. Ф. Львова и Ф. М. Толстого. Блестящий успех концерта, и прежде всего «Камаринской», которая по требованию публики была повторена и вызвала гром рукоплесканий, принес огромную радость Одоевскому. Выступив в газете «Санктпетербургские ведомости» с отчетом о состоявшемся концерте, он оценил это событие как начало новой эпохи развития русской инструментальной, симфонической музыки. «Русский концерт Общества посещения бедных⁴, — писал рецензент, — был истинным музыкальным праздником для музыкантов и неожиданно показал, до какой высокой степени у нас достигла музыка, столь врожденная славянскому племени... начало сделано, путь проложен, образовалось убеждение, что русская музыка не только может выдержать соперничество со всеми европейскими музыками, но часто и победить их» (55; 226, 227).

⁴ Концерт был организован с благотворительной целью. Весь сбор поступил в фонд «Общества посещения бедных», одним из организаторов которого был В. Ф. Одоевский.

Успехом концерта был глубоко обрадован, но и в известной мере поражен сам Глинка, несколько скептически относившийся к судьбам «ученой» симфонической музыки в условиях русской аудитории. Находясь тогда в Варшаве, он писал своему молодому другу В. П. Энгельгардту: «Последнее письмо ваше от 18 марта (концерт состоялся 15 марта ст. ст. — *О. Л.*) исполнило сердце мое радостию (чувством, давно уже мне незнакомым от долговременных тяжких, хотя и не опасных страданий). Или наша публика, доселе ненавидевшая инструментальную музыку, вполне изменилась, или, действительно, эти пьесы, писанные *с о п а т о г е*, удалась свыше моего ожидания; — как бы то ни было, но этот вовсе неожиданный успех чрезвычайно ободрил меня» (24, 298).

Его предположение оправдалось. Со времен «Руслана» многое изменилось в музыкальной жизни России и в восприятии русской публики. Большим успехом в Петербурге пользовались так называемые университетские концерты, в которых участвовала студенческая молодежь; охотно посещались концерты Филармонического общества; в 1850 году начал свою просветительскую деятельность будущий организатор Петербургской консерватории А. Рубинштейн.

Сравнительно недолго пришлось ждать Глинке исполнения второй испанской увертюры, которая впервые прозвучала, в новой редакции, в концерте Филармонического общества, под управлением известного дирижера К. Б. Шуберта. Заново отредактированная и переделанная композитором, она была представлена публике под новым названием «Воспоминания о летней ночи в Мадриде». В том же концерте 2 апреля 1852 года вторично исполнялась «Камаринская», на этот раз — в присутствии автора.

* * *

Контрастные по настроению, структуре и тематизму, три увертюры Глинки, тем не менее, достаточно ясно объединяются одним общим признаком глинкаинского искусства — народностью. Генетической основой каждой из них служат оригинальные темы народных песен и танцев. Свое развитие они получают в поразительных по своей стройности и органичности симфонических формах — каждый раз новых, нигде не повторяемых. Подлинность народного тематизма в них сразу же привлекает внимание, тем более

что в вокальных произведениях Глинки такие случаи чрезвычайно редки. В инструментальных жанрах он, напротив, с первых же опытов стремился как можно более прочно укрепить эту национальную основу — отчасти продолжая традиции русской музыки конца XVIII — начала XIX века, отчасти преследуя в этом важную цель доступности своего искусства. «Писать пьесы, равно докладные знатокам и простой публике», вынести симфоническую музыку на широкий простор больших концертных залов, приобщить к ней широкий слой народа, преодолеть, с одной стороны, ее академизм и ее аристократическую замкнутость, с другой — присущий XVIII веку гедонистический, «наслажденческий» подход к искусству... Не был ли этот тезис прекрасным знаменем своего времени, девизом эпохи Бетховена и Берлиоза? И к этой цели Глинка, как русский музыкант, нашел свой собственный, своей рукой проложенный путь.

Та музыка, на которой воспитывался слух Глинки, — классические увертюры французских, немецких, итальянских композиторов, а с другой стороны — бесчисленные вариации на народные темы, господствовавшие в русском быту, была для него хорошей школой. С присущим ему аналитическим чутьем он усваивал эти традиции, но и осознавал всю необходимость их нового претворения, в связи «с требованиями века». Прежний подход к народной песне как к бытовой зарисовке уже не мог привлекать его. В своих симфонических увертюрах он стремился прежде всего выразить психологическую атмосферу народной музыки, воплотить душу породившего ее народа. Глубокий психологический строй глинкинского реализма, мироощущение Глинки, его понимание народности, озаренное пушкинской эпохой, — все это хорошо осознал Одоевский в своем отзыве (первом отзыве!) о «Камаринской» Глинки: «Не столько поражает вас ее техническая отделка, сколько глубина ее содержания. В ней вполне отразился русский характер со всем его привольем, добродушием, беззаботностью, веселостью... Камаринская Глинки есть вместе и чудное музыкальное произведение, и картина, и глубокое психологическое наблюдение» (55, 227).

Таковы и блестящие испанские увертюры. В пронизывающих эту музыку танцевальных ритмах, в их горделивой поступи ярко запечатлелся весь испанский характер — «сдержанный снаружи и раскаленный внутри, упругий

как сталь» (Боткин), полный неисчерпаемой энергии и непреклонной воли. Наваянные реальными впечатлениями испанской народной жизни, они воссоздают её в самых типических и самых поэтических чертах и заставляют слушателя в полном смысле слова «вдыхать воздух Испании» и ощущать суровое очарование «страны Гойи».

Обе испанские увертюры и сходны, и контрастны по своему образному строю. Обе они романтичны и красочны, пронизаны жарким ощущением Юга. В обеих блеск и чарующая игра оркестровых красок заставляют вспомнить о лучших страницах «Руслана»: Глинка еще не отказывается от впечатляющей мощи своего оперного оркестра. Обе запоминаются благодаря необыкновенной цельности и компактности формы — стройной и лаконичной, обладающей скульптурной законченностью.

Но внутренний замысел их различен. Предназначенная первоначально для исполнения в театре, «Арагонская хота» в большей мере несет в себе признаки действительности, сценичности. В другой увертюре господствует принцип картинности и постепенного развертывания лирического сюжета. Говоря обобщенно, первая из них театральна, вторая — живописна; первая динамична, вторая же, скорее всего, медитативна, несмотря на обилие в ней танцевальных тем. Словом «Воспоминания», которое он сохранил в обеих редакциях увертюры («*Recuerdos de Castilla, Souvenir d'une nuit d'été à Madrid*»), Глинка очень точно определил идею своей «живописной фантазии». Цепь образов, сменяющихся картин проходит перед мысленным взором художника. Танец сменяется песней и песня танцем. Все скрывается в дымке воспоминаний.

* * *

В «Арагонской хоте» Глинка, только что ступивший тогда на почву Испании, сразу остановил свой выбор на самом популярном, бытующем варианте этого танца. О широкой распространенности «глинкинской» хоты свидетельствует уже тот факт, что ту же самую тему виртуозно развил в своей «Концертной фантазии на испанские темы» (впоследствии переработанной в «Испанскую рапсодию») Ференц Лист, посетивший Испанию в том же 1845 году. Воспринимая этот образ как самое типичное выражение испанского характера, как истинное «лицо Кастилии», оба композитора не побоялись упрека в «банальности».

Для своего «Блестящего каприччио», как назвал он в первоначальном варианте «Арагонскую хоту», Глинка избрал классически стройную сонатную форму. Более традиционно, по сравнению с другими его увертюрами, сложилась тональная организация этого сонатного аллегро, пронизанного тонико-доминантовыми соотношениями — по аналогии с самой темой. Намеренно выбрана и традиционная «рыцарственная» тональность Es-dur — тональность «Героической симфонии» Бетховена. Известные аналогии с приемами бетховенского симфонизма подчеркивают в увертюре Глинки ее активный, мужественный, волевой строй.

Но почерк творца «Руслана» выдает себя всюду. В трактовке сонатной формы проявились типичные особенности глинкинского симфонизма. Это и непрерывность развития, преодоление внутренних граней формы (экспозиция непосредственно перерастает в разработку, разработка в репризу); это и напряженность «ступенчатой» разработки, стремительно продвигающейся к предрепризной кульминации; это и динамичность репризы с типичным для Глинки стреттным развитием, активным сжатием тематического материала.

Правда, указанные признаки достаточно ярко отобразились и в прежних сочинениях Глинки — в увертюрах «Руслана» и «Князя Холмского». Но здесь вся симфоническая композиция поставлена в новые условия особой, инациональной жанровой сферы. И Глинка чутко улавливает «дух Испании», заново воссоздавая весь колорит испанского танца, народных приемов варьирования, народной инструментальной игры. Естественное слияние сонатности и вариационности, которого так упорно он добивался в ранних инструментальных эскизах, здесь возведено на уровень высшего мастерства.

Принципы вариационного и вариантного развития заложены уже в самом тематизме. Взаимодополняющими вариантами являются в «Хоте», по существу, все главные элементы сонатной формы. Основные темы испанского танца, укоренившиеся в народной практике, подчинены двум простейшим гармоническим функциям тоники и доминанты («аккомпанемент состоит из двух аккордов», — писал Боткин). Глинка бережно сохраняет их четкую квадратность, ритмическую организацию, вопросо-ответную структуру. Сравнение этих «опорных точек» всей композиции наглядно подтверждает их крепкую связь:

45a Allegro

Arpa *f*

456 [Allegro] cantabile

p

45b Cl. Solo

p e dolce

Db. Solo

45r [Allegro]

[p] dolciss.

И вместе с тем вариантность сопряжена с острой динамичностью. Грандиозным симфонизированным танцем назвал «Арагонскую хоту» Асафьев. Отсюда исходит, прежде всего, поразительная ритмическая организованность музыки, как бы излучающей мускульную энергию темпераментного испанского танца. Активность ритмической пульсации подчеркнута мастерским применением ударной группы (литавры, кастаньеты, тарелки, большой барабан), где каждый из исполнителей — на уровне солиста. Присущее Глинке чувство хореографической образности здесь высказалось в полной мере!

Испанским словом «Entrada» — вступление, ввод — хочется назвать весь первый раздел произведения, маленькую «увертюру внутри увертюры»⁵. Торжественно звучат призывные фанфары, словно сзывая на праздник толпы народа. На широком пространстве, прорезывая воздух, раздаются энергичные возгласы труб и валторн. И наконец, как предвестник танца, властно настораживают слух повелительные встречные пассажи — тираты струнных и духовых. Все замерло в ожидании танца.

После массивного вступления главная тема хоты звучит особенно легко и прозрачно. Вся сотканная из звонких гитарных пассажей, она поручена арфе и двум солирующим скрипкам *spiccato*, при легкой поддержке струнно-смычковой группы, играющей шипком. Выстраивая главную партию, композитор отчетливо выявляет коренную особенность испанского танца-песни: чередование напевных куплетов (*coplas*) с чисто инструментальными ригурнелями, остающимися, как правило, неизменной основой танца. Такой запомнилась хотя Глинке, такой и записана она в его «испанской тетради» (см. главу 9, пример 36). Этот инструментальный ригурнель, составляющий главную мысль — константу народного танца, у Глинки полностью сохраняет свою ведущую функцию. За первой, основной темой инструментального наигрыша (пример 45а) следует второе, дополняющее его восьмитактное построение с аналогичной последовательностью тоники — доминанты; остается неизменным и прежний гитарный колорит темы: арфа и струнные, с легкой подкраской у валторн. Этому элементу главной партии Глинка придает в дальнейшем важную цементирующую роль.



⁵ В первоначальном варианте увертюры вступление отсутствовало. Глинка добавил его лишь в окончательной редакции «Арагонской хоты», существенно обогатив и углубив этим образный строй произведения. Аналогичный процесс прослеживается и в истории создания других увертюр («Ночь в Мадриде», первоначальный фортепианный вариант «Камаринской», увертюра к «Ивану Сусанину»).

⁶ Над партией арфы Глинка работал особенно тщательно, добиваясь удобной аппликатуры, «устраивая пассажи на 2 руки» (см. письмо к Одоевскому от 25 декабря 1849 г., ст. ст.; 24, 295).

Но вот вступает певучий голос кларнета, затем солирующих фагота и гобоя: пение сопровождает пляску. Новая тема, быть может самая впечатляющая во всей увертюре, полна сдержанной страсти. Вновь ритуфель и вновь пение... Ритмически точно выдерживая стройную, многорепризную, пятичастную композицию (тип «a b a b a»), Глинка следует народной традиции.

Уже в пределах главной партии мастерство вариационных преобразований высказалось в полном блеске. Темы постепенно наполняются новой энергией, и пляска, без всяких внешних признаков ускорения (никаких *accelerando* в партитуре!), становится все более динамичной. Полностью преобразилась во втором проведении песенная тема «куплета»: теперь она предстает в новом облике. В резкой, отчетливой поступи оркестра (*staccato* у деревянных духовых), на фоне рокота литавр и суховатого треска кастаньет она обнаруживает скрытую в ней огненную энергию. На всем протяжении главной партии Глинка проводит единую линию нарастания, завершающуюся блестящим, импозантным проведением ритуфеля.

Побочная партия (пример 45 в, г) вносит разрядку. Ее изящный, скерцозный образ с изысканной грацией обрисован в солирующих эпизодах деревянных духовых, в «щебечущих» интонациях кларнета, гобоя, фагота. Симметричная ритмоформула танца претворена здесь более гибко, благодаря свободной полифонизации оркестровой фактуры. Сначала к задорной теме присоединяется затейливый контрапункт, заимствованный из основного инструментального наигрыша главной партии; затем слышится совсем новая, певучая и экспрессивная тема (пример 45 г), интонируемая струнными и тромбонами, в сопровождении арфы. Свежесть оркестрового колорита вновь поражает слух. Глинка, едва ли не впервые, использует мощный тембр тромбона в плане лирической кантилены (примечание «*vibrato e cantabile*»), придавая ему острозвонящую, трепетную эмоциональную окраску.

Стремительная разработка подчеркивает одну из основных особенностей «Арагонской хоты» — контрастность драматургии. Посредством секвенционных нагнетаний (все те же активные мотивы инструментального наигрыша) композитор создает яркий эффект переключения в иные, дизезные тональности, максимально отдаленные от главной — вплоть до тритонового соотношения *Es-dur* — *A-dur* (аналогичный прием — в увертюре «Руслана»).

Сила контраста проявляется и в блистательной оркестровке, отчетливо выявляющей узорчатую ткань глинкинской полифонической и полимелодической фактуры⁷.

Образный смысл разработки — героизация танца. После скерцозной танцевальной сцены, после изящных и грациозных «выступлений» солирующих инструментов в побочной партии, музыка сразу же обретает мужественную, волевою экспрессию. Полно скрытой угрозы остигательное соло литавр, непреодолимой преградой сдерживающее разбег струнных:



Как воинственный клич раздаются мощные синкопированные аккорды, напоминающие о призывных фанфарах вступления. Воспетый поэтами рыцарственный «испанский характер» обнаруживает весь скрытый в нем воинственный пыл. С подлинно бетховенской мощью Глинка подводит развитие к главной, «генеральной» кульминации⁸. Могучий аккорд всего оркестра, окрашенный напряженной гармонией двойной доминанты, внезапно останавливает натиск стихийных сил. Долгая пауза знаменует решительный перелом.

В репризе стройно объединяются образные линии увертюры. Героический строй разработки отбрасывает яркий

⁷ На эту особенность оркестровки обращает особое внимание исследователь оркестрового стиля Глинка А. Н. Дмитриев. «Целый ряд фрагментов из сверхающей „Арагонской хоты“ представляет собой наглядный пример подобного контрастного сочетания инструментов, в результате чего средствами, по существу, сравнительно небольшого оркестра создается необычайно динамичное, стихийной силы симфоническое звучание. В „Арагонской хоте“ интересна исполнительская задача духовых инструментов, особенно медных, которые своим восходящим, ступенчатым массивным нагнетанием напряжения способствуют уярчению рельефа движения струнных. „Дыхание“ динамики духовых здесь придает всему звуковому потоку чрезвычайно возбужденную форму (см. центральные эпизоды с полифоническим развитием)» (27, 47).

⁸ Убеждает сравнение с «Героической симфонией» Бетховена, выдвинутое И. Я. Рыжковым в его анализе «Арагонской хоты» (56, 137—138).

свет на все темы, сливающиеся в вихре победного, торжественного танца. Энергии нагнетания способствует уже один выразительный ввод в репризу, когда на выдержанном органном пункте доминанты внезапно вновь возрождается сдержанная и страстная тема-песня, тема «куплета», сопровождающая пляску танцоров. Буйная фантазия «гитаристов» подсказывает все новые варианты танца; темы дробятся, переплетаются, окутываются подголосками. Стихийное, свободно-импровизационное начало в репризе явно преодолевает изначально сложившуюся структурную завершенность форм.

Партитура изобилует редкими находками темброво-кolorистического плана. Сильнейшее впечатление оставляет последнее преобразование темы-песни, распределяемой поочередно, по одной доле такта, между двумя группами оркестра — струнной и духовой. Возникающие при этом тембровые перебои создают своеобразный «стереофонический» эффект: кажется, будто тема исполняется двумя оркестрами.

Особый звенящий колорит приобретает в репризе вторая, напевная тема побочной партии, интонируемая скрипками *glissando*⁹, окутанная «брильянтными», сверкающими пассажами деревянных духовых (первую скерцозную тему побочной партии Глинка полностью исключает в репризе: в пышной и грандиозной картине всеобщего ликования она казалась бы неуместной).

И наконец — последний, завершающий всю картину штрих: призывные фанфары, напоминающие о «приглашении на праздник», заканчивают произведение.

Вся композиция «Арагонской хоты» в целом дает едва ли не лучший пример динамизации сонатной формы у Глинки — настолько смело, свободно претворена здесь внутренняя энергия южного танца — стремительный порыв к радости, к солнцу, к победному ликованию.

* * *

Если в «Арагонской хоте» Глинка воспользовался самым ходовым, распространенным материалом бытового танца, то в работе над второй испанской увертюрой выбор его

⁹ Приемы *glissando* в партиях смычковых (в том числе *glissando* у контрбасов) Глинка постоянно применяет в обеих испанских увертюрах, в целях повышения экспрессии.

пал на менее известные, местные варианты народного танца, усвоенные в результате длительного знакомства с испанским фольклором, когда он, по его словам, внимательно изучал «напевы простолюдинов».

В основу увертюры легли две ламанчские сегидильи, записанные в Мадриде от народного музыканта (см. главу 9, пример 41), и глубоко самобытный, не сохранившийся в записях Глинки «мавританский напев» (*Punto moruno*). Все они, как известно, не получили отражения в творчестве других композиторов. И лишь одна тема, принадлежащая к жанру хоты, вошла в «Испанскую рапсодию» Листа (см. главу 9, пример 37).

Общая композиция увертюры сложилась не сразу. Первый вариант этого сочинения, написанный в 1848 году в Варшаве, у Глинки получил подзаголовок «Попурри на испанские темы». Это определение в целом верно. Отмеченная блестящей и колоритной оркестровкой, увертюра «Воспоминания о Кастилии» еще не приобрела той цельности формы, какой композитор достиг впоследствии в своей «Ночи в Мадриде». Сложился отбор великолепных по своей оригинальности тем; сложилась вся их последовательность: хотя, *Punto moruno*, две сегидильи. Но пока еще отсутствует развернутая прелюдия, составляющая лучшее украшение второй испанской увертюры (в первом варианте Глинка ограничился лишь кратким вступлением, построенным на материале инструментального ритуэрнеля). Отсутствует и тонко разработанный средний раздел, и оригинально задуманная реприза с зеркальным отражением тем, возвращающихся в обратном порядке. За вариационным изложением всех четырех разделов следует проведение основного танца — хоты и пышная, блестящая кода. В таком структурном оформлении вся увертюра, вопреки великолепной по своей красочности вариационной разработке тематического материала (в основном эти вариации сохранены и в дальнейшем), воспринимается все же в виде блестящей с ю и т ты танцев, стройно закругленной повторением главной темы.

Сам Глинка не был удовлетворен этим вариантом. Предоставляя «Камаринскую» и «Арагонскую хоту» для исполнения в концертах Филармонического общества, он писал В. П. Энгельгардту: «Что же касается *Recuerdos de Castilla* — эта пьеса есть токмо опыт, и я намерен взять две темы из оной для второй испанской увертюры: *Souvenir d'une nuit d'été a Madrid*, — поэтому прошу вас этой послед-

ней пьесы нигде не исполнять и никому не давать» (24, 298).

Из прежнего варианта он заимствовал не две, а все четыре народные темы. Но как изменился в процессе переработки весь облик увертюры! Судить об этой тонко выписанной музыкальной картине можно лишь по второй, окончательной редакции — одному из высших достижений Глинки.

Лицо увертюры — ее вступление, акварельно-прозрачный, почти импрессионистский по колориту ночной пейзаж. Именно здесь, в этом предвидении импрессионизма запечатлел композитор тот образ «воспоминания», которого так не хватало в первой редакции увертюры. Можно представить, как оживали при этом в его сознании реальные картины южной испанской ночи, напоенной тропическими ароматами теплого — но уже не знойного, не палящего — воздуха; как слышались ему тихие призывные звоны гитары, дальние звуки песни, раздающейся в ночной тишине...

Глинка применяет самые тонкие, нежные краски своей оркестровой палитры: *divisi* струнных в высоком регистре, звенящие флажолеты скрипок и виолончелей, легкие, словно падающие капли, пассажи *staccato* у деревянных духовых. Как сквозь дымку, неясно вырисовываются очертания будущих танцевальных тем увертюры, здесь едва только «предугадываются» слухом. Звучат отрывки хоты и сегидильи, инструментального наигрыша — ритурнеля. Разреженная ткань оркестра создает впечатление воздуха. Вспоминаются пушкинские строки:

Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух, ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной...

Пейзаж сменяется жанром. Основной раздел увертюры — ночная сцена, о которой так живо и красочно писал Боткин, — сцена, когда в часы отдохновения и ночной прохлады словно выплескивалось на улицу искусство песни и танца. Поет и радуется душа, слышится звонкий смех и тихий шепот влюбленных. Одна картина сменяет другую; в противоположность более монолитной по своему тематическому материалу «Арагонской хоте», все песни-танцы выступают в острых контрастных сочетаниях. Глинка свободно сопоставляет грациозную хоту, сдержанно-суровый «мавританский напев» и обе праздничные, пышные сегидильи, сопровождая их инструментальным рефреном —

гитарным наигрышем. Этот инструментальный ригурнель, пронизывая всю партитуру, служит важнейшим связующим звеном в развитии материала, хотя и не играет ведущей тематической роли:



«Доминантой» всей увертюры является редкий по своему изяществу, воздушный и легкий танец — хота, в которой исследователь, на наш взгляд справедливо, усматривает жанровые признаки серенады, любовной песни-признания (56, 142). В развитии темы Глинка подчеркнуто акцентирует тонкий прием ритмического расширения начального мотива (5 тактов вместо 3-х), придавая этому образу особый нюанс изысканной грации:



Праздничная картина внезапно омрачается набегающей тенью. В народную сцену вторгается суровый «мавританский напев», единственная минорная тема увертюры:



Ее происхождение остается неясным. Неизвестно, где и от кого слышал Глинка эту песню, полную сдержанной, сумрачной скорби. Название «Punto moruno» позволяет судить о ее восточных или южноиспанских, андалусийских

истоках. Об этом свидетельствует и характерный ладовый строй мелодии с переменной VII ступенью лада, и мрачный «фригийский» нисходящий оборот в повторяющемся припеве. Нечто подобное можно заметить в «Цыганской песне», которую Глинка записал в Севилье в своей «испанской тетради» (см. главу 9, пример 44).

Инструментовка подчеркивает суровый, архаический колорит «мавританской» темы: сначала — сочный унисон струнных (скрипки на нижней струне, *sul G*), затем — гетерофонное изложение. Песня гобоя сливается с одновременно звучащей ритмической вариацией у струнных, обвивающих тему подголосками; тихо звенят тарелки. И наконец, словно рисуя приближающуюся процессию, весь «мавританский напев» мощно интонируется хором духовых, как будто внезапно появилась на улицах Мадрида новая группа музыкантов, — быть может, празднично разодетых пришельцев с юга, из Гранады или Севильи.

В центральном разделе господствует ламанчская сегидилья. Глинка в равной степени выделяет в этом традиционном жанре и танцевально-инструментальное и вокальное, кантиленное начало, чередуя песенные куплеты с гитарным ригурнелем. Изысканный, капризный ритм этого танца получил отражение в совершенно различных по своему эмоциональному тону красочных вариациях — то празднично-ликующих, то более напевных и плавных.

Кульминационное значение приобретает яркая, праздничная тема первой ламанчской сегидильи. Изложенная у тютти оркестра, она сопровождается острым и дробным ритмическим аккомпанементом малого барабана, образно имитирующим треск кастаньет.

Вторая сегидилья, более плавная и напевная, повторяет записанный Глинкой вокальный куплет народного танца. В «испанской тетради» композитора эта запись сопровождается характерным поэтическим текстом: в песне господствует вечная тема восточной поэзии, мотив любви соловья и розы («Розу клевала птица, замертво пала на землю она»). Впрочем, и в первой сегидилье, в ее вокальном разделе, темы любви составляют основу текста («Лицо твое, как цветущий миндаль, в нем сладость и пряность слились воедино»).

Лирический смысл сегидильи, таящийся в глубине живого и темпераментного танца, полностью раскрывается в последующем развитии обеих тем — в нежном напеве кларнета и в экспрессивном дуэте-каноне скрипок и виолон-

чей, открывающем собой новый, условно говоря, разра-
боточный раздел увертюры:

51 [Allegro moderato]

V-ni I
sul D
gliss.
p dolcissimo
gliss.

V-celli
sul D
gliss.

Контрастная последовательность образов-тем у компо-
зителя, как всегда, продиктована стройным, единым замыс-
лом (такого единства Глинка и добивался, перерабатывая
первый, «сюитный» вариант в окончательно сложившуюся
форму увертюры). Начиная с цитированного выше лириче-
ского эпизода мысль автора постепенно возвращается
к исходному образу. Все темы проходят в зеркальном отра-
жении. За второй сегидильей следует первая, по-новому
интерпретированная в лирическом освещении; за ней сле-
дует сдержанный, властный напев *Punto togano* (все тот же
хор духовых — «процессия возвращается»), и наконец —
всепобеждающая, пылкая, жизнерадостная хота. Так созда-
ется законченная концентрическая форма, подчиненная
подлинно глинкинскому принципу строгой симметрии¹⁰.

Завершение увертюры празднично-ликующим танцем
сближает вторую увертюру Глинки с ее предшественницей,
«Арагонской хотой». Но образы Испании здесь все же
отражены более ретроспективно. Во второй испанской

¹⁰ Схематически всю структуру произведения можно обозначить
формулой A B C D/D C B A. Наряду с господствующим принципом концен-
тричности, в увертюре можно усмотреть и некоторые черты сонатности.
Они выражены в тональном соотношении главных разделов: хота (A-dur,
главная партия), «мавританский напев» (d-moll, промежуточная партия
или интермедия), первая сегидилья (E-dur, побочная партия), вторая
сегидилья (C-dur, вторая побочная). Однако отсутствие ярко выраженной
сонатной разработки и преобладающий принцип картинных сопоставлений
делают эти признаки сонатности в достаточной мере формальными.

увертюре они предстоят уже как воспоминание о чем-то далеком и прекрасном. И этот тонкий нюанс поэтической отдаленности образно выражен у Глинки реминисценцией из «пролога»: после утверждающей громогласной концовки всего оркестра в коде вдруг неожиданно возникает воздушная, легкая реплика у деревянных духовых — напоминание об упоительной «летней ночи в Мадриде». Все скрылось. Видение исчезло.

По мастерству оркестровки обе испанские увертюры смело могут вступать в соревнование. В известном смысле вторая из них даже превосходит «Арагонскую хоту» изысканностью оркестровых средств. В отличие от «Хоты», композитор не пользуется здесь тембром арфы, слишком открыто передающей гитарный колорит. Фактура гитарной игры образно «переплавлена» в соответствующих штрихах струнных, оттеняемых звоном треугольника (в первом проведении хоты). С таким же артистизмом имитируется и суховатый треск кастаньет в трактовке ударной группы¹¹. С редким эффектом введено «хорошо подготовленное» (по терминологии Глинки) тутти оркестра в первой, блестящей сегидилье. На тембровых контрастах и удивительной игре светотеней основано все развитие этой «живописной фантазии», распространившей свое влияние на русскую, да и на западноевропейскую музыку будущего, на выразительные «испанизмы» XX века.

* * *

«Произведя на свет несколько оркестровых вещей и таких великих, крупных и глубоко самостоятельных, как «Хота», «Ночь в Мадриде» и «Камаринская» — это бесконечно оригинальное, впервые явившееся на свет русское скерцо, Глинка уже чувствовал себя полным, готовым, созревшим симфонистом», — писал Стасов в статье «Михаил Иванович Глинка». Новые материалы для его биографии» (74, 392).

В этом высказывании привлекает внимание жанровое определение «Камаринской»: «русское скерцо». Так называл это сочинение, по словам Стасова, и сам Глинка.

Между тем в первом издании партитуры, вышедшей в издательстве Стелловского, так же как в объявлениях

¹¹ Партия кастаньет присутствует лишь в первой, предварительной редакции увертюры.

по поводу первых исполнений «Камаринской», она именуется «фантазией». В научной литературе эту фантазию, по ряду признаков, принято причислять к циклу симфонических увертюр, написанных Глинкой в 1840-е годы. Итак — увертюра, фантазия, скерцо... Какое из этих определений наиболее точно соответствует авторскому замыслу?

Думается, что вопрос этот у самого композитора остался нерешенным. Оригинальность композиционных приемов и полная свобода в трактовке тематического материала, видимо, не позволяли ему назвать «Камаринскую» увертюрой и отнести ее к жанру, который он по традиции связывал с принципами сонатности. Менее «обязывал», с его точки зрения, жанр фантазии. Внутренняя же сущность «Камаринской», как выражения определенных черт русского характера — юмора, добродушия, душевной щедрости и полноты ощущения жизни, — без сомнения, отвечала тому пониманию скерцозности, которое утвердилось в музыкальной эстетике послебетховенской эпохи. Бетховен, Берлиоз, Шуман, Шопен возвели этот жанр на уровень таких серьезных психологических обобщений, таких широких экспансий в область иронии, гротеска, фантастики, лиризма и юмора, что глинкинское определение едва ли является спорным.

И в то же время здесь в сжатой форме объединились самые яркие, типические черты симфонического метода Глинки, связующие его концертные увертюры в единую группу. Навеянные реальными впечатлениями действительной жизни, эти произведения выявляют определенные стороны национального характера через эстетику народного музыкального сознания, а говоря конкретно — путем претворения художественных приемов инструментально-вокальных форм данной народной музыки. Господство вариационного принципа в них заранее обусловлено самим тематическим материалом; структура же является в каждом отдельном случае индивидуальной, неповторимой. По широте содержания, емкости и глубине психологического аспекта «Камаринская» не уступает испанским увертюрам, а как национальное произведение, созданное русским художником, имеет даже и более важный, непреходящий исторический смысл.

О своей работе над «Камаринской» в немногих словах рассказывает сам Глинка. «В то время случайно нашел я сближение между свадебною песнею «И з-з а гор, гор в ы с о к и х, г о р», которую я слышал в деревне, и п л я с о в о ю «Камаринскую», всем известною. И вдруг фантазия

моя разыгралась, и я вместо фортепиано написал пьесу на оркестр под именем «Свадебная и плясовая». Могу уверить, что я руководствовался при сочинении этой пьесы единственно внутренним музыкальным чувством...» (23, 333).

Концепция внутреннего единства в этом высказывании выражена достаточно ясно: говоря о «сближении» двух внешне несходных тем, Глинка сам дает ключ к анализу увертюры. Но родилась ли она «случайно»? К созданию «Камаринской», на самом деле, привел долгий путь исканий, который только теперь, в светлом и жизнерадостном «русском скерцо» получил наконец достойное завершение. Идея сближения широкой, раздольной русской песни и танцевального наигрыша формировалась еще в рамках юношеской симфонии В-dur, вызревала в неоконченной «Увертюре-симфонии на круговую русскую тему», затем получил блестящее сценическое решение в «Иване Сусанине» (песня гребцов и приезд Собинина) и, наконец, прочно запечатлелась в маленьком симфоническом шедевре.

Образный строй произведения передает картины русской народной жизни в самых ее светлых и поэтических сторонах. Доминирующая атмосфера «удалого раздолья» не скрывает, не затушевывает поэтичности: в первых же звуках «Камаринской» величавый напев свадебной песни с удивительной теплотой раскрывает всю красоту народной души. И в этом смысле идея Глинки находит свои ярчайшие параллели в созданиях русской литературы, в стихотворениях Пушкина, в украинских повестях Гоголя с их удивительным сочетанием юмора и лиризма.

Первоначальное название увертюры — «Свадебная и плясовая» указывает на важный момент в процессе создания: ориентацию на определенные, вполне конкретные жанры. В каждом из них Глинка сумел запечатлеть самые стойкие, типические черты. Еще задолго до того времени полюбилась ему свадебная песня «Из-за гор, гор высоких», «слышанная в деревне»; ее он ввел в романс «Северная звезда» (1839). Величавая плавность, достоинство, благородная сдержанность — все в этом напеве воссоздает характерно русскую пластику движения, неторопливую поступь, торжественность свадебного обряда, типичный для свадебной песни образ «белой лебедушки», светлой и чистой девичьей красоты.

Песня зафиксирована во множестве вариантов, в ряде классических русских сборников (Львов — Праг, Римский-

Корсаков, Лядов, Линева и многие другие). Наиболее близким к «Камаринской» является вариант из собрания Римского-Корсакова «Сто русских народных песен» (ор. 24, 1876), записанный в Смоленской губернии и почти полностью совпадающий с той же темой у Глинки:

52 Moderato assai

Из-за ле-су, ле-су тем-но-го, из-за садику зе-
лё-но-го, из-за са-дику зе-лё-но-го

Столь же типичные, обобщающие приметы жанра запечатлелись и в плясовой песне-наигрыше, в жанре одновременно вокальном и инструментальном, ведущем свое начало с давних времен. Исследователь «Камаринской» В. А. Цуккерман правильно указывает на древнее происхождение этой мелодии, ее соответствие ритму и пластике русской пляски. Начиная с глубокой древности, когда веселые игрища скоморохов служили основной формой русского театра, задорные наигрыши и песни-прибаутки в ритме «Камаринской» постоянно сопровождали русскую пляску. Многочисленные ее прототипы можно найти и в знаменитом сборнике Кирши Данилова (былина о «госте Тереньище»), и в рукописных сборниках кантов, и в первых печатных нотных изданиях XVIII века. Характерная интонация, присущая данному жанру, — нисходящее движение от квинты к тонике лада — накладывает свою печать на многие песни-пляски, прочно вошедшие в русский народный обиход. У самого Глинки этот оборот предугадывается еще в ранней «Увертюре-симфонии», в теме побочной партии, отображающей оживленную русскую пляску — «Скакуху»:

53 Allegro

pp

Сходный интонационный строй встречается и в ряде других бытовых танцев того времени («Бычок», «Метелица», украинский казачок).

Аналогичный ключевой оборот встречается и в современной народной практике. В. А. Цуккерман в указанном выше исследовании приводит интереснейший вариант «Камаринской», записанный от народных скрипачей в Смоленской области, на родине Глинки, советским фольклористом К. В. Квиткой:



Жизнь народной пляски продолжается. И в глубь веков, и в далекое будущее сумел проникнуть пристальный взгляд создателя «Камаринской», увидевшего в простом бытовом напеве одно из типичнейших проявлений русского характера, народной творческой мысли.

* * *

Драматургия «русского скерцо» отличается подлинно глинкинским единством. Сближение двух контрастных жанров подсказало композитору особый, глубоко самобытный метод тематического развития. Общая нисходящая попевка, устремленная к тонике лада, объединяет два образа, служит основой для их постепенного перерождения и тесного сплава:



Создавая в «Камаринской» единую, целостную форму, Глинка не прибегает к традиционной классической сонатности. Вся композиция основана на вариационном развитии. При этом варьируется каждая из двух тем, выступающих поочередно. Характерно, что композитор не пользуется приемом одновременного контрапунктического их сочета-

ния: его метод синтеза сложнее.] «Обыгрывая» общие интонации двух народных напевов, он развивает тот принцип производного контраста, который нашел высшее развитие у почитаемого Глинкой великого симфониста — Бетховена. Архитектоника формы складывается в виде двойных вариаций с оригинальным, незамкнутым тональным планом: F-dur — D-dur (красочное терцовое соотношение, прямо напоминающее об увертюре «Руслана»).

Свободное, нетрадиционное развитие материала говорит о совершенно новом подходе к симфонической форме, несущей в себе черты импровизационности. Подчиняясь традициям народного стиля, Глинка последовательно вводит все новые варианты тем, которые, по меткому выражению Асафьева, «изобилуют превращениями без конца и без края». И в то же время как стройно и плавно течет развитие мысли, как близко смыкаются в единое целое оба народных напева! Развертывая плавную, величавую свадебную, сопровождая ее бойким наигрышем плясовой, Глинка словно любит неистощаемым внутренним их богатством.

Две коренные особенности народного музыкального стиля нашли в «Камаринской» классически совершенное выражение: принцип русской подголосочной полифонии и принцип орнаментального варьирования, «расцветивания» мелодии. Оба они полностью отвечают жанровым признакам выбранных композитором тем: полифоническое развитие — в песне, преобладающая вариационная орнаментика — в плясовом инструментальном наигрыше.

Естественно и гибко применены также и более традиционные приемы классической имитационной полифонии, вертикально-подвижного контрапункта (в первой группе вариаций на плясовую тему). Тонкое сочетание принципов русской народной и западноевропейской классической полифонии не только не противоречит национальному стилю «Камаринской», но и, напротив, углубляет, подчеркивает национальную самобытность «русского скерцо». Такой синтетический метод Глинка освоил еще значительно раньше, в интродукции «Ивана Сусанина», где он в буквальном смысле «связал фугу западную с условиями русской музыки».

Общее развитие музыки характеризуется динамичностью, устремленностью. Доминирует активная плясовая тема; плавное развертывание свадебной песни воспринимается как вступительный раздел (именно эта преобладающая динамика плясового ритма и подсказала Одоевскому

новое название увертюры — «Камаринская» вместо «Свадебная и плясовая»).

Однако размеры традиционного «вступления» здесь значительно превышены. Раскрывая в пределах свадебной лирическую сторону народного мирозерцания, Глинка намеренно углубляет, поэтизирует всю образную концепцию. От раздумья — к действию, от величавой сдержанности к широкому раздолью — вот то «родное», что слышалось некогда и Пушкину в песнях ямщика, и Глинке в деревенских песнях Смоленщины.

Первый, начальный раздел «Камаринской» воспринимается как широкий зачин народного действия. От ласковой, приветливой темы свадебной, распетой струнными в мягком трехдольном ритме (острым контрастом будет потом четкий двухдольный ритмический строй «Камаринской»), до мощного хора всего оркестра — весь этот раздел представляет собой единую группу полифонических вариаций, сцепленных плавностью тембровых переходов, тонким плетением хроматических подголосков, отнюдь не нарушающих народный склад голосоведения, а скорее отчетливо выделяющих гибкость и плавность вокальной по своей природе мелодии.

Проникновенно и трогательно звучит первая, пасторальная вариация свадебной, порученная одной только группе деревянных духовых. Не вспоминались ли Глинке те «грустно-нежные звуки» народных песен, «переложенных на две флейты, два кларнета, две валторны и два гобоя», которые он с таким вниманием слушал в детстве, очарованный игрой маленького крепостного оркестра? И не запало ли еще тогда в его душу зерно будущей «Камаринской»?

Основной раздел увертюры, посвященный развитию плясовой темы, достаточно ясно расчленяется на две группы строгих и более свободных вариаций, по семи в каждой из них. Тема весело и задорно звучит у скрипок — сначала в унисон, а затем в сопровождении подголоска (альт), образующего двойной контрапункт с наигрышем «Камаринской». Переход от полифонических вариаций к орнаментальному колористическому варьированию отмечен обогащением оркестровой фактуры. Музыка вызывает представление о веселой русской пляске с неожиданными «выходками», «коленцами» у разных инструментов: слышится веселое щебетание деревянных духовых, жемчужная россыпь быстрых пассажей у струнных.

В седьмой вариации в качестве нового «действующего лица» вступает гобой, плясовая тема внезапно приобретает черты свадебной:



Минорный вариант плясовой завершает это перерождение темы. Недолгое возвращение к свадебной (всего три неполных проведения) приводит к динамизации всего развития. Плясовая не только не отступает под умиротворяющим воздействием свадебного напева, но и, напротив, «выплескивает» всю накопившуюся в ней энергию, избыток радости и веселья. После короткой «передышки» наступает разгар праздничного ликования. Пущены в ход все темброво-колористические средства, образно претворяющие народную инструментальную игру. Выразительная тональная перекраска темы, отступление в строй субдоминанты (B-dur, VI низкая ступень по отношению к главной тональности) дают возможность нового гармонического освещения задорного наигрыша. В этой тональности рельефный рисунок «Камаринской» особенно отчетливо выступает и в затейливых разводах солирующего кларнета, и в энергичных «балалаечных» пиццикато струнных, и в дерзких «выкриках» всего оркестра, неожиданно прерываемых паузами.

На ярких динамических и тембровых контрастах построен весь заключительный, ре-мажорный раздел увертюры. Особое значение приобретают здесь эффекты юмористического плана. Смысл «русского скерцо» находит свое выражение в тончайших деталях оркестрового письма, в изысканных, остроумных ритмических комбинациях. Ярким эффектным красочным пятном выделяются в общей картине знаменитые педали валторн, а затем труб, на диссонирующем органном пункте *fis* и *c* (две точки, образующие тритоновое соотношение)¹². Поражает изяществом остро-

¹² Именно этот момент дал повод к натуралистическому истолкованию «Камаринской», высказанному старым приятелем Глинки Ф. Толстым. Примитивные комментарии Толстого по поводу остигатной ритмической фигуры у медных («пьяный стучится в двери избы») вызвали гневную реплику Глинки в «Записках»: «Это соображение мне кажется при я т е л ь с к и м у г о щ е н и е м, которым не раз потчуют в жизни» (23, 333).

умно задуманная концовка, где неожиданной реплике одинокого голоса скрипки отвечает «вопросительная» пустая квинта валторн.

Применяя в «Камаринской» весьма ограниченный, малый состав оркестра, Глинка достигает тонкого артистизма в передаче национального колорита русской народной музыки. Разнообразие штрихов в партии струнных — от плавной, песенной кантилены до энергичного пиццикато, мастерская трактовка духовых инструментов в традициях народного исполнительства (свирель, рожок, жалейка), а главное — удивительная ясность и чистота оркестровки, выразительно оттеняющей мелодико-полифоническую ткань партитуры, — всем этим щедро наделил свою музыку гениальный автор «Камаринской». Отсюда пошло блестящее, плодотворное развитие «русского жанра» в симфоническом творчестве композиторов-классиков, начиная от первых увертюр Балакирева, созданных под непосредственным влиянием Глинки, и до тончайших оркестровых миниатюр Лядова, сумевшего почерпнуть в той же глинкаинской традиции поэзию народного юмора, народной фантастики, народной сказки.

И все же речь может идти не только о «жанровости». Особенно глубоко оценил художественную сторону «Камаринской» П. И. Чайковский. Его крылатые слова об этом произведении, в котором будто бы заключена «вся русская симфоническая музыка», конечно, не следует понимать буквально. От Глинки воспринял он главное — метод свободного, естественного и непредвзятого отношения к народной песне как источнику симфонического развития. В «Камаринской» он постиг весь смысл работы большого мастера, в чьих руках выявляется внутренняя сущность народной песни, дающей жизнь самым глубоким и сложным художественным концепциям. И в этом смысле традиции глинкаинского «русского скерцо» остались неисчерпаемыми вплоть до наших дней.

* * *

Особое место в творчестве Глинки занимает его последнее симфоническое произведение — «Вальс-фантазия». Рядом с блестящими народно-жанровыми увертюрами оно выделяется своим тонким, проникновенным лиризмом, как одно из высших выражений глинкаинской элегичности. Первоначально возникшая еще в предрусановский период,

в пору сердечной дружбы с Е. Е. Керн, фантазия в какой-то мере явилась «страницей из дневника» композитора. В ней отразились мечты о неуловимо-прекрасном, о хрупких образах юности, о светлой и мимолетной красоте.

Круг образов, затронутых в «Вальсе-фантазии», роднит это сочинение с элегическими романсами Глинки и многими его фортепианными пьесами (ноктюрн «Разлука», «Воспоминание о мазурке»). Истоки глинкинского вальса, как правильно заметил Асафьев, лежат отнюдь не в сфере блестящих, парадных танцев «большого бала», а в скромной домашней бытовой музыке пушкинской эпохи, в изящных вальсах Алябьева, Есаулова, Н. А. Титова, Грибоедова и многих-многих других. Близкие параллели находит «Вальс-фантазия» и в элегической поэзии того времени — у Баратынского, Лермонтова, Языкова, несколько позже — у молодого Фета («Давно ль под волшебные звуки») и А. К. Толстого («Средь шумного бала»). С присущей ему чуткостью Глинка подхватывает и развивает ту общую тенденцию поэтизации бытового танца, которая ярко проявилась во всей европейской музыке эпохи романтизма. Да и самый ритм вальса — этого поэтичнейшего из танцев XIX столетия, незримо связанный с образами парения и полета, прочно и навсегда вошел в романтическую музыку как одна из ее устойчивых стилистических примет. Современник Шопена, Глинка продолжил эту традицию, создав свою вдохновенную «поэму о вальсе».

Подобно «Ночи в Мадриде», вальс Глинки окончательно откристаллизовался не сразу, а получил совершенное выражение лишь в результате долгого и упорного труда. Первый вариант этого сочинения был написан для фортепиано в 1839 году и негласно посвящен Е. Е. Керн. Познакомившись с ним, его тут же «подхватил» известный дирижер Йозеф Герман для своих концертов в Павловске. В оркестровке Германа (сделанной не без помощи автора «Руслана») вальс Глинки с огромным успехом исполнялся в летних концертах; его называли «Меланхолический вальс» или «Павловский вальс». «Мы не забудем восторга публики, — писал по поводу «Вальса-фантазии» Н. Кукольник, — вальс обширный и трудный был повторен по ее требованию; не забудем и самого исполнения, мастерского соединения чувства нежности с порывами сильных и бурных ощущений; и всякий раз приятно слышать, когда у палатки г. Германа толпятся любители и просят сыграть вальс Глинки...» (66, 34).

В 1845 году Глинка сделал свою оркестровую редакцию вальса, исполненную в его авторском концерте в Париже с новым названием: «Скерцо в форме вальса». До нашего времени эта редакция не дошла. И наконец, уже на склоне жизни он снова обратился к своему прежнему, любимому сочинению — и этим внес драгоценный вклад в область лирического симфонизма.

В последнем и наиболее совершенном варианте «Вальса-фантазии» композитор, по его словам, намеренно не преследовал целей внешней эффектности, парадного блеска. Незадолго до концерта он пишет К. А. Булгакову: «Молитва и Valse-fantaisie инструментованы по-новому; никакого расчета на виртуозность, кою решительно не терплю, ни на огромность массы оркестра» — и далее приводит подробный список исполнителей, необходимых для этого небольшого, почти что камерного состава оркестра, в котором должно быть, по его расчету, не более 5-ти первых скрипок, 2-х валторн и 2-х труб и одного тромбона (25, 116).

Лирический замысел произведения находится в полной гармонии с этой изящной, легкой инструментовкой. Каждый из инструментов выполняет свою ответственную роль. Глинка широко пользуется оркестровыми соло, техникой подголосков, приемами мелодико-полифонического развития. Основные темы, порученные струнным и деревянным духовым, выразительно оттеняются поющими голосами солирующих инструментов контрастного тембра (тромбон, валторна). Легкая, прозрачная оркестровка подчеркивает и выделяет поэтически-возвышенный строй воздушных, парящих тем.

Привлекает и песенность тематизма. Развертываясь в пластичном, подвижном ритме, мелодика Глинки отличается в то же время и чисто вокальной гибкостью интонаций. Своеобразный сплав танцевальности и «романсности» придает ей особый нюанс интимности, теплоты.носителем главного лирического образа является основная тема «Вальса-фантазии», отмеченная экспрессивной ниспадающей интонацией увеличенной кварты. Характерный прием опевания неустойчивости сближает эту тему с элегической каватиной тоскующей Гориславы:

57a [Tempo di valse]



576 [Allegro moderato]



Основной образ чередуется с более светлыми, мажорными эпизодами. Господствуют темы парящего, полетного движения. В их гибкой смене, в их прихотливом ритме живо ощущается свободный, неистощимый поток глинкавской мелодичности: «Чувствуется, что композитору в неизбывной щедрости его фантазии ничего не стоит излучать напев за напевом, один другого пленительнее...» (3, 367).

Отметим изящный ре-мажорный эпизод с легким *spiccato* струнных, или «взлетающую» соль-мажорную тему с ее капризными перекрестными ритмами — особым эффектом метроритмического несовпадения в разных голосах:



Изысканность ритмического рисунка — один из главных «секретов» Глинки, в котором кроется очарование «Вальс-фантазии». Композитор намеренно избегает квадратности

ритма, однообразной и симметричной структуры тем. На это указывает уже самое строение главной темы, складывающейся из трехтактовых несимметричных мотивов. Тонкая ритмическая игра вносит в движение вальса тот особый оттенок прихотливой, свободной грации, который, по-видимому, и дал повод композитору присоединить к своему произведению еще и другое название — «Скерцо».

Типична и общая структура «Вальса-фантазии», подчиненная принципу рондо. Периодическое возвращение главной мысли вносит в эту музыку особый психологический нюанс. Основной образ вальса рельефно оттеняется контрастными мажорными эпизодами, которые, однако, не выпадают из общей атмосферы мечтательного созерцания. Перед слушателем разворачивается поэма, пронизанная единым «сюжетным стержнем». Близкие аналогии того же лирического плана можно найти в жанре вальса у современников Глинки — Вебера, Шуберта, Шопена: это все та же цепь лирических образов, разворачивающихся в дымке неясных грез и мечтаний.

Искусство Глинки проявилось в умении создать единый сплав в рамках этой свободной композиции и подчинить «цепь танцев» одной, господствующей мысли. Этого он достигает путем заострения кульминаций, выделения главных, ведущих образов, путем синтезирования всего материала в динамической репризе (приемы, знакомые нам по испанским увертюрам). В общей рондообразной композиции пьесы есть также и признаки трехчастности: отчетливо выделен в центре произведения яркий мажорный эпизод:

59 [Tempo di valse]

p dolce

con delicatezza

Исполнено восторженного порыва последнее проведение главной темы у всего оркестра fortissimo — итоговая реприза большого вальса.

Цельность архитектоники обусловлена также и тональным развитием. В общей композиции вальса Глинка избегает резких тональных контрастов и развивает все темы в пределах родственных, близких тональностей (h-moll, G-dur, D-dur). Мудрая экономия красочных эффектов придает вальсу благородную простоту, подчеркнутую «скромность» и сдержанность музыкальной экспрессии.

Значение «Вальса-фантазии» в истории русского симфонизма оказалось более широким, чем это мог предвидеть сам композитор. Проложенный Глинкой путь симфонизации танца достаточно ясно определил ту сферу лирических образов, которая в дальнейшем захватывает самые разнообразные, самые сложные жанры русской классической музыки. С особой устойчивостью внедрилась эта традиция в творчество Чайковского, в глубь его драматических симфоний, где весь ритмический строй вальсового движения приобретает неповторимый эмоционально-художественный смысл. Поэтизация вальса в творчестве Чайковского, Глазунова, Скрябина, развитие лирического вальса в русском балете, сквозная линия «вальсовости» в драматургии больших симфонических циклов — все это было уже заложено в почве глинкинской музыки, в лирической проникновенности «Вальса-фантазии», в тончайшем развитии этой изумительной партитуры. Продолжить лирическую традицию «Вальса-фантазии» суждено было прежде всего Чайковскому, сумевшему оценить в этом произведении «высокую мудрость простоты».

Свершения, замыслы, заветы

Создание симфонических увертюр провело резкую грань на жизненном пути Глинки. С ними закончился период большой творческой продуктивности — и жизнь вступила в последнюю, быть может самую драматичную фазу.

Начало этой трудной полосы обозначилось достаточно ясно. После «Камаринской» наступил период длительной перестройки. Большие замыслы остаются незавершенными; брошены эскизы задуманных оперы и симфонии. Ухудшается состояние здоровья, болезнь принимает угрожающие размеры. Сознание уходящей жизни отравляет всю радость творчества.

Чувство это становилось тем мучительнее, чем дальше продвигался вперед могучий интеллект Глинки, чем больше расширялся перед ним горизонт будущего развития русской музыки. Мысль шла неустанно вперед; созревала потребность нового, еще не испытанного в искусстве. Но поиски не удовлетворяли: для воплощения задуманного не хватало физических сил. Постичь всю глубину этих терзаний не могли даже самые близкие Глинке люди. Обильны и содержательны в этот поздний период его многочисленные письма, обращенные к друзьям, ученикам, к любимой сестре Л. И. Шестаковой. Но и они не открывают полностью той напряженной драмы, которая совершалась в его душе. Таинственной, во многом еще неразгаданной была в это время скрытая творческая работа великого мастера, и смысл ее раскрывался лишь постепенно, с течением времени.

Последние годы Глинки полны неразрешимых противо-

речий. Здесь и мучительное ощущение тяжелой российской действительности, особенно мрачной и скованной в начале 50-х годов, и чувство одиночества, и желание вырваться из тесных рамок обыденщины — и в то же время страстное, обострившееся чувство любви к родине и русскому окружению, вне которого он не может творить. Здесь и неудовлетворенность содеянным, и жажда нового — и заметное «возвращение вспять», к сокровищам классицизма. Здесь и мечты о будущем, о бытовой народной опере-драме, о крупной национальной симфонии, о русской полифонии, о великом будущем всей русской музыки, к которому хотелось бы «проложить хотя бы тропинку». И над всем этим — горькое сознание утраты прежней энергии, прежнего вдохновенного порыва.

Всюду накладывает оно свою печать. Жалобами на вечное недомогание, на острое нервное расстройство наполнены все письма Глинки. Мучительное чувство «замирания» и тоски, а иногда апатии заставляет его внезапно бросать начатый труд, отказываться от задуманных планов и даже с некоторым сарказмом осуждать эти первые замыслы.

Но вместе с тем — не слабеет мысль, не угасает пылкий ум, прокладывающий дорогу в будущее. Мудрой прозорливости полны размышления Глинки об истинной природе русской музыки, о ее прошлом и будущем, об оздоравлиющем воздействии вечных, неумирающих ценностей на современное искусство. Слабеют физические силы, опускаются крылья. Но зорким, орлиным взглядом художник смотрит далеко в будущее, словно предвидя то важное, что прорастает из брошенных им зерен.

Эти искания уходили пока еще в очень далекую историческую перспективу и не могли быть полностью поняты в то трудное, переломное время. Не могли они глубоко затронуть тогда даже и ту талантливую молодежь, которая окружила композитора и скрашивала своей энтузиастической преданностью его последние годы. Серов, Стасов, совсем еще молодой Балакирев — все они деятельно воспринимали заветы учителя, любили каждое его слово, но и не вполне понимали причины его «бездействия», его мучительных размышлений. И характерно, что даже не к ним, а к старым друзьям, куда более ограниченным в своих взглядах, — к Н. В. Кукольникову, К. А. Булгакову, а порой и к очень посредственному композитору В. Н. Кашперову были обращены самые содержательные, эстетически насыщенные письма Глинки, написанные в Берлине, в последний год

жизни. В них он как бы фиксирует свои мысли, беседует с самим собой, мало заботясь о собеседнике. С талантливым молодым искусствоведем В. В. Стасовым и особенно с А. Н. Серовым, которого он знал с 1842 года, он постоянно общался лично. Они бережно хранили память об этих драгоценных встречах — но могли только сожалеть о кажущемся «равнодушии» Глинки к его собственным творческим замыслам.

В своих замечательных «Воспоминаниях о М. И. Глинке», написанных по свежей памяти в 1860 году, Серов не случайно прервал повествование, остановившись на сочинениях варшавского периода — «Камаринской» и поздних романах, а в некрологе, посвященном памяти ушедшего композитора, ограничился лишь несколькими замечаниями о задуманной опере и неосуществленной симфонии Глинки. «Все эти планы и проекты, к нашему горю, так и остались проектами, — писал критик. — Здоровье Глинки расстраивалось, однако, более и более, и он не находил в себе довольно энергии для большого труда» (84, 762).

Иначе поступил Стасов — первый биограф композитора. Внимательно изучив сохранившиеся письма Глинки и рукопись его «Записок», он попытался проникнуть в его творческую лабораторию и осветить причины длительного молчания, так огорчавшего верных глинкианцев.

Первой и самой явной из них, по мнению Стасова, было общее состояние здоровья Глинки и «бремя лет», которое он «чувствовал на плечах своих» (93, 499). К этому неоспоримому замечанию можно только добавить, что не так уж велико было, в сущности, это бремя: в период создания «Камаринской», последнего крупного симфонического сочинения Глинки (если не считать новых редакций и обработок прежних его произведений), ему исполнилось всего 44 года. Хроническая болезнь и постоянные приступы нервного расстройства, усугубленные варварским лечением, сопровождали его в течение всей жизни. Тяжелые переживания последних лет, далеко не полностью освещенные им в «Записках», усилили это состояние и привели к роковому концу.

Более пристального внимания заслуживает другое наблюдение Стасова, содержащее в себе большую проблему: Глинка и его время. «Другая причина заключалась в той среде, в которой находился Глинка. Время и смерть разлучили его с большей частью его сверстников, друзей и

товарищей: ряды их с каждым годом все более редели вокруг него, и молодое поколение, несмотря на весь свой энтузиазм и поклонение его гению, не могло заменить того кружка близких, посреди которого окрылялось прежде всего вдохновение; отсутствие р о в е с н и к о в слишком было ему незаменимо, слишком чувствительно. Наконец, даже и тот небольшой кружок энтузиастических поклонников его таланта, который вокруг него остался в последние годы жизни, как его маленький двор, как его верная лейб-гвардия, не в состоянии был удовлетворять тем потребностям общего сочувствия, которые были одною из основных черт его характера», — писал Стасов (93, 499).

Нельзя не отдать должное пронизательности критика, вполне осознавшего ту очевидную дистанцию, которая отделяла Глинку от его почитателей. Действительно: перед ним были молодые таланты, только начинающие свой творческий путь. Их преданность была естественной данью учеников своему великому учителю. Но отдача не возмещалась полностью, и поклонение молодых не могло заглушить у Глинки горького чувства одиночества. Эпоха большого перелома еще не выдвинула гения, равного по масштабам его таланту, а единственный выдающийся его современник Даргомыжский еще только набирал силы для своего решающего произведения — оперы «Русалка», которую Глинка увидеть на сцене так и не смог.

Вместе с тем многие причины помешали Стасову полностью развернуть затронутую им проблему. Чутко воспринимая Глинку как человека пушкинской эпохи, он в то же время не мог в силу исторических условий выявить всю остроту противоречий между высокими критериями глинкинской эстетики и окружавшей композитора общественной атмосферой 1850-х годов.

Эпохой безвременья называли мемуаристы последние годы царствования Николая I, последние годы крепостнического режима. Определение слишком мягкое и, разумеется, не раскрывающее всей сложности той политической обстановки, какая сложилась в России после революционных событий 1848 года.

Тяжесть реакции со всей силой обрушилась прежде всего на литературу, всегда служившую проводником общественной мысли, почвой для всего русского искусства и в том числе музыки. Преследование Салтыкова-Щедрина, выступившего в 1848 году в «Отечественных записках» со смелой критикой российских порядков («Запутанное

дело»); гражданская казнь Достоевского в связи с разгромом революционной группы петрашевцев; арест Тургенева за статью по поводу смерти Гоголя (а фактически и за первые вышедшие рассказы из «Записок охотника») — общеизвестные факты, хорошо характеризующие ту атмосферу, в которой создавалась великая русская литература второй половины века. Строгой цензуре подвергались все статьи о Гоголе — «лакейском писателе», по определению царской цензуры тех лет, а вскоре после его смерти вышло и запрещение на все выступления, связанные с именем автора «Мертвых душ».

Эпоха цензурного террора коснулась даже тех литературных групп, которые всей своей деятельностью стремились подтвердить верность патриархальным устоям. Не избежали цензурных преследований московские славянофилы — Погодин, Хомяков, братья Киреевские. За комедию «Свои люди — сочтемся» был отдан под надзор полиции Островский.

С этим-то «темным семилетием» (1848—1855) совпали последние годы жизни Глинки, вернувшегося в Россию в 1847 году, но вскоре же и покинувшего родную Смоленщину. Тяжкой и сумрачной должна была показаться ему российская жизнь — картины мелкопоместного быта, бедной, закрепощенной деревни, провинциальной жизни в Смоленске с официальным «чествованием», которого он не мог избежать.

Не утешала и музыкальная жизнь, с которой Глинка соприкоснулся в последние петербургские годы. Вопреки известным успехам, отсталость чувствовалась во всем. Музыкальный театр, по-прежнему подвластный вкусам двора, явно оттеснял на второй план отечественную оперу, даже после возвращения русской оперной труппы в Петербург в 1850 году. По-прежнему не удовлетворяло Глинку исполнение его опер, вытесненных из Большого театра на сцену Александринского театра, где они обычно ставились не целиком, а в виде фрагментов. Концерты Филармонического общества, наиболее серьезные по своему репертуару, все еще не могли существенно повлиять на воспитание вкуса широкой публики, привыкшей к пестрым «дивертисментным» программам, составленным из разнородных пьес. Немало раздражали Глинку и легковесные отзывы прессы, и в том числе «авторитетные» суждения старого приятеля, постоянного корреспондента петербургских газет Ф. М. Толстого.

Все эти хорошо знакомые композитору тяготы петербургской жизни вместе с неумолкающими сплетнями и пересудами по поводу его личных дел заставляли его метаться в поисках надежного убежища за рубежом, мечтать о солнечной Испании, куда ему уже не суждено было возвратиться. Увы! Этого убежища он не обрел нигде: ни в порабощенной, подвластной русскому трону Варшаве, ни в чопорном Берлине, ни в шумном Париже, где все, говоря его словами, «поражало ложным блеском». Творчество Глинки, как и все самобытное, что выходило тогда из «варварской» России, казалось пока еще достаточно чуждым западноевропейскому миру. И все же, вернувшись в Петербург, он снова и снова устремляется вдаль...

«Когда бы мне никогда более этой гадкой страны не видать!» — в сердцах сказал он однажды, выходя из кареты у петербургской заставы (29, 263). Трагические слова! Как близко напоминают они известное признание Пушкина: «Черт догадал меня родиться в России с душою и с талантом!» (63, 583).

Но не к родной и близкой России — матери, кормилице, благодатной земле — был обращен этот горький упрек: он звучит гневным обвинением «жестокому веку». Не мыслили себя вне России ни Пушкин, ни Глинка. Для каждого из них родной язык, в словах ли, в звуках ли, был источником единственным и неповторимым. У каждого из них мысль о родине отзывалась в душе острой болью, но и еще более глубоким чувством нерасторжимой связи с ее исторической судьбой, ее прошедшим и будущим. И эту живую связь всем своим существом чувствовал Глинка, когда писал во время своих странствий в чужом краю: «Здесь вы найдете все, все для чувства и воображения, но для сердца что может заменить своих и родину!» (25, 17).

* * *

Поздний период творчества Глинки принес немногочисленные, но совершенные по мастерству произведения разных жанров. Каждое из них обладает своим, индивидуальным обликом, и в каждом видно неугасимое чувство нового, никогда не покидавшее Глинку. Таковы его поздние романсы — то классически-стройные, то драматически-скорбные, то романтически-мечтательные. Завершается работа над симфоническими увертюрами (вторая редакция

«Воспоминаний о Кастилии» — «Ночь в Мадриде»). Возникает ряд оркестровых обработок собственных и чужих сочинений: симфонический вариант «Вальса-фантазии», оркестровая транскрипция фортепианной пьесы «Молитва», инструментовка известной фортепианной пьесы Вебера «Приглашение к танцу» и другие. И наконец завершается путь фортепианного творчества — долгий путь общения с любимым инструментом, которому Глинка с юных лет поверял свои думы. Кульминацией в этой сфере явились лучшие фортепианные сочинения, написанные после возвращения на родину, в Смоленске: «Воспоминание о мазурке», Баркарола и Вариации на шотландскую тему.

Уже один краткий перечень этих произведений позволяет установить определенные этапы творческой эволюции Глинки в эти последние годы жизни.

Первый из них, до конца 1851 года, был связан в основном с его пребыванием в Варшаве (исключая зиму 1848/49 года, которую он провел в Петербурге). Период этот, особенно продуктивный в творческом отношении, был в то же время и переломным.

Последующие годы (1852—1855) нашли достаточно полное отражение в письмах Глинки и воспоминаниях его современников. Много работая в то время над своими прежними сочинениями, он как бы подводит итоги творческого пути, фиксирует свои эстетические взгляды, диктует «Заметки об инструментовке» и создает широко известные «Записки», законченные в марте 1855 года. Новые произведения почти не появлялись. И в то же время 50-е годы запечатлелись в жизни композитора как время итогов и перспектив, период особенно тесного общения с молодыми, растущими силами русского музыкального искусства.

Особо следует выделить последние годы жизни Глинки — 1856—1857, когда идея создания русской полифонии на основе мелодий знаменного распева всецело им завладела и увлекла его мысль в далекое будущее, «к новым берегам» русской музыки.

Попытаемся же вкратце восстановить основные факты жизни и деятельности Глинки в последнем десятилетии его творческого пути.

* * *

Лето 1847 года застало композитора в Новоспасском. После долгого путешествия особенно радостным было свидание с матерью и родными. В доме царила праздничная

суета: готовилась свадьба младшей сестры Ольги, вышедшей замуж за гвардейского офицера Н. А. Измайлова. Переполненный южными впечатлениями, Глинка восхищал всех пением испанских народных песен, рассказами о нравах и быте Испании. Новой и колоритной фигурой в Новоспасском был его постоянный спутник — дон Педро Фернандес Неласко Сандино. Л. И. Шестакова рассказывает: «Часто Don Pedro брал свою гитару, садился к роялю, брат аккомпанировал ему; вместе они играли и пели разные испанские песни и мотивы. Эта музыка особенного рода была очень оживленная и интересная; к тому же брат давал мне кастаньеты и указывал, где надо в пьесе употреблять их» (102, 20).

Но вскоре у Глинки проявились признаки острого нервного расстройства, на этот раз особенно сильного. Не дожидаясь свадьбы сестры, охваченный мучительной тоской, он бежит из деревни в Петербург. Но болезнь заставляет его надолго задержаться в Смоленске. Не доехав до северной столицы, он провел здесь всю зиму 1847/48 года.

В «Записках» Глинка не открывает истинных причин своего угнетенного состояния. Можно предположить, что они не ограничивались обычным рецидивом хронической болезни. Тягостной должна была показаться ему вся обстановка русского помещичьего быта, с которой он так давно не соприкасался. После ярких впечатлений Испании, пусть обедневшей, но все же достаточно привольной в своем повседневном быту, ему нелегко было почувствовать себя «баринном» в крепостной русской деревне. Нельзя не верить свидетельству Шестаковой, утверждавшей, что ее брат, «живя часто за границей, возмущался крепостным правом» (19, 44). К тому же год был холерный; смерть косила повсюду в селах и деревнях, в бедных крестьянских избах, где трудно было уберечься от страшной болезни. Посещение Новоспасского было у Глинки последним, и в сентябре он покинул родную усадьбу, чтобы больше туда не возвращаться. Не особенно тянуло его и в Петербург, где слишком многое могло напомнить о трудных переживаниях прошлых лет.

Но, как всегда, творчество принесло желанную отраду. В Смоленске Глинка сначала жил сравнительно спокойно, уединенно, пользуясь заботливым уходом сестры Людмилы Ивановны. Результатом «смоленской зимы» явился прекрасный фортепианный цикл «Привет отчизне» и драматический романс-монолог «Ты скоро меня позабудешь» —

новый по средствам выражения и предугадывающий дальнейший путь развития этого жанра.

Спокойная творческая обстановка вскоре была нарушена. Среди своих соотечественников-смолян, польщенных приездом знаменитого композитора, Глинка не мог остаться «домоседом». 23 января 1848 года состоялось официальное чествование автора «Руслана», устроенное по инициативе смоленского дворянства (большое участие в этом торжестве принимал почитатель Глинки полковник И. Романус, поместивший о нем большую статью в «Северной пчеле»). Вновь началась суетливая жизнь с посещением балов и собраний, с неизбежными «визитами благодарности» и выступлениями Глинки на музыкальных вечерах. «Начались неудовольствия, интриги, разные толки за глаза, а друзья переносили их брату, — вспоминает Л. И. Шестакова. — Ежели он у кого-нибудь был, а отказал приглашению другого, делали ему выговоры; одним словом, как говорит Гоголь в «Мертвых душах», пошла писать губерния!» (19, 41).

Спасаясь от «суматошной жизни», Глинка вновь устремляется за границу. Подав прошение о заграничном паспорте, он, как ему думалось — временно, останавливается в Варшаве, в ожидании новых странствий. Но в паспорте ему было отказано: наступил мятежный 1848 год. В Варшаве композитор вынужден был остаться на все лето — и с тех пор надолго связать с этим городом свою жизнь.

Польские связи Глинки достаточно полно освещены в современной литературе (12, 80). Ориентироваться в музыкальной жизни Польши ему помогло близкое знакомство с польской культурой, и с польскими деятелями, состоявшееся еще в молодые годы: общение с Марией Шимановской, в доме которой он выступал в 1820-х годах, встречи с Мицкевичем, близкое знакомство с Каролем Липиньским. В конце 30-х годов знаменитый польский скрипач с огромным успехом гастролировал в Петербурге, часто бывал у Кукольника и постоянно встречался с Глинкой. Большой поклонник таланта Липиньского, Глинка ценил в нем не только замечательного интерпретатора классической музыки, в том числе произведений Бетховена, но и подлинно народного художника, энтузиастически преданного родному фольклору, творчеству польского народа. Собранные Липиньским «Польские и русские песни галицийского народа», вышедшие в 1833 году, несомненно были известны Глинке. Много польской музыки, в особенности произве-

дений Шопена, автор «Руслана» мог слышать от В. Кажиньского, с которым познакомился в Петербурге еще до своего отъезда во Францию и Испанию.

Приехав в Варшаву весной 1848 года, Глинка уже не застал там прежних друзей. Давно ушла из жизни «царица звуков» Мария Шимановская; Липиньский на долгие годы обосновался в Дрездене, где был концертмейстером оперного оркестра. Но вся атмосфера польской столицы, конечно, не показалась Глинке чужой. В Варшаве он не раз бывал и в прежние годы. Живое ощущение польского быта, польской музыки, польской речи помогло ему сразу освоиться в этой среде и завязать новые знакомства с местными музыкантами.

Наиболее интересными оказались встречи с известным композитором Каролем Курпиньским (1785—1857), состоявшиеся, правда, несколько позже — летом 1849 года. В «Записках» Глинка свидетельствует: «Я часто встречался у Ома (хозяина ресторана в Варшаве.— *О. Л.*) с стариком Курпинским, известным в свое время польским композитором. Он был человек сведущий, и я с удовольствием беседовал с ним об искусстве» (23, 326). В том же 1849 году, но уже в Петербурге, Глинка смог познакомиться с композитором следующего поколения — Станиславом Монюшко, классиком польской оперы, автором опер «Галька» и «Страшный двор». С либреттистом Монюшко — польским литератором Влодзимежем Вольским он в Варшаве общался постоянно.

«Варшавское лето» 1848 года оказалось счастливым. Тихая, почти провинциальная обстановка польского города, по-видимому, благоприятствовала творческому труду, и Глинка в короткий срок написал «Воспоминания о Кастилии», а затем «Камаринскую», попутно работая над романами самых различных жанров. Во многом помогала ему работа с оркестром польского наместника, «князя Варшавского» И. Ф. Паскевича, предоставившего свою домашнюю капеллу в полное распоряжение композитора. С оркестром Паскевича Глинка блестяще исполнил свой полонез из «Ивана Сусанина» и хоровую сцену из «Ифигении в Тавриде» Глюка. С этого времени началось у него горячее увлечение оперным творчеством венского классика, которого он считал непревзойденным на оперной сцене.

Правда, описывая свое «приятное житье» в Варшаве, Глинка, по цензурным условиям того времени, умалчивал о многих теневых сторонах общественной жизни Польши.

«Железный режим» Паскевича, установившийся после польских восстаний 1830/31 года, низвел польскую столицу на положение провинциального города, всецело подчиненного русской власти. Николай I, посетивший Варшаву в 1835 году, прямо заявил о своем намерении «обратить город в развалины» при малейших поползновениях на независимость Польши. Печать была подвергнута самой строгой цензуре; запрещалось упоминать даже имена крупнейших деятелей польской литературы — Мицкевича, Красиньского и Словацкого. Закрыт был Варшавский университет; все преподавание велось на русском языке.

Революционная ситуация, сложившаяся в середине 40-х годов во всей Европе, вновь обострила бдительность царского правительства. Казнены или отправлены на каторгу были многие участники польских «мятежей», подавлены восстания в Галиции и Познаньском княжестве. Опасаясь новых вспышек национально-освободительного движения, правительство усиленно насаждало контроль русской администрации внутри царства Польского. В то время Варшава была наводнена русскими чиновниками, администраторами, представителями петербургской знати и петербургской интеллигенции.

Из них многие отнюдь не разделяли автократических взглядов правящей верхушки и, напротив, стремились теснее сблизиться с польским окружением, войти в дух и строй польской культуры. В Варшаве Глинка вскоре нашел петербургских знакомых. Среди них были: музыкант-любитель В. Г. Кастриото-Скандербек, широко образованный Н. А. Новосельский, земляк Глинки полковник М. И. Кубаровский, старые друзья юности А. Я. Римский-Корсак и С. А. Соболевский.

С первых же дней пребывания в Варшаве он часто встречался с филологом и писателем, известным славистом П. П. Дубровским, оставившим ценные воспоминания об этих днях. Со слов Дубровского мы знаем о тех оперных замыслах, какие не получили отражения ни в письмах, ни в «Записках» композитора, и от него же имеем сведения о литературных интересах Глинки, очень широких именно в это время. «У нас теперь гостит дорогой наш земляк М. И. Глинка,— писал Дубровский С. П. Жихареву — ...нельзя выразить, как мы восхищаемся его произведениями, которые он сам исполняет. Вы его слышали — следовательно, знаете. Теперь он замышляет написать *Илью Муромца*» (20, 457).

Итак — снова мысль о русской эпической опере, возникшая уже после возвращения в Россию. Тот же Дубровский сообщает в своих воспоминаниях о Глинке: «По приезде он был болен и никуда не выходил, и я каждый день разделял с ним его уединенную жизнь. Мы вместе перечитали тогда лучших поэтов¹. Нельзя было не удивляться его обширному знанию европейской литературы и искусств. Он очаровал меня своими замечаниями о произведениях испанской поэзии и живописи. Не говорю уже о музыке». Какие существенные черты вносят эти слова в автопортрет, оставленный Глинкой в «Записках»? Описывая свое времяпровождение в варшавских «каварнях» и дружеские вечера с приятелями, он словно намеренно умалчивает о своих творческих планах и лишь вскользь говорит о работе над «Камаринской» и замечательными романсами позднего «пушкинского цикла».

Пребывание в Варшаве было прервано поездкой в Петербург. Осенью 1848 года Глинка, узнав о том, что в столице находится его мать, здоровью которой внушало серьезные опасения, покинул Польшу и поселился в Петербурге, у сестры Елизаветы Ивановны Флэри. Зима прошла в занятиях музыкой с близкими друзьями. Интересными, увлекательными были музыкальные вечера у В. Г. Кастриото-Скандербека, на которых присутствовал весь цвет музыкального мира: Глинка, Даргомыжский, А. Рубинштейн, Одоевский, Мих. Виельгорский, Монюшко. В Петербурге автор «Сусанина» радушно встретил своего молодого друга А. Н. Серова, с которым он не виделся уже пять лет. Той же зимой 1848/49 года он познакомился, при посредничестве Серова, с Владимиром Стасовым — будущим своим биографом и пламенным пропагандистом. Часто посещала Глинку и музыкально одаренная сестра Серова — Софья Николаевна Дютур. Так постепенно группировался вокруг него кружок молодых почитателей, с которыми он был тесно связан в последние годы жизни.

Особое место в этом кружке занял еще один молодой глинкианец Василий Павлович Энгельгардт (1828—1915). С его родственниками Глинка был знаком еще в юные годы, когда незадолго до окончания Благород-

¹ По словам Дубровского, именно под влиянием этого совместного изучения «лучших поэтов» возникли романсы Глинки «Песнь Маргариты» на слова Гёте в переводе Э. Н. Губерта и «Слышу ли голос твой» на слова Лермонтова (19, 260).

ного пансиона некоторое время жил в доме генерала В. В. Энгельгардта, деда Василия Павловича. Страстный любитель музыки, молодой Энгельгардт систематически доставал и переписывал новые сочинения Глинки, а затем бережно собирал и хранил его автографы. Получив на это разрешение самого композитора, он вскоре сделался главным хранителем драгоценных глинкинских рукописей, которые впоследствии передал в петербургскую Публичную библиотеку. Преданность этого молодого друга, его чуткое, бережное отношение к каждой строке, выходявшей из-под пера Глинки, глубоко трогали создателя «Руслана». В последние годы жизни он охотно делился с Энгельгардтом своими творческими планами и с большой теплотой обращался к нему в своих письмах.

Много занимаясь музыкой и постоянно выступая на вечерах, Глинка не избегал и литературных кругов. В начале 1849 года варшавский знакомый Н. А. Новосельский ввел его в общество «молодых литераторов нового поколения». То был известный в истории кружок петрашевцев.

Встреча оказалась знаменательной. Среди этих мыслящих молодых людей, которые вскоре, по словам Глинки, «довели себя до беды», он мог увидеть Достоевского, Салтыкова-Щедрина, А. И. Пальма, А. Н. Плещеева, А. М. Жемчужникова, братьев Ап. Н. и В. Н. Майковых, услышать слово правды о тяжком беспорядке народа.

Но «беда» не замедлила разразиться. Известие об аресте петрашевцев в ночь на 23 апреля должно было глубоко поразить Глинку. После следствия почти все подсудимые были приговорены к смертной казни, но ввиду «смягчающих обстоятельств» отправлены на каторгу и в ссылку. Как и в юные годы, Петербург вновь принес Глинке самые мрачные, трагические впечатления, каких уже немало накопилось в его жизни.

Летом 1849 года он снова в Варшаве. На этот раз варшавское пребывание затянулось надолго, на два с лишним года. Длительное отсутствие композитора в Петербурге и его явное нежелание возвратиться в столицу не могли не привлечь внимания правительственных кругов. Императрица Александра Федоровна, посетившая Варшаву осенью 1850 года, не случайно обратилась к нему с вопросом: «Здравствуй, Глинка! Что ты тут делаешь?» И в ответ на объяснение о «менее суровом» климате, который якобы заставляет его остаться в Варшаве, многозначительно

возразила: «Разница небольшая, но я рада, очень рада тебя видеть» (23, 337).

Находясь в Варшаве, Глинка все более сближался с окружающей его обстановкой. Он много музицировал с местными любителями, особенно с семейством доктора Грюнберга, с его талантливыми дочерьми Юлией и Изабеллой. Постоянно слушал он игру органиста Августа Фрейера, замечательного исполнителя органных произведений Баха. Глубоко укоренившаяся любовь Глинки к классике XVIII века теперь еще более окрепла; увлечение Бахом оживило в нем интерес к полифонии предшествующих веков, к искусству Палестрины и других старых итальянских мастеров, а впоследствии — и к более широкой проблеме русской полифонии.

Но в целом музыкальные впечатления Глинки в Варшаве не могли быть особенно обильными. Вечера у старых знакомых — Соболевского, Новосельского и Дубровского, где он безраздельно царил как исполнитель своих романсов, все же не могли заменить общения с более широкой художественной средой. Все реже посещало его желание работать. За два года жизни в Варшаве были написаны всего 4 романса и «Прощальная песнь воспитанниц Смольного института» для женского хора с оркестром.

Последнее произведение, написанное Глинкой по заказу двора, по собственному признанию — «с трудом», принесло ему немало неприятностей. В его отсутствие хор был небрежно исполнен на выпускном торжественном вечере капельмейстером И. К. Кавосом и вызвал неодобрительный отзыв Николая I: «его величество нашел оркестровку слабой!» (23, 338). Соперничество с А. Ф. Львовым и Мих. Ю. Виельгорским, как этого и опасался Глинка, обошлось ему дорого: рядом с изящным глинкинским хором произведения этих признанных мастеров официального жанра должны были изрядно померкнуть.

К тому же здоровье композитора заметно слабело. Он часто болел, жаловался на «сильную и глубокую хандру», на овладевшую им апатию. Осенью 1849 года он писал своему близкому другу М. С. Кржисевич: «Руки и голос еще служат исправно — но вообще на вид я жестоко постарел в эти последние годы... Я довольно худо вижу и уже прибегаю к очкам» (24, 290).

Об изменившемся состоянии Глинки красноречиво свидетельствуют его поздние портреты и воспоминания современников. А. Я. Панаева, видевшая его в Варшаве весной

1850 года, писала: «Это был совершенно другой человек. Он казался полным, лицо его было одутловато и желто-синеватого цвета; взгляд апатичный, прически прежней не было, волосы лежали прямо, и вдобавок он отрастил себе усы. Прежней живости в его движениях не было и помину: он тяжело дышал, поднявшись в мой номер,— тогда как нужно было сделать всего несколько ступенек; голос у него был глухой, сипловатый, и он уже не закидывал задорно своей головы» (19, 256). И хотя сведения, сообщенные этой мемуаристкой, далеко не всегда оказывались точными, в данном случае она с большой наблюдательностью отметила печальную перемену.

Не заставили себя ждать и тяжкие переживания личного характера. Один за другим поразили композитора удары судьбы: сначала смерть сестры и друга Е. И. Флёри (она скончалась в апреле 1850 года), затем — смерть горячо любимой матери, последовавшая 31 мая 1851 года.

Получив известие о кончине матери, Глинка испытал сильнейшее нервное потрясение, оставившее след до конца его жизни: у него атрофировалась правая рука — до того, что он «не мог почти владеть ею». Встревоженная его состоянием, в Варшаву приехала Л. И. Шестакова. Категорически отказавшись вернуться в родное поместье («после смерти матушки никогда в Новоспасское не поеду!»), Глинка сразу же передал ей полную доверенность на управление всем своим имением и вновь поселился в Петербурге, где сильно изменился весь строй его жизни.

* * *

Во второй половине 40-х годов заканчивается творческий путь Глинки в области фортепианного искусства, которому он всегда отдавал немало сил, труда и вдохновения. Немногие пьесы, написанные им в последние годы жизни («Мазурка, сочиненная в дилижансе» — 1852, «Первоначальная полька» — 1852 и «Детская полька» — 1854), по существу, не прибавляют нового к его фортепианному наследию, тем более что частично они были задуманы раньше². Истинной же кульминацией и «кодой» явились

² По поводу «Первоначальной польки» для фортепиано в 4 руки Глинка писал в «Записках»: «Эту польку я играл в 4 руки с 40 года, написал же ее в апреле 1852 года» (23, 340), а тема «Детской польки», по его же словам, была задумана им еще в юности, как основной материал для финала альтерной сонаты «в русском роде» (23, 229).

четыре пьесы, написанные в Смоленске, после возвращения на родину: «Воспоминание о мазурке», Баркарола, Вариации на шотландскую тему и «Молитва». В них получили законченное выражение все основные линии глинкинского пианизма в типичных для него жанрах опозетизированного танца, лирической миниатюры и свободно построенного вариационного цикла, по типу приближающегося к фантазии.

Созданные задолго до появления фортепианных пьес Чайковского, эти произведения как бы суммируют все то лучшее, что могла дать русская фортепианная музыка первой половины XIX века.

Прощанием с романтизмом хочется назвать весь этот «смоленский цикл», вылившийся у Глинки свободно и непосредственно, в дни самоуглубленной работы, после долгих скитаний. В них он по-прежнему остается верным тому изящному, утонченному фортепианному стилю с преобладанием мелкой, ажурной техники, который сложился у него в юные годы. Сохранился и теплый, интимный, подлинно камерный стиль его фортепианной лирики, призванной согревать сердца, вносить прекрасное в повседневную жизнь и не претендующей на большую концертную эстраду.

И в то же время многое углубилось в самом содержании этих поздних пьес. Блестящая «фильдовская» виртуозность уступает место более простой и сдержанной манере изложения. Глинка уже не стремится поражать слух потоком «брильянтных» пассажей, эффектными кодами вариаций, как это было в ранних произведениях. Господствуют настроения раздумья и созерцания, мечтательной устремленности и душевного порыва. Всюду заметно ощущается лирико-романтический дух времени, дух шопеновской эпохи 30—40-х годов.

О своей близости к великому польскому мастеру Глинка открыто говорил сам. «У Шопена тоже нередки такие модуляции. Это наша с ним родная жилка», — заметил он по поводу одного гармонического оборота в своем романсе «Песнь Маргариты» (83, 163). Особенно чутко прислушивался он к мазуркам Шопена, в которых наиболее открыто и непосредственно высказалась национальная природа его творчества. Этот интерес еще более подкреплялся у Глинки постоянным общением с польскими музыкантами, знакомством с польской культурой.

Пьесы, написанные в Смоленске, вышли в издании Стелловского под общим названием «Привет отчизне» и с

характерным подзаголовком: «Музыкальные очерки»³. По замыслу этот маленький цикл в какой-то мере перекликается с вокальным циклом «Прощание с Петербургом». Все произведения объединяются романтической темой странствия. Из сферы изысканного и грациозного польского танца мысль композитора переносится в далекие южные края, к ласковым волнам тихого, плещущего моря, а затем — к романтической Шотландии, к поэзии северных преданий. Цикл завершает торжественная «Молитва», звучащая как гимн утешения, как лирическая исповедь поэта. Каждой из пьес предшествует литературный эпиграф, образно раскрывающий его содержание.

Первую пьесу цикла — «Воспоминание о мазурке» сам Глинка охарактеризовал как посвящение Шопену. По свидетельству Серова, он даже хотел дать ей соответствующее название («Homage à Chopin»), но затем «удержался от слишком частого злоупотребления подобных «оммажей» (83, 161). Действительно: многое связывает эту миниатюру с лирическим строем шопеновского танца, уже утратившего непосредственно-бытовые черты. Подобно Шопену, Глинка чутко переосмысливает одну из жанровых разновидностей польского мазура и превращает танец в поэму, картину, размышление.

Нельзя не заметить, что такой тип «лирической мазурки» сложился у него несколько ранее, еще в начале 40-х годов. Судя по сохранившимся сведениям, именно к этому времени относится более близкое знакомство Глинки с музыкой Шопена, которую он мог часто слышать в исполнении В. Кажиньского. Прекрасным примером «шопеновских отзвуков» может служить мечтательно-грустная мазурка до минор (1842), снабженная примечанием «Lamentabile» и отмеченная явным влиянием великого польского композитора. В сравнении с более ранними «дансантами» мазурками Глинки, трактовка жанра здесь полностью изменилась.



³ В «Записках» Глинка ошибочно относит к этому изданию только 2 пьесы: «Воспоминание о мазурке» и Баркаролу.

Особое поэтическое настроение господствует и в «Воспоминании о мазурке». Уже само название пьесы вызывает ассоциации с лирическим размышлением, с напоминанием о чем-то давно ушедшем.

Оригинальна и композиция, совсем не традиционная для танцевального жанра. Утвердившийся принцип трехчастной или рондообразной симметричной структуры у Глинки уступил место более свободному развитию. В основу пьесы положены две чередующиеся темы, находящиеся в тонико-доминантовом соотношении и образующие миниатюрную сонатную форму. Такой принцип сближает лирическую пьесу, скорее всего, с романтическим жанром фантазии или экспромта. Свободный, как бы импровизационный характер развития заложен в самом тематизме, в капризно-изменчивом движении главной темы, выразительно оттененной переменностью мажоро-минорного лада. Изящество ритмического рисунка и мерцающие переливы гармонии придают этому образу своеобразный шопеновский колорит:

61 *Vivace capriccioso*



Но с этим центральным образом воспоминания, мимолетной мечты прямо сопоставляется и другой, более реальный эпизод бытового танца, выраженный в остро ритмованной, «пришпоренной» теме мазурки:

62

Так в небольшом произведении художник тонко ассоциирует два плана действия — реальное и иллюзорное, романтическое и жизненно-повседневное, создавая свою музыкальную интерпретацию избранного им поэтического эпиграфа: «*Sans illusions — adieu la vie!*»⁴

Своеобразный замысел «Воспоминания о мазурке» был по достоинству оценен Даргомыжским. Среди фортепианных сочинений Глинки автор «Русалки» особенно выделял именно эту пьесу и постоянно исполнял ее в кругу друзей. В письме к В. Г. Кастриото-Скандербеку от 25 апреля 1849 года он писал: «С необыкновенным удовольствием проигрываю всем, кто ни бывает у меня, его (Глинки.— О. Л.) музыкальные очерки, из коих особенно нравится мне «*Souvenir d'une masurque*» (26, 31). Исполнял эту пьесу в своих фортепианных концертах и А. Рубинштейн.

Тема воспоминания нашла свое отражение и в другой пьесе цикла — Баркароле. Эпиграфом к ней Глинка избрал стихотворение Феличе Романи, некогда положенное им в основу романса «*Il desiderio*» — «Желание»:

Ah, se tu fossi meco
Sulla barchetta bruna —

«Ах, если бы ты была со мной в ладье порою тайной». Исследователь русского фортепианного искусства А. Д. Алексеев по праву связывает глинкинскую Баркаролу с образами Италии, с романтической атмосферой южного морского пейзажа: «Она красочно и правдиво воспроизводит мир Италии, еще с молодости хорошо знакомый композитору» (1, 100).

Но по сравнению с вокальными баркаролами Глинки, поздняя фортепианная пьеса более опосредованно отображает этот мир.

Особой изысканностью и тонкостью отличается фортепианная фактура, образно передающая ощущение морского простора и мерного движения волн. Широко разбросанные форшлаги в партии правой руки и глубокий органнй пункт в басу окутывают легкой дымкой плавно стелющуюся, певучую мелодию в среднем регистре. Примечанием «*forte ma dolce*» Глинка подчеркивает сочный характер кантилены:

⁴ «Без иллюзии — прощай, жизнь.» — эпиграф, заимствованный Глинкой из французского перевода стихотворения Метастазіо.



Еще ярче выступает на первый план кантиленное начало в среднем разделе. Темп оживляется: *Vivace* вместо *Allegro moderato*. Мелодия, энергичная и властная, открыто переходит в высокий регистр, а выразительная гармонизация с шубертовскими нюансами мажоро-минорного лада придает ей более экспрессивный, патетический оттенок. Характерно и общее тональное соотношение двух разделов — G-dur и Es-dur, — концентрирующее в себе тот романтический колорит, которым окрашены все гармонические последовательности фортепианной пьесы. Широко применены мягкие краски одноименного минора, II и VI пониженных ступеней мажорного лада.

Требующая от пианиста высокого мастерства нюансировки, эта миниатюра особенно охотно исполнялась ее автором. «Сам Глинка исполнял эту баркаролу с мягким, нежным, бархатным туше, которое напоминало манеру Фильда, знакомую мне только по описаниям, конечно», — вспоминал Серов (83, 161). По своему художественному уровню пьеса стоит рядом с такими шедеврами Глинки, как ноктюрн «Разлука» и «Воспоминание о мазурке».

Однако в целом пьесы такого рода, обладающие определенным программным замыслом, не занимают у композитора большого места. Основным жанром его фортепианного творчества, помимо танцевальных миниатюр, по-прежнему остается жанр вариаций, получивший свое завершение в замечательном цикле, созданном «на шотландскую тему».

В ряду фортепианных вариационных циклов Глинки это произведение — наиболее поэтичное по стилю и самое совершенное по форме. Не только ряд «волшебных изменений» исходного образа, но и вполне осознанная драматургическая линия повествования, рассказа, баллады господствует в этой романтической пьесе. Отсюда своеобразная трактовка вариационного цикла, продиктованная самой темой, чутко и пронизательно выбранной великим художником.

Происхождение темы давно установлено в литературе (1, 94—95; 87). В основе ее лежит не шотландская, а ирландская народная мелодия, опубликованная с текстом знаменитого поэта Томаса Мура (1780—1852) — «барда Ирландии». Она вошла в 5-ю тетрадь сборника «Ирландских мелодий», над которыми поэт работал в течение многих лет (1808—1834), сочиняя свои стихи «на голос» уже знакомых народных песен.

Современник и биограф Байрона, Мур прославился прежде всего благодаря этим изумительным по своей музыкальности стихотворениям, давшим ему «право на бессмертие» (108, 33). Подобно шотландским песням Бернса, они сделались в полном смысле слова живым олицетворением его родины.

Поэт утверждал, что все его творчество выросло «из глубокого чувства музыки» (108, 35). Эти слова полностью подтверждаются в «Ирландских мелодиях», созданных сложным, своеобразным путем: Мур брал народные мелодии, гармонизованные его соотечественником композитором Джоном Стивенсоном, и сочинял на них собственные стихи, подчиняясь ритмике выбранного напева. О том, как сложна была эта задача, Мур говорит в письме к Стивенсону: «Работа, которую вы мне предлагаете, — подложить слова к мелодиям — отнюдь не легка. Поэт должен следовать разнообразнейшим изменениям выраженных в них чувств и настроений, должен почувствовать и понять те мгновенные колебания души, то непостижимое сочетание дерзкой веселости и сумрачной печали, которое так свойственно характеру моих соотечественников и которое так глубоко окрашивает их музыку. Даже и в самых оживленных напевах мы слышим какую-то меланхолическую ноту — то минорную терцию, то пониженную седьмую ступень; набрасывая на них мимолетную тень, она придает особый интерес даже самым спокойным, радостным песням» (116, 5).

Эти тончайшие нюансы радости и печали поэт сумел вдохновенно передать в одном из лучших своих стихотворений «Последняя летняя роза», написанном на мелодию народной песни «Бларнейские рощи» («Groves of Blarney»):

То последняя роза лета
Отцветает среди полей,
Все подруги ее увяли,
И весна не вернется к ней.

Приводим мелодию песни в записи Стивенсона:

64

'Tis the last rose of summer left.

blooming alone

Этот редкий по красоте напев сделал песню на слова Мура широко популярной во всех странах Европы и Северной Америки. Забыто было даже ее подлинное происхождение: в различных источниках она именуется то шотландской, то английской. Ее меланхолический северный колорит привлекал многих композиторов — в том числе Бетховена, Мендельсона; широко разрабатывалась она и в виртуозных вариациях Тальберга и Герца. По-видимому, именно из репертуара современной ему фортепианной музыки и почерпнул Глинка эту тему, которой дал особенно чуткое, вдумчивое истолкование. В народном напеве он ощутил дух северных преданий, отзвук далекой старины — и в то же время весь аромат наивной, простосердечной песенной лирики.

Лирико-элегический тон пьесы созвучен тем образом воспоминаний, которые незримо присутствуют во всем фортепианном сборнике. Как и в предшествующей Баркароле, композитор предпосылает своим вариациям поэтический эпиграф, заимствованный из собственного романа «Память сердца» на слова Батюшкова:

О память сердца, ты сильней
Рассудка памяти печальной.

Нахлынувшие воспоминания юности, возвращение на родину после долгой разлуки, мысли о прежних увлечениях и прежних друзьях — вот что владело его душой. Не случайно «шотландские вариации» он посвятил дальней родственнице, жительнице Смоленска Е. А. Ушаковой: этой «миловидной 18-летней девушкой, хорошо игравшей на фортепиано», он некогда увлекался в молодости, ей же посвятил в 1826 году Вариации на итальянскую тему «*Benedetta sia la madre*» — первое свое сочинение, изданное в печати. Новая встреча пробудила эти воспоминания⁵.

Форма произведения оригинальна: за темой следуют всего две вариации и широко развернутый финал. Всегда стремившийся к немногословному развитию, Глинка подчинил свой замысел по существу очень стройной, репризной форме. Вслед за тонко гармонизованной темой он вводит легкую, прозрачную по фактуре, слегка фантастическую первую вариацию (видение, призрак?), затем задумчивую, эпически-повествовательную вторую, где явственно обрисовывается глая тема, окрашенная в сумрачные тона. Активный, драматичный финал включает новые вариационные преобразования темы. В коде финала мелодия ирландской песни вновь принимает свой первоначальный облик, развертываясь в басовом голосе. Все три опорных тематических раздела композиции — тема, вторая вариация и кода финала — придают циклу подлинно глинкинскую стройность.

И в то же время свободный полет фантазии и прихотливая смена образных превращений темы позволяют почувствовать здесь тот принцип поэтической программности, который свойственен более свободным романтическим формам, и в первую очередь — балладам Шопена. С творческой манерой великого польского романтика Глинку роднит также и удивительное богатство красок, полнота фонического ощущения гармонии.

Стоит обратить внимание на гармонизацию главной темы во второй вариации, наиболее близкой к ней. Строгая и простая трактовка народной мелодии (которую Глинка тонко варьирует в завершающих кадансовых оборотах, сменяя тонику VI ступенью и далее двойной доминантой) приобретает особый «северный» колорит благодаря введе-

⁵ О Е. А. Ушаковой, в замужестве Мицкой, и ее знакомстве с Глинкой см.: 23, 230, 330, 372, 373.

нию сначала побочных ступеней лада, а затем скользящих, ниспадающих хроматизмов в средних голосах:

85 [Moderato]
Var. 2

legato assai

Такой путь интерпретации народной темы прокладывает путь в будущее. И даже не столько с Шопеном, сколько с Григом (к сожалению, совсем незнакомым с творчеством своего русского предшественника) хочется сопоставить этот впечатляющий образ, сразу же наводящий на мысль о чем-то давно минувшем, о древних преданиях Севера. Приходит на память фортепианная Баллада Грига, также построенная в форме вариаций, но родившаяся на 30 лет позже. Каким гениальным предвидением этой северной, григовской поэзии выглядят «шотландские вариации» Глинки! В сфере колорита, в области романтического ощущения природы, эпоса, далекой старины это, бесспорно, лучшее и наиболее художественное из фортепианных произведений творца «Руслана».

Совсем особое место в цикле занимает «Молитва». Рядом с тонко разработанной, чисто фортепианной фактурой предшествующих пьес она кажется, скорее всего, эскизом оркестрового сочинения. Сам композитор долгое время сомневался в ее жанровой принадлежности (гимн? монолог? кантата?) — пока наконец не превратил ее в романс, сначала с аккомпанементом фортепиано, а затем, в окончательной редакции, с сопровождением оркестра. В ре-

зультате у него окончательно прояснилась идея ораториальной трактовки этого сочинения. Как вспоминал об этом Серов, весь замысел «Молитвы» требовал «по идее Глинки не с и м ф о н и и, а п е н и я соло и хором» (83, 162). И эту мысль он окончательно воплотил, соединив свою музыку с проникновенным стихотворением Лермонтова. Рассматривать эту пьесу следует, таким образом, в ряду вокальных сочинений Глинки,— хотя и в этой области она не совсем обычна по жанру.

Судя по сохранившимся данным, композитор особенно дорожил этим произведением, которое родилось сразу, в минуту вдохновения, как искреннее и глубокое излияние охватившего его чувства. Описывая свое пребывание в Смоленске, он вспоминает: «Оставшись один в сумерки, я почувствовал такую глубокую тоску, что, рыдая, молился умственно и выимпровизировал „Молитву“ без слов для фортепиано, которую посвятил Дон Педро. К этой молитве подошли слова Лермонтова „В минуту жизни трудную“» (23, 330).

Как и многие другие произведения Глинки, «Молитва» органически сочетает в себе классические и романтические черты. Строгой продуманностью отличается вся ее стройная репризная композиция — типичная для Глинки трехпятая симметричная структура, основанная на контрасте двух образов. Впечатляет сопровождающий главную тему величественный, «генделевский» хорал. Но в целом весь эмоциональный тон этого произведения крепкими узами связан с романтической традицией. Созданная в минуту скорби, она в то же время несет в себе тот возвышенный образ просветления, с каким у романтиков связывалась поэзия надежды и утешения, стремления к высокому, недостижимому идеалу: таковы известные «Утешения» Листа или задумчиво-созерцательные песни Шуберта.

Философская тема «скорби и просветления» у Глинки ярко выражена прежде всего в созвучном этой идее ладо-тональном колорите. Излюбленные глинкинские терцовые сопоставления двух формообразующих разделов, с применением светлых тональностей C-dur и E-dur в хоральном эпизоде, подчеркивают возвышенный, гимнический характер всей музыки. После торжественного вступления с характерным «рокотом литавр» светло и восторженно звучит мажорная главная тема. Мелодия ярко устремляется ввысь, как бы преодолевая каждую достигнутую вершину:

The image displays two systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo and expression are marked as 'Andante con molta espressione'. The first system begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system features a forte (f) dynamic. The notation includes various rhythmic values, slurs, and phrasing marks.

Подтекстовав впоследствии эту тему, Глинка глубоко почувствовал не только мечтательно-романтический строй стихотворения, но и редкую музыкальность лермонтовских стихов. Ямбический строй каждого стиха у поэта смягчен певучими, дактилическими окончаниями, чередованием мужских и дактилических рифм. Вследствие этого в каждом стихе возникает одно главное ударение, настойчиво подчеркнутое гармоническим задержанием и в музыке Глинки:

В минуту жизни трудную,
Теснится ль в сердце грусть,
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.

По-видимому, свою «Молитву» композитор с самого начала мыслил как вокальное произведение. Во всяком случае, его не могли удовлетворить оба переложения «Молитвы» без слов, для одного оркестра, сделанные сначала в 1848 году Поленсом — дирижером оркестра графа Паскевича, а затем, в следующем году — Серовым, который выразил искреннее сожаление о том, что «столько строгой красоты и глубины мыслей гибнет отчасти в бедном, малосочном, бесхарактерном звуке фортепиано» (83, 162). И только в собственной транскрипции для контральто с сопровождением оркестра и хора (1855), написанной им для своей ученицы, известной певицы Д. М. Леоновой, Глинка наконец услышал «Молитву» в том широком, монументаль-

ном стиле гимнической кантаты, в каком она была, в сущности, задумана сначала. Создав эту вдохновенную «песнь утешения», он прямо связал свое фортепианное творчество с вокальным, вокальное — с симфоническим.

Заканчивая обзор фортепианного цикла «Привет отчизне», куда входил первоначальный вариант «Молитвы», нельзя обойти молчанием и связанный с этой пьесой характерный биографический момент. Сохранившаяся в архивах рукопись произведения несет на себе эпиграф, заимствованный из «Думы» Кольцова:

Тяжелы мне думы,
Сладостны молитвы!

По предположению исследователей, эта надпись сделана не самим композитором, а рукой его «далекой возлюбленной» — Екатерины Ермолаевны Керн. Прежняя связь с ней, по-видимому, и в те годы не была забыта, и рукопись Глинки не случайно стала для Керн доступной. Все та же общая «тема воспоминаний» сделала «Молитву» Глинки, столь своеобразную по жанру, финалом замечательного фортепианного цикла конца 1840-х годов.

* * *

Не меньшего, а может быть, даже и более пристального внимания заслуживают поздние романсы Глинки, созданные в последнем десятилетии его жизни. Если в своем фортепианном творчестве он сумел завершить на самом высоком уровне мастерства тот лирико-романтический этап русского пианизма, который уходит своими истоками в традиции Фильда, то в сфере вокального камерного жанра многое у позднего Глинки уже смотрит вперед, в будущее и предугадывает новые тенденции психологического реализма, присущие русскому искусству второй половины века.

В этом плане было бы показательно сравнить две основные группы романсов конца 40-х и первой половины 50-х годов: с одной стороны — классические произведения на стихи Пушкина, Лермонтова, Мицкевича, с другой — драматические романсы-монологи на тексты второстепенных, но популярных именно в тот период поэтов Н. Ф. Павлова, Э. Н. Губера, Ю. В. Жадовской.

Первую из этих групп можно условно назвать «поздним пушкинским циклом» (стихотворения Пушкина здесь преобладают). В ней Глинка вновь с увлечением впитывает

жизнелюбивую струю пушкинской поэзии, ее античный дух, ее гармоничную стройность. Вновь оживает у композитора характерный для пушкинской эпохи жанр «женского портрета», получивший свое воплощение и в романсе «Адель», и в грациозном романсе-признании на текст Мицкевича («Rozmowa»), и в маленьком монологе на стихи Лермонтова «Слышу ли голос твой». Еще более традиционной реминисценцией жизнерадостной пушкинской лирики, воспоминанием о юных лицейских днях поэта звучит застольная песня «Заздравный кубок» — гимн молодости, любви, искусству.

Общей приметой всей этой группы является светлая тональная окраска, углубленная излюбленными глинкинскими терцовыми сопоставлениями мажорных ладов. Характерен и четкий ритмический строй каждой вокальной миниатюры, определяемый ее жанровыми истоками: вальс, мазурка, полька, контрданс. Этот прием использования танцевального ритма давно уже стал традиционным в трактовке «романса-портрета» у современников Глинки — Алябьева, Варламова, Н. А. Титова и многих других. Но автор «Руслана» пользуется им особенно тонко, как бы намеренно затушевывая открытую танцевальность бытового жанра (нечто подобное — у Даргомыжского, в известном романсе «Мне минуло шестнадцать лет», сочетающем в себе черты вальса и менуэта). Каждый из глинкинских романсов исполнен очарования, присущего старинным акварельным портретам русских художников, и в каждом из них поражает законченность, цельность, мгновенная «запечатленность» поэтического образа.

В структурном отношении Глинка по-прежнему верен принципу закругленной трехчастной репризной формы. Сохраняются и типичные для него кодовые расширения с повторами последних стихов, утверждающих главную мысль.

Однако при этом он явно избегает острых контрастов, как это было в романсах более раннего «руслановского» периода. Характерная для того времени контрастная драматургия (напомним романсы «Я помню чудное мгновенье», «Ночной зефир», «Попутная песня») теперь сменилась более концентрированной и обобщенной трактовкой сюжета. При всей гибкости и утонченности нюансировки, в каждом романсе господствует единый план тематического развития, не нарушаемый вторжением острых контрастов. В числе десяти поздних романсов Глинки (1847—1856)

нет ни одного произведения, включающего контрастный средний эпизод; нет изменения заданного размера и темпа. Исключением является только «Молитва» на слова Лермонтова, вообще выходящая за пределы камерного жанра.

В пределах трехчастной формы композитор придерживается в основном середины так называемого «развивающего» типа. Эта черта, так же как некоторые детали в трактовке вокальной мелодии, заметно сближает Глинку с его младшим современником Даргомыжским, при всей яркой определенности глинкинского почерка (Глинку как мастера романса не спутаешь ни с кем!).

Высокое мастерство композитора в области вокальной мелодики проявилось прежде всего в точно и верно найденном зерне будущего развития. В первых же тактах определяется «психологическая тональность» всего произведения в целом. Чувство восторга и ликования, подавленности и скорби, мечтательного созерцания и любования красотой сразу захватывает слух в этом первичном творческом импульсе. Рассматривая поздние романсы различных жанров, укажем на самые показательные примеры такого исходного мотива, определяющего характер мелодического движения: стремительно-восходящего, скорбно-ниспадающего, мягкого волнообразного.

67а [Allegro spiritoso]

Музыкальный фрагмент 67а, обозначенный как [Allegro spiritoso]. Он состоит из вокальной мелодии и фортепианного сопровождения. Вокальная линия начинается с динамического знака *f* и содержит текст: «Пью за здра-ви-е Ме-ри,». Музыкальный язык характеризуется энергичными движениями и четкими ритмическими рисунками.

67б [Andante con moto]

semplice con anima

Музыкальный фрагмент 67б, обозначенный как [Andante con moto] с подзаголовком *semplice con anima*. Он также включает вокальную мелодию и фортепианное сопровождение. Вокальная линия начинается с динамического знака *[p]* и содержит текст: «Ты ско-ро ме-ня по-за-бу-дешь,». Музыкальный язык более медленный и выразительный, с плавными линиями.

67в Andante mosso
dolce e legato assai

Люблю я в раз-думьи в частых за-ка-тах

Но вернемся к маленькому «пушкинскому циклу» 1848—1849 годов. В состав его входят романсы «Заздравный кубок», «Мери», «Адель», написанные в Варшаве. Среди них выделяется изящная миниатюра «Адель» — прелестный акварельный портрет, тонко выписанный великим художником. Все в нем не только соответствует анакреонтическому духу ранней поэзии Пушкина, но даже несколько углубляет лирический тон этого грациозного экспромта, которому сам поэт едва ли придавал большое значение.

Поэтический метроритм стихотворения — легкий, подвижный. Короткие двухстопные ямбические стихи Глинка передает в танцевальном ритме польки. Фортепианная партия, развертывающаяся по преимуществу в высоком регистре (образ «свирели»), выразительно оттеняет ритм и придает музыке отпечаток женственной грации.

Зерном вокальной мелодии служит характерный волнообразный мотив с нисходящим задержанием к терции. Исследователь романсов Глинки Л. А. Мазель считает этот оборот, «опетый предыктом в виде нисходящей кварты», одной из самых типичных примет русской вокальной мелодики XIX века (46, 104—105). Освещая его по-разному, сначала в мажорном, затем в минорном ладу, Глинка поэтизирует танцевальную схему произведения: плавный, волнообразный рисунок мелодии смягчает и вуалирует танцевальность фактуры.

68 [Allegretto. Tempo di polka]

semplice e grazioso

Иг-рай, Адель, не знай печали; Ха-ри-ты, Лельте, бявен-ча-ли

Интересна трактовка формы. Сквозное развитие пушкинского текста композитор нарушает своим излюбленным приемом «расширяющего повтора» (термин Л. А. Мазеля) и сообщает всему произведению закругленную форму рондо, в котором первые 6 стихов служат основной темой, а следующие 8 («Твоя весна тиха, ясна») — эпизодами, сходными по тексту и мелодическому рисунку, но различными по ладотональному освещению.

Одним из самых тонких штрихов в этом «музыкальном портрете» является неожиданное отклонение в C-dur во втором эпизоде, после длительного господства дизезных тональностей (A-dur, E-dur, cis-moll). Тонкой игрой красок Глинка вдумчиво подготавливает главную кульминацию романса — образ искусства. Многократными повторами последних стихов в заключительной репризе-коде композитор подчеркивает эстетический смысл стихотворения:

И в шуме света
Люби, Адель,
Мою свирель.

Так грациозный экспромт, вскользь брошенный Пушкиным, в руках Глинки вдруг обнаруживает свою внутреннюю драгоценную сущность. Проходит все: «младые лета», «часы упоений» и дни любви... и вечно пленяет только одно — свирель поэта, неумолчно звучащий голос его Музы.

Яркую антитезу романс «Адель», посвященный младшей сестре Глинки Ольге Измайловой, находит в другом «романсе-портрете» — «Мери». Вновь обращение к тексту Пушкина, и вновь дань восхищения дорогой сердцу женщине.

Эту заздравную песню Глинка посвятил Марии Степановне Кржисевич («Мери»), с которой познакомился еще в 30-е годы, на Украине. В последний период жизни композитора эта обаятельная женщина, приятельница Е. Е. Керн, особенно часто общалась с ним. К ней обращены ценные, содержательные письма Глинки из Испании, Франции, Польши.

В основу романса положено стихотворение Пушкина, написанное в пору его увлечения английской поэзией и драматургией, в период болдинской осени 1830 года. «Из Barry Cornwall» — так озаглавил поэт эту застольную песню в народном духе, создав действительно великолеп-

ную русскую транскрипцию английского подлинника⁶. Полностью сохранены у него оригинальный силлабо-тонический ритм стихотворения и своеобразная строфика из 5 стихов с обрамлением (именем «Мери» обрамлены все три строфы пушкинского текста, перекликающиеся между собой перекрестными рифмами: «двери», «пери», «потери»):

Пью за здравие Мери,
Милой Мери моей.
Тихо запер я двери
И один без гостей
Пью за здравие Мери.

Но главное — сохранен чисто английский колорит задравной, застольной песни. Поэт всемирной отзывчивости, Пушкин сумел передать весь музыкальный строй английского стихотворения, во многом близкого аналогичным по жанру застольным песням Бернса.

Отсюда, из этого ощущения «английского духа» совершенно очевидно исходил в своей трактовке и Глинка. Мужественная и бодрая, его застольная песня прямо воспроизводит характерный ритмический строй, присущий английскому музыкальному фольклору: 6/8. По собственному его указанию, романс должен исполняться «в движении контрданса (3-я фигура)», то есть в характере английского, народного по своему происхождению танца.

Темп *Allegro spiritoso* и четко скандируемый хореический ритм аккомпанемента поддерживают и укрепляют рыцарственный тон песни, заранее заданный в мощных октавах фортепианного вступления. Этому отвечает и энергичный, устремленный характер вокальной партии, почти сплошь выдержанной в восходящем движении (см. пример 67а). И только в среднем разделе, во второй строфе Глинка смягчает этот прямолинейный рисунок мелодии мягкими хроматизмами, скользящим и ниспадающим движением голоса:

⁶ В 10-томном полном собрании сочинений Пушкина (ИРЛИ, АН СССР. М., 1963, т. 3, с. 513) ошибочно указано: «Эпиграф взят из стихотворения английского поэта Барри Корнуолла». Но в действительности отсюда взят не только эпиграф. Пушкин полностью перевел две первые строфы стихотворения и свободно обобщил содержание двух последующих (в отличие от подлинника, его текст содержит 3 строфы вместо 4-х).

Но нельзя быть милей,
Но нельзя быть милей
Резвой ласковой Мери.

К иной разновидности избранного жанра относится другая застольная песня на слова Пушкина — «Заздравный кубок». Свою параллель она находит в «Прощальной песне» из цикла «Прощание с Петербургом», а свои истоки — в тех многочисленных песнях бытовой традиции, которые в ту эпоху обычно связывались с офицерской или студенческой средой, со всей обстановкой дружеского застолья.

Среди лицейских стихотворений юного Пушкина стихотворение не принадлежит к числу лучших, выдающихся образцов. Но, как и в романсе «Адель», Глинка сумел внести в свою музыку особый лирический акцент и выявить в ней все ту же волнующую его душу тему искусства. После звонко-торжественного призыва к радости и веселью, поддержанного энергичными «полонезными» ритмами невидимого оркестра (оркестральность здесь, как и в других глинкаевских романсах героического плана, заметно выступает на первый план), вдруг неожиданно «сморкает веселия глас».

Внезапный сдвиг в новую тональность (светлый E-dur после основной тональности As-dur) и смена динамики знаменуют переключение в новую сферу. Тепло и проникновенно звучит голос поэта, прославляющего солнечное, аполлоническое начало в искусстве:

Жители неба,
Феба жрецы,
Здравие Феба,
Пейте, певцы!

Выделив именно эти строки, Глинка еще раз подчеркнул свое отношение к Пушкину как певцу света и радости, создателю солнечного «Руслана». Кипучим чувством жизни и молодости, поклонения красоте пронизан весь поздний пушкинский цикл, которым он отдал любимому поэту последнюю дань.

Близко примыкают к пушкинской группе, и тематически и хронологически (все те же 1848—1849 годы), романсы на слова Лермонтова и Мицкевича.

Романс «Rozmowa» («Разговор») — единственное произведение Глинки на оригинальный, подлинный текст

великого польского поэта. Если в другой своей знаменитой вокальной мазурке «К ней» он обратился к русскому переводу С. Голицына, то здесь многое было продиктовано фонетическими особенностями подлинника, звучанием польской речи и всей обстановкой, окружавшей Глинку в Варшаве. Этот романс он назвал «вокальной фантазией» («*fantazja do spiewu*») и посвятил его своей юной приятельнице Эмилии Ом, дочке хозяина ресторана, в котором постоянно встречался с друзьями. По словам композитора, там был «довольно хороший сад», а в самом здании ресторана — «прекрасная зала, где стоял не совсем дурной рояль и резонанс был превосходный. Эмилия, сокращенно Миц я, была миленькая, стройненькая, живая и вострая (воструха) девочка».

Получив стихотворение Мицкевича, Глинка учился у Мици «читать и произносить его», а сам «учил ее несколько на фортепиано и пению» (23, 336). Так возникло это произведение, удачно пополнившее галерею «женских портретов» Глинки.

Общий тон романса, изысканно-грациозный, по-видимому намеренно выдержан Глинкой в шопеновском стиле, точнее — в духе более простых, близких к народно-бытовой традиции песен польского мастера. Лейтритм мазура здесь хорошо гармонирует с хроматическим интонационным строем вокальной мелодии и с господствующей лейтгармонией уменьшенного септаккорда.

Но в целом по силе вдохновения произведение явно уступает более ранней мазурке «К ней». Чувствуется, что композитор написал его «по случаю», желая угодить своей миловидной приятельнице. Впоследствии, в Петербурге романс был издан в русском переводе, сделанном, очевидно, самим композитором («О милая дева», издание Бернарда, 1852). В этом «отечественном» варианте вокальная линия значительно изменена, в силу особенностей русского стихосложения и нового метроритмического интонирования текста.

В миниатюрном романсе на слова Лермонтова «Слышу ли голос твой» Глинка вновь создает свою поэтическую транскрипцию бытового танца. Движение вальса не акцентировано, а напротив, несколько затушено плавными фигурациями аккомпанемента. Трепетно, словно изливаясь из глубины души, звучит нисходящая тема вокальной партии, трактованная как целостная, не прерываемая паузами единая линия:

Слы- шу ли го- лос твой звон-кий и лас- ко- вый,

Этот романс — один из немногих откликов Глинки на поэзию Лермонтова, к которой гораздо сильнее тяготел его младший современник Даргомыжский. И в то же время как глубоко, с присущей ему художественной интуицией сумел великий пушкинист, автор «Руслана» почувствовать даже и в этом светлом стихотворении романтическую грусть Лермонтова, лермонтовское слияние радости и печали:

И как-то весело,
И хочется плакать,
И так на шею бы
Тебе я кинулся.

Эти типичные для Лермонтова «светотени» нашли чуткое отражение в глинкинской музыке с ее двойственным мажорно-минорным ладовым строем, ее внезапной просветленностью на словах «и как-то весело» и ярким мажорным заключением. А между тем форма романса предельно лаконична. Схематически ее можно определить как классический период с изменением в третьей четверти и утверждающим расширением в конце. Наряду с пушкинской миниатюрой «Где наша роза» это одно из самых сжатых и кратких высказываний Глинки в вокальной музыке. Но ценность его несомненна.

* * *

Рассматривая группу поздних лирических романсов Глинки, мы намеренно оставили в стороне одно замечательное произведение, занимающее в этом ряду особое место. Его нельзя отнести ни к сфере любовной, ни к жанру пейзажной лирики в собственном смысле этого слова. До-

минирующий в нем образ — все та же тема воспоминаний, мечты о прекрасном и сожаления о невозвратно ушедшем, которая слышится и в лучших фортепианных сочинениях того времени, в «шотландских вариациях» или мечтательной Баркароле. В романсе «Финский залив» на слова Ободовского этот элегический строй чувств нашел свое высшее и, может быть, самое тонкое выражение. Доньше он принадлежит к числу самых любимых, репертуарных романсов Глинки и наиболее пленительных его созданий в плане вокальной экспрессии.

«Те ничтожные романсы, что сами собой вылились в минуту вдохновения, часто стоят мне тяжких усилий,— писал Глинка В. П. Энгельгардту о своих сочинениях 1848—1849 годов,— не повторяться так трудно, как вы и вообразить не можете,— я решился в нынешнем году прекратить фабрику русских романсов, а остаток сил и зрения посвятить более важным трудам» (24, 298). Но прошло всего несколько месяцев — и вот осенью 1850 года появилось произведение, в котором он не только «не повторился», но и предстал в новом свете своего лирического дарования.

Что же заставило его после романсов «пушкинского цикла» обратиться к тексту совсем второстепенного автора, по существу любителя, П. Г. Ободовского? В его стихотворении композитора несомненно привлек знакомый поэтический мотив: «память сердца». Подобно тому как некогда вдохновляли его стихотворения Кукольника — отнюдь не в силу художественных достоинств, а просто по их созвучности данному настроению, данному психологическому моменту (вспомним пронизанный острой болью романс «Сомнение»), — так и теперь мысль поэта сразу же пробудила музыкальное чувство, напомнила о далекой юности, о прекрасных городах Италии, заставила «душой уноситься в полуденный край».

Романс интересен и как продолжение определенной жанровой линии: в творческой биографии Глинки он завершает особый цикл «итальянских песен», сложившихся в ранний, зрелый и поздний периоды его деятельности.

«Венецианская ночь» (1832), «Уснули голубые» (1840), «Финский залив» — три разных этапа, три настроения. Если в нежнейшей, очерченной легким штрихом поэтической зарисовке «венецианской ночи» слышится голос юности, если там, действительно:

Все вливает тайно радость,
Чувствам снится дивный мир,

если сочная кантилена баркаролы «Уснули голубые» наполнена подлинно южным чувством страсти, то в позднем романсе все это уже в прошлѳм. Перед взором художника бледное северное море; пленительные картины юга лишь вспоминаются, «уходят в мечтательный мир».

Общий тон созерцания, размышления определяется уже в фортепианном вступлении к романсу. В средних голосах слышатся плавные, скользящие хроматические интонации, нисходящее движение от доминанты к тонике лада, в басу — глубинный органнй пункт тоники, характерная примета всех баркарольных романсов Глинки. Волнообразная тема вокальной партии (пример 67в) развивает все ту же нисходящую хроматическую последовательность, переходящую далее в высокий регистр.

Статика созерцания нарушается лишь в среднем, взволнованном эпизоде («Я памятью сердца тогда оживаю»). Глинка вводит примечание «Declamato», переводя плавную кантилену в ариозный речитатив. А далее обе грани образа как бы сливаются в заключительном разделе, в коде романса. Восторженное восклицание («Тебя не изгладят разлуки усилья!») сменяется нежнейшей кантиленой. Вполголоса, а *mezza voce*, певец произносит заветную мысль: «У сердца есть крылья в мечтательный мир»:

70

у сердца есть крылья в мечтательный мир, у сердца есть

крылья в мечта тель ный мир

Это завершение звучит как апофеоз лирической мелодики Глинки с ее изумительной пластичностью, мягкостью и вместе с тем обаятельной непринужденностью вокального интонирования. Во всех голосах господствует то плавное хроматическое движение, которое заставляет сравнить музыкальную лексику Глинки с характерными приемами моцартовского стиля. Но моцартовская лирика здесь уже воплотилась в романтическом мироощущении XIX века. Достигнутая Глинкой вершина лирико-элегического мелодизма живо напоминает и о других его достижениях в этой сфере — о каватине Гориславы, о музыкальной поэтике «Вальса-фантазии».

* * *

Заметно отличаются от рассмотренных выше лирических романсов (все они — в мажоре) несколько монологов драматического характера. В них Глинка чутко воспринимает дух времени, повеявший в русской вокальной музыке 1840—50-х годов. Движение в сторону демократизации русского романса, его сближение с реальной действительностью в условиях этого «гоголевского периода» явилось прямым отражением общих тенденций всего русского искусства. Выразить в звуках всю непосредственность чувств «среднего» человека, не-героя и не «возвышенного поэта», полного сознания своей исключительности,— вот задача, привлекавшая современников Глинки. К ней смело прокладывали путь талантливые композиторы бытового романса Варламов и Гурилев; на высшем уровне мастерства осуществил ее Даргомыжский еще до создания своей «Русалки».

В отношении средств музыкальной экспрессии эта задача не упростила, а, напротив, обогатила и расширила русский романс. Осваивалась в камерном плане специфика говорной, естественной интонации; обогащалась сфера лирического высказывания, выходящая далеко за пределы традиционной любовной тематики. Глубоко проникают в романсовую лирику настроения лермонтовской «Думы», горькие размышления о тягостях жизни, неудовлетворенность души, рвущейся к счастью, но подавленной гнетом всего окружающего.

Во многом близкими подобные настроения оказались и позднему Глинке. Они заставили его обратиться к стихотворениям на слова Ю. В. Жадовской, прислушаться к

лирико-драматическим романсам Даргомыжского и даже в какой-то мере вступить в соперничество с ним.

Ярким подтверждением этих творческих связей явился романс «Ты скоро меня позабудешь», написанный Глинкой в Смоленске и зародившийся под несомненным влиянием автора «Русалки». Оба романса двух композиторов были опубликованы почти одновременно: в 1847 (Даргомыжский) и в 1848 (Глинка) годах. Однако у Даргомыжского этот лирический монолог возник раньше и был сочинен им сразу же после выхода в свет первой книги стихов Юлии Валерьяновны Жадовской, в 1846 году. Творчество молодой поэтессы, близкой к демократическим кругам, сильно увлекло Даргомыжского. В ее стихах, по словам Добролюбова, сразу почувствовался «таинственный процесс мысли и ее выражения», искренность много страдавшей женской души (58, 74).

Трудно установить, знал ли Глинка именно этот романс Даргомыжского: вплоть до конца 1848 года он с Даргомыжским общаться не мог. Но за успехами своего коллеги он пристально следил, и сделанный Даргомыжским в ы б о р данного стихотворения, конечно, был ему известен. Осень, проведенная Глинкой в Смоленске, среди других сочинений принесла также и новую интерпретацию стихотворения Жадовской, которую он вскоре послал Даргомыжскому. «В доказательство искренней дружбы посылаю романс — тоскливое изделие больной фантазии», — писал он 8 февраля 1848 года (24, 284). Сравнение этого «изделия» с одноименным романсом Даргомыжского чрезвычайно интересно. Оба произведения и сходны и различны между собой.

Композиторов сближает стремление к естественности речевой интонации, смысловой выразительности произносимого слова. Стройность и сжатость формы (у Даргомыжского — простой двухчастной, у Глинки — трехчастной с развивающей, неконтрастной серединой), несложность фортепианной фактуры и узкий диапазон вокальной партии подчеркивают камерность, интимность лирического высказывания. Оба композитора, отталкиваясь от амфибрахической структуры стиха, применяют однотипный, «триольный» размер $6/8$ и $12/8$. Оба выдерживают равномерный, изометрический ритм — движение восьмыми в вокальной партии, чутко следуя декламационному принципу: каждый слог равен одному звуку (как исключение встречаются внутрислоговые распевы — у Глинки на словах «позабу-

дешь», «свершаю», у Даргомыжского, в конце романса, на слове «люблю»).

Но внутреннее эмоциональное наполнение текста различно. В романсе Даргомыжского общий тон высказывания более сдержанный и спокойный: покорность в судьбе. И лишь в заключительных фразах, в дважды повторенных, ярко акцентированных возгласах:

А как я люблю,
Как я страдаю,
Узнает могила одна —

вдруг прорывается страстное, горестное чувство.

Романс Глинки весь полон открытой скорби. Ладотональная окраска его иная: у Даргомыжского D-dur лишь с временным отклонением в минорную тональность II ступени, у Глинки — господствующий g-moll с типичными хроматическими обострениями II пониженной и IV повышенной ступеней. Как и в других случаях, определяющей служит вступительная ключевая фраза, ниспадающая от взятой вершины как горестный вздох и гармонизованная цепью параллельных секстаккордов (вспоминается аналогичный оборот в Прелюдии cis-moll, op. 45 Шопена).

Как сильно отличается этот глинкинский «плод большой фантазии» — времени тяжелых личных переживаний от драматического монолога Даргомыжского, в котором художник явно воссоздает видимый им образ женщины, ее признания, ее исповеди! Нельзя не признать, что в смысле интерпретации поэтического текста автор «Русалки» оказался более близким к литературному подлиннику. В жанре романса-монолога нового типа Глинка здесь только нащупывает свой путь.

Гораздо более ярким, глубоким и содержательным оказалось следующее произведение этого плана — «Песнь Маргариты» из трагедии «Фауст», задолго до Глинки воплощенная в бессмертной музыке Шуберта.

Замечательную по своей проницательности характеристику этого романса оставил Серов. Сравнивая аналогичные по теме произведения Глинки и Шуберта, он подчеркивал высокую самостоятельную ценность глинкинской музыки «как отдельной вещи, без отношения к Гёте и к его „Фаусту“». «Песнь Маргариты» он считал произведением ярко национальным и видел в ней выражение «славянского характера», славянской души: «это не «Гретхен Гёте, а скорее опять Горислава, женщина русская» (83, 162).

Действительно: воссоздание подлинного женского образа и подлинной сценической ситуации (у Шуберта, как и у Гёте, Маргарита поет за пряткой) совсем не входило в намерение Глинки. Да и самый перевод Э. Губера, очень неточный, являющийся всего лишь свободной вариацией на тему Гёте, совсем не располагал к такому решению творческой задачи. Внимание композитора привлекла основная психологическая тема, которую правильно определил все тот же Серов: «тоска любящего женского сердца». Ее он выразил с большой драматической силой и проникновенностью, оставив далеко позади рассмотренный выше романс на текст Жадовской.

В вокальном отношении «Песнь Маргариты» — один из лучших образцов глинкинской декламационной мелодики. Вокальная линия рассекается выразительными паузами. Возникают фразы короткого дыхания, слышатся еле сдерживаемые слезы:

71 Andante
semplice con molto anima

Таж - ка пе - чаль и грус - тен

свет. Ни сна, ни по - ко - я мне, бед - ной, нет.

Смысловая экспрессия текста всюду отчетливо выделена тончайшими нюансами гармонических красок. Сопоставление тени и света, смелые тональные сдвиги (после сумрачного минора — неожиданное просветление: h-moll — B-dur) ясно подчеркивают смысл трагической коллизии, несовместимость мечты с тяжелой действительностью. Самый характер драматической экспрессии здесь во многом является новым для Глинки, ибо он заметно нарушает

типичную для него кантиленность звучания. Отмечая некоторое сходство романса Глинки с каватиной Гориславы, Серов писал: «Тоска Маргариты еще оконченнее, еще зрелее, и серьезнее, и глубже тоски Гориславы. В самых звуках у Глинки тут если не больше вдохновения, то, наверное, еще больше свободы во владении средствами декламации музыкальной и тончайшими переливами гармонии» (83, 100). А если провести сравнение с элегией «Сомнение», то разница между Глинкой «руслановского» и позднего периодов будет еще заметнее. Там — драматизм, выраженный через широкую кантилену, здесь — мелодия, подчиненная выразительности текста. Вокальный стиль Глинки, если употребить выражение Даргомыжского, явно тяготеет к «прямому выражению слова».

Еще решительнее выявилась эта тенденция в последнем романсе Глинки «Не говори, что сердцу больно» на слова Н. Ф. Павлова. Как и в стихотворении Жадовской, композитора привлекла не столько художественная ценность текста, сколько психологическая тема страдания непонятой, одинокой души. По поводу этого стихотворения Глинка писал Кукольнику 18 марта 1856 года: «Павлов на коленях вымолил у меня музыку на слова его сочинения, в них обруган свет, значит и публика, что мне зело по нутру. Вчера я его кончил» (25, 113).

Стиль драматического монолога в этом романсе выдержан открыто. Отсутствует типичная для композитора закругленность репризной формы; мастерски применена двухчастная развивающаяся композиция, близко напоминающая многие романсы Даргомыжского. Мелодия дробится на короткие выразительные фразы, прямо подсказывающие интерпретацию слова. Господствуют речевые, то скорбно-никнущие, то вопросительные интонации:

72 [Moderato]
semplice, con espressione

Не говори, что сердцу больно от ран чужих;

Показательны и соответствующие композиторские ре-марки: «semplice, con espressione», «vibrato» и особенно «con disprezzo» («с презрением») — нюанс, прямо наме-кающий на декламационное, «актерское» исполнение.

Драматургический замысел романса-монолога ярко проявляется в двух обрамляющих вокальную мелодию эпизодах — вступлении и заключении фортепиано. В от-личие от многих других романсов Глинки, вступление не содержит зерна будущей вокальной мелодии, и даже конт-растирует с ней. Своим мрачно-трагическим тоном, острым диссонансами малых секунд оно сразу же раскрывает весь смысл той скорбной лирической исповеди, которая далее слышится в живых интонациях человеческого голоса.



Этим признанием наболевшей души Глинка закончил длительный путь, пройденный им в романсе. От юношески-мечтательного «Не искушай», через страстные, романтиче-ские призывы «Сомнения» пришел он к этому монологу, в котором так искренно и глубоко вылились думы целого поколения, лермонтовские мотивы страдания, сомнения и тоски. Неизвестно, как могла бы осуществиться у него в дальнейшем эта тенденция времени, этот путь яркой дра-матизации русского романса. Ясно одно: к голосу русской поэзии 50-х годов он чутко прислушивался, не оставляя в стороне также и творчество композиторов, ставших его духовными наследниками.

* * *

Приехав в Петербург осенью 1851 года, Глинка всецело поручил себя заботам и попечению младшей сестры — Людмилы Ивановны Шестаковой.

Имя этой сестры и преданного друга великого композитора навсегда вошло в историю музыкальной культуры. Хранительница рукописей Глинки, издательница его произведений, горячая пропагандистка его наследия, она сумела скрасить последние нелегкие годы его жизни и стать для него второй матерью. В Петербурге он поселился с сестрой на одной квартире, все больше привязываясь к ней, послушно следовал ее советам и подчинялся ее распоряжениям. Крайне нерасчетливый и непрактичный во всех вопросах материального благополучия, он теперь полностью доверился ее опыту и передал в ее руки ведение всех своих дел, включая переговоры с издателями.

Вплоть до конца 40-х годов Глинка встречался с ней сравнительно редко. Его частые отъезды и разница возраста (Людмила Ивановна родилась в 1816 году и, следовательно, была на 12 лет моложе брата) препятствовали частому общению с младшей сестричкой, с которой он, правда, некоторое время занимался по фортепиано. Весной 1835 года молодая девушка вышла замуж за смоленского помещика Василия Илларионовича Шестакова и с тех пор не выезжала из Новоспасского и его окрестностей. Семейная жизнь Людмилы Ивановны сложилась неблагополучно. Она рано лишилась двух сыновей, а потом вынуждена была расстаться с мужем и посвятить себя уходу за матерью, почти совсем потерявшей зрение. Проведя с ней зиму 1847/48 года в Смоленске, Глинка как бы заново, новым взглядом увидел свою сестру, оценил ее самоотверженную преданность, теплоту ее любящего сердца. С тех пор и до конца дней она стала самым близким для него человеком, верным другом и заботливой няней — «куконушкой», как любовно называл ее брат. Многие стороны в его характере открылись и для Людмилы Ивановны. По ее словам, только «поживя с ним неразлучно одною жизнью» она «совершенно поняла брата, его ангельскую, мягкую, добрую душу» (102, 21). Восхищаясь его гениальным дарованием, она чутко воспринимала всю сложность его беспокойной, болезненно уязвимой натуры, мирилась с его «причудами», его мнительностью, внезапными переменами настроения. В общении с ней Глинка обрел наконец спокойствие и уют хорошо налаженной домашней обстановки, — тем более необходимой, что здоровье его слабело с каждым годом. Одним из первых его распоряжений по приезде в столицу было духовное завещание, составленное в пользу сестры 21 октября 1851 года. Все свое имущество он

завещал Людмиле Ивановне Шестаковой, «в знак истинного к ней братского расположения». Ей же поручал он и заботы по хранению и изданию его сочинений. «Не забудь моих деток», — говорил он сестре. И Людмила Ивановна в течение всей своей жизни, ценой многих усилий выполняла этот священный долг.

В Петербурге брат и сестра поселились на Моховой улице, но вскоре переехали на более удобную и просторную квартиру в доме Жукова, на углу Невского проспекта и Владимирской улицы. Возобновились старые знакомства, начались музыкальные вечера. Из прежних друзей Глинки особенно часто посещали его Серов и Энгельгардт. Познакомился он в эту зиму и с другими ценителями его искусства — хорошим пианистом М. Л. де Сантисом — преподавателем музыки и концертмейстером императорских театров и Д. В. Стасовым — младшим братом критика, большим любителем музыки, впоследствии одним из учредителей Русского музыкального общества и Петербургской консерватории.

Обрадованные его приездом в Петербург, молодые друзья Глинки старались наполнить его жизнь музыкальными впечатлениями: делали фортепианные переложения его оркестровых увертюр (эту работу обычно выполняли Серов и Энгельгардт), исполняли любимые им произведения Бетховена, Глюка и Керубини. Эти транскрипции делались ими, как правило, для фортепиано в 4, в 8 и даже в 12 рук (в квартире было три хороших инструмента). На музыкальные вечера у Глинки, которые происходили обычно по пятницам, иногда приглашались музыканты оркестра. Один из таких домашних концертов, где исполнялись фрагменты из «Армиды» и «Ифигении в Тавриде» Глюка, был специально отмечен композитором в его «Записках». Часто виделся он со старым другом Одоевским и принимал участие в его музыкальных вечерах.

Но при всем этом по-прежнему трудным оставалось положение Глинки в официальных музыкальных кругах Петербурга. Зимний сезон 1851/52 года был достаточно оживленным: готовились торжества к 50-летию Филармонического общества. По просьбе А. Ф. Львова Глинка принял участие в подготовке юбилейного концерта, разучивал с хором его ораторию «Stabat Mater», руководил репетициями. По настоянию дирижеров Л. Маурера и К. Шуберта («немцев», как называет их автор «Записок»), в концерте достойное место должны были занять произведе-

ния Глинки. Но... старые друзья Михаил Виельгорский и Львов беззастенчиво «вытеснили» его из юбилейной программы. Концерт прошел без участия автора «Сусанина», творца первой русской классической оперы! «Негодования с моей стороны не было,— писал Глинка,— как сказано выше, я учил и кормил певчих» (23, 340). И только через месяц во втором филармоническом концерте, благодаря инициативе Л. И. Шестаковой, произведения Глинки были наконец вынесены на суд публики. В этом концерте (2 апреля 1852 года) впервые в России, под управлением К. Шуберта, была исполнена вторая испанская увертюра Глинки, которую он посвятил Филармоническому обществу. В программу входили также «Камаринская» (ее композитор услышал в оркестре в первый раз), ария из «Руслана и Людмилы» и романсы Глинки в исполнении М. В. Шиловской. Концерт прошел с огромным успехом; на репетиции музыканты оркестра устроили бурную овацию композитору. Глинка был глубоко растроган. «Помни, что отзывы артистов о моей музыке для меня дороже отзывов и оваций всего мира»,— сказал он сестре, возвращаясь после репетиции.

Но все эти впечатления, слишком кратковременные, не могли изгладить горького чувства ущемленного самолюбия — чувства, испытанного, увы! не впервые. Ведь даже Одоевский, при всей его прозорливости, не сумел оценить такого шедевра, каким явилась в окончательной редакции «Ночь в Мадриде». В дружеском письме к Глинке он называл увертюру «прелестным карапузиком» и упрекал, как и многие другие, ее автора в «лености». «Прекрасно, как и все, что выходит из-под твоего ленивого пера, ибо ты ленишься из рук вон! от этого у тебя выходят прелестные карапузики, головка, туловище — чудо, а ножки приказали кланяться! В твоей испанской Б а р ы н е всего 480 (?) тактов, мало, весьма мало (...) отчего бы не написать Испанскую симфонию» (76, 317).

Можно представить себе саркастическую улыбку Глинки, получившего это письмо в ответ на посланную Одоевскому партитуру. Письмо своего друга он тут же передал в дар П. П. Дубровскому, по праву оценив его как своего рода исторический документ.

Не утешало и положение дел в музыкальном театре. «Вытесненная итальянцами» (слова Шестаковой) на Александринскую сцену, опера «Иван Сусанин» ставилась крайне небрежно, в старых декорациях и костюмах, которые не

менялись после премьеры. На одном из таких спектаклей, 8 мая 1852 года, пришлось побывать Глинке. Постановка произвела на него удручающее впечатление. «Польский бал освещался 4-мя свечами,— вспоминала Л. И. Шестакова,— брат на это заметил мне, что скоро будут освещать его двумя сальными огарками. Но что выделял оркестр, какие брались темпы, ужас! Я понимаю, какая была большая жертва со стороны брата для меня, что он немедленно не оставил театр. Но он восхищался Петровым, и тут же в роли Вани заметил голос Леоновой» (29, 254).

Исполнение главных партий этими замечательными артистами, действительно, несколько скрасило то нелестное впечатление, которое сложилось у Глинки при виде печального зрелища на театральной сцене. В лице Дарьи Михайловны Леоновой (1829—1896) он нашел певицу редкого дарования, особенно чуткую к русской музыке и русскому вокальному стилю. Проницательно оценив в ней будущую звезду национального оперного театра, он тотчас же начал заниматься с молодой артисткой. Впоследствии, вернувшись из заграничной поездки, он сделал для концертов Леоновой переложение фортепианной пьесы «Молитва», прекрасную транскрипцию популярной цыганской песни «Ах, когда б я прежде знала» и несколько обработок романсов и арий других авторов. В последние годы жизни Глинки Леонова вошла в число самых близких к нему лиц и, возможно, даже стала последним его сердечным увлечением (25, 93—94, 154).

И все же занятия музыкой в кругу молодых друзей с их «восьмиручным бряцанием на фортепиано» (выражение Б. В. Асафьева) не могли заменить Глинке того широкого признания, в котором он нуждался. Как и раньше, ему становилось душно в петербургском окружении, среди враждебно настроенных к нему людей. Раздражали и неизменные «понукания» близких, не понимавших причин его молчания. Зимой 1851/52 года Глинка сумел лишь сделать новую редакцию ранней сонаты для альты и записать «Первоначальную польку» для фортепиано в 4 руки, посвященную Л. И. Шестаковой. Единственным важным, значительным результатом этого времени были «Заметки об инструментровке», продиктованные Серову.

Как всегда, удручал композитора холодный и неприветливый климат Петербурга. Весной в нем снова пробудилась тяга к теплым краям, мечта о путешествии в Испанию, Италию, Францию. Торжественно отметив в кругу друзей

свой день именин 21 мая, Глинка через два дня отправился в Париж в почтовой карете, в сопровождении дон Педро Сандино.

По дороге он успел задержаться на несколько дней в Берлине, посетить Дена и нанести визит Мейерберу, искренне расположенному к своему русскому коллеге. В целом, по условиям того времени путешествие продолжалось сравнительно недолго. Пользуясь в Германии и Бельгии уже не каретой, а железной дорогой, Глинка успел к 19 июня прибыть в столицу Франции.

* * *

Летом 1852 года Париж ошеломил Глинку лихорадочным темпом жизни. Франция вступала в новую фазу своей истории — печально знаменитую эпоху Второй империи. Трагический разгром революционного движения, уничтоживший завоевания февральской революции 1848 года, привел к государственному перевороту. Захватив власть в свои руки, президент Луи-Наполеон Бонапарт утвердил новую, по существу монархическую конституцию, а в конце 1852 года объявил себя императором. Началось время политического авантюризма, безудержной погони за наживой, торжества темных дельцов. На смену бальзаковской «Человеческой комедии» пришло «царство Ругон-Маккаров», красноречиво описанное в романах Золя.

Под влиянием этих событий значительно изменился весь облик французской столицы, которую Глинка не видел с 1847 года. Город усиленно перестраивался в целях эксплуатации земельных участков. Возникали новые предприятия, магазины, банки; кипела жизнь на бульварах. Все это внешнее великолепие поначалу поразило русского путешественника. «Славный город! превосходный город! хороший город! — местечко Париж,— писал он сестре.— Я уверен, что и тебе бы очень понравился. Что за движение, а для барынь-то, барынь, господи, чего там нет — такое великолепие, просто само в око метит» (24, 338).

И тем не менее, парижская суэта заставила Глинку очень скоро расстаться с этим «великолепием» и осуществить свою давнюю мечту о южных краях: не пробыв во Франции и одного месяца, он уже устремляется в любимую Испанию, страну песни и танца, поэтических южных ночей.

Попытка эта окончилась неудачно: Глинка успел доехать только до Тулузы. По дороге его охватил такой острый

приступ нервной болезни, что он вынужден был отказаться от своего намерения и возвратился в Париж. «От Испании отрекаюсь — веселая земля мне не по летам», — с грустью заметил он в письме к Шестаковой (24, 348).

Пребывание в Париже затянулось надолго. Многие восхищало композитора в этом древнем городе, полном неповторимой красоты. Он восхищается архитектурными памятниками, сокровищами Лувра, полотнами Рафаэля, Тициана, Веронезе, Корреджио. «Древностей исторических не изучить и в год», — писал он Серову (24, 346). Часто посещал Глинка сады и парки столицы, гулял по окрестностям города. Особенно привлекал его парижский ботанический и зоологический сад — «Jardin des plantes», в котором он, любитель природы, проводил долгие часы. Поселившись в маленькой квартирке в центре города, на улице Россини, он с помощью доня Педро наладил для себя «тихую, спокойную, домоседную жизнь». Время было наполнено прогулками, изредка — встречами с русскими друзьями, среди которых он снова нашел старого пансионского товарища — Мельгунова. В Париже Глинка много читал, отдавая особое предпочтение любимым античным авторам. Именно в это время он, по его словам, «перечитывал всего Гомера, Софокла, Овидия».

Но музыкальная жизнь не принесла новых впечатлений. Больше того: многое показалось Глинке гораздо более бедным и скудным, нежели то, что слышал он ранее, в 1845 году. Читая сейчас письма композитора, поистине удивляешься, как редко посещал он концерты, как мало слышал хорошей музыки за эти два года своей второй поездки в Париж!

Причиной тому была, конечно, не кажущаяся инертность Глинки, якобы не желавшего нарушать свою спокойную, тихую жизнь. Характерное для того времени духовное оскудение французского буржуазного общества сильно отразилось на состоянии музыкальной культуры. Увлеченная опереттой и садово-парковой музыкой, парижская публика заметно утратила интерес к большому искусству. О «музыкальной немощи» Франции того времени с горечью писал в одном из лучших своих трудов Ромен Роллан. «Музыкальный пыл продолжался до 1840 года, затем он мало-помалу уже и сменился полной апатией в годы Второй империи. Берлиоз жестоко от нее страдал. Можно сказать, что он умер, задохнувшись от всеобщего безразличия» (68, 255).

С крупными музыкантами и с прежним своим доброжелателем Берлиозом Глинке встретиться не удалось. И, разумеется, не могли удовлетворить его те скромные домашние вечера, где он общался с местными любителями музыки, а иногда, от скуки, давал им уроки пения, «из любви к искусству».

Все это несомненно заставило бы его в скором времени покинуть Париж. Но мешала главная, основная причина. Именно здесь, на чужбине в нем вновь проснулась жажда творчества, зашевелилась давно тревожившая воображение мысль: создать большую национальную симфонию — монументальное оркестровое сочинение, несущее в себе, как и в операх Глинки, вечную идею народности. И, как всегда, весь ход мышления русского композитора словно подсказывал ему «текст или положительные данные». Симфония мыслилась им как программное сочинение в самом высоком и обобщенном смысле этого слова.

Выбор пал на повесть Гоголя «Тарас Бульба» — выбор далеко не случайный. Великая украинская эпопея писателя должна была привлечь Глинку прежде всего народной своей сущностью и всем своим поэтическим строем, выросшим из украинских песен и дум, вобравшим в себя дух той самой Украины, которая, по выражению автора, «звенит песнями». С этой стихией украинской песенности Глинка сумел породниться во время своих странствий по Украине, и она несомненно была ему близка. Еще более захватывал автора «Сусанина» героический пафос повести и центральный образ Тараса — воплощение несгибаемой воли народной. Можно представить себе, как впечатляли Глинку пророческие слова писателя: «Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу?»

С произведением Гоголя он мог познакомиться еще в 40-х годах, когда окончательная редакция повести, значительно переработанная и обогащенная автором, вышла в свет во втором томе собрания его сочинений (первое издание «Тараса Бульбы», в сборнике «Миргород», появилось в 1835 году). Возможно, что некоторую роль в этом знакомстве сыграл филолог П. П. Дубровский, с которым Глинка часто общался в Варшаве.

Самая же идея симфонии, по словам Серова, возникла еще до отъезда за границу. Получив от Глинки письмо из Парижа, он писал В. В. Стасову о предполагаемой сим-

фонии «Тарас Бульба»: «Он несколько раз играл мне оттуда основные мысли (еще в Петербурге). Будет с л а в н о, можно поручиться наперед, и будет, как всегда у него, оригинально в высшей степени, потому, что он идет своим особенным путем» (74, 387).

Поиски этого «особенного пути» больше всего занимали Глинку во время работы над симфонией. В связи с его эстетическими представлениями, он искал приемов развития, полностью соответствующих выбранному тематическому материалу и общей идее произведения, а все знакомые ему принципы мотивной разработки (путь Гайдна — Моцарта — Бетховена) не вполне отвечали этим намерениям. Если в жанре увертюры он давно добился своей цели — компактной и сконцентрированной формы, то теперь широкие масштабы ц и к л а требовали другого подхода. Работа над симфонией подвигалась с трудом. Судя по письмам композитора, он то брался за нее, то откладывал на неопределенное время (писать он начал 22 августа 1852 года), и наконец, неудовлетворенный результатами сделанного, совсем прекратил сочинение. В «Записках» он сообщает: «Написал первую часть первого Allegro (с-moll) и начало второй части, но, не будучи в силах или расположении выбиться из немецкой колеи в развитии, бросил начатый труд, который впоследствии Don Pedro истребил» (23, 345). А через два года, вновь возвращаясь к этому сочинению, он писал Кукольнику: «В Париже я написал 1-ю часть Allegro и начало 2-й части К а з а ц к о й с и м ф о н и и (с-moll Т а р а с Б у л ь б а) — я не мог продолжать второй части, она меня не удовлетворяла. Сообразив, я нашел, что развитие Allegro (D u r c h f ü h r u n g, d é v e l o p p e m e n t) было начато на немецкий лад, между тем, как общий характер пьесы был Малороссийский. Я бросил партитуру, а Педро уничтожил ее» (25, 43—44).

Симфонию постигла катастрофа. Повторился, уже на новой ступени, все тот же процесс, к которому Глинка возвращался не раз — сначала в юношеской симфонии В-dur, затем при сочинении Увертюры-симфонии, и наконец, уже на вершине мастерства, в работе над украинской, или как называл ее Глинка, «казацкой» симфонией.

Исторически этот срыв понятен и объясним. Достаточно вспомнить, с каким трудом пролагали свой путь к национальной русской симфонии Бородин и Чайковский, как пристально трудился над своей Первой симфонией Рим-

ский-Корсаков — и все это в расцвете молодости, в расцвете сил! Для создания симфонического цикла время еще не настало — не было своей, укоренившейся национальной традиции. Но думается, что, если бы Глинка принялся за эту работу на 10 лет ранее, в период «Руслана», ему пришлось бы «по плечу» и эта труднейшая задача. Однако осуществилась ли бы в этом случае эпическая русская опера? Не лишилась ли бы русская музыка этого величайшего создания, на почве которого вырос впоследствии русский эпический симфонизм?

Неудачу с симфонией «Тарас Бульба» можно объяснить и другими причинами, чисто бытового характера. С горечью читаются в наше время вскользь брошенные Глинкой слова: «начатый труд впоследствии Don Pedro истребил». Рядом с этим печальным известием в рукописи стоит многозначительная приписка автора «Записок»: «Хорош был барин!» Всегда очень невнимательно относившийся к своим рукописям и щедро даривший приятелям драгоценные автографы, Глинка на этот раз не мог скрыть своего негодования. Поступок «мало образованного и мало интеллигентного испанца» (как справедливо охарактеризовал его В. В. Стасов) несомненно должен был отвратить композитора от продолжения начатого труда. Написанная первая часть была уничтожена, а возвращаться к работе над симфонией у Глинки, в его нервном состоянии, уже не было сил⁷. «Тараса продолжать теперь не могу, — писал он сестре, — и, странное дело, весьма мало написано мною за границей. А теперь решительно чувствую, что только в отечестве я еще могу быть на что-либо годен» (24, 356).

Но мысль о симфонии слишком глубоко запала в его сознание. Прошло время. Глинка снова вернулся в Россию — и снова вернулся к заброшенному, но дорогому для него сочинению. В 1855 году он часто играл отрывки из «Тараса Бульбы» своим молодым друзьям и восхищал их импровизациями на темы «Казацкой симфонии». Именно

⁷ В Париже Глинка наконец по заслугам оценил своего «преданного» помощника. Ускользнув от бдительного надзора Л. И. Шестаковой, дон Педро стал слишком настойчиво предъявлять свои требования и всячески препятствовать возвращению своего хозяина на родину. Жалобы на его назойливость и неделикатность начинают проскальзывать в письмах уставшего, больного композитора. В 1855 году Глинка решил расстаться со своим испанским другом, который в течение многих лет пользовался его щедростью, а затем навсегда отбыл за границу. По мнению Одоевского, партитуру «Тараса Бульбы» дон Педро не уничтожил, а увез с собой во Францию, с намерением использовать ее в своих целях.

благодаря чуткому вниманию Стасова, Энгельгардта, Балакирева, замысел Глинки не исчез бесследно и память о нем сохранилась в истории.

Сохранились и некоторые темы, записанные по памяти Балакиревым и Энгельгардтом. В цитированной выше статье о поздних сочинениях Глинки («Новые материалы для его биографии») Стасов приводит три фрагмента, характеризующие основной тематический материал симфонии. Пользуясь указаниями Энгельгардта, он пишет: «Первый из них назначался для изображения „Степи“, второй — для изображения „Сечи Запорожской“, третий — для „Сцены любви“ Андрия с полькой».

74 a Andantino

74 b Moderato

Più presto

74 B

Приведенные записи, сделанные очень схематично, разумеется, не дают оснований судить о музыке Глинки, как она сложилась в воображении композитора. К тому же и слишком конкретное программное истолкование этих тем явно носит следы эстетического восприятия самих ме-

муаристов⁸. Ясно одно: «малороссийский характер» тематического материала, о котором сам Глинка говорил в письме к Кукольникову, дает несомненное свидетельство о ярко выраженном, национальном украинском колорите симфонии. Такова тема «Сечи Запорожской» (см. пример 74 б) с ее молодецким, размашистым октавным запевом и четким ритмом украинской песни-пляски. По свидетельству Глинки, именно этот образ должен был послужить главной темой первой, до-минорной части симфонии.

Вырисовывается и мягкий, мечтательный характер «темы любви» (пример 74в), окрашенной романтической альтерированной гармонией.

Остается пожалеть, что сообщенные мемуаристами сведения столь кратки.

* * *

Оставив работу над «Украинской симфонией», Глинка все более убеждался в бесцельности дальнейшего пребывания в Париже. Тон писем его тускнеет. «Жизнь моя здесь совершенно бесцветна. Если спросить: зачем я здесь? Право, и сам не знаю» (24, 364), — пишет он зимой 1853 года Л. И. Шестаковой. И далее, рассказывая о роскошных торжествах по случаю женитьбы Наполеона III на Евгении Монтихо, «поднявших на ноги весь Париж», иронически замечает: «Я же весьма равнодушен ко всем подобным проделкам» (24, 364).

Жизнь на чужбине становится невыносимой. «Вельми зело наскучило, не всутерпъ наскучило мне здесь на басурманщине» (24, 396), — говорит он своей «куконушке» с характерным для его стиля архаически-выспренным славянизмом (такими же древнеславянскими оборотами любил пощеголять впоследствии его преемник — Мусоргский). К тому же сложившаяся политическая обстановка заставила Глинку ускорить отъезд. Началась Крымская война. Франция в союзе с Англией и Австрией вступила во враждебные отношения с Россией, «отстаивая права Константинополя». Дипломатические связи были прерваны. Париж из «прекрасного местечка» превратился для Глинки в «проклятый Вавилон, самый отвратительный город, особенно

⁸ «Бульба с сыновьями едет в степи. Валторны должны были изображать (по словам Глинки) — ветерок, а скрипки — колеблющийся ковыль», — писал Стасов по поводу первого из приведенных трех примеров.

для художника». Ранней весной 1854 года он с радостью покинул недружелюбную Францию и направился на родину через Брюссель, Кельн, Берлин и Варшаву.

В Берлине Глинка смог наконец вознаградить себя прекрасной музыкой после весьма скудных музыкальных впечатлений Парижа. Его восхищают органные прелюдии Баха в исполнении великолепного органиста К. А. Хаупта, радуют квартеты Гайдна и оперы Глюка. По приказанию прусского короля, в Берлинском театре была специально для Глинки поставлена «Армида» Глюка — опера, которую он особенно любил. Переполненный впечатлениями, но больной и уставший, он в начале мая достиг границы России. То был последний его приезд в родные края.

* * *

«11 мая в почтовой карете мы отправились в Санкт-Петербург, куда прибыли благополучно 16 мая 1854 года рано поутру; я вздремнул, а Pedro, узнавши адрес сестры в Царском Селе, полусонного привез меня в Царское, где я нашел сестру Людмилу Ивановну и маленькую крестницу племянницу Оленьку в вожделенном здравии» (23, 350).

Такими словами Глинка закончил свои воспоминания, написанные им по просьбе сестры. Работа над этим замечательным документом продолжалась около года — с 3 июня 1854 до конца марта 1855 года. Сначала Глинка не очень охотно принялся за свои «Записки» во время летнего отдыха. Но вскоре этот труд увлек его, заставил многое вспомнить и многое оценить по-новому. Писал он свободно и непосредственно, как бы заново «прочитывая» свою жизнь начиная с раннего детства. «Пишу я эти записки без всякого покушения на красоту слога,— сообщал он Кукольнику,— а пишу просто, что было и как было, в хронологическом порядке, исключая все то, что не имело прямого или косвенного отношения к моей художнической жизни» (25, 43).

Последнее высказывание требует уточнения. Рассмотрев «Записки» скорее как семейные мемуары («не предвижу, чтобы впоследствии жизнь моя могла бы дать повод к повествованию»,— говорил Глинка в том же письме к Кукольнику), автор, помимо творческих наблюдений, включал в них немало бытовых подробностей, хорошо восстанавливая ту обстановку, в которой протекала его «не дающая повода к повествованию» жизнь. Обладая редкой, чисто художнической впечатлительностью, он с необычайной точностью

фиксирует свои жизненные впечатления, встречи, беседы, странствия, пейзажи, ярко запечатлевшиеся в его памяти. Известные «бытовизмы» «Записок», и в частности внимание писателя к своему физическому состоянию, к вопросам медицины и пройденных им курсов лечения (и какого лечения!), легко объяснимы: накладывали свой отпечаток годы и постоянная борьба с недугом, тормозившим творческие процессы.

Сейчас каждая строчка «Записок» драгоценна. Они заставляют нас видеть живого Глинку с его удивительной простотой и скромностью, чуждого всякого позерства и крайне сдержанного в оценке своих заслуг. Доведя свои мемуары до весны 1854 года, он не имел намерения ни редактировать, ни продолжать их. «Переделывать не стану, пускай себе остаются с комфортивом (т. е. в том же удобном для него простом стиле изложения.— *О. Л.*),— писал он уже из Берлина летом 1856 года Кукольникову,— ...могут послужить дельным материалом для моей биографии — сам же о себе хлопотать я не намерен» (25, 43).

О дальнейших событиях жизни Глинки в течение трех последних лет можно судить по воспоминаниям Л. И. Шестаковой, Стасова и других мемуаристов. Самым же ценным свидетельством остаются письма композитора, особенно богатые и содержательные в тот период. В них он развил целую систему своей музыкальной эстетики, позволяющую проникнуть в его творческие планы и думы о русской музыке.

По словам Шестаковой, 1854 год был в целом благоприятным для композитора. Летом на царскосельской даче «вставал он довольно рано и исписывал мелким шрифтом целый лист своих „Записок“; часов в 10 приходил к чаю и прочитывал мне написанное им в утро. Иногда он писал что-нибудь (все лето он решительно ничего не сочинил, но наоркестровал несколько пьес), а чаще читал один, играл с Олей» (29, 249).

Осенью, по приезде в Петербург Глинка с сестрой наняли квартиру в Эртелевом переулке, в доме Томилиной (ныне улица Чехова). «Мы занимали весь этаж,— вспоминала Л. И. Шестакова,— в амфиладу было пять больших комнат и зал в четыре окна. В этом зале музыканили очень много. Кто только не бывал, кто не пел и не играл!» (103, 25).

Этот исторический дом стал центром будущего развития русской музыкальной культуры, гнездом молодых растущих

сил русской музыки. В течение 1854—1855 годов частыми и желанными гостями здесь были Даргомыжский, Серов, братья Стасовы, а затем молодой Балакирев. Музыкальные вечера устраивались обычно при участии талантливых певцов и певиц, любителей и профессионалов. Постоянно посещали дом Глинки О. А. Петров, А. П. Лодий, певицы Д. М. Леонова, М. В. Шиловская, П. А. Бартенева, А. А. Библина, совсем молодая певица Л. И. Беленицына (впоследствии, по мужу, Кармалина), которую ввел в дом Глинки ее большой почитатель Даргомыжский.

Дружеская связь двух композиторов в те годы особенно укрепилась. Даргомыжский знакомил Глинку с своей «Русалкой». Сцены из оперы постоянно исполнялись им самим, при участии Беленицыной в партии Наташи.

Порой эти встречи не обходились без споров. Л. И. Шестакова рассказывает о характерном случае, когда автор «Русалки» поневоле вынужден был согласиться с критикой Глинки, признать себя его прямым учеником и даже подражателем. Прослушав арию Княгини из II действия оперы, Глинка заметил: «Это что-то очень смахивает на арию Гориславы из „Руслана“ в третьем акте». — «Э, брат, — сказал Даргомыжский, — тебя все чужие обкрадывают, отчего же своему не пощипать немножко!» (29, 252).

В свою очередь, общение с Даргомыжским не прошло для Глинки бесследно. Мысль об опере все чаще начала занимать его воображение. Вновь возвращаясь к своей «Украинской симфонии» и неоднократно отказываясь от оперного сюжета, он все же не мог пройти равнодушно мимо работы Даргомыжского, которая совершалась у него на глазах. При всей своей неприязни к оперному театру, при всех огорчениях, которые приносили ему небрежные постановки собственных опер, отречься от любимого жанра он был не в состоянии. В течение многих лет сменялись у него все новые замыслы и сюжеты — сначала идея оперы на испанские темы, затем мысль о новой эпической опере «Илья Муромец». В Петербурге, по всей вероятности не без влияния Даргомыжского, он вновь загорелся оперной темой, на этот раз для него необычной. Толчок дала «Русалка». Родилась мысль о бытовой опере-драме из народной жизни, развертывающейся в знакомой обстановке житейской повседневности.

Сюжетом для оперы послужила пьеса популярного в свое время драматурга А. А. Шаховского — «Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь». В этом произведе-

нии, далеко не первоклассном по своим литературным достоинствам, Глинку, по-видимому, привлекла острота драматических коллизий, сценичность ситуаций, но больше всего — весь бытовой фон драмы, наполненной народными обрядами, песнями, плясками и живописными картинами привольного волжского быта. Сразу представились его воображению колоритные образы разбойника Башлыка и красавицы Груни, воплощенные на сцене его любимыми артистами — Петровым и Леоновой. Прекрасное исполнение Леоновой русских и цыганских песен делало ее подлинно народной героиней будущей оперы.

Известную роль в выборе «Двумужницы» сыграла и сценическая традиция. Пьеса Шаховского в 1830-х годах с большим успехом шла в Москве в Малом театре с музыкой Варламова, и не исключена возможность, что Глинка знал ее еще в молодые годы⁹.

Вот ее краткое содержание.

Действие происходит близ Кинешмы, на берегах Волги. Красавица Груня, дочь богатого купца, полюбила волжского разбойника Егора Башлыка, ничего не зная о его «промысле». На святках в доме старухи Мавры Арефьевны собираются девушки и парни. Приходят ряженные, среди них Башлык, называющий себя «прикащиком на баржах»; он восхищает всех своими песнями. Девушки гадают, поют подблюдные песни, во время которых Башлык и Груня незаметно меняются кольцами. Вблизи дома разгорается пожар. При общем смятении Башлык похищает Груню.

Выйдя замуж за Башлыка, молодая женщина тоскует по родному дому. Случайно подслушав разговор в селе на Унже, она узнает о разбойничьих подвигах Башлыка и возвращается к отцу. Проходит время, в селе разносится весть о том, что Башлык убит. Груня выходит замуж за молодого купца Романа Бобра, который давно уже любит ее. Жизнь ее течет спокойно в доме на берегу Волги. В полном довольстве и благополучии растит она маленького сына. Но Башлык жив. Отыскав Груню, он, угрожая убить мальчика, насильно уводит ее с собой. Во время купальских обрядов, весенних игр и хороводов разбойники с криком «Сарынь на кичку!» нападают на село. С ними в лодке находится

⁹ Первая постановка «Двумужницы» в Москве состоялась в 1833 году. Из музыки к этой пьесе известны 5 песен Варламова (см.: 40, 260).

пленная Груня. Сорвав с нее фату, Башлык показывает ее Роману. Роман в гневе клянется отомстить похитителю.

Последняя картина драмы — в разбойничьем гнезде. Приверженцы Башлыка ропщут, осуждая его увлечение любимой женщиной. Они напоминают ему об удалом атамане Стеньке Разине, который принес в жертву лихим товарищам красавицу-персиянку. Один из разбойников уже заносит нож над Груней, но Башлык, не колеблясь, убивает его. Приходит странник с известием, что разбойничье гнездо обнаружено. Вместе с отрядом солдат Роман Бобер нападет на разбойничий притон. В смертельной схватке погибают Башлык и его атаманы. Изба разбойников горит. «Двумужница» Груня с криком «Да, совсем твоя!» бросается в объятия мужа¹⁰.

В подлиннике у Шаховского вся пьеса разделяется на две части и 5 картин, или «суток», как обозначил их автор: 1) «Васильев вечер», 2) «Встреча на Унже», 3) «Новоселье», 4) «Иванов день», 5) «Разбойничий притон». Перерабатывая драму в либретто, необходимо было сократить число действующих лиц, устранить излишние диалоги и сконцентрировать действие.

Эту работу Глинка поручил преподавателю театрального училища В. П. Василько-Петрову — литератору, переводчику и театральному критику, с которым его познакомил директор репертуара П. С. Федоров. В письме к Кукольникову (апрель 1855 года) композитор подробно рассказывает своему другу о плане будущей оперы и о распределении ролей, не называя пока имени либреттиста. «Дирекция подзадорила меня писать для театра. Сюжет же: Д в у м ж н и ц а давно уже вертелся в голове моей. Сделаны некоторые предварительные соображения, но р е к р у т, сиречь мотивов, не записываю, жду Либретто двух первых актов, которые уже предварительно соображены. Мой поэт — один из лиц, принадлежащих театру, умолчу покамест об нем. Опера предполагается в 3 небольших актах с речитативами в 5 картинах», — писал Глинка. Далее он сообщает названия картин, в целом совпадающие с текстом драмы, и предполагаемое распределение ролей в театре: «Груня — Леонова, Солдатка (вместо Свахи) — Лилеева,

¹⁰ См.: «...Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь». Романтическая драма в двух частях, пяти сутках, с принадлежащими к ней протяжными, плясовыми, хороводными, подблюдными и разбойничьими песнями, плясками, хороводами и святочными играми. Сочинение кн. А. А. Шаховского». Спб., 1836.

Башлык, разбойник — Петров, Есаул Калина Чумак — Артемовский, Бобер — муж Груни — Булахов». И добавляет: «Усердие есть, хватит ли силы» (25, 66—67). Тогда же установилось и окончательное название оперы: «Двумужницы, или Волжские разбойники».

Летом 1855 года, оставшись один после отъезда сестры в деревню, Глинка усиленно работает с либреттистом, советуется по поводу либретто с Серовым и Стасовым. В процессе работы многие эпизоды предполагалось сократить. Выброшена была целая вторая картина («Встреча на Унже»), необходимая для развития сюжета, но меньше всего насыщенная фольклорно-песенным материалом. И хотя сам Глинка в цитированном выше письме утверждал, что «мотивов он не записывает», но музыка оперы сочинялась и с ней он охотно знакомил своих друзей. Не получив еще полного текста либретто, он сочинял музыку II действия. 20 мая, на музыкальном вечере по случаю своего дня рождения Глинка, по словам Стасова, аккомпанировал О. А. Петрову песню Башлыка «такими аккордами, что меня за живое забрало» (79).

Ряд народных песен, которые, несомненно, должны были заинтересовать Глинку, содержится уже в самом тексте драмы. Таковы подблюдные песни «Слава» и «Уж я золото хороню» в первой картине святочного гаданья, духовный стих нищего «Адаме, Адаме, прогневал ты бога» — во второй, хороводная «Заплетися, плетень» и игра в коршуна в сцене купальских обрядов, песня разбойника Выжиги «Ах ты, поле чистое» в последнем действии. Под несомненным влиянием песен вольницы сложились у Шаховского две песни Башлыка — «Вверх по Волге с Нижня-города» и «Не знавал я роду племени» — кстати, прекрасно интерпретированные Варламовым.

Но сочинение либретто затянулось надолго, и Глинка постепенно охладевал к опере. «Опера не подвигается, Василько-Петров дремлет», — писал он сестре в июле, а уже через несколько месяцев, осенью окончательно отказался от начатого труда (25, 92). «Мудрено и почти невозможно писать оперу в русском роде, не заимствовав хоть характеру у моей старухи», — говорил он, имея в виду «Сусанина» (25, 102).

Но едва ли только боязнь повторов удерживала его от сочинения «Двумужницы». Все больше углубляясь в свою работу, Глинка не мог не замечать всех недостатков устаревшей драмы Шаховского. Его несомненно останавливал

тот мелодраматический налет «неистовых страстей», с которым охотно мирились зрители 1830-х годов, но который казался уже несвоевременным в годы подъема русской литературы. Реализм повестей Гоголя, длительная работа над пушкинскими стихотворениями, обращение к «Фаусту» Гёте... Как далеко ушел он в этих своих замыслах от наивной романтической драмы Шаховского с ее «благородным разбойником»! В поисках темы для бытовой оперы Глинке поневоле пришлось ограничиться знакомым сюжетом: произведения Островского в то время едва только начали выходить на театральную сцену. Но опыт с «Двумужницей» не прошел бесследно. Прямым продолжением этой линии впоследствии послужила «Вражья сила» Серова: работая над ней, даровитый критик наверное не раз вспоминал неосуществленную оперу Глинки.

Для самого же Глинки работа над «Двумужницей» оказалась немислимой в силу совсем иной, лирико-эпической направленности его творческой мысли. Бытовой характер оперы-драмы вступал в прямое противоречие с теми высокими помыслами, которые все более увлекали его на новую стезю. Мечтая о будущем русской музыки, он видел ее истоки в величественном и строгом искусстве прошлых веков, далеко от всего обыденного и мелкого. Тезис «прекрасное должно быть величаво» все больше овладевал его сознанием. Все более увлекало его искусство старых мастеров и классиков XVIII века — Баха, Гнделя, Глюка. В 1854 году, по приезде из-за границы, он постоянно слушает старинную музыку в исполнении знаменитого Шереметевского хора — капеллы, руководимой Г. Я. Ломакиным.

Вот некоторые выдержки из писем Глинки к друзьям. 28 октября 1854 года Энгельгардту: «На днях пели, и довольно опрятно, привезенные мною пьесы церковной музыки старинных итальянских маэстро у Ломакина, кроме *Crucifixus* Баха, которое предполагается исполнить с оркестром впоследствии» (25, 41). 18 февраля 1855 года Д. В. Стасову — об исполнении хора «*Crucifixus*» из «Мессы» Баха: «Сообразив и судя по вчерашнему исполнению хора Баха во второй раз, мне кажется, что он может быть исполнен довольно успешно. Для чего, по моему мнению, необходимо, чтобы смычковые инструменты играли *p*, даже *pp*, флейты — *dolce*, малолетние певчие *mf*, а большие певчие — *p*. Следует обратить особенное внимание на последние такты хора; и не худо бы хорошенько повторить

хором 8, 10 или сколько возможным окажется из последних тактов» (25, 57). Из этого письма видно, какое живое участие принимал композитор в деятельности хора, в отборе репертуара и в исполнении величайших творений классической музыки. А в письме к К. А. Булгакову от 8 ноября того же года он прямо рекомендует его вниманию свои любимые произведения, которые, по его мнению, следует изучать каждому музыканту: «для драматической музыки» — оперы Глюка; «для церковной и органной» — «Высокую Мессу» Баха и его «Пассионы»; «для концертной» — оратории Генделя, в особенности «Мессия», «Самсон» и «Иевфай» (25, 100).

Все чаще слышится в его письмах решительное утверждение своего нового кредо: «Никакой музыки, кроме классической, теперь слышать не могу!» Возникает вопрос: не было ли это увлечение излишним ригоризмом, даже консерватизмом стареющего музыканта?

Пристальное исследование документов и материалов дает отрицательный ответ. Со всей основательностью выявляются в них особый и подлинно творческий характер этих старо-классических реминисценций, направляющих мысль русского композитора. Как увидим далее, любовь к «старине», к творчеству Палестрины и Лассо, к величественным конструкциям ораторий Генделя и философским замыслам Баха у Глинки постепенно приобретала особую направленность. Она исподволь наводила его на мысль о будущем развитии русской музыки на основе ее древнейших традиций, о дальнейшем углублении в ее прошлое, в те древние пласты, которые в то время уже были основательно забыты. Мысли о русской полифонии, о задачах «связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака» возникли у него еще до последней его поездки в Берлин. Знакомство с сокровищами старинной западной музыки могло указать этот путь.

С этой же целью начинает он вновь и вновь погружаться в глубины древнерусского певческого искусства, преувеличенно резко отрицать хоровой стиль Бортнянского («Сахар Медович Патокин»). По свидетельству Шестаковой, Глинка весной 1855 года, во время великого поста с глубоким вниманием слушал традиционное пение монахов Сергиевой пустыни и увлекался изучением знаменного распева. «С этого времени брат начал подумывать серьезно о церковной музыке и начал понемногу заниматься церковными тонами», — сообщает она в своих воспоминаниях (29, 255).

О том, какими стойкими были эти увлечения, говорит недавно найденное письмо Глинки к архимандриту Сергиевой пустыни Игнатию от 27 августа 1855 года. «Я желал сообщить Вам некоторые мои соображения насчет церковной отечественной музыки, но теперь оставляю это до приезда Ивана Григорьевича Татаринова¹¹, которого прошу по возвращении навещать меня, и тогда, сообразя еще более все относящееся к этому предмету, буду иметь честь представить Вашему высокопреподобию плод посильных трудов моих», — писал Глинка (25, 95).

Однако ни углубленное изучение знаменного распева, ни тщательное редактирование собственных сочинений не отвлекали композитора от общения с его молодыми друзьями, которые в эти последние годы стали ему особенно близкими.

Большую радость Глинке принесло появление в его доме нового гостя: в конце 1855 года А. Д. Улыбышев рекомендовал ему молодого музыканта, только что приехавшего в Петербург. То был М. А. Балакирев, уже в то время, в свои 19 лет блестяще проявивший себя как пианист, дирижер и композитор. Талант Балакирева сразу же получил высокую оценку у требовательного Глинки. В Балакиреве первом он почувствовал своего истинного преемника, в нем первом «нашел взгляды, близкие к его собственным во всем, что касается музыки». Встречаясь с ним в то недолгое время, он с большой теплотой говорил о молодом музыканте, сообщил ему записанную в Испании народную тему для будущей «Увертюры на тему испанского марша», которую Балакирев закончил в 1856 году. Ему же Глинка хотел поручить музыкальное воспитание своей горячо любимой племянницы Оленьки Шестаковой (1853—1863), в то время совсем ребенка¹².

Советы великого композитора молодому Балакиреву

¹¹ Речь идет о церковном певчем, молодом послушнике Сергиевой пустыни. Его голос — редкой красоты тенор — был замечен Глинкой.

¹² Горячая любовь Глинки к этой его «крестнице» — одна из трогательных страниц биографии великого композитора. Для маленькой Оли он написал в 1854 году «Детскую польку», о ней постоянно упоминает в своих последних письмах. Л. И. Шестакова рассказывает: «Как теперь вижу его сидящим в зале в своем любимом халате, обыкновенно близь стола и усердно выписывающим партитуру... Вбегает, бывало, неожиданно Оля, и прямо к брату: „Мися, иглай“, брат с улыбкой, доброй, хорошей улыбкой, оставлял немедленно работу и садился играть; потом девочка затевала петь, и брат учил ее „Ходит ветер у ворот“, и радовался, когда она брала верные ноты» (29, 255).

остались незафиксированными. Но многие его мысли, и в частности замечания по оркестровке, нашли самое непосредственное продолжение в первых же крупных сочинениях этого замечательного музыканта — инициатора «Новой русской школы», редактора и исполнителя сочинений Глинки.

И все же, несмотря на то благоговейное внимание, каким был окружен Глинка в среде молодых почитателей, его неприязнь к холодному Петербургу не ослабевала. Интриги и зависть мнимых друзей, неумолкавшие сплетни, недобросовестность издателей, заведомо искажавших его произведения, — все это по-прежнему отталкивало композитора от жизни в столице. «Я от холода и скуки впал в апатию, и единственной отрадою служит мне надежда раннею весною уехать в Германию, — пишет он в начале 1856 года Булгакову, — это путешествие предприиму не только для поправления плохого моего здоровья, но и для некоторы́х музыкальных справок; в Берлине же, где собираюсь зимовать, могу услышать Глюка, Баха и Генделя» (25, 104). Влекла к себе серьезная классическая музыка, которой все-таки не хватало тогда в Петербурге, влекли занятия полифонией с Деном — «первым музыкальным знахарем в Европе», влекло и уединение, необходимое для создания новых больших трудов. 27 апреля 1856 года Глинка выехал из Петербурга в сопровождении контрабасиста А. Д. Мемеля, а 16 мая, по старому стилю, прибыл в Берлин.



Жизнь Глинки в Берлине потекла размеренно и спокойно. Поселившись на тихой улице, недалеко от Дена, он вставал рано, утром занимался полифонией, выполняя задания своего руководителя, потом играл на фортепиано — преимущественно фуги Баха. Вечера посвящались музыке — иногда в доме Дена, иногда в концертных залах Академии пения (Singakademie) или Оперного театра. Летом он много гулял в окрестностях города. Ему нравились зеленые парки и сады Берлина, нарядные цветники, «отделанные с немецкой аккуратностью».

Из русских знакомых, которых в Берлине было немного, особенно часто посещал его композитор Владимир Никитич Кашперов (1826—1894), с которым еще в Петербурге познакомил его Даргомыжский. Всегда внимательно относившийся к молодым музыкантам, Глинка тогда же начал

просматривать его сочинения и заниматься с ним по инструментовке, а затем, в Берлине поручил его Дену. По рассказам Шестаковой, автор «Руслана» в течение короткого знакомства сумел крепко привязаться к этому хорошо образованному, деликатному человеку, называл его «милым сыном» и в Берлине виделся с ним ежедневно. Однако в музыкальном таланте Кашперова он вскоре разочаровался и с присущей ему пронизательностью не предрекал ему большого будущего. Это мнение оправдалось. Композитор посредственного дарования, Кашперов впоследствии стал автором слабых и подражательных опер, отмеченных явным влиянием итальянского стиля (среди них — «Риенци», «Консуэло», «Гроза» по Островскому и «Тарас Бульба» по Гоголю). Но о своем великом учителе он до конца дней сохранил благодарную память и оставил ценные воспоминания о нем (75).

Сравнительно недолгое пребывание Глинки в Берлине, менее одного года, было тем не менее знаменательным завершением его жизненного пути. Здесь в тиши и уединении он окончательно выяснил для себя ту великую цель дальнейшего развития и углубления русского музыкального искусства, к которой он настойчиво стремился. Многочисленные полифонические упражнения, каноны и фуги, изучение Палестрины и Баха осознанно стали для него всего лишь средством к решению этих задач. «Здесь у меня цель — цель высокая, а может быть, и полезная, во всяком же случае цель, а не жизнь без всякого сознания. Достигну ли я цели? — это другое дело, — стремлюсь к ней постоянно, хотя и не быстро», — писал он сестре 14 ноября 1856 года (25, 181—182). И еще раньше, к Булгакову: «С Деном бьемся с церковными тонами и канонами разного рода — дело трудное, но нарочито занимательное, а даст бог, и вельми полезное для Русской музыки» (25, 140).

Занятия классической полифонией он совмещал с глубоким исследованием древнерусской мелодики и ладовых закономерностей древнерусского стиля. Б. В. Асафьев, особенно глубоко изучивший этот труднейший период творческой биографии Глинки, ясно и четко сформулировал выдвинутые композитором цели: «Глинка двигался своим сознанием глубже и глубже в века. Он разгадывал сокровища русского народного культового мелоса, он постигал мудрость вековых накоплений, опыта европейской полифонии как напряженной работы мысли народов над солидарным

выявлением чувства бытия и — ему ли было не знать значения национальной почвы? — стремился отыскать для русской музыки, с ее богатствами, шедшими от одареннейшего народа, прочнейший фундамент всечеловеческого опыта интонационного строительства» (3, 256). То, что интуитивно, путем слухового опыта у Глинки было воплощено в эпически-величавых сценах «Сусанина» и «Руслана», он стремился теперь теоретически обобщить и обосновать, «продвигаясь глубже в века» и погружаясь в пристальное изучение той древней традиции, которую могло сохранить время.

Работа в области древнерусского музыкального стиля, предпринятая, как уже сказано, еще в Петербурге, интенсивно продолжалась в Берлине. Постигая «церковные тоны» в музыке прошлых веков, Глинка направил главное внимание на ладовые особенности древнерусской мелодики, на характерные для нее принципы многоголосия.

Из этих опытов сохранилось всего лишь два образца: «Ектения» — традиционная молитва-прошение православной службы и песнопение «Да исправится молитва моя», исполняемое в так называемой «литургии преждеосвященных даров» — древнейшей по своему происхождению церковной службе. Эти песнопения Глинка изучал в Петербурге в исполнении монахов Сергиевского монастыря, а затем создал их обработку, замечательную по строгости и чистоте стиля¹³. Помимо этих песнопений он работал также над «Обедней Иоанна Златоуста», но сочинение это не сохранилось. Характерно, что свои опыты в древнерусском стиле он предназначал не для большого хора, как это было в аналогичных произведениях 1830-х годов, а «для причета», то есть для младших служителей церкви, поющих на клиросе, — дьячков, псаломщиков, пономарей.

Первое из сохранившихся песнопений, «Ектения», изложено четырехголосно (альт, два тенора, бас). По структуре оно представляет собой ряд однотипных припевов («Господи, помилуй!», «Тебе, господи!»), исполняемых певчими после каждого из 12-ти прошений, провозглашенных священником или дьяконом. В своем песнопении Глинка не повторяет, а тонко варьирует гармонизацию каждого припева, применяя плавные плагальные каденции и пользуясь красочными гармониями переменного мажоро-ми-

¹³ «У меня три монаха репетируют да исправится», — писал он в феврале 1856 года Г. Н. Кузминскому (25, 109).

норного лада (C-dur — a-moll). В сочетании с текстовыми возгласами эти варианты припевы образуют типичную для глинкинского стиля рондо-вариационную форму.

75

Альт
Тенор 1

А_минь Гос_по_ди по_ми_луй [8]

Тенор 2
Бас

Те_бе Гос_по_ди Гос_по_ди по_ми_луй з

Еще более интересно второе, более развернутое песнопение, написанное в строгих традициях древнерусского многоголосия — так называемого «троестрочного пения», на три голоса (два тенора, бас). Согласно тексту, оно разделяется на 4 стиха с повторением первого из них в конце всей композиции. Каждый из них представлен в новом варианном преобразовании. Голоса движутся плавными параллельными линиями. Ладовые тяготения смягчены все той же переменностью параллельных ладов. При этом Глинка не избегает «запрещенных» последовательностей, скрытых параллельных октав и квинт или пустых кварто-квинтовых созвучий. Приводим начало первого стиха и завершающую каденцию:

76 а

Тенор 1

Да ис.пра . вит.ся мо.лит. ва мо.я я.ко.ка .

Тенор 2
Бас

- ди . ло пред то. бо . ю

76 б

жерт. ва ве.чер. ня. я

Исследователь древнерусского певческого искусства Б. П. Карастоянов устанавливает в этом произведении Глинки прямое сходство с традиционной мелодией так называемого «греческого распева», зафиксированной в церковно-певческих книгах (Обиход церковного нотного пения. М., 1860). Глинка использовал ее не полностью, в сокращенном виде и с соответствующей гармонизацией, передающей строгий и чистый колорит древнего распева. Вот сравнительная параллель двух мелодий, приводимая Карастояновым:

77

Греческий распев [1-й стих]

Да ис.пра . вит.ся

Глинка

мо.лит. ва

мо.ли . тва мо.я я.ко.ка.ди. ло

мо.я

пред то.бо . ю воз.да.я. ни. е ру.ку

мо. е. ю жер. тва ве. чер. ня. я.

Как близко предвосхищают все эти замечательные образцы будущий стиль Мусоргского в «Хованщине», гениальную «Всенощную» Рахманинова и многие, многие другие образы Древней Руси, давно запечатлевшиеся в нашем сознании!

Работа над темами знаменного распева систематически сочеталась у Глинки с непрерывным совершенствованием техники контрапункта в рамках строгой или свободной полифонии, с опытами создания фуг и канонов в старинных ладах.

Ярким свидетельством этих поисков является драгоценный документ, хранящийся в архивах Государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина: fuga на две темы, написанная Глинкой уже в последние дни его жизни. Скопированное рукой Дена, это произведение было послано после смерти великого композитора В. Ф. Одоевскому со следующим заголовком: «Primo saggio della fuga nel primo tono ecclesiastico a 3 voci con due soggetti. Au Prince Wladimir Odoewsky à Weimar. Composta da Michel Glinka à Berlino 1857» («Первый набросок фуги в первом церковном тоне, на три голоса, на две темы. Князю Владимиру Одоевскому в Веймаре. Сочинено Михаилом Глинкой в Берлине, в 1857 году»). На рукописи надпись, сделанная Одоевским: «Писано рукою знаменитого гармониста Дена в Берлине в 1857 году» (цит. по материалам Государственного центрального музея музыкальной культуры им. Глинки. Фотокопия, ф. 49, инв. 527, № 4743).

Суровый, мужественный характер первой «дорийской» темы, сопоставляемой с более плавной, подвижной второй экспозицией фуги, отчетливо выдает овладевшую Глинкой

мысль — «связать фугу западную с условиями нашей музыки».

78а

78б Тема 2º

risponso

Настойчивость композитора в его исканиях поразительна. Вдумчиво останавливаясь на этих последних опытах, Б. В. Асафьев в своем очерке «Последние заветы Глинки» убедительно ассоциирует их с музыкально-эстетическими взглядами Танеева, с танеевским принципом обогащения и прояснения русского полифонического стиля: Однако практически идеи позднего Глинки распространили свое влияние даже на более широкий амбитус русского музыкального искусства. С особой силой вдохновения осуществились они у Мусоргского, но получили свои великолепные отзвуки и у Бородина, и у Римского-Корсакова, и у Рахманинова, и у многих современных мастеров, все более глубоко осознающих ценность древних корней русской мелодики и русского многоголосного стиля.

Глубокое исследование различных форм русской и западной полифонии помогло Глинке многое осмыслить и прояснить в собственных эстетических взглядах. Всегда немногословный и предпочитавший в своих беседах устную форму общения («диссертаций об музыке не пишу, зане живое слово предпочитаю бумаге», — писал он Кашперову), он, к счастью, сумел зафиксировать в последние дни жизни ценнейшие свои мысли, руководившие им на протяжении творческого пути. «Лекцией по эстетике» можно назвать известное в истории письмо к Кашперову, в котором он коротко изложил систему своих взглядов на музыкальное искусство.

«Все искусства, а следственно, и музыка требуют:

1) Ч у в с т в а (*L'art c'est le sentiment*) — это получается от вдохновения свыше.

2) Ф о р м ы. *Forme* значит к р а с о т а, т. е. соразмерность частей для составления с т р о й н о г о целого.

Чувство зиждет — дает основную идею; ф о р м а — облекает идею в приличную, п о д х о д я щ у ю ризу.

Условные формы, как каноны, фуги, вальсы, кадрили и прочие, все имеют и с т о р и ч е с к у ю основу.

Ч у в с т в о и ф о р м а: это душа и тело. Первое — дар Высшей благодати, второе приобретается трудом, — причем, опытный и умный руководитель человек вовсе не лишний» (25, 148).

В этом высказывании отчетливо выступает не только строгий рационализм Глинки, его «подхваченная у людей XVIII века вера в универсальность Разума и Природы» (Асафьев). Вчитываясь в его слова, воспринимаешь прежде всего удивительную ц е л о с т н о с т ь глинкинского мировоззрения, в котором идея и чувство, разум и вдохновение сосуществуют нераздельно, давая жизнь художественному творчеству с его непреложным законом стройной и совершенной формы. Романтический тезис «вдохновения свыше» у Глинки освещается светом Разума и требованием труда в искусстве.

Характерен и историзм эстетики Глинки с его стремлением проследить основы исторически сложившихся форм. Здесь снова и справедливо Асафьев сопоставляет глинкинские принципы с известным тезисом Танеева, утверждавшего, что «новые формы только тогда получают живучесть, а следовательно, и значение для искусства, когда они не изысканы насильственным путем» (3, 264).

Твердую почву для своих наблюдений Глинка находил в классической музыке, которой он с наслаждением увлекался в Германии. Почти в каждом письме говорит он с восторгом о слышанных им концертах, и можно только удивляться, как много музыки удалось ему впитать за эти немногие месяцы: летом — камерные ансамбли Гайдна и Бетховена, органные фуги Баха в исполнении Хаупта, ученика Дена; осенью и зимой, с началом театрального сезона — «Фиделио» Бетховена, «Милосердие Тита» Моцарта, его «Свадьба Фигаро» и «Волшебная флейта», потом глюковская «Альцеста» и «Ифигения в Тавриде», которую он характеризует как «самую богатую по изобретению оперу Глюка». Постоянно слушает Глинка концерты в Хоровом обществе (Singverein) и в Академии пения, по-прежнему восхищается Мессой Баха, находя в ней «чудеса поэзии и изобретения».

Но, при всех этих увлечениях, здоровье композитора заметно слабело и для упорного труда уже не хватало сил. Судя по его письмам, в Берлине сильно участились приступы той тяжелой болезни, которая вскоре привела к роковому концу. «Нервы расходились и желудок отказался от пищи», «сильно расхворался: без сна и аппетита», — писал он сестре, а в письме к Д. В. Стасову сообщает, что местные доктора с самого же начала нашли у него «органические повреждения в желудке и печени» — что, по его мнению, не подтвердилось (25, 134, 165, 171). На самом деле, физическое состояние его организма давно уже стало угрожающим. Достаточно было небольшой, неопасной на первый взгляд болезни, чтобы жизнь композитора прекратилась внезапно и неожиданно — как это казалось в то время всем окружающим.

15 января 1857 года Глинка с радостью писал сестре о своем триумфе: в большом концерте, в роскошном зале королевского дворца было с огромным успехом исполнено под управлением Мейербера трио из оперы «Иван Сусанин» «Ах, не мне, бедному сиротинушке». Ведущую партию Вани пела известная певица Иоганна Вагнер, племянница знаменитого композитора. «Она была в ударе и пропела очень, очень удовлетворительно», — писал Глинка. — Оркестром управлял Мейербер, и надо сознаться, что он отличнейший капельмейстер во всех отношениях». А в конце письма добавляет: «Умоляю добрых приятелей не сетовать, что не

пишу, у меня сильная простуда, или грипп» (25. 190).

То было его последнее письмо. Выходя из жарко натопленных комнат королевского дворца, Глинка простудился и слег надолго. Посещавший его врач не находил болезнь угрожающей, хотя больной заметно слабел. Значительное равнодушие проявил и Ден: посещая Глинку и видя его состояние, он даже не счел нужным сообщить об этом его родным.

23 января больного посетил В. Ф. Одоевский, оставивший воспоминания об этой встрече. По его словам, Глинка «весь встрепенулся, услышав русскую речь», а затем «встал с постели, утверждая, что у него только легкое нездоровье, и сыграл свою небольшую новую пьеску в строгом церковном стиле, разумеется, западном» (75, 347)¹⁴.

Серьезно обеспокоен был один лишь Кашперов, который с сентября месяца находился в Берлине и посещал Глинку ежедневно. 30 января он наконец решился написать Шестаковой, что больной очень слаб и страдает от сильнейшего кашля: «болезнь очень расходилась, но все думают, что жизнь возьмет свое».

В это время Глинка давно уже был лишен возможности принимать пищу и жаловался на сильные боли в печени. За два дня до смерти он несколько оживился, по словам Дена — даже шутил с ним и много говорил о своих недавно написанных фугах.

Но на следующие сутки вдруг наступило резкое ухудшение. Навестив Глинку, Ден нашел его совершенно безучастным ко всему окружающему. Тут же позвав врача, он узнал, что «болезнь приняла опасный оборот». Полностью сохранив сознание, Глинка вдруг сделался тих и спокоен. «Его разговор был ясен до последней минуты, — рассказывает в своих воспоминаниях Л. И. Шестакова, — любимейшей его мечтой было уехать осенью в Италию и там провести зиму в окрестностях Комо; он говорил об этом даже накануне своей смерти. За несколько часов до смерти, так около полуночи, он потребовал подаренный ему матерью образок, поцеловал его молча, горячо молился, стал кроток и спокоен и остался так до той минуты, когда смерть внезапно поразила его» (29, 272—273).

¹⁴ Возникает вопрос: не совпадает ли эта «пьеса в строгом церковном стиле» с цитированной выше фугой (см. пример 78)? Копия этого сочинения вполне могла быть сделана Деном по просьбе Одоевского, находившегося в то время в Веймаре.

Рано утром, в 5 часов 3 февраля 1857 года сердце композитора перестало биться.

Вскрытие, сделанное по завещанию Глинки, показало, что он скончался вследствие «чрезмерного развития печени».

Обо всем этом Л. И. Шестакова узнала из подробного письма Дена, а отчасти из рассказов Кашперова. Великий композитор умер на чужбине, вдали от родины и родных, на чужих руках, не слыша родной речи, среди окружавшего его холодного равнодушия.

6 февраля состоялись убогие, почти нищенские похороны, на самой окраине берлинского кладбища. Получив от Глинки большие суммы денег, расчетливый Ден тем не менее не считал нужным тратить их на торжественный обряд¹⁵. Среди немногих лиц, провожавших Глинку в последний путь, был Мейербер, отдавший дань уважения своему собрату по искусству.

В Россию горестная весть пришла только 12 февраля. Собрав все силы, сестра Глинки начала хлопотать о переносе тела брата на родную землю, и это разрешение было получено. 2 марта в Петербурге, при огромном стечении народа, состоялась торжественная панихида в Конюшенной церкви, где некогда отпевали Пушкина. Во время службы пел хор Придворной капеллы.

Обряд не прошел спокойно. Словно повторяя ту драматическую ситуацию, какая сложилась при жизни Глинки, «зависть, злобой омрачась» продолжала преследовать его и после смерти. Директор Капеллы Львов, давний завистник великого композитора, хотел запретить священнику произнести надгробное слово, мотивируя свой отказ тем, что «проповедь не прошла через его цензуру». Но проповедь

¹⁵ Одной из причин, ускоривших кончину Глинки, были, по мнению Дена, «неприятные известия», полученные им из России. «Он все собирался сообщить мне что-то важное, но все отговаривался в таких выражениях: „pour communiquer cette affaire, elle n'est pas encore assez mûre; donc plus tard, peut-être dans quelques jours“». Хотя я ясно видел, что у него что-то лежит на сердце, но не надоедал ему расспросами (...). Так прошла первая половина января, и в это время произошло только то, что я выдавал Глинке неоднократно большие суммы денег («у Дена находились на сохранении все деньги брата», — сообщает Шестакова). Куда он отсылал эти деньги, я до сих пор не знаю, и так как я считал нескромным об этом спрашивать, то и молчал», — писал Ден сестре Глинки (29, 270).

Редакторы писем Глинки А. С. Ляпунова и А. С. Розанов высказывают предположение, что причиной волнения Глинки была судьба Д. М. Леоновой, к которой он сильно привязался в последние годы жизни.

была произнесена и слово о Глинке, в глубокой тишине, при общем скорбном молчании, прозвучало под сводами той же церкви, где двадцать лет назад народ прощался с Пушкиным.

В мае 1857 года В. П. Энгельгардт, по просьбе Шестаковой, выехал в Берлин, чтобы перевезти гроб с телом Глинки на родину. 22 мая сестра композитора на специальном пароходе прибыла в Кронштадт, откуда прах был перевезен в Александро-Невскую лавру. Здесь 24 мая на Тихвинском кладбище (ныне Некрополь) состоялись похороны певца «Руслана». На его могиле был воздвигнут поныне существующий памятник, выполненный по проекту академика И. И. Горностаева.

Единодушно отозвалась на смерть Глинки русская печать. Отклики на это горестное событие были помещены в некрасовском «Современнике», в «Русском вестнике», в «Отечественных записках» и в других периодических изданиях, рассеянных по всей России.

Но самую драгоценную дань памяти композитора отдал В. В. Стасов, немедленно приступивший к собиранию материалов для создания подлинно научной, фундаментальной биографии Глинки и выполнивший эту труднейшую задачу в течение одного года.

Этим трудом выдающийся русский критик начал свою многолетнюю деятельность поборника национальной глинкинской школы.

При помощи Стасова Л. И. Шестакова, выполняя долг, завещанный братом, сделала все возможное для собирания и публикации музыкального наследия брата. Сразу же после смерти Глинки, по ее распоряжению и на ее средства, были напечатаны за границей партитуры 4-х увертюр Глинки: «Арагонская хота», «Ночь в Мадриде», увертюры к операм «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила». Первую из них она посвятила Листу, вторую Дену, третью Мейерберу, при участии которого в последний раз при жизни Глинки прозвучала в концерте музыка из «Ивана Сусанина». С таким же посвящением была послана Берлиозу увертюра «Руслана» — произведения, которое он особенно высоко ценил.

Получив в дар от сестры Глинки «Арагонскую хоту», Лист, с присущей ему благородной отзывчивостью, писал из Веймара: «Я желал бы высказать, как меня тронуло Ваше письмо! Благодарю Вас за то, что Вы вспомнили обо мне, как об одном из самых искренних и ревностных по-

клонников великолепного гения Вашего брата, столь достойного высокой славы именно потому, что он стоял выше вульгарных успехов... Я принимаю с истинной благодарностью почетное Ваше посвящение, и для меня это будет удовольствие и обязанность, как только возможно, содействовать распространению созданий Глинки, к которым я питал всегда самую искреннюю и восторженную симпатию»¹⁶.

В день наступившего Нового 1858 года венгерский композитор с большим успехом исполнил «Арагонскую хоту» в своем симфоническом концерте в Веймаре и, выражая свое восхищение «живой и острой оригинальностью этой прекрасной пьесы», высказал пожелание «познакомиться с другими созданиями Глинки» и познакомить с ними широкую публику¹⁷. То был один из первых горячих откликов на творчество Глинки за рубежом.

В России слава Глинки неуклонно росла и укреплялась — и в этом важнейшую роль сыграли его духовные наследники, принявшие из его рук знамя народного русского искусства. Свои усилия Балакирев, Римский-Корсаков, Лядов, а впоследствии ученик Балакирева С. М. Ляпунов направили на распространение, редактирование и публикацию глинкинских сочинений. Под управлением Балакирева впервые за рубежом, в 1867 году в Праге, была исполнена полностью опера «Руслан и Людмила», а через несколько лет спустя, под редакцией Балакирева и Римского-Корсакова, была впервые напечатана партитура этой оперы. Сплотившись вокруг Л. И. Шестаковой, самоотверженной хранительницы наследия Глинки, крупнейшие композиторы России укрепляли, развивали, поддерживали завещанное им дело.

Немногое остается сказать о родном доме Глинки. Судьба Новоспасского оказалась печальной. Прямая и единственная наследница Глинки, Л. И. Шестакова отдала его в дар младшей сестре О. И. Измайловой, которая стремилась поддерживать и сохранять родное гнездо. Но владелица имения скончалась в 1859 году (из всей большой семьи дожила до преклонных лет одна Л. И. Шестакова). Муж ее, генерал Измайлов, не дороживший памятью Глинки и его семьи, охотно расстался с имением, и в 1879 году дом был разобран и продан на слом новым владельцем — купцом

¹⁶ См.: Стасов В. В. Избр. соч. в 3-х т. Т. 3.— М., 1952, с. 465.

¹⁷ См. там же, с. 465—466.



М. И. Глинка

Бюст работы П. А. Степанова по маске, снятой Я. Ф. Яненко

Рыбаковым. Восстановить его у сестры Глинки не было средств.

Прошло много лет. В годы Великой Отечественной войны Смоленская земля вновь оказалась могущественным оплотом защиты Родины. Пламя войны не пощадило и Новоспасского, в котором, казалось бы, все исчезло бесследно.

Но память о доме Глинки свято сохранилась в сердцах людей. Подобно пушкинскому Михайловскому, родное гнездо композитора вновь «возродилось из пепла». Давно восстановлен центральный дом усадьбы, открыт Музей памяти композитора. Ведутся реставрационные работы на всей территории Новоспасского, возрождаются парк и памятное здание церкви, в которой крестьяне оборонялись от натиска вражеского отряда в дни Отечественной войны 1812 года.

А главное — ежегодно звучит в Новоспасском музыка Глинки на фестивалях и празднествах в честь великого композитора. Звучит в светлые, весенние дни, напоминая о том, что именно здесь, на Смоленской земле зародилась жизнь творца «Ивана Сусанина».

Заключение

Романтик и классик, лирик и эпик, поэт и драматург... любое из этих определений в какой-то мере характеризует стиль Глинки, но и, разумеется, не исчерпывает сущности его искусства.

Еще при жизни композитора проблемы его стиля и шире — его эстетики привлекали внимание отечественных музыковедов.

Затем, в течение многих десятилетий, они разрабатывались в трудах крупнейших русских композиторов, критиков, историков музыкального искусства. По-разному акцентировались в них то романтические черты его музыкального языка, то связь его с классическими традициями (последнее в наиболее открытой форме выступает в работах Лароша).

Однако во всей полноте определилось значение Глинки как первого русского классика, гения русской музыки лишь в более широкой исторической перспективе. Огромную роль в этом отношении выполнило советское музыкознание во главе с Б. В. Асафьевым.

Подчеркивая глубокую самобытность искусства Глинки, критики XIX века вместе с тем удивлялись неподготовленности этого замечательного явления. Отдавая дань романтической концепции интуитивного творчества, музыки как «дара небес», они не останавливались перед тем, чтобы противопоставить Глинку всему предшествующему «подражательному» этапу русской музыкальной культуры. Нужны были долгие годы пристального исследования доглинкинского периода, чтобы поставить могучую фигуру создателя «Сусанина» на прочный пьедестал русской художественной традиции, национального художественного сознания XVIII — начала XIX века.

Путь творческого становления Глинки до «Ивана Сусанина» показывает, что молодой композитор в своих стремлениях к высокому мастерству как бы повторил на новом уровне эстетической мысли тот сложный процесс, который был пройден его предшественниками. Симптоматичной в этом аспекте является затронутая нами стилевая проблема. Поразительная интенсивность развития русского искусства в XVIII веке (за несколько десятков лет — на уровень веками сложившейся западноевропейской культуры!) привела к своеобразной стилистической полифонии в области литературы, театра и музыки. В музыке формирующиеся принципы классицизма утвердились уже тогда, когда нахлынувший поток сентименталистских и раннеромантических веяний властно захватил творческую мысль этой «карамзинской» поры. Воспитанный на поэзии Жуковского и Батюшкова, на фортепианном стиле фильдовской школы, молодой Глинка с большой искренностью и теплотой отразил лучшие стороны «чувствительного» мироощущения. Но уже тогда, в 1820-е годы все более глубоко входило в его сознание пушкинское начало. Подобно самому Пушкину, он последовательно вбирал, впитывал традиции классицизма (у Пушкина — преимущественно французского, у Глинки — австро-немецкой, «венской» школы), предромантизма (у Пушкина — дань Оссиану, у Глинки — замысел «шотландской» оперы «Матильда Рокби») и зрелого романтизма (у Пушкина — байронического, у Глинки — в существенной мере итальянского, беллиниевского стиля). Общность путей творческого становления двух гениев России во многом определялась неразрывной их связью с родной почвой, с русской художественной традицией, со всем трудным

процессом самоутверждения русского искусства, устремленного к завоеваниям реализма.

Решающим фактором на этом пути была великая идея народности. На протяжении всего XVIII века она по-разному проявлялась в различных музыкальных жанрах — то в качестве стойкой традиции древнерусской песенности в хоровом творчестве Березовского и Бортнянского, то в народно-бытовой образности комических опер, то в почвенном тематизме камерной инструментальной музыки, насыщенной вариационными преобразованиями подлинных народных тем.

Однако у всех предшественников Глинки, и даже у его талантливых современников, оба начала — путь к профессионализму и утверждение национальной самобытности — находились не только в русле взаимодействия, но и в известной дисгармонии, тормозившей развитие русского искусства. Народное, воспринятое только как бытовое, с трудом вторгалось в область «высокой», обобщенной тематики и в сферу наиболее сложных музыкальных форм. Не случайно такими отдаленными от окружающей русской действительности явились лучшие образцы русского симфонизма доглинкинского периода — мелодрама «Орфей» Фомина и театральные увертюры Козловского. И не случайно столь классицистскими средствами была решена первая русская оратория на героическую тему — «Минин и Пожарский» Дегтярева.

Это противодействие отображалось конкретно и в области музыкального языка — всего комплекса музыкальных средств, характеризующих национальную, русскую атмосферу. Подчинение народного тематизма привычным нормам классицистской гармонии с трудом преодолевалось предшественниками Глинки. Отсюда возникла и их ориентация на стиль городской песенности, уже подверженной влиянию западноевропейского инструментализма, прибавившего, по выражению современника, «музыкальные приятности» к старинным русским напевам (44, 40).

Слух Глинки, воспитанный на русской народной песне старой крестьянской традиции, не мог примириться с односторонностью такого подхода. Отнюдь не избегая влияния городской песни-романса (свидетельством тому — его ранние сочинения), молодой музыкант пылливо проникал вглубь, в почву народного мелоса, вдумчиво отбирая самые характерные, коренные его черты. Тому же способствовало и раннее знакомство Глинки с традицией древнерусского

церковного пения, о чем справедливо говорил в своей монографии Стасов. В глухом углу Смоленщины, где провел свое детство великий композитор, древние основы знаменного пения удерживались, по-видимому, еще достаточно стойко. Для юного Глинки эти впечатления оказались в такой же мере плодотворными, как и для его будущих преемников: Мусоргского, Римского-Корсакова, Рахманинова.

Художественные стремления Глинки и выношенная им идея народной, национальной оперы подкреплялась всей атмосферой пушкинского времени. Сама идея народности претерпевала в то время огромную эволюцию, пройдя сквозь горнило Отечественной войны и прочно утвердившись в сознании продекабристской интеллигенции. В высказываниях Рылеева, Кюхельбекера, Бестужева-Марлинского она прямо связывалась с утверждением героической сущности русского народа, с его историей, его героическим прошлым.

К воплощению истинной народности — той самой, которая, по выражению Белинского, стала в 1830-х годах «альфой и омегой» этого времени, Глинку призывала вся интеллектуальная жизнь пушкинского века, к которой он был неизмеримо более близок, чем все его музыкальные современники. Не только гениальная интуиция художника, но и сила интеллекта направила его на тот путь, по которому шла русская литература в эпоху Пушкина и Гоголя. Созвучность его эстетике в свете широкой исторической перспективы теперь выступает особенно ясно. Она помогла исследователям, уже в сравнительно недавнее время, окончательно изжить долго существовавшую легенду о бездумном, хотя и сверходаренном музыканте, наивном и ограниченном в своих воззрениях, каким нередко считали композитора в силу некоторой замкнутости его характера. Современник Глинки Верстовский мог возмущаться излишней «серьезностью» его музыки («в театр ходят не богу молиться!»), а Виельгорский считать «Руслана» «неудавшейся оперой». Но Одоевский, Гоголь и Пушкин сразу почувствовали в музыке Глинки родственную стихию — то самое «прекрасное начало», которое дало толчок всему будущему развитию русской музыкальной культуры.

Глинке первому суждено было вывести русскую музыку на мировую арену и заявить о русской композиторской школе как о явлении уже сложившемся. Решение такой задачи было бы невозможным вне приобщения к высоким ценностям мирового искусства, без той профессиональной школы мастерства, которую он прошел на основе глубокого

достижения западноевропейской классицистской и романтической музыки.

Расцвет его творчества совпал с утверждением музыкального романтизма во всех странах Западной Европы. Это направление оказалось близким и родственным русскому композитору, в первую очередь, благодаря выдвинутой романтиками концепции национальной самобытности и яркой характерности — то есть всего того, что определялось тогда термином «локальный колорит».

Но не менее стойкими в художественном восприятии Глинки были высокие принципы классицизма, завещанные эпохой Просвещения. В эстетике классицизма его привлекала стройность и гармоничность мышления, сила художественного обобщения, полнота гуманистических идеалов.

Особенно важным в этом смысле оказалось воздействие творчества Бетховена и методов бетховенского симфонизма. Сопоставляя Глинку нередко с Моцартом, а иногда с Вебером, современники (за исключением, может быть, Серова, находившего в хоре «Славься» «бетховенскую мудрость простоты») обычно умалчивали о его горячей симпатии к создателю 9-й симфонии. А между тем бетховенская концепция великого и всенародного, всеобъемлющего искусства, способного «сплотить миллионы», несомненно служила для Глинки руководящей нитью на протяжении многих лет его творческой жизни. Бетховеном он увлекался еще в 20-е годы, в пору своей работы с оркестром Новоспасского, а впоследствии, посещая филармонические концерты в Петербурге, он был потрясен исполнением «Эгмонта», 7-й и 9-й симфоний.

Воздействие на Глинку принципов бетховенского симфонизма было с большой обоснованностью раскрыто в трудах Асафьева, проследившего эту линию еще в «досусанинском», раннем периоде его творчества: к Бетховену — через музыку Керубини, Мегюля, Госсека и других мастеров эпохи французской революции, через занятия с Деном, учеником Керубини. И думается, что именно «масштабность» бетховенских замыслов помогла Глинке вывести русскую музыку из рамок камерности, создать конструктивно-симфоническую оперную форму и заложить основы классического русского симфонизма в жанре увертюры, каждый раз по-новому трактованном. Нет сомнений и в том, что та же широта, массовость, высокая гражданственность музыкального искусства (то, что сам Глинка называл «колоссальными и вместе новыми соображе-

ниями») привлекла его к творчеству Берлиоза — романтика, наиболее близкого к бетховенской традиции.

Все это не только не приглушило у русского композитора его индивидуальности, но и, напротив, обострило в нем стремление к национальному, самобытному стилю. Мысль «писать по-русски» и осознание своего лица («мы, жители Севера, чувствуем иначе») с особой силой пробудились у него за границей, в пору сближения с итальянской культурой. А затем, работая в Германии над «Симфонией-увертюрой на русские темы», он всячески старался избежать «немецкой колеи», приемов гайдновского классического симфонизма, не соответствующих народному русскому тематизму. Отсюда особое пристрастие Глинки к вариационным и вариантным методам тематического развития, зародившимся в народной практике: преобразованные рукой великого мастера, эти приемы послужили основой русского симфонизма.

Присущий Глинке синтезирующий метод мышления помог ему объединить в своем творчестве ярко индивидуальные и общенациональные черты, выразить общее в частном. Национальное своеобразие его стиля было подсказано мудрой интуицией художника, не позволявшей отделять идею от ее воплощения.

«Чувство и форма — это душа и тело». К такому тезису, высказанному уже в конце его жизненного пути, Глинка пришел на основе долгого творческого опыта. В течение всей своей творческой жизни искал он этого гармоничного соответствия «чувства и формы», идеи и ее реального воплощения, не пренебрегая самыми, казалось бы, несложными средствами, почерпнутыми в бытовом окружении, в народной практике. Оттого так новаторски, по-разному решал он в каждом отдельном случае свою творческую задачу — будь то монументальный, многосоставный оперный жанр или утонченный жанр камерной музыки. Диаметрально различны драматургические принципы его опер; по-новому решены в каждом отдельном случае замыслы его увертюры; своеобразен облик каждого романса и каждой фортепианной миниатюры. Поистине здесь, говоря его словами, «каждая вещь служит для новых поворотов музыкального дела»!

Стремление к четкой и ясной направленности формы, предельной отточенности высказывания вновь подтверждает ассоциативную связь эстетики Глинки и Пушкина: в обоих случаях рационально-логическое начало отнюдь не подав-

ляло, а направляло всю силу вдохновения. Музыка Глинки, оригинальная и самобытная, всегда как бы контролируется его артистическим сознанием, объективной оценкой истинного художника, который пристальным взглядом всматривается в свое творение и сам выносит ему справедливый приговор. «Ты сам свой высший суд. Дорогою свободной иди, куда влечет тебя свободный ум», — писал его великий современник.

И Глинка «дорогою свободной» шел к своей цели, чутко усваивая ценности прошлого и настоящего, но и решительно отвергая все подражательное, наносное, чуждое. Источником вдохновения служили для него реальные впечатления действительной жизни — те «положительные данные», о которых он с такой убежденностью говорил в своих письмах.

Но эта «конкретность» мироощущения никогда не исключала у него требования красоты. Гармонией красоты и правды пронизано все его искусство, которое в полном и непреложном смысле этого слова можно назвать поэтическим. Родившееся в пору могучего взлета русской поэзии, оно несет на себе печать ее романтической устремленности, ее возвышенных идеалов. Подобно Пушкину, Глинка — «поэт действительности», умеющий находить прекрасное в повседневном, переплавлять жизненные впечатления в пластически стройные формы.

В русской художественной культуре того времени реалистический метод не был отрицанием романтизма. Сложнейший, многоэтапный процесс развития реализма как ведущего направления русского искусства был глубоко диалектичным в своей сущности. Стремительно пройдя через романтическую стадию эстетической мысли, русская литература и музыка сумели сохранить прекрасные идеалы романтизма, его лучшие прогрессивные стороны. Глубоко правомерным представляется, в этом смысле, термин «поэтический реализм», выдвинутый исследователем А. И. Кандиным в отношении одного из последователей Глинки — Римского-Корсакова (34, 17).

Этот эпитет как нельзя более точно определяет творческий облик самого автора «Руслана». Поэтическое начало пронизывает всю его музыку, одухотворяет созданные им прекрасные образы, подчеркивает их высокий этический смысл. Понять эту ценную сторону художественного метода Глинки — значит проникнуть в сущность его стилистики, во многом уловить «тайну» его мастерства.

На протяжении многих лет к этому стремились исследователи творчества великого композитора, оценивая его роль в развитии русского музыкального искусства.

* * *

Обзор литературы о Глинке мог бы служить темой обширного критического исследования. По количеству опубликованных трудов — монографий, статей, очерков, аналитических работ русская и советская глинкиниана не знает себе равных в музыковедческой литературе. Начиная от первых работ Одоевского и вплоть до наших дней произведения Глинки по-разному освещаются в историческом, эстетическом, музыкально-теоретическом аспекте и служат предметом критических статей, посвященных проблемам музыкального театра и музыкального исполнительства. Все это делает отечественную глинкиниану особой, самостоятельной отраслью современного музыкознания.

Наука о Глинке в своем историческом развитии прошла долгий и сложный путь. С его произведениями родилась подлинно научная литература о музыке, выделились самостоятельные проблемы оперной драматургии, принципов симфонизма, специфики музыкального языка. Из области общих эстетических суждений и случайных критических оценок музыкальная критика вступила в сферу научных знаний. Формировалась методика музыковедческого анализа и исторического подхода; определялись типичные жанры музыковедческой литературы. Короче говоря, с произведениями Глинки музыковедение в России приобрело достойный объект исследования, послуживший основой для постановки больших музыкально-эстетических проблем.

Первые образцы такой научно обоснованной критики появились еще при жизни Глинки. Сюда относятся отмеченные выше критические статьи и очерки В. Ф. Одоевского и близких к нему высокообразованных ценителей музыки Я. М. Неверова и Н. А. Мельгунова. Начиналась критическая деятельность А. Н. Серова, усвоившего свои методологические принципы непосредственно от Глинки, в общении с великим композитором.

Но обширная глинкиниана Серова, так же как и труды о Глинке его современника В. В. Стасова, относятся в целом уже к послеглинкинскому этапу русского музыкального искусства, связанному с общим подъемом общественной

мысли в период демократических сдвигов конца 50-х — начала 60-х годов. Глинке не дано было знать лучшие труды Серова и Стасова. Однако его не могло не радовать то глубокое понимание, какое встречало его искусство у наиболее прогрессивной части русской интеллигенции, впитавшей высокие идеалы пушкинской поры.

К таким принадлежал прежде всего Одоевский, первым установивший в музыке Глинки воплощение истинной народности. Своими статьями об «Иване Сусанине» и «Руслане» он не только стремился пробудить интерес публики к этим произведениям, но и разъяснить новаторское значение их замысла, их концепций. Просветительская направленность его работ сочеталась в них с острой публицистической тенденцией, с ярким протестом против дилетантизма и пошлых, обывательских вкусов. При этом они «литературны» в высшем значении этого слова. В свободной, непринужденной форме беседы с читателем писатель поучает, восторгается, иронизирует, негодует. Собственно аналитический, теоретический подход к стилю Глинки пока еще не свойственен критике: в статьях Одоевского, как и в трудах его единомышленников — Мельгунова, Неверова была смело поставлена главная для того времени задача: показать, что с творчеством Глинки русская музыка поднялась до уровня самых высоких ценностей мировой культуры.

Все эти первые и притом блестящие образцы отечественной глинкинианы несут на себе яркую печать времени. Приподнятый, пылкий, восторженный тон (да и как было не восторгаться!), обилие поэтических эпитетов и сравнений, смелые полемические выпады против невежественной «светской черни» — все это живо напоминает о романтической эпохе Шумана, Листа и Берлиоза, о замечательных критических эссе этих великих романтиков.

Черты романтического эссеизма явно присутствуют и в работах Серова с их литературным блеском, живой и образной речью. Но вместе с тем именно Серов сумел поставить русскую глинкиниану, а вместе с тем и все русское музыкознание (этот термин впервые был им введен в литературу) на подлинно научную основу комплексного, целостного изучения музыкальных произведений во всем их идейно-смысловом и образно-художественном значении. В оценке творчества Глинки он — вдумчивый музыкант-историк, обладающий широчайшим кругозором, блестяще владеющий сравнительным методом исследования. Он — и музыко-

вед-аналитик, впервые детально обосновавший драматургические принципы сквозного развития в операх Глинки («Роль одного мотива в целой опере: „Жизнь за царя”», 1859). Он — и «первооткрыватель» некоторых глинкинских шедевров, несправедливо забытых и ускользнувших от внимания слушателей («Малоизвестное произведение Глинки», 1857). Он же — и фольклорист, развивший усвоенные от Глинки принципы народности на материале конкретного анализа народных песен. И наконец, Серов — чрезвычайно одаренный писатель о музыке, оставивший нам живой портрет композитора в незабываемых «Воспоминаниях о Глинке» (1860). Нельзя забывать, что личное общение Серова с Глинкой было особенно прочным и длительным, что многие ценные высказывания автора «Руслана» были им тут же зафиксированы «по свежим следам», что именно в его записи дошло до нас знаменитое глинкинское кредо: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем» (83, *III*). Выдающийся русский ученый-музыкант, совмещавший в себе творческий дар композитора, писателя, критика, исследователя и публициста, он сумел затронуть, по существу, все жанры музыковедческой литературы и утвердить их на почве глинкинской музыки.

Имя Серова в истории русской музыкальной науки неизменно сопоставляется с творческой личностью его современника Стасова. Преклонение перед Глинкой объединяло их с юных лет. Но если Серов — не только музыковед, но и музыкант-практик, известный композитор — в своих работах ставил по преимуществу вопросы оперной драматургии, то Стасова привлекали более общие эстетические проблемы: Глинка и его время, Глинка и его традиции, место Глинки в мировом искусстве. Проживший большую жизнь и далеко отошедший от эпохи Одоевского и Серова (жизнь Стасова окончилась в 1906 году, Серова — в 1871), он с полным основанием мог судить о развитии глинкинских традиций в русской музыке. Краеугольным камнем всей его творческой концепции была идея народности и национальной самобытности русского искусства, которую он в музыке по праву связывал с именем Глинки. «Начиная с Глинки, русская музыкальная школа отличается полной самостоятельностью мысли и взгляда на то, что создано до сих пор в музыке. Она желает сама все проверить, сама во всем убедиться и только тогда согласна признать великость композитора и значительность созданного», — писал он в 1882 году. (Стасов В. В. Избр. соч., т. 2. М., 1952, с. 523). Свою

концепцию русской композиторской школы как школы глинкинской по своей эстетической сущности Стасов развивал на основе анализа современного ему музыкального искусства. Горячий пропагандист и идеолог «Могучей кучки», он прозорливо усматривал глинкинское начало в творчестве Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова, а затем и в народной образности музыки Лядова, Глазунова. Правомерность этих сопоставлений очевидна. Она подтверждается и в высказываниях самих великих композиторов, написавших на своем знамени имя Глинки.

Показывая новаторство Глинки, Стасов сумел спроецировать его принципы на будущее русского музыкального искусства. Тема «традиции Глинки» прослеживается в его трудах на протяжении всего творческого пути. При этом огромное значение он придавал проблеме интерпретации глинкинского наследия, постановкам «Сусанина» и особенно «Руслана» на театральной сцене.

Заложив прочный фундамент отечественной глинкинианы в своей монографии «Глинка», Стасов продолжил и развил эту тему в целой серии документально-исторических работ, насыщенных ценными материалами. В них раскрывается подлинная история создания оперы «Руслан и Людмила», ее сценическая жизнь на русской и зарубежной оперной сцене. Выразительно показаны связи Глинки с его западными современниками — Листом и Берлиозом.

При всем этом односторонность некоторых его суждений неоспорима. Известна его несправедливая оценка «Сусанина», вызванная естественной неприязнью демократически настроенного критика к розеновскому либретто и ко всей атмосфере монархической официозности, присущей этой опере в ее трактовке на императорской сцене.

Тот же упрек в односторонности в не меньшей степени можно адресовать и Серову. Вошла в историю затронутая выше полемика Стасова с его прежним единомышленником и другом, а затем — соперником и антагонистом, разгоревшаяся по поводу второй оперы Глинки. Открытая неприязнь Серова к «Руслану» не только вызвала справедливое негодование Стасова: она вызывает недоумение и в наши дни. Как мог завзятый глинкианец, благоговевший перед каждым звуком и каждым словом Глинки, быть настолько слепым перед высоким совершенством этой оперной композиции? Как мог он называть ее «случайно сложившейся галереей музыкальных картин»? Как мог он не чувствовать светлой красоты родного славянского эпоса?

Но, вчитываясь внимательно в текст серовских статей, нельзя не уловить в них той внутренней борьбы «между долгом и чувством», какая происходила в душе автора, отстаивающего предвзятую концепцию. Эпитеты «драгоценный», «прекрасный» так и сыплются из его уст в процессе детального разбора оперы Глинки. «Бесподобный квинтет» I действия, «превосходная музыка» арии Руслана, которая «увлекает неотразимо», «чудесные мелодии» Ратмира («это целый особый мир, это — восток, с его зноем, с его тихою негою») — все очаровывало слух Серова. Однако всю эту «бесподобную музыку» он насильственно отторгает от сюжета, сценария и даже от характера оперы, придерживаясь раз и навсегда декларированного принципа: «опера должна быть прежде всего драмою».

Единственным его аргументом оставалось полное отрицание эпической оперы как жанра, новизны которого он упорно не хотел замечать.

Но результаты полемики оказались как нельзя более плодотворными. Пробудив музыковедческую мысль, работы Серова и Стасова способствовали новому, углубленному прочтению опер Глинки. С ними ушла в далекое прошлое та легендарная эпоха, когда «Руслана» считали «ученой музыкой для знатоков», а в первой опере Глинки видели «народную песню с барабанами».

Полемика между Серовым и Стасовым не успела еще угаснуть, когда на музыкальном горизонте появилась еще одна фигура даровитого критика, открывшего новые перспективы в изучении творчества Глинки. Воспитанник первого выпуска Петербургской консерватории, композитор и теоретик Г. А. Ларош значительно продвинул отечественное музыкознание по тому пути глубокого и детального анализа, который в трудах Серова получил название «технической критики». В историю русской музыкально-критической мысли он вошел прежде всего как автор первой своей обширной работы «Глинка и его значение в истории музыки» (1867). Основная заслуга молодого исследователя заключалась в особой, специфической направленности этого труда: не ограничиваясь общими эстетическими положениями, он попытался поставить проблему народности искусства Глинки на твердую почву музыкально-теоретического анализа. Фундаментом исследования служит вводная часть работы, посвященная характеристике русской народной песни и ее ладово-мелодического строя. На этой основе Ларош доказывает глубокую самобытность глин-

кинской музыки, берущей свое начало в почве народной песенности. При этом понятие песенности он трактует в широком аспекте, распространяя его на весь комплекс выразительных средств и обращая особое внимание на плавность и чистоту голосоведения, на «вокальность» мелодического развития, пронизывающую всю музыкальную ткань. Словно предугадывая мысли Асафьева об интонационной природе музыки Глинки, он пронизательно устанавливает эту распевность русского мелоса во всех элементах глинкинского стиля. «С Глинкой русская народность вступила, как самостоятельная сила, в музыкальную композицию, — писал молодой критик. — Как Пушкин, Глинка через множество подражательных опытов, воспитавших его талант, проник до полной самобытности русского содержания. Как Пушкин создал русский стих, так Глинка создал русское г о л о с о в е д е н и е, являя народность не только в общем духе своих творений, но и в их технической постройке» (37, 44—45).

Особенности этой «технической постройки» Ларош подробно разъясняет на примере анализа величайшего творения Глинки — оперы «Руслан и Людмила», которой в его исследовании посвящен самостоятельный очерк. Разбор этой оперы изобилует тончайшими наблюдениями, давшими богатую почву для всех последующих «глинковедов» XIX — XX веков, в том числе и для Асафьева, продолжившего путь Лароша в другом, еще более фундаментальном исследовании о «Руслане».

Труды трех классиков музыкознания — Серова, Стасова и Лароша окончательно утвердили значение глинкинской темы в научной литературе. Публиковались новые биографические материалы, популярные монографии, важнейшие документы. Особенно значительной на рубеже XIX — XX веков оказалась роль Н. Ф. Финдейзена — музыкального критика, близкого к беляевскому кружку. Благодаря его инициативе в печати впервые появилось собрание писем Глинки (1908); им же были изданы испанские народные темы, записанные композитором, и составлен каталог его рукописей. Многочисленные постановки опер Глинки вызвали обильный поток рецензий, с которыми выступали известные критики — С. Н. Кругликов, Н. Д. Кашкин, А. В. Оссовский, Ю. Д. Энгель, В. Г. Каратыгин и многие другие.

Однако в концепционном отношении русская глинкиниана этого времени не дала ничего существенно нового

по сравнению с той проблематикой, которая была поднята «столпами музыкознания». После невиданного подъема музыкального просветительства 1860 — 70-х годов критическая мысль заметно утратила свою остроту. Литература начала XX века не дала в области глинкинианы ничего равного работам Серова, Стасова и Лароша. Заложенные ими идеи продолжали тревожить воображение исследователей, но дали свои плоды значительно позже, уже в советский период.

* * *

Сложным путем осуществлялось признание Глинки в зарубежной критике. Горячее, восторженное отношение к нему великих романтиков — Листа и Берлиоза оказало свое несомненное влияние на музыкальную жизнь западноевропейских стран. С большим успехом прошло посмертное исполнение симфонических увертюр Глинки в Веймаре под управлением Листа. Постоянно включала романсы и арии Глинки в свои концерты прославленная Полина Виардо. Событием стало отмеченное выше исполнение опер Глинки в Праге в сезон 1866/67 года. Несколько позже деятельным пропагандистом музыки Глинки становится Ганс Бюлов, поставивший на оперной сцене в Ганновере оперу «Иван Сусанин» (1878). А еще раньше, в 1874 году с той же оперой, благодаря инициативе известной певицы А. А. Сантагано-Горчаковой, познакомились итальянские слушатели. Опера прозвучала в Милане на итальянском языке и вызвала восторженный прием у итальянской публики, вновь вспомнившей имя того «русского маэстро», которому она аплодировала в 1830-х годах.

Важную роль в пропаганде творчества Глинки сыграли некоторые труды французских авторов — начиная от хорошо известной, вышедшей более ста лет тому назад монографии Октава Фука (M. Fouque. Michel Ivanovitch Glinka. Paris, 1880). Симпатия к русской музыке, проявившаяся у многих французских музыкантов (назовем среди них Гуно, Сен-Санса, Делиба, Дебюсси), запечатлелась и в следующих музыковедческих трудах, принадлежащих перу известных ученых — таких, как Луи Бурго-Дюкудре или Артюр Пужэн, выпустивший в 1904 году книгу «Опыт исторического исследования музыки в России». «Появление Глинки — блестящая дата в истории русской музыки и начало новой эры, — писал Пужэн, как бы пере-

фразируя известные слова Одоевского.— Да, Глинка безусловно глава целой школы и знаменосец современного искусства в России» (120).

Но в целом интерес к музыке Глинки не был устойчивым. Больше того: наряду с компетентными отзывами некоторых критиков (напомним о парижских выступлениях композитора в 1845 году) в печать проникали явно невежественные, безграмотные суждения — свидетельство далеко еще не изжитого обывательского отношения к «варварской России»¹.

Советский исследователь этой темы Е. Ф. Бронфин справедливо относит значительную долю непопулярности Глинки на счет самолюбивого, замкнутого характера и не в меру самокритичного нрава самого композитора, никогда не умевшего, по его словам, «торговать в разнос своими произведениями». Но главной причиной, по мнению того же автора, все же оставалась прямая отчужденность западноевропейской публики от русской национальной культуры, а следовательно, и музыки (56, 156 — 233).

Широкой популярности глинкинских опер, его романсов мешает недостаточное знакомство с русской музыкой в целом и с русской культурой пушкинского времени — в особенности, а отсюда — и недостаток правильного слухового восприятия. Музыка Глинки — классически стройная, собранная и полная благородной сдержанности — очень далека от примитивных представлений о «русской экзотике». Многим, казалось бы, эрудированным зарубежным критикам она (как, впрочем, и многие произведения Чайковского) кажется «недостаточно национальной»!

Примером может служить вышедший в Англии труд Дэвида Брауна — первая фундаментальная монография о великом русском композиторе на английском языке (105). Детально рассматривая характерные черты музыкального языка Глинки — такие, как терцовость тональных соотно-

¹ Достаточно напомнить язвительный отклик Серова на безграмотную статью о Глинке, написанную Ф. Ж. Фетисом — одним из самых авторитетных музыковедов Европы («Русский художник и французская критика», 1858), и его гневный, обличительный отзыв «Наш Глинка перед судом немецких фельетонистов» (1858). Резкий, несдержанный тон этих статей Серова вполне понятен: узнав о том, что в музыке Глинки «не заключается ни малейшего следа русско-национального характера»; что «Глинке недостает самобытности в творческом духе» и что его увертюры принадлежат к разряду «салонной музыки высшего сорта», пригодной для исполнения садовыми оркестрами, критик не мог сдержать справедливого негодования.

шений, плагальные гармонии или хроматические обороты, Браун тем не менее категорически отрицает самую возможность определения глинкинского стиля: музыка русского композитора, по его словам, не обладает индивидуальностью, она «парадоксально анонимна».

Повторены и шаблонные рассуждения о «беспорядочном процессе» сочинения опер Глинки, о их сценической аморфности. Мимо внимания автора прошли (или, что еще более печально, сознательно им игнорированы) лучшие достижения советской глинкинианы: труды Асафьева и целой группы виднейших музыковедов. Не учтены критические издания литературных трудов Глинки, его писем; не получили отражения научные сборники, посвященные композитору.

* * *

В советское время, в новых условиях культурно-общественной жизни отечественная глинкиниана пережила свое второе рождение. Имя Глинки, ставшее синонимом духовных ценностей, завещанных русской классической музыкой, пронизывает собой все труды, в которых в том или ином плане поставлены социальные, исторические и стилевые проблемы развития русского музыкального искусства. Оно стимулирует музыкальную мысль и в работах о музыке нашей современности как искусства высокой гражданственности и жизненной правды. Оно вспоминается всюду, где речь идет об исторических процессах становления русского искусства, поднявшегося «из глубины веков» к эпохе Пушкина — Глинки.

Научное исследование творчества Глинки, как и всей русской музыкальной классики, особенно широко развернулось в период 1940 — 50-х годов. Общепатриотический подъем в годы Великой Отечественной войны принес с собой новое и более глубокое осмысление художественного наследия прошлого. Время вновь выдвинуло на первый план фигуру Глинки — отца русской музыки и заставило по-новому оценить значение его творческого подвига.

Новаторское значение советской глинкинианы полнее всего проявилось в трудах крупнейшего советского музыковеда — Б. В. Асафьева. В своих исследованиях он сумел охватить важнейшие аспекты глинкинской проблематики: историко-социальный, биографический, аналитический,

концептуальный. Изучение творчества Глинки, и в первую очередь драматургии его двух опер, было поставлено им на новую методологическую основу, сложившуюся в процессе долгого, многолетнего творческого труда.

Интерес к Глинке возник у Асафьева еще в работах раннего периода. Впервые он проявился в детальных анализах симфонических произведений: увертюры «Руслана» и «Вальса-фантазии» (1923, 1926). Одновременно возник интереснейший, хотя и во многом спорный эстетический очерк «Славянская литургия Эросу» в книге «Симфонические этюды» (1922).

Но лишь в 40-е годы тема «Глинка» определилась у Асафьева как центральная, а по существу и завершающая на его творческом пути. Вслед за небольшой, проникнутой горячим чувством преклонения популярной работой о Глинке (1942) появилась фундаментальная монография, замечательная по универсальности замысла и своеобразию композиции². Исследователь пришел к ней в итоге долгого пройденного пути, когда в работах теоретического профиля сформировалась выдвинутая им концепция процессуальности музыкальной формы, созидательной роли интонирования как «проявления мысли» и диалектики симфонического развития — как метода художественного обобщения, основанного на борьбе противодействующих начал. Все эти теоретические положения были им развиты на материале анализа глинкинской музыки, оживлены яркими параллелями и сопоставлениями с прошлым и настоящим русского искусства.

Асафьевская глинкиниана, созревшая постепенно, в течение всей творческой жизни выдающегося ученого, распространила свое влияние на целый комплекс научных исследований, особенно широко развернувшийся в 1950-е годы в связи с мемориальными датами 150-летия со дня рождения и 100-летия со дня смерти Глинки. Ценнейшие эстетические, аналитические, критико-биографические исследования советских авторов нашли отражение в так называемых «глинкинских сборниках», вышедших под редакцией А. В. Оссовского (1950), Т. Н. Ливановой (1950, 1958), Е. М. Гордеевой (1958).

В 1952 году вышла в свет фундаментальная двухтомная

² Б. В. Асафьев. Глинка. М., 1947. Работа создавалась в 1941—1942 годы, в тяжелых условиях блокады Ленинграда и была удостоена Государственной премии.

монография, созданная Т. Н. Ливановой и В. В. Протопоповым, детально осветившая весь творческий путь Глинки, насыщенная богатейшим аналитическим и документальным материалом.

Значительно расширены были биографические данные о композиторе в серии очерков Е. И. Канн-Новиковой «М. И. Глинка. Новые материалы и документы» (вып. 1—3, 1950—1955). Появились и глубокие исследования теоретического плана. Среди них особое место занимают труды Л. А. Мазеля, посвященные музыкальному стилю Глинки («Заметки о мелодике романсов Глинки» в сборнике «Памяти Глинки» — 1958), В. В. Протопопова, детально проследившего в ряде своих работ методы тематического развития, принципы вариационности и вариантности в музыке Глинки, В. О. Беркова («Гармония Глинки», 1948), А. Н. Дмитриева («Музыкальная драматургия оркестра Глинки», 1957). В отдельных случаях лишь одно, избранное произведение Глинки служило материалом для постановки сложнейших проблем его стиля, народных истоков его искусства, заложенных им традиций в русской классической музыке. Таковы фундаментальные монографии В. А. Цуккермана — «„Камаринская” Глинки и ее традиции в русской музыке» (1957) и В. В. Протопопова — «„Иван Сусанин” Глинки» (1961).

Все названные труды создавались не только на основе глубокого изучения музыкального текста произведений Глинки со всеми их вариантами, эскизами и редакциями, но и с учетом собственных высказываний композитора, его творческих планов, его «Записок». Важнейшим фундаментом отечественного музыкознания явилось первое полное издание литературного наследия Глинки в двух томах, вышедшее в 1952 — 1953 годах и подготовленное Государственным институтом театра и музыки в Ленинграде, под редакцией В. В. Богданова-Березовского. В обширной вступительной статье и комментариях редактором были внимательно учтены новые данные и проведена большая текстологическая работа.

Еще более важный шаг был сделан в отношении музыкального наследия Глинки, когда по инициативе виднейших композиторов и музыковедов было подготовлено полное академическое издание всех его сочинений, вышедшее в 1955 — 1969 годы, под редакцией Д. Д. Шостаковича, Т. Н. Ливановой, В. В. Протопопова, К. К. Саквы и Г. Н. Хубова. Многие из них публиковались по рукописи впервые,

некоторые были известны ранее только в зарубежных, итальянских изданиях³.

В том же академическом издании были вновь опубликованы все литературные труды композитора, под редакцией А. С. Ляпуновой и А. С. Розанова (1973 — 1977). Здесь был вновь тщательно проверен и расширен весь документальный материал, уточнены комментарии, введены новые, до сих пор неизвестные письма и документы⁴.

Глинкинская традиция, прочно вошедшая в строй современности, активно развивается и в другом, просветительском направлении — в широкой массовой популяризации творческой биографии великого русского художника, его наследия, его трудов. О нем создаются литературные произведения — романы и повести, популярные очерки, кинофильмы. В течение многих лет велась ныне окончательно завершенная реконструкция родного гнезда Глинки — дома и усадьбы Новоспасское. Ежегодно проводятся музыкальные фестивали в Смоленске, привлекающие многочисленную аудиторию. Воздвигнутый в этом городе еще в 1885 году памятник композитору, переживая свое столетие, напоминает и о другом, величественном «нерукотворном памятнике» — о вечно живой, звучащей музыке Глинки.

Сильнее всего отразилась глинкинская традиция в живой практике — в богатстве и полноте русской музыки XIX — XX веков. В кратком обзоре литературной глинкианы мы намеренно обошли молчанием высказывания крупнейших композиторов России: их драгоценные мысли лишь поясняют то, что было творчески ими воспринято от создателя «Руслана».

Проблема «традиции Глинки» связана, в первую очередь, с творческим обликом его современника — Даргомыжского. Становление автора «Русалки» совершалось в ту пору, когда Глинка был на вершине славы, а личные связи двух композиторов укрепились уже в период 1850-х годов.

При всем различии их творческих индивидуальностей, Даргомыжского можно назвать в полном смысле слова учеником и последователем Глинки. Их объединяла общая, пушкинская атмосфера времени, гармоничность и

³ Наряду с основным составом редколлегии в подготовке отдельных томов издания участвовали В. Я. Шебалин, Г. В. Киркор, А. В. Оссовский, Ю. А. Шапорин.

⁴ См. об этом Левашева О. Читая письма Глинки. — «Советская музыка», 1979, № 6.

стройность русской поэзии пушкинской поры. Своего великого собрата по искусству Даргомыжский воспринимал прежде всего как лирика: говоря о русской народной музыке, он писал Одоевскому: «Глинка по-моему затронул только одну ее сторону — лирическую».

Но явная ограниченность подобной оценки вполне объяснима. Она коренилась в природе творчества Даргомыжского, всегда тяготевшего в драматической природе вокального интонирования, к драматической экспрессии живой речи.

«Глинкинское» у композитора, действительно, больше всего ощущается в его замечательных романсах лирического плана, в кантиленных, лирических эпизодах «Русалки». В некоторых своих романсах на общие с Глинкой тексты («Ты скоро меня позабудешь», «Ночной зефир», «Я здесь, Инезилья») он прямо выступает как соперник своего великого друга и, следует признать, не проигрывает в этом соревновании.

Однако в целом Даргомыжскому был несвойственен синтезирующий метод Глинки, его гигантский размах, его чувство стройной архитектоники. Дифференцирующая направленность его реалистического метода рисует автора «Каменного гостя» скорее как мастера тонкой характеристики, но отнюдь не «эпика», не мастера грандиозных композиций.

Более наглядно прослеживается связь Глинки с композиторами балакиревского кружка. Отчетливо выразились глинкинские черты в музыкальном языке и стиле его ближайшего преемника, лично с ним общавшегося: Балакирева. Первые симфонические произведения молодого композитора кажутся прямыми слепками с глинкинских увертюр. От Глинки он воспринял его метод сопоставления русского и восточного тематизма (при некоторой «конкретизации» восточного элемента, заимствованного в основном из кавказского фольклора). От него же он унаследовал и виртуозное применение вариационной техники, глубоко пронизывающей сонатную структуру его симфонических сочинений, и удивительно яркую, многоцветную оркестровку, базирующуюся на глинкинском принципе сопоставления чистых тембров.

При всем этом Балакирев — отнюдь не оперный композитор — был очень далек от глинкинской масштабности и широты крупных форм. Две симфонии, написанные им в поздние годы, впитали, скорее всего, утвердившееся влияние

симфонизма Бородина и светят уже отраженным светом глинкинской музыки.

Продолжить глинкинскую традицию во всей ее цельности и полноте было суждено двум великим: Бородину и Римскому-Корсакову.

Из них Бородин по праву заслуживает прозвища «русланиста». Подобно Глинке он сумел стать «Баяном русской музыки», поднять в своей опере на уровень исторической действительности эпические, былинные образы «Руслана». С ладовой организацией музыки Глинки связаны у Бородина и впечатляющие новации его музыкального языка — вплоть до знаменитых «аккордов затмения» в прологе «Князя Игоря», до ярких ладовых эффектов полонецких плясок. От Глинки же унаследовал он и свою любовь «к пению, к кантилене», и стройную закругленность оперных форм. Откровенно признавая себя «глинкианцем», он следовал заветам великого учителя, воплощая все то же «руслановское» начало в стройных зданиях своих симфоний, развертывая в них глинкинскую антитезу Руси и Востока. И в опере, и в симфонии в равной мере проявилось у него идущее от Глинки мудрое осознание масштабной музыкальной архитектоники, в чем-то даже и более рационально-логическое в его постоянном пристрастии к традиционной сонатной структуре.

Не менее восторженное отношение к Глинке с юных лет сложилось у Римского-Корсакова. Связанный с Глинкой в своей практической деятельности как постоянный редактор, исполнитель и пропагандист его сочинений, он ценил у автора «Руслана» каждую интонацию, каждый штрих в его изумительных партитурах и глубоко проникал в тайны его мастерства.

С Глинкой Римского-Корсакова роднят самые коренные, глубинные основы их эстетики. Как и Глинке, ему было дорого прежде всего понятие прекрасного в искусстве, как отражения чистой, возвышенной красоты реально существующего мира. В этой идеально-прекрасной, романтизированной атмосфере предстают у него образы народной жизни, природы, народной мифологии, столь близкие мироощущению «отца русской музыки».

Связующим звеном между двумя композиторами являлось и требование к высокому совершенству формы («чувство и форма — это душа и тело», — писал Глинка; «мыслимые и чувственные формы прекрасного суть поэзия и красота, относящиеся друг к другу как дух и материя, мысль и про-

тяжение, содержание и форма», — писал Римский-Корсаков) (65, 64). В музыке Глинки автора «Снегурочки» пленяли благородная простота и тонкий артистизм, стройность и гармоничность композиционного целого. Все эти качества ощутимы не только в глубоко продуманной архитектонике корсаковских опер, но и в не меньшей степени в вокальной лирике Римского-Корсакова — чистой и строгой, несущей в себе «гармонии стиха божественные тайны» и через Пушкина сближающей его с Глинкой.

Более опосредованным и сложным путем прослеживается глинкинская традиция у Мусоргского и Чайковского. Клокочущий динамизм музыки Мусоргского, его страстное ощущение трагических коллизий окружающей жизни — все это, казалось бы, далеко «отодвинуло» гениального новатора от эпической стройности глинкинского искусства. Но главный завет Глинки был им воспринят: на почве «отечественной героико-трагической оперы» родилась народная музыкальная драма. Глинкинская концепция оперы как народного действия, как грандиозной, по преимуществу хоровой композиции у Мусоргского поднялась на новую ступень оперного реализма, созвучного величайшим ценностям русской литературы второй половины XIX века. Величественные хоровые фрески Глинки, утратив присущую им ораториальность, превратились в остродинамичные, конфликтные народные сцены. Но развернулись они на той же основе свободно трактованных народных жанров, гениально перевоплощенных («аранжированных» — если употребить выражение Глинки) рукой мастера. От Глинки Мусоргский воспринял и эту свободу переинтонирования русской народной речи — основу созданных им живых человеческих образов. Найденная им «мелодия, творимая говором человеческим», по существу, зародилась уже в распевных речитативах Сусанина.

Горячим поклонником Глинки был Чайковский. Работая в молодые годы как музыкальный критик и рецензент, он посвятил творцу «Сусанина» немало восторженных строк. В противоположность Серову и Стасову, он не стремился выделить в своих эстетических оценках какую-либо одну из двух опер Глинки и ни одной из них не отдавал явного предпочтения (хотя музыка «Ивана Сусанина», по-видимому, была ему внутренне ближе). Одинаково глубоко чувствовал он и драматизм «Ивана Сусанина», и величавую красоту «Руслана».

Особенно же близкой и родственной Чайковскому ока-

залась лирическая сфера музыки Глинки, широта и пластичность его лирической мелодии. Развившаяся на основе простых бытующих интонаций, мелодика Глинки и Чайковского, с ее удивительной мягкостью, плавностью и широтой, впитала вместе с тем общенародные принципы русской песенности — независимо от конкретных ее генетических корней, ее «городского» или «крестьянского» происхождения. Об этом выразительно говорит Л. А. Мазель в своих трудах, посвященных русской лирической мелодии. Развертывая многочисленные сопоставления лирических, в основном романсных тем у двух композиторов, исследователь замечает: «Когда Глинка и Чайковский обращались к явлениям городской музыкальной культуры, они так претворяли эти явления, что общенародная, общенациональная песенная основа, сложившаяся прежде всего в крестьянской песне, никогда не пропадала» (45, 248).

Распевность лирических мелодий Глинки и Чайковского, пронизанных удивительным ощущением сердечной теплоты, отразилась и в их гибкой ритмической организации. У обоих композиторов жанрово-танцевальные истоки, связанные чаще всего с движением вальса, гибко переплавляются и трансформируются в широком мелодическом потоке, сообщая их музыке неповторимую пластичность, рельефность и завершенность. Этот органический сплав широкой распевности и гибкой пластичности всюду, во всех жанрах создает ощутимую ассоциативную связь. Она проявляется и в романсе, и в фортепианной миниатюре и, более широко, в симфонических партитурах двух мастеров (вновь хочется напомнить о «Вальсе-фантазии»). Особое чувство ритмопластической образности делает обоих композиторов также и гениальными творцами русской балетной музыки: балетам Чайковского предшествуют великолепные балетные сюиты Глинки.

Через Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина глинкаинская традиция передалась следующим поколениям. Вновь ожило богатырское, «руслановское» начало в монументальных эпических симфониях Глазунова; вновь засверкали чистые, свежие краски глинкаинской оркестровой палитры в сказочных миниатюрах Лядова — истинного глинкаинца по складу его утонченной артистической натуры. Глинкаинские влияния не миновали и молодого Стравинского, поразившего всех силой колорита, первозданной мощью и сочностью картин славянского мира в «Весне священной», красочностью народной сказки в «Жар-птице».

Вместе с этим поколением традиции Глинки вторглись в XX век.

Новую и еще более широкую направленность приобрели они в советском искусстве, во всем многоцветье различных национальных культур. По-разному разветвились, рассеялись пути, ведущие от Глинки на всех необъятных просторах нашей родины, вторгаясь в музыку разных народов, ассимилируясь в самых различных жанрах и формах музыкального творчества и направляя сложнейший процесс становления и укрепления национальных композиторских школ. С художественными принципами Глинки связаны не только давно сложившиеся музыкальные традиции Украины, Белоруссии, Закавказья, но и более молодые профессиональные школы среднеазиатских республик, и постепенно утверждающие себя музыкальные культуры народов Поволжья, Сибири, Дальнего Востока, в течение многих веков отторженных от ценностей классической музыки. Глинкинский тезис «создает музыку народ» в этом процессе нашел наглядное подтверждение. На различных национальных основах осваивался завещанный им опыт симфонической разработки народных тем, утверждались драматургические принципы глинкинской народно-героической и народно-эпической оперы.

Последнее особенно важно. Во всем богатстве советской музыки наиболее стойким оказалось именно это господствующее эпико-героическое начало, подсказанное народными сценами Глинки, широким размахом его былинных и героических образов. Монументальность музыкального зодчества Глинки, возвышенный пафос его героики — все это по-новому преломилось в оперных, ораториальных и симфонических жанрах советской музыки, прославляющей силу народного подвига, героизм и мужество советских людей.

О Глинке нельзя не вспомнить, обращаясь к народной эпосе Прокофьева «Александр Невский», к его монументальным фрескам «Войны и мира»; о нем нельзя не вспомнить, вслушиваясь в богатырскую поступь его Пятой симфонии.

Живительное начало глинкинской народности, его изумительное мастерство переинтонирования народных тем всегда ощущается в вокальной лирике советских мастеров — Шапорина, Шебалина, Свиридова, в лучших творениях советского симфонизма, в глубоких замыслах симфоний Мясковского и Шебалина — преданных глин-

кианцев XX века, отдавших немало сил разработке глинкинского наследия. И можно ли вновь не возвращаться мысленно к Глинке, вслушиваясь в хоровые циклы Свиридова, пронизанные острой любовью к родине, к русской земле, а в «пушкинском цикле» даже и прямо переносящие нас к великому прошлому, к эпохе Пушкина — Глинки!

Неисчерпаемость глинкинских традиций тем сильнее, чем больше отдаляет нас время от благородной личности великого русского художника, от его творческого подвига, его исканий. Еще ждут своих новых прочтений гениальные оперы Глинки; еще ждет оперная сцена новых, прекрасных певцов глинкинской школы; еще предстоит большое будущее в развитии заложенной им камерной вокальной традиции — источнику высокого и чистого артистизма. Давно ушедшее в область классики, искусство Глинки всегда современно. Оно живет для нас как источник вечного обновления. Гармонично слились в нем правда и красота, трезвая мудрость и смелость творческих дерзаний. И если суждено было Глинке открыть «новый период в истории музыки», то этот период и ныне далек от своего завершения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ
На русском языке

1. *Алексеев А. Д.* Русская фортепианная музыка.— М., 1963.
2. *Асафьев Б. В.* Глинка.— М., 1947.
3. *Асафьев Б. В.* Избр. труды. Т. 1.— М., 1952.
4. *Асафьев Б. В.* Избр. труды. Т. 4.— М., 1955.
5. *Асафьев Б.* Русская музыка XIX и начало XX века.— М., 1968.
6. *Асафьев Б. В.* Симфонические этюды.— М.— Л., 1970.
7. *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 5.— М., 1979.
8. *Берлиоз Г.* Мемуары.— М., 1962.
9. Библиотека для чтения; 1842, т. 55. Ноябрь, декабрь.
10. *Благодатов Г.* История симфонического оркестра.— Л., 1962.
11. *Боткин В. П.* Письма об Испании.— Л., 1976.
12. *Бэла И. Ф.* Из истории русско-польских музыкальных связей.— М.— Л., 1956.
13. *Васина-Гроссман В. А.* Русский классический романс XIX века.— М., 1956.
14. Вестник Европы, 1883, февр.
15. *Витачек Ф. Е.* Очерки по искусству оркестровки XIX века.— М., 1979.
16. Вопросы литературы, 1970, № 1.
17. *Галкина А.* Балетные сцены в русской классической опере 1830 — 1870 гг.— М., 1967. Дипломная работа. Рукопись хранится в МГДОЛК.
18. *Герцен А. И.* Собр. соч. в 30-ти т. Т. 8.— М., 1956.
19. Глинка в воспоминаниях современников.— М., 1955.
20. *Глинка М. И.* Литературное наследие. Т. 1.— М.—Л., 1952.
21. *Глинка М. И.* Литературное наследие. Т. 2.— М.— Л., 1953.
22. *Глинка М. И.* Полн. собр. романсов и песен.— Л., 1955.
23. *Глинка М. И.* Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. 1.— М., 1973.
24. *Глинка М. И.* Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. 2-А.— М., 1975.
25. *Глинка М. И.* Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. 2-Б.— М., 1977.
26. *Даргомыжский А. С.* Автобиография. Письма. Воспоминания современников.— Пг., 1922.
27. *Дмитриев А. Н.* Музыкальная драматургия оркестра М. И. Глинки.— Л., 1957.
28. *Добролюбов Н. А.* Полн. собр. соч. в 6-ти т. Т. 1.— М.— 1934.
29. Записки М. И. Глинки и переписка его с друзьями.— Спб., 1887.
30. История русского искусства. Т. 8. Кн. 2.— М., 1967.
31. История симфонического оркестра.— Л., 1969.
32. Исторический вестник, 1886, № 11.

33. Исторический вестник, 1910, № 8.
34. *Кандинский А.* История русской музыки. Т. 2: Вторая половина XIX века. Книга вторая; Николай Андреевич Римский-Корсаков. 2-е изд.— М., 1984.
35. *Конен В.* Театр и симфония: Роль оперы в формировании классической симфонии.— М., 1968.
36. *Кукольник Н. В.* Собр. соч. Т. 5.— Спб., 1852.
37. *Ларош Г. А.* Избр. статьи. Вып. 1.— Л., 1974.
38. *Ливанова Т., Протопопов Вл.* Глинка, Т. 1.— Л., 1955.
39. *Ливанова Т., Протопопов Вл.* Глинка, Т. 2.— М., 1955.
40. *Листова Н. А. Е. Варламов.*— М., 1968.
41. Литературная газета, 1830, № 42.
42. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы.— М., 1979.
43. *Локин Д.* Замечательные русские хоры и их дирижеры.— М., 1963.
44. *Львов — Прач.* Собрание народных русских песен с их голосами.— М., 1955.
45. *Мазель Л. А.* О мелодии.— М., 1952.
46. *Мазель Л.* Статьи по теории и анализу музыки.— М., 1982.
47. Мастеря Большого театра.— М., 1976.
48. *М. И. Глинка.* Исследования и материалы. Л.— М., 1950.
49. *М. И. Глинка.* К 100-летию со дня смерти.— М., 1958.
50. *М. И. Глинка.* Летопись жизни и творчества.— М., 1952.
51. *М. И. Глинка.* Сборник материалов и статей.— М.— Л., 1950.
52. Музыка и музыкальный быт старой России.— Л., 1927.
53. Музыка и жизнь, 1910, № 2.
54. Музыкальная летопись. Сб. 2.— Пг., 1923.
55. *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие.— М., 1956.
56. Памяти Глинки. Исследования и материалы.— М., 1958.
57. *Панаев И. И.* Литературные воспоминания.— М., 1950.
58. *Пекелис М. А. С.* Даргомыжский и его окружение. Т. 2.— М., 1973.
59. *Правдюк О.* Українська музична фольклористика.— Київ, 1978.
60. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10-ти т. Т. 3.— М., 1963.
61. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10-ти т. Т. 4.— М., 1963.
62. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10-ти т. Т. 7.— М., 1964.
63. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10-ти т. Т. 10.— М., 1966.
64. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 1. Спб., 1907.
65. *Римский-Корсаков Н. А.* Литературные произведения и переписка. Т. 2.— М., 1963.
66. *Розанов А. С.* Музыкальный Павловск.— Л., 1978.
67. *Розанов А.* Полина Виардо-Гарсиа.— Л., 1969.
68. *Роллан Р.* Музыканты наших дней.— М., 1939.
69. «Руслан и Людмила».— М., 1937.
70. Русская музыкальная газета, 1899, № 47.
71. Русская старина, 1872, февраль.
72. Русская старина, 1876, март.
73. Русская старина, 1876, Т. 12.
74. Русская старина, 1889, февраль.
75. Русский архив, 1869, июль, кн. 7—8.
76. Русский архив, 1890, кн. 2.
77. Русский архив, 1901, кн. 2. № 5—8.
78. Русский вестник, 1841, кн. 1.
79. Русский вестник, 1857, № 23.
80. Русско-польские музыкальные связи/под ред. И. Ф. Бэлзы.— М., 1963.
81. Санктпетербургские ведомости, 1842, № 260.
82. Северная пчела, 1842, № 269.

83. Серов А. Н. Избр. статьи.— Т. 1. М., 1950.
84. Серов А. Н. Критические статьи.— Т. 2.— Спб., 1892.
85. Серов А. Н. Критические статьи. Т. 3.— Спб., 1895.
86. Серов А. Н. Критические статьи. Т. 4.— Спб., 1895.
87. Советская музыка, 1957, № 2.
88. Советская музыка, 1979, № 7.
89. Советская музыка, 1980, № 1.
90. Стасов В. В. Биографические заметки о Л. И. Шестаковой.— Спб., 1894.
91. Стасов В. В. Избр. соч. в 3-х т. Т. 1.— М., 1952.
92. Стасов В. В. Избр. статьи о М. И. Глинке.— М., 1955.
93. Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 1.— М., 1974.
94. Сын Отечества. 1820, ч. 64, № 34—37.
95. Труды вольного общества любителей российской словесности, ч. 23.— Спб., 1823.
96. Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах.— М., 1971.
97. Шаляпин Ф. И. Лит. наследство. Письма. Статьи. Воспоминания. Т. 1.— М., 1957.
98. Цуккерман В. Выразительные средства музыки Чайковского.— М., 1971.
99. Цуккерман В. «Камаринская» Глинка и ее традиции в русской музыке.— М., 1957.
100. Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. 2.— М., 1953.
101. Шверубович А. И. Братья Кукольники.— Вильно, 1885.
102. Шестакова Л. И. Былое М. И. Глинка и его родителей.— Спб. 1894.

На иностранных языках

103. Abraham G.; Calvocoressi M. Masters of Russian music.— London, 1936.
104. Bie O. Die Oper.— Berlin, 1913.
105. Brown D. Mikhail Glinka: A Biographical and critical Study.— Oxford Univ. Press, 1974.
106. Carozzi E. Michele Glinka. Appunti critico biografici.— Milano, 1874.
107. Dumas A. De Paris à Cadix.— Paris, 1847.
108. Ford M. A. de. Thomas Moore.— New York, 1967.
109. Fouque O. Michel Ivanovitch Glinka.— Paris, 1880.
110. Gautier T. Voyage en Espagne.— Paris, 1845.
111. Laparra R. Espagne. Musique populaire.— In: Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire. 1^e partie, vol 4.— Paris, 1920.
112. Le Bordsays Chr. La musica española.— Madrid, 1978.
113. Malherbe H., Delange R. Musique Russe.— In: Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire.— Paris, 1922.
114. Merimée P. Lettres d'Espagne.— Paris, 1830.
115. Montegu-Nathan M. A history of Russian music.— London, 1914.
116. The works of Thomas Moore. Vol. 4.— Paris, 1823.
117. Newmarch R. Russian music.— In: Grove's Dictionary of music and musicians. 3^d ed.— London, 1927.
118. Newmarch R. The Russian opera.— London, 1914.
119. Niño A. Canciones populares.— Madrid, 1976.
120. Pougin A. Essai historique sur la musique en Russie.— Paris, 1904.
121. Riesemann O. von. Monographien zur Russischen Musik, Bd. 1., 1923.
122. Trend J. B. Folk music. Spanish.— In: Grove's Dictionary of Music and Musicians. Vol. 3.— London, 1954.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Авдотья Ивановна 1: 49
Айвазовский И. К. 1: 256; 2: 131, 133
Аксаков С. Т. 1: 260, 262
Аксаковы 2: 25
Алексеев А. Д. 1: 226; 2: 254
Альбенис И. 2: 194
Альбрехт К. Ф. 2: 51, 52, 146, 147, 257
Алябьев А. А. 1: 11, 16, 19, 55, 85, 89, 91, 102, 103, 113, 123, 124, 127, 134, 140, 141, 148, 152, 160, 165, 170, 205, 211, 219, 225, 226, 233; 2: 25, 27, 48, 60, 62, 151, 231, 263
Анненков П. В. 1: 112
Апухтин А. Н. 1: 100
Аракишвили Д. И. 2: 131, 137
Арановский М. Г. 2: 13
Аренский А. С. 1: 143
Ариосто Л. 1: 180
Арнольд Ю. К. 1: 25; 2: 31, 40, 153
Арриета Э. 2: 182
Арсеньев К. И. 1: 66, 67, 68, 72, 78
Асафьев Б. В. 1: 10, 12, 13, 17, 23, 24, 53, 54, 69, 79, 83, 87, 90, 95, 150, 155, 156, 158, 167, 171, 214, 216, 239, 267; 2: 64, 65, 101, 109, 110, 120, 133, 138, 167, 195, 204, 212, 227, 231, 282, 300, 305, 307, 313, 317, 325, 328, 329
Ацаркина Э. Н. 2: 38
Багратион П. И. 1: 33
Баженов В. И. 1: 179
Базен П. 1: 108
Базили Ф. 1: 212
Байрон Дж. 2: 164, 256
Бакунина А. М. 1: 255
Балакирев М. А. 1: 40, 172, 222, 224, 295; 2: 54, 97, 98, 100, 133, 181, 185, 194, 230, 288, 292, 300, 311, 323, 332
Бальзак О. де 2: 154
Бантышев А. О. 1: 262
Баратынский Е. А. 1: 58, 70, 76, 91, 144, 152, 154, 155, 156, 180; 2: 231
Барклай-де-Толли М. Б. 1: 33
Бартенева П. А. 1: 233, 236, 253; 2: 16, 58, 60, 160, 292
Батюшков К. Н. 1: 58, 111, 154, 157, 180; 2: 36, 257, 314
Бах И. С. 1: 86, 107, 119, 214; 2: 153, 249, 298, 299, 300, 302, 307
Бахтин М. М. 2: 113
Бахтурин К. А. 2: 12, 13, 14, 15, 79
Беленицына Л. И. 2: 292
Белинский В. Г. 1: 9, 10, 18, 22, 31, 172, 234; 2: 32, 34, 109, 168, 316
Беллини В. 1: 175, 177, 183, 186, 187, 189, 191, 192, 193, 194,

- 195, 196, 201, 204, 205, 233,
263, 264; 2: 69, 150, 159
- Беллоли 1: 92, 94
- Бельджойзо П. 1: 201
- Бельджойзо Т. 1: 201
- Бельджойзо Э. 1: 201
- Бем Ф. 1: 82, 87, 105, 125, 139
- Бенедиктов В. Г. 2: 33
- Бенкендорф А. Х. 2: 35
- Бер Н. Д. 1: 41
- Березовский М. С. 1: 180; 2: 34,
111, 315
- Берио Ш. 2: 159
- Берков В. О. 2: 330
- Берлиоз Г. 1: 20, 29, 185, 186;
2: 48, 113, 135, 147, 151, 154,
157, 158, 160, 161, 197, 198,
199, 201, 209, 285, 286, 318,
321, 323, 326
- Бернс Р. 2: 256, 267
- Бестужев-Марлинский А. А. 1: 14,
19, 90, 91, 95, 96, 97; 2: 316
- Бетховен Л. ван 1: 20, 21, 87, 92,
105, 107, 123, 127, 141, 175,
183, 212, 264, 272, 284; 2: 24,
28, 70, 78, 79, 93, 148, 153,
156, 201, 202, 209, 211, 215,
227, 244, 257, 280, 307, 317
- Бизе Ж. 2: 166, 167
- Билибина А. А. 2: 292
- Биттон 1: 73
- Благодагов Г. И. 2: 202
- Благой Д. Д. 1: 102
- Блок А. А. 1: 32
- Богданов-Березовский В. В. 1: 24,
95, 128, 135; 2: 330
- Бодянский О. М. 2: 25
- Боккерини Л. 1: 124
- Бонч-Бруевич В. Д. 1: 39
- Борисовский В. В. 1: 125, 141
- Борисполец П. 1: 236
- Бородин А. П. 1: 6, 27, 154, 224,
288, 297, 298; 2: 100, 102,
103, 121, 123, 125, 131, 136,
151, 194, 286, 305, 323, 333,
335
- Бородина Е. С. 1: 40
- Бортнянский Д. С. 1: 11, 13, 56,
122, 124, 129, 133, 142, 179,
180; 2: 21, 22, 111, 297, 315
- Боткин В. П. 2: 168, 169, 170,
171, 174, 177, 178, 182, 187,
188, 189, 211, 214, 218
- Бранка 1: 212
- Браун Д. 2: 327
- Бронфин Е. Ф. 2: 327
- Бруни Ф. А. 1: 182
- Брюллов К. П. 1: 31, 177, 181,
182, 249, 256; 2: 17, 32, 35,
36, 37, 39, 40, 41, 42, 49, 153
- Брюсов В. Я. 2: 60
- Буальдые Ф. А. 1: 55, 82, 106
- Булахов П. П. 1: 112; 2: 97, 205, 295
- Булгаков К. А. 2: 153, 232, 237,
299, 300, 302
- Булгарин Ф. В. 1: 98, 260, 267;
2: 32, 47, 94
- Буль У. 2: 193
- Бурго-Дюкудре Л. 2: 326
- Бурж М. 2: 160
- Бьянки Э. 1: 202
- Бюлов Г. фон 2: 326
- Вагнер Р. 1: 264; 2: 93, 102, 103
- Вагнер И. 2: 307
- Вангаль И. Б. 1: 52
- Варламов А. Е. 1: 11, 58, 118,
138, 168, 205, 295; 2: 54, 69,
151, 263, 273
- Василько-Петров В. П. 2: 294
- Васильчиков Н. Н. 2: 30, 31, 146
- Васина-Гроссман В. А. 1: 154;
2: 70
- Вебер К. М. 1: 19, 20, 134, 175,
259, 265; 2: 78, 79, 102, 104,
148, 165, 234, 242, 317
- Вейль Й. 1: 147
- Веласкес 2: 166
- Веневитинов Д. В. 1: 10, 109, 110
- Верди Дж. 1: 263; 2: 93, 165, 201
- Верне О. 1: 185
- Вернер И. 1: 45, 47
- Веронезе 2: 284
- Верстовский А. Н. 1: 11, 19, 37,
58, 76, 78, 83, 85, 91, 102,
103, 111, 126, 129, 134, 152,
162, 170, 206, 226, 233, 265,
267, 269, 270, 272, 294; 2: 10,
16, 48, 96, 97, 104, 119, 153,
164, 316
- Виардо Л. 2: 151
- Виардо-Гарсиа П. 1: 194; 2: 59,
149, 150, 151, 152, 156, 181,
326
- Виельгорские: 1: 124, 214
- Виельгорский Матвей Юрьевич
1: 125; 2: 18, 281, 316
- Виельгорский Михаил Юрьевич
1: 91, 104, 106, 108, 111, 112,

- 123, 151, 231, 236, 243, 244,
247, 253, 256; 2: 48, 49, 51,
149, 153, 155, 161, 207, 247,
249, 318
- Витачек Ф. Е. 2: 138
- Витовт Кестутович 1: 34
- Волков Н. С. 1: 258
- Волкова М. А. 1: 52
- Волконский Г. П. 2: 18
- Волконская З. А. 1: 152, 182
- Вольский В. 2: 245
- Вольтер 1: 72
- Вольф Э. 2: 161
- Воробьева А. Я. *см. Петрова-
Воробьева А. Я.*
- Воронцов-Дашков И. И. 1: 188,
201
- Врангель Е. 1: 35, 36, 47
- Всеволожский А. В. 1: 260
- Вульф А. 1: 106, 113
- Вяземский П. А. 1: 88, 90, 107,
235, 236, 248, 256, 282
- Габенек Ф. А. 2: 156
- Гагарин Г. И. 1: 294
- Гайдн Й. 1: 20, 21, 53, 87, 92,
104, 127, 133, 183, 221;
2: 202, 286, 287
- Галич А. И. 1: 66, 68, 69, 72
- Галли Ф. 1: 187
- Галуппи Б. 1: 179
- Гарсиа Долорес (Лолита, Ло-
ла) 2: 186
- Гарсиа М. 2: 151, 181
- Гауман Т. 2: 159
- Габель Ф.-К. 1: 233
- Гедеонов А. М. 1: 253; 2: 18, 47,
97, 149
- Гедеонов М. А. 2: 15, 16, 47
- Гедеонова Н. И. (Глинка Наталия
Ивановна) 1: 46, 119, 210,
213
- Гедеоновы 2: 152
- Гейденрейх Л. А. 2: 160, 169
- Гейне Г. 2: 151
- Гендель Г. Ф. 1: 86, 214; 2: 299,
301
- Геништа И. И. 1: 19, 76, 88, 91,
144, 151, 152, 206, 233
- Герман Й. 2: 159, 231
- Герман К. 1: 66, 69, 72
- Герреро Б. 2: 161, 162
- Гертель 2: 146
- Герц А. 1: 144, 213; 2: 161, 174,
257
- Герцен А. И. 1: 9, 10, 34, 66, 102,
104; 2: 19, 168
- Гесслер И. В. 1: 52
- Гете Й. В. 2: 40, 275, 276, 296
- Гинзберг С. 1: 100
- Гировец А. (Ировец В.) 1: 51, 52
- Ги-Стефани 2: 182
- Глазунов А. К. 2: 114, 235, 323,
337
- Глебов М. Н. 1: 95, 96
- Глинка Алексей Иванович 1: 46
- Глинка Андрей Иванович 1: 46
- Глинка Афанасий Андреевич 1:
44, 54, 59, 81, 87
- Глинка Борис Григорьевич
(Глинка-Маврин) 1: 38
- Глинка Викторин Владислав
(Яков Яковлевич) 1: 35, 36
- Глинка Григорий Андреевич 1:
38, 70
- Глинка Дмитрий Григорьевич
1: 38
- Глинка Евгений Иванович 1: 46
- Глинка Евгения Андреевна 1: 44,
45, 46, 47, 51, 53, 60, 252;
2: 43
- Глинка Елизавета Ивановна *см.
Флери Е. И.*
- Глинка Иван Андреевич 1: 54, 55,
56, 81
- Глинка Иван Николаевич 1: 33,
44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 54,
161, 229
- Глинка Людмила Ивановна *см.
Шестакова Л. И.*
- Глинка Мария Ивановна *см.
Стунеева М. И.*
- Глинка Мария Петровна (Ива-
нова М. П.) 1: 249, 251; 2: 28,
30, 146
- Глинка Наталия Ивановна *см.
Гедеонова Н. И.*
- Глинка Николай Григорьевич
1: 38
- Глинка Ольга Ивановна *см. Из-
майлова О. И.*
- Глинка Пелагея Ивановна *см.
Соболевская П. И.*
- Глинка Сергей Николаевич 1: 37
- Глинка Софья Ивановна 1: 81
- Глинка Устинья Карловна 1: 70
- Глинка Федор Николаевич 1: 36,
37
- Глинка Фекла Александровна
1: 44, 48

- Глинки 1: 35, 36, 38, 44, 45
 Глинкина А. И. 1: 42
 Глинкина Е. А. 2: 30
 Глушковский А. 2: 104
 Глюк К. В. 1: 28, 53, 86; 2: 93, 99, 202, 245, 280, 290, 297, 299, 301, 307
 Гнедич Н. И. 1: 236
 Гоголь Н. В. 1: 9, 10, 21, 22, 234, 236, 246, 256, 259, 277; 2: 7, 34, 37, 224, 240, 244, 285, 300, 302, 316
 Гойя Ф. 2: 166, 210
 Голенищев-Кутузов А. П. 1: 37; 2: 152, 153
 Голицын А. Н. 1: 72, 81
 Голицын В. П. (Рябчик) 1: 106; 2: 155, 161
 Голицын С. Г. (Фирс) 1: 107, 108, 111, 113, 152, 153, 228; 2: 269
 Голованов Н. С. 2: 100
 Головин А. Я. 2: 100
 Гомер 2: 284
 Гордеева Е. М. 2: 329
 Горностаев И. И. 2: 98
 Городецкий С. М. 1: 246, 283
 Госсек Ф. Ж. 1: 21, 216; 2: 317
 Готье Т. 2: 155, 168
 Гранадос Э. 2: 194
 Грановский Т. Н. 1: 262; 2: 32
 Гребенка Е. П. 2: 26, 35
 Греч Н. И. 1: 68; 2: 155
 Грибоедов А. С. 1: 83, 84, 91, 102, 111, 112, 149, 153, 171, 233; 2: 231
 Григ Э. 2: 259
 Гризи Джуддитта 1: 187, 191, 193; 2: 152, 156
 Гризи Джулия 1: 187, 191, 194
 Грюнберг И. Л. 2: 249
 Грюнберг Л. П. 2: 249
 Грюнберг Ю. Л. 2: 249
 Губер Э. Н. 2: 262, 276
 Гуковский Г. А. 1: 8
 Гулак-Артемьевский С. С. 2: 23, 32, 47, 97, 149, 151, 296
 Гуммель Л. Н. 1: 81, 119, 140
 Гуно Ш. 2: 326
 Гурилев А. Л. 1: 11, 144, 148, 168, 205; 2: 54, 69, 273
 Гурскалин П. И. 2: 41
 Гюго В. 2: 154
 Давыдов Д. В. 1: 237
 Давыдов С. И. 1: 11, 122, 132, 148, 238, 239, 265, 270, 272, 294, 295; 2: 119
 Даль В. И. 2: 10
 Даргомыжская С. С. см. Степанова С. С.
 Даргомыжский А. С. 1: 14, 22, 27, 41, 105, 154, 160, 161, 214, 236, 248, 249, 251, 253; 2: 27, 38, 48, 54, 65, 153, 155, 207, 239, 247, 254, 263, 264, 270, 273, 274, 275, 277, 292, 301, 331, 332
 Дебюсси К. 2: 194, 326
 Девьер 1: 119
 Дегтярев С. А. 1: 11; 2: 315
 Делакруа Э. 2: 154
 Дельвиг А. А. 1: 10, 29, 58, 70, 75, 76, 91, 98, 104, 108, 111, 112, 113, 116, 117, 118, 125, 145, 149, 152, 154, 167, 211, 225, 226, 249
 Дельвиг С. М. 1: 113, 117, 168, 169
 Ден З. 1: 10, 107, 213, 214, 216, 221, 225, 231, 248; 2: 154, 283, 300, 304, 308, 309, 310, 311, 312, 317
 Державин Г. Р. 1: 59, 88, 110; 2: 91
 Джулини 1: 201
 Джулини Л. 1: 201, 202
 Дидло 1: 83
 Дмитриев А. Н. 2: 201, 202, 330
 Дмитриев И. И. 1: 58, 133
 Добровольский В. Н. 1: 39, 41
 Доницетти Г. 1: 31, 146, 176, 177, 183, 186, 187, 188, 189, 190, 196, 263, 264; 2: 150, 165
 Достоевский Ф. М. 1: 9, 10; 2: 240
 Дубельт Л. В. 2: 32, 93
 Дубровский П. П. 2: 246, 247, 249, 281, 285
 Дубянский Ф. М. 1: 155, 166
 Дюбюк О. Е. 1: 78
 Дюка А. 2: 168, 182
 Дютур С. Н. 2: 247
 Есаулов А. П. 1: 19, 151, 206; 2: 164, 231
 Жадовская Ю. В. 2: 262, 273, 274, 276, 277

- Жемчужников А. М. 2: 248
 Жилин А. Д. 1: 58, 155
 Жихарев С. П. 2: 246
 Жорж М. Ж. (Веймер) 2: 157
 Жуковский В. А. 1: 19, 58, 71, 88, 92, 99, 104, 111, 152, 154, 161, 162, 164, 165, 166, 172, 207, 211, 225, 226, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 243, 245, 252, 253, 256, 260, 265, 282, 294; 2: 9, 11, 51, 54, 63, 69, 96, 120, 149, 310, 314
 Забела В. Н. 2: 24, 26
 Загорный Н. Н. 1: 204
 Загорный П. А. 2: 60
 Загоскин М. Н. 1: 238
 Замбони Л. 1: 102, 212
 Зампьеро Д. 2: 35
 Земцовский И. И. 1: 42
 Злов П. В. 1: 82
 Иванов А. А. 1: 181, 182
 Иванов Н. К. 1: 107, 120, 174, 185, 202
 Иванова М. П. см. *Глинка Мария Петровна*
 Измайлов 2: 311
 Измайлова О. И. 1: 46; 2: 243, 266, 311
 Истомина А. И. 1: 83
 Кавос И. К. 1: 257; 2: 249
 Кавос К. А. 1: 78, 82, 238, 254, 292, 294; 2: 52, 104
 Кажинский В. М. 2: 148, 252
 Кальцояри 1: 208
 Канн-Новикова Е. И. 1: 24, 41, 51, 95; 2: 330
 Кантю 1: 198
 Карамзин Н. М. 1: 37, 56, 233, 236; 2: 106
 Карамзина Е. А. 1: 236
 Карастоянов Б. П. 2: 303
 Каратыгин В. Г. 2: 325
 Кармалина Л. И. 2: 292
 Карнисер 2: 182
 Кароцци Е. 1: 227, 228
 Кассера 1: 201, 202
 Кастилья Ф. 2: 175
 Кастриото-Скандербек В. Г. 2: 246, 247, 254
 Катенин П. А. 1: 90, 122; 2: 80, 106
 Каховский П. Г. 1: 96
 Каченовский М. Т. 2: 106
 Кашин Д. Н. 1: 37, 152, 218, 239, 295; 2: 104, 107, 129
 Кашкин Н. Д. 2: 325
 Кашперов В. Н. 2: 24, 300, 302, 306, 308, 309
 Квитка К. В. 2: 226
 Керн А. П. 1: 29, 30, 106, 113, 115, 117, 118, 149, 208; 2: 43
 Керн Е. Е. 1: 143; 2: 42, 43, 44, 45, 60, 61, 231, 262, 266
 Керубини Л. 1: 20, 21, 81, 82, 86, 87, 92, 100, 105, 107, 116, 145, 216, 264; 2: 280, 317
 Кипренский О. А. 1: 76, 77, 181
 Киреевские 2: 240
 Киреевский П. В. 2: 107
 Киркор Г. В. 2: 331
 Кламмер В. Ф. 1: 50, 51
 Клейн Б. 1: 216
 Клементи М. 1: 80
 Климовский Г. И. 1: 82
 Ковалевский П. И. 2: 33
 Козлов И. И. 1: 208
 Козловский О. А. 1: 11, 52, 58, 59, 122, 133, 148, 155, 166; 2: 80, 91, 315
 Козловский М. И. 1: 179
 Кокошкин 1: 110
 Колковская К. 2: 64
 Колмаков И. Е. 1: 74
 Колумб Х. 1: 61
 Кольман 1: 98
 Кольцов А. В. 2: 43, 58
 Конен В. Дж. 2: 197
 Корнуолл Б. 2: 267
 Коровин К. А. 1: 278; 2: 100
 Корреджио 2: 284
 Кочубей В. П. 1: 106
 Краевский А. А. 2: 155
 Крамер И. Б. 1: 119
 Красиньский 2: 246
 Крашенинников Ф. П. 2: 13
 Крейцер Р. 1: 55
 Кржисевич М. С. 2: 249, 266
 Кругликов С. Н. 2: 325
 Крузель (Крусель) Б. 1: 53, 132
 Крылов И. А. 1: 237
 Кубаровский М. И. 2: 246
 Кузнецов К. А. 1: 24
 Кукольник В. Г. 2: 34

- Кукольник Н. В. 1: 25, 232, 243, 244, 245, 255; 2: 12, 13, 15, 16, 26, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 46, 47, 48, 66, 68, 70, 71, 72, 77, 80, 83, 89, 141, 153, 160, 161, 169, 175, 194, 197, 202, 203, 231, 237, 244, 271, 286, 289, 290, 294
 Кукольник П. В. 2: 37
 Куликов Н. И. 1: 256
 Куницын А. П. 1: 66, 67, 95
 Куров Д. В. 1: 262
 Курпинский К. К. 2: 245
 Кувье Ж. 1: 78
 Кюи Ц. А. 2: 151
 Кюхельбекер В. К. 1: 8, 19, 65, 66, 69, 70, 71, 72, 90, 91, 95, 98; 2: 316
 Лаблаш Л. 2: 156
 Лангер В. 1: 75
 Ланнер И. Ф. 1: 213
 Ланская О. С. 1: 230
 Лапарра Р. 2: 177, 179
 Ларош Г. А. 1: 21, 23, 127; 2: 96, 97, 98, 99, 124, 313, 324, 325
 Ларра 2: 205
 Ласковский И. Ф. 1: 78, 144
 Лассо О. 1: 185, 214; 2: 297
 Ле Бордайс 2: 176
 Ленин В. И. 1: 39
 Леонов Л. И. 1: 255, 262; 2: 52, 97
 Леонова Д. М. 2: 261, 282, 292, 296, 309
 Леонова М. К. 1: 262
 Лермонтов М. Ю. 1: 21, 34, 76, 89, 90; 2: 54, 231, 262, 263, 264, 268, 269
 Лесюер Ж. Ф. 1: 100, 216
 Ливанова Т. Н. 1: 24, 95, 96, 132; 2: 329, 330
 Лигле 1: 92
 Лилева Э. А. А. 2: 294
 Линдквист А. А. 1: 74, 87, 97
 Линева Е. Э. 2: 225
 Липинский К. 2: 244, 245
 Лист Ф. 1: 20, 29, 157, 201; 2: 48, 49, 65, 67, 72, 113, 114, 135, 149, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 168, 193, 210, 260, 310, 321, 323, 326
 Лихачев Д. С. 2: 109, 110
 Лодий А. П. 2: 32, 58, 74, 153, 183, 292
 Ломакин Г. Я. 2: 22, 298
 Ломоносов М. В. 1: 110
 Лопатин 1: 40
 Лядов А. К. 1: 40; 2: 100, 114, 225, 230, 311, 323, 335
 Лядов К. Н. 1: 224
 Ляпунов С. М. 2: 100, 311
 Ляпунова А. С. 2: 185, 309, 313, 331
 Львов А. Ф. 1: 124; 2: 18, 19, 22, 27, 249, 280, 281, 311
 Львов Ф. Л. 2: 18
 Львовы 1: 214
 Магницкий М. Л. 1: 69, 72
 Мазель Л. А. 1: 156, 157; 2: 56, 63, 265, 266, 330, 335
 Майер Ш. 1: 51, 80, 81, 87, 92, 105, 106, 144, 145, 146, 247
 Майков А. Н. 2: 248
 Майков В. Н. 2: 248
 Максимович М. А. 1: 108; 2: 25, 27
 Малибран М. 1: 194; 2: 151, 181
 Малько Н. А. 2: 100
 Мария 1: 232; 2: 84
 Маркевич Н. А. 1: 29, 66, 69, 70, 73, 74, 75, 77, 95, 143; 2: 15, 24, 25, 26, 35
 Маррас Дж. 2: 159
 Мартос И. П. 1: 179
 Маршнер Л. 1: 264
 Матинский М. А. 1: 57
 Матюшин И. 1: 71
 Маурер Л. 1: 88, 202; 2: 280
 Маури 1: 202
 Мегюль Э. Н. 1: 21, 55, 82, 86, 87, 100, 216; 2: 317
 Мейер Л. 2: 159
 Мейербер Дж. 1: 28, 29, 259, 264; 2: 148, 283, 307, 309, 310
 Мекк Н. Ф. фон 1: 26
 Мелик-Пашаев А. Ш. 2: 100
 Мельгунов Н. А. 1: 14, 15, 23, 28, 70, 75, 76, 77, 78, 85, 109, 110, 143, 149, 150, 214, 228, 231, 232, 233, 247, 257, 262, 269; 2: 13, 155, 160, 161, 284, 320, 321
 Мемель А. Д. 2: 299
 Мендельсон Ф. 1: 29, 157, 185, 186, 192, 213, 225; 2: 78, 257
 Мериме А. 1: 268; 2: 155, 161
 Мериме П. 1: 208; 2: 155, 166, 168

- Меркаданте Д. 2: 165
 Мегастазио П. 2: 254
 Мещерский Э. П. 2: 155, 156
 Милорадович М. А. 1: 137
 Минин К. З. 1: 237
 Михайлов П. М. *см. Михайлов-Остроумов П. М.*
 Михайлов-Остроумов П. М. 2: 58, 146, 149
 Мицкая Е. А. *см. Ушакова Е. А.*
 Мицкевич А. 1: 105; 2: 148, 246, 262, 263, 268, 269
 Монтихо Е. 2: 289
 Монюшко С. 2: 207, 245, 247
 Мошелес И. 1: 119, 144
 Моцарт В. А. 1: 20, 21, 53, 81, 87, 92, 105, 106, 107, 124, 127, 145, 147, 148, 183, 184, 212, 259, 264, 284, 296; 2: 99, 115, 148, 286, 307, 317
 Мур Т. 2: 256, 257
 Мурсиано Ф. Р. 2: 184, 185, 193, 194
 Мусоргский М. П. 1: 6, 22, 27, 154, 224, 283, 286, 288, 291, 296, 297; 2: 27, 85, 93, 294, 304, 305, 316, 334
 Мясковский Н. Я. 1: 125, 136; 2: 336
 Мятлев И. П. 2: 79

 Надеждин Н. И. 2: 7
 Направник Э. Ф. 1: 224; 2: 100
 Неверов Я. М. 1: 11, 15, 16, 262; 2: 13, 320, 321
 Нежданова А. В. 1: 278
 Нетоев А. У. 1: 57, 87
 Нетоев Я. У. 1: 57, 87; 2: 146
 Нечкина М. В. 1: 102, 103
 Никитенко А. В. 1: 176
 Ниньо А. 2: 166, 167, 180
 Новосельский Н. А. 2: 246
 Ноццари (Нодзари) А. 1: 202, 203

 Обер Д. Ф. Э. 1: 264, 282
 Ободовский П. Г. 2: 271
 Овидий 2: 284
 Огарев Н. П. 1: 34
 Одоевская О. С. 1: 236
 Одоевский В. Ф. 1: 11, 13, 14, 18, 19, 23, 90, 104, 105, 109, 111, 113, 124, 125, 214, 230, 231, 233, 236, 240, 242, 245, 246, 247, 248, 253, 256, 257, 259, 262, 269; 2: 8, 9, 48, 49, 94, 95, 153, 206, 207, 209, 304, 308, 316, 320, 321, 322, 327
 Озеров В. А. 1: 110
 Оленина А. Н. 1: 125; 2: 62
 Олидор 1: 100
 Ом Э. 2: 269
 Оман В. 1: 80
 Орлова Е. М. 1: 151
 Осиповы-Вульф 2: 262
 Оссиан 2: 314
 Оссовский А. В. 2: 325, 329, 331
 Островский А. Н. 1: 9; 2: 240, 292, 296, 300

 Павлицев Н. И. 1: 106, 112, 148, 251
 Павлицева (Пушкина) О. С. 1: 106, 112, 251
 Павлицевы 1: 104
 Павлова Г. Б. 1: 42
 Павлов Н. Ф. 2: 262, 277
 Паизиелло Дж. 1: 56, 179
 Палагин Д. Н. 2: 24
 Палестрина Дж. 1: 185, 214; 2: 299, 300
 Палицын С. М. 1: 95, 96
 Пальма А. И. 2: 248
 Пальшау И. 1: 52
 Панаев И. И. 1: 73; 2: 31, 32, 40
 Панаева А. Я. 2: 249
 Паскевич И. Ф. 2: 206, 245, 246, 261
 Паста Дж. 1: 187, 188, 193, 194, 204, 210
 Пашкевич В. А. 1: 11, 123, 265, 294
 Педрель Ф. 2: 186, 192, 194
 Пекелис М. С. 1: 41
 Персиани Дж. 2: 152, 156
 Пестель П. И. 1: 8
 Петров О. А. 1: 251, 254, 255, 267, 286; 2: 32, 47, 52, 97, 154, 282, 292, 293, 297
 Петрова А. Я. *см. Петрова-Воробьева А. Я.*
 Петрова-Воробьева А. Я. 1: 251, 254, 255, 256, 257, 263; 2: 12, 47, 52, 59, 68, 75, 94, 134
 Петрова 2-я А. Н. 1: 262; 2: 52, 97
 Пини 1: 201, 202

- Плейель И. 1: 52, 124
 Плетнев П. А. 1: 88, 113, 208, 236
 Плещеев А. Н. 2: 248
 Погодин М. П. 1: 109, 110; 2: 240
 Подолинский А. И. 1: 113
 Пожарский Д. М. 1: 237
 Полевой Н. А. 1: 161; 2: 7, 16, 33
 Полежаев А. И. 1: 10
 Поленс 2: 261
 Поллини Фр. 1: 193
 Правдюк А. 2: 25
 Прево П. 1: 50
 Прокофьев С. С. 1: 283; 2: 336
 Прокунин В. П. 1: 40
 Протопопов В. В. 1: 24, 95, 217, 218, 223, 241, 270, 271, 284; 2: 330, 331
 Пужен А. 2: 326
 Пузыревский И. А. 2: 36
 Пушкин А. С. 1: 6, 7, 8, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 32, 33, 37, 46, 58, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 82, 83, 88, 89, 91, 92, 94, 97, 98, 99, 102, 103, 104, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 118, 144, 149, 151, 152, 153, 156, 161, 171, 172, 180, 208, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 249, 251, 252, 253, 256, 260, 266, 282, 296; 2: 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 25, 28, 30, 36, 40, 55, 56, 59, 60, 62, 64, 65, 71, 72, 97, 105, 106, 107, 108, 121, 127, 128, 129, 143, 162, 165, 166, 224, 228, 241, 262, 265, 268, 309, 310, 314, 316, 318, 319, 328, 334, 337
 Пушкин Л. С. 1: 66, 70, 72, 73, 75, 95, 108
 Пущин И. И. 1: 65, 67
 Пьянкова С. В. 1: 42, 43
 Раабен Л. Н. 1: 198
 Равель М. 2: 194
 Радищев А. Н. 1: 15, 63
 Раевский В. Ф. 1: 14
 Разумовская 1: 52
 Раупах Э. 1: 66, 67, 69, 72
 Рафаэль 2: 284
 Рахманинов С. В. 1: 143, 172, 224, 278; 2: 305, 316
 Репин И. Е. 2: 38
 Рикорди Д. 1: 187, 188, 192
 Римский-Корсак А. Я. 1: 111, 117, 153, 168, 169; 2: 65
 Римский-Корсаков Н. А. 1: 6, 22, 27, 39, 40, 223, 271, 288, 297, 298; 2: 95, 100, 103, 114, 124, 131, 135, 144, 194, 224, 225, 246, 286, 287, 305, 311, 316, 319, 323, 333, 334, 335
 Розанов А. С. 1: 227, 228, 252; 2: 36, 309, 331
 Розен Е. (Г.) Ф. 1: 243, 245, 246, 253, 257
 Роллан Р. 2: 284
 Роллер А. А. 1: 256; 2: 49, 50, 97
 Романи Ф. 1: 204, 205; 2: 254
 Романус И. 2: 244
 Ромберг А. Я. 1: 124
 Россет-Смирнова А. О. 1: 236
 Россини Дж. 1: 106, 183, 188, 201, 202, 203, 264; 2: 165, 201
 Ростислав см. Толстой Ф. М.
 Рубец 2: 146
 Рубини Дж. Б. 1: 187, 188, 193, 202, 208; 2: 49, 149, 150, 151
 Рубинштейн А. Г. 2: 137, 207, 208, 247, 254
 Рубинштейн Н. Г. 2: 78
 Рубцов Ф. А. 1: 42
 Рунич Д. П. 1: 72, 74
 Рупин (Рупини) И. А. 1: 152; 2: 62
 Руссо Ж. Ж. 1: 67
 Рыжкин И. Я. 2: 176
 Рылеев К. Ф. 1: 14, 19, 70, 90, 95, 97, 238, 239; 2: 316
 Рынди́н П. П. 2: 74
 Рябчик см. Голицын В. П.
 Саква К. К. 2: 330
 Салтыков-Щедрин М. Е. 2: 239
 Салтыкова Е. М. 2: 30
 Сальери А. 1: 25
 Самарин И. В. 2: 74
 Самойлов В. М. 1: 82
 Самосуд С. А. 2: 100
 Сандунова Е. С. 1: 82
 Сантагано-Горчакова А. А. 2: 326
 Сантис М. Л. де 2: 280
 Сантьяго Э. 2: 162, 170, 188
 Сартри Дж. 1: 179
 Сахаров И. П. 2: 107
 Сахновский Ю. 1: 278
 Свиридов Г. В. 2: 336, 337

- Семенова Е. С. 2: 146
 Сенковский О. И. 2: 49, 94, 95
 Сен-Санс К. 2: 326
 Сервантес де Сааведра М. 2: 79, 166
 Серов А. Н. 1: 11, 14, 23, 24, 29, 30, 208, 251, 255, 262, 269, 274, 291; 2: 5, 46, 48, 49, 56, 59, 68, 69, 75, 85, 95, 98, 99, 104, 112, 147, 148, 149, 150, 196, 200, 237, 238, 247, 252, 255, 260, 261, 275, 280, 282, 292, 297, 299, 317, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 334
 Сиверс Е. К. 1: 92
 Сигизмунд: 1: 34
 Скоропадский П. П. 2: 25
 Скотт В. 1: 94; 2: 83
 Скождополь 2: 183
 Скробков С. С. 1: 21, 138
 Скрыбин А. Н. 2: 235
 Словацкий Ю. 2: 246
 Соболевская П. И. (Глинка Пелагея Ивановна) 1: 46, 51, 60, 61, 99
 Соболевский С. А. 1: 70, 75, 77, 109, 110, 175, 210, 228, 252; 2: 246
 Соболевский Я. М. 1: 99
 Соколов П. Н. 2: 48
 Соколовский М. М. 1: 57
 Соллогуб В. А. 1: 243, 244, 277
 Солнцев Ф. П. 2: 39
 Соловьева-Вертейль А. А. 2: 157, 158, 159
 Сомов О. М. 1: 16, 90, 113, 117, 118
 Сорокин К. С. 1: 102
 Софокл 2: 284
 Стабровский И. 1: 49
 Станкевич Н. С. 1: 76, 262
 Старов И. Е. 1: 179
 Стасов В. В. 1: 7, 8, 11, 23, 38, 50, 110, 116, 117, 227, 240, 246, 262, 284, 295; 2: 5, 12, 15, 46, 48, 95, 98, 99, 104, 207, 222, 237, 238, 239, 247, 285, 287, 288, 291, 292, 297, 298, 307, 310, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 334
 Стасовы 2: 292
 Стелловский 2: 222, 251
 Степанова М. М. 1: 254, 255; 2: 97
 Степанов Н. А. 1: 31; 2: 32, 38, 39, 48
 Степанов П. А. 1: 228, 249, 250; 2: 39, 44, 312
 Степанова С. С. 2: 38
 Степановы 2: 30, 31, 41
 Стивенсон Р. 2: 256
 Стравинский И. Ф. 2: 138, 335
 Строганова С. В. 1: 106
 Струговщиков А. Н. 1: 77, 262; 2: 3, 32, 37, 40, 41, 48
 Стунеев Д. С. 2: 42
 Стунеева М. И. (Глинка Мария Ивановна) 1: 41, 46; 2: 42
 Стунеева С. П. 1: 249, 251
 Суза А. де 2: 161, 162
 Сук В. И. 2: 100
 Тальберг С. 2: 257
 Тальони М. 2: 166
 Тамбурины А. 1: 187; 2: 150, 151
 Танеев С. И. 1: 143; 2: 305, 306, 309
 Тарновский Г. С. 2: 24, 25, 79
 Тассистро 1: 198
 Тассо Т. 1: 180
 Татаринов И. Г. 2: 298
 Татьяна Карповна 1: 49
 Теребенев М. И. 1: 93, 108
 Тильман Т. А. 2: 159
 Тимм В. В. 1: 263
 Титов Н. А. 1: 151, 152, 155; 2: 231, 263
 Титов Н. С. 1: 151, 155; 2: 62
 Титовы 1: 19, 91
 Титюс А. 2: 49
 Този 1: 201, 204
 Толстой А. К. 2: 231
 Толстой Л. Н. 1: 9
 Толстой Ф. М. (Ростислав) 1: 25, 107, 209, 211, 212, 227; 2: 24, 229, 240
 Тревани 1: 202
 Тренд Дж. Б. 2: 176, 190
 Топчибаев Мирза Джафар 1: 84
 Трике 1: 73
 Туманина Н. В. 2: 81
 Тургенев И. С. 1: 9, 46, 52, 256, 259; 2: 33, 151, 240
 Тюменев И. Ф. 1: 100
 Тынянов Ю. Н. 1: 7

- Уваров 2: 8
 Уланд Л. 1: 164
 Улыбышев А. Д. 1: 124; 2: 185, 300
 Уткин Н. 1: 76
 Ушаков А. А. 1: 99
 Ушакова Ек. А.: 1: 99; 2: 258
 Ушакова Ел. А. (Лиза, Мицкая Е. А.) 1: 99; 2: 258
- Фалья М. де 2: 186, 191, 192, 194
 Федоров П. С. 2: 296
 Фернандес Ноласко (Неласко) Сандино Педро дон 2: 188, 189, 243, 260, 283, 286, 287, 290
 Фетис Ф. Ж. 2: 327
 Фет А. А. 2: 231
 Филиппи 1: 205
 Фильд Дж. 1: 51, 52, 78, 79, 80, 105, 109, 143, 144; 2: 255
 Финдейзен Н. Ф. 1: 12, 35, 110; 2: 325
 Фирс см. Голицын С. П.
 Флери В. И. 2: 175, 205
 Флери Е. И. (Глинка Елизавета Ивановна) 1: 46; 2: 44, 146, 169, 247, 250
 Фодор Ж. 1: 203
 Фодор-Менвель Ж. 1: 203
 Фокин М. М. 2: 100
 Фольвейлер К. 2: 153
 Фомин Е. И. 1: 123, 132, 179, 180, 265, 270; 2: 80, 315
 Фук О. 1: 227, 228; 2: 80, 326
- Хаупт К. А. 2: 290, 307
 Херасков М. М. 1: 110
 Хованская Е. А. 1: 92
 Хомяков 2: 240
 Хубов Г. Н. 2: 330
- Цейнер К. 1: 80, 81
 Цингарелли Н. А. 1: 188
 Цуккерман В. А. 2: 225, 226, 330
- Чаадаев П. Я. 2: 258
 Чайковский П. И. 1: 6, 14, 26, 27, 32, 143, 148, 150, 154, 271, 291, 297; 2: 79, 88, 90, 93, 129, 137, 147, 150, 151, 230, 235, 286, 327, 334, 335
- Черлицкий А. И.: 1: 113
 Черни К. 2: 174
- Шаляпин Ф. И. 1: 278; 2: 101
 Шапорин Ю. А. 2: 331, 336
 Шаховский А. А. 1: 238; 2: 9, 10, 11, 12, 108, 292, 293, 294, 295, 296
 Шебалин В. Я. 1: 125, 126, 217; 2: 331, 336
 Шевченко Т. Г. 1: 256; 2: 24, 26
 Шевырев С. П. 1: 109, 228
 Шеллинг Ф. 1: 68
 Шервуд И. В. 1: 99
 Шестаков В. И. 2: 279
 Шестакова Л. И. (Глинка Людмила Ивановна) 1: 27, 28, 29, 45, 46, 47, 48, 49, 56, 59, 85, 119; 2: 178, 205, 236, 243, 244, 250, 278, 279, 280, 281, 282, 288, 290, 291, 299, 300, 308, 309, 310, 311
 Шестакова О. В. (Оля) 2: 290, 291, 298
 Шиллер Ф. 1: 74, 164, 213; 2: 35
 Шиловская М. В. 2: 281, 292
 Шимановская М. 1: 78, 104, 105, 112; 2: 244, 245
 Ширинский В. П. 1: 125, 136
 Ширков В. Ф. 2: 14, 15, 16, 36, 46, 47, 79
 Ширкова А. Г. 2: 14
 Шоберлехнер Ф. 1: 105
 Шокальский М. О. 2: 45
 Шокальский Ю. М. 2: 45
 Шольц Ф. 2: 104
 Шопен Ф. 1: 20, 145, 157, 205; 2: 148, 151, 154, 157, 223, 231, 234, 251, 252, 258, 259, 275
 Шостакович Д. Д. 2: 330
 Шпор Л. 1: 175, 264
 Штейбельт Д. 1: 51, 52
 Штейнпресс Б. С. 2: 36
 Штерич Е. П. 1: 107, 176, 188, 190, 193, 228
 Штернберг В. И. 2: 24, 25
 Штраус И. 1: 213
 Шуберт К. Б. 2: 51, 105, 208, 277
 Шуберт Ф. 1: 142, 157; 2: 54, 70, 75, 162

Шубин Ф. И. 1: 179
Шуман К. 2: 149
Шуман Р. 1: 157; 2: 54, 70, 78,
149, 223, 321

Щедрин С. Ф. 1: 177, 181, 182
Щедрин Ф. Ф. 1: 179
Щастный 1: 113

Эллена В. 1: 73
Эль Греко 2: 173
Эльслер Ф. 2: 166
Энгель Ю. Д. 2: 325
Энгельгардт А. Н. 1: 40
Энгельгардт В. В. 1: 81; 2: 248
Энгельгардт В. П. 1: 124; 2: 208,

217, 247, 248, 271, 280, 288,
310
Энгр Ж. 1: 87

Юргенсон Б. П. 1: 220
Юсупов Б. Н. 1: 253
Юшков П. Р. 1: 81

Языков Н. М. 1: 91; 2: 35
Яков Яковлевич *см. Глинка Вик-
торин-Владислав*
Яковлев А. А. 1: 66
Яковлев М. Л. 1: 19, 91, 113, 116,
151, 152, 153, 165
Якушкин И. Д. 1: 65
Яненко П. Ф. 2: 29, 37, 312
Янов Г. 1: 79

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава шестая	
От «Сусанина» до «Руслана»	5
Глава седьмая	
Спутники «Руслана»	53
Глава восьмая	
«Про славу русских земли»	93
Глава девятая	
Второе путешествие за границу. Испанская эпопея Глинки	145
Глава десятая	
«Оркестр я любил более всего»	195
Глава одиннадцатая	
Свершения, замыслы, заветы	236
Заключение	313
Список литературы	338
Указатель имен	341

Монография

Ольга Евгеньевна Левашева

МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ГЛИНКА

Книга 2

Редактор М. Волкова. Художник Ю. Зеленков
Худож. редактор А. Зазыкин. Техн. редактор С. Буданова
Корректор Г. Мартемьянова

ИБ № 3742

Подписано в набор 31.03.87. Подписано в печать 30.05.88. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага книжно-журнальная. Гарнитура таймс. Печать офсетная. Объем печ. л. 11,0625. Усл. п. л. 18,585. Усл. кр.-отт. 18,585 Уч.-изд. л. 19,61. Тираж 50 000 экз. Изд. № 13764. Зак. № 1061. Цена 1 р. 80 к.

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14.

Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.

198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29.