

Классики
мировой
музыкальной
культуры



О. Е. Левашева
Михаил Иванович Глинка

Книга
I



О. Е. Левашева

**Михаил Иванович
Глинка**

«Музыка»



*Классики
мировой
музыкальной
культуры*

О.Е. Левашева

**Михаил Иванович
Глинка**

Книга 1

**Москва
«Музыка»
1987**

78С1
Л34

ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

Л 4905000000—351 50—87
026(01)—87

© Издательство «Музыка», 1987 г.

От автора

Настоящая книга была создана в результате многолетней работы автора в Секторе музыки народов СССР Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания. Автор приносит глубокую благодарность сотрудникам Сектора А. Д. Алексееву, Ю. В. Келдышу, Л. З. Корабельниковой, Е. М. Левашеву, Н. А. Листой, И. В. Нестьеву, А. М. Соколовой, а также редактору литературного наследия Глинки А. С. Розанову за постоянную помощь, ценные советы и замечания в процессе работы над рукописью.

Введение

В торжественной, полной величия интродукции к опере Глинки «Руслан и Людмила» есть образ, несущий в себе то главное, что было завещано нам композитором: образ Баяна, певца народа русского и Русской земли. Неумолчно звучат в нашей памяти «златые струны» сказителя и льется его широкий, вольный напев:

Но века пройдут
И на бедный край
Доля дивная
Низойдет.
Там молодой певец
В славу родины
На златых струнах
Запоет...

Слова эти, по замыслу Глинки посвященные памяти Пушкина, воспринимаются в наши дни не только как благодарная дань поэту. В них со всей ясностью запечатлелось творческое кредо самого творца оперы-былины, его глубокая вера в будущее русского искусства. С искусством Глинки на плодотворную почву русской музыки, действительно, «доля дивная низошла» — и пышно расцвела она «в славу родины» в его могучих творениях, а затем и в искусстве его наследников — Бородина и Мусоргского, Чайковского и Римского-Корсакова. Навсегда утвердилась ее мировая слава, ее великая будущность в ряду главенствующих, самых оригинальных и самобытных композиторских школ Европы.

В образе вещего Баяна, как и во всей народно-эпической опере Глинки, особенно прочно закрепилось творческое содружество композитора с Пушкиным, пушкинской эстетикой, пушкинским поэтическим строем и, шире, со всей пушкинской эпохой, породившей в искусстве новое понимание национального и народного. «Певцом пушкинской поры» по справедливости можно назвать Глинку, впервые сумевшего передать в звуках самую сущность поэзии Пушкина, ее глубокий оптимизм, ее жизнеутверждающее начало.

Параллель «Глинка и Пушкин» давно уже стала обычной в искусствознании. Неизмеримо вырос в советский период весь исследовательский фонд, сосредоточенный вокруг этих двух имен. И это закономерно, ибо само историческое положение обоих художников как основателей классической русской литературы и классической русской музыки фактически обусловило и всю общую проблематику, связанную с художественной культурой XIX—XX веков. Начиная с эпохи Глинки пушкинское начало стойко укоренилось в русской музыке, питая ее живительными соками и пробуждая в ней все новые поэтические замыслы, новые синтетические формы.

И в то же время проблема творческих связей Глинки с его великим современником представляется далеко не исчерпанной. С течением времени в ней проявляются различные грани исследования, различные стороны творческих контактов. Рассматривать их нужно не столько в плане биографическом, личном, сколько в художественном и эстетическом аспекте.

Различны индивидуальности обоих художников, их личные судьбы, особенности их творческого темперамента, условия их воспитания и развития, их социальное окружение и отношение к окружающему миру. Было бы глубокой ошибкой приписывать Глинке широкий универсализм Пушкина, всеохватность его гения, радикальность его воззрений и его активнейшее воздействие на самые различные стороны культурной и общественной жизни. Формировавшийся в сфере влияния декабристов, Глинка все же не обладал политической непримиримостью Пушкина, чей могучий талант вдохновлял этих «первенцев свободы».

Но общей является глубокая почвенность их искусства, выросшего из недр народного сознания и вобравшего в себя все то лучшее, что веками созревало в русской культуре. Об этом с присущей ему горячностью говорил еще В. В. Ста-

сов, доказывая величие Глинки в то отдаленное от нас время, когда русская музыкальная критика еще нуждалась в такого рода доказательствах: «Во многих отношениях Глинка имеет в русской музыке такое же значение, как Пушкин в русской поэзии. Оба великие таланты, оба — родоначальники нового русского художественного творчества, оба — глубоко национальные, черпавшие свои великие силы прямо из коренных элементов своего народа, оба создали новый русский язык — один в поэзии, другой в музыке» (82, 720)¹.

К этому страстному, темпераментному высказыванию хочется добавить: и оба — дети одного времени, всколыхнувшего до основания русскую жизнь и давшего нам целое поколение «богатырей от искусства». Порожденное этим временем движение декабристов охватывало самые широкие слои русского просвещенного общества, в том числе даже непричастные к деятельности тайных обществ. Как говорит известный советский исследователь Г. А. Гуковский, декабризм был «большим идеологическим движением, захватившим почти всю передовую часть дворянской интеллигенции, создавшим целое мировоззрение и свою литературу, идейно и тематически многообразную» (28, 175).

Одновременное развитие русской литературной и музыкальной мысли в творчестве Пушкина и Глинки не было простым хронологическим совпадением. Пушкинским вольнолюбивым духом питалось воображение музыканта еще в юные годы, в Петербурге, когда под влиянием Кюхельбекера и будущих декабристов созрел его пытливый и чуткий ко всему окружающему ум. Младший современник Пушкина, он всей душой ощущал напряженную атмосферу времени. При всей тяжести аракчеевского самоуправления и гнета крепостничества, русское общество уже не оставалось прежним после героических лет Отечественной войны и после революционных бурь, потрясавших Европу еще в конце XVIII века, но только теперь осознанных во всей своей реальности. Об этом прямо свидетельствовал один из вождей декабристского движения П. И. Пестель. «Происшествия 1812, 1813, 1814 и 1815 годов, равно как предшествовавших и последовавших времен, показали столько престолов низверженных, столько других поставленных, столько царств уничтоженных, столько но-

¹ Цифры в круглых скобках обозначают номер цитированного источника и его страницу (курсив) по списку литературы.

ных учрежденных, столько царей изгнанных, столько возвратившихся или призванных и столько опять изгнанных, что все сии происшествия ознакомили умы с революциями... Дух преобразования заставляет, так сказать, везде умы клокотать», — заявил он в своих показаниях в следственной комиссии по делу декабристов (29, 504—505). Как близко перекликается эта мужественная отповедь осужденного декабриста с известными словами Пушкина, обращенными к друзьям-лицеистам!

Припомните, о други, с той поры,
Когда наш круг судьбы соединили,
Чему, чему свидетели мы были!
Игралища таинственной игры,
Метались смущенные народы;
И высились, и падали цари;
И кровь людей то славы, то свободы,
То гордости багрила алтари (64, 375).

С этой бурной, переломной эпохой полностью сроднился и Глинка, с детских лет помнивший события наполеоновского нашествия и оказавшийся живым свидетелем исторической трагедии 14 декабря.

Мысленно обращаясь к жизненным впечатлениям композитора, необходимо напомнить еще и то, что ему суждено в значительной мере «пожинать плоды» декабристского времени, ибо зрелое его творчество определилось уже в последующие годы. С первой своей оперой «Иван Сусанин», совершившей переворот в русском музыкальном искусстве, он выступил в 1836 году, то есть на грани послепушкинского периода. А это делает его не только современником, но и наследником великого поэта.

Творческая жизнь композитора в основном протекала в условиях последекабристской поры — эпохи, по-своему не менее драматичной и получившей классическое, ленинское определение «дворянского периода революционного движения в России». На его глазах совершался могучий рост русской общественной мысли, запечатленной в трудах Белинского и Герцена. Победоносно утверждала себя реалистическая русская литература в творчестве Гоголя, молодых Тургенева и Достоевского, Островского и Льва Толстого.

Но это же время было отмечено и страшными событиями николаевского царствования, справедливо клейменного пушкинским эпитетом: жестокий век. Темный, кровавый след оставило оно в истории общественной жизни, не менее

мрачный — на пути русского искусства. Трагическая гибель двух величайших поэтов России, безвременная смерть Веневитинова, Дельвига, Полежаева и многих, многих других; судьбы сосланных декабристов; тяжелая жизненная доля Белинского, гражданская казнь и каторга Достоевского... все это совершалось еще при жизни Глинки и наложило на нее свой отпечаток. «История нашей литературы — это или мартиролог, или реестр каторги, — писал Герцен в трактате «О развитии революционных идей в России». — Погибают даже те, которых пощадило правительство, — едва успев расцвести, они спешат расстаться с жизнью» (17, 208).

Свою жизненную драму перенес и великий творец «Сусанина», чей творческий путь протекал, казалось бы, достаточно мирно. В оставленных им «Записках» Глинка, под маской внешнего спокойствия, благодушия, а иногда и легкой иронии, пытается скрыть и горечь разочарования, и остроту тяжелых воспоминаний. Обласканный царем после премьеры «Ивана Сусанина» (использовать его талант Николаю I казалось полезным) и получивший высокое назначение главного капельмейстера Придворной певческой капеллы, он фактически попадает в унижительную зависимость от прихотей царских чиновников. Создатель грандиозной эпической оперы, он испытывает всю тяжесть непризнания своих заслуг. Неудивительно, что последние его годы проходят в скитаниях. Чувствуя себя одиноким в обстановке казенного Петербурга и тем более за границей, где о русской музыке в то время имели лишь самое смутное понятие, он мечется в переездах между Испанией и Францией, Парижем и Варшавой, Варшавой и Петербургом и наконец умирает в Берлине, на попечении своего немецкого учителя, музыканта-теоретика Дена, вдали от родных и близких. Бедные, убогие похороны на чужбине — так завершилась жизнь гениального музыканта. «Незадачливо сложилась личная жизнь величайшего, проникновеннейшего мастера русской музыки, — писал Б. В. Асафьев. — Но тем нагляднее выступает вперед, как борьба, как подвиг, среди окружающего легкомыслия, равнодушия и презрения его истинная жизнь — его творчество» (3, 53).

«Истинной своей жизнью — творчеством» Глинка, как и его современники — Пушкин и Гоголь, Белинский и Герцен, — действительно противостоял всему темному, мрачному, беспросветно отсталому, что совершалось

тогда в России. И так же как пушкинское слово, звонко звучала над всей Россией его широкая, устремленная в будущее, светлая песнь.

* * *

Историческое положение Глинки в процессе развития русской музыкальной культуры долгое время оценивалось односторонне. Передовая музыкальная критика, выросшая на основе его музыкального творчества и его эстетических концепций, справедливо видела в нем зачинателя нового периода русской музыки. В трудах В. Ф. Одоевского, близкого друга Глинки, и младших современников композитора — В. В. Стасова и А. Н. Серова во всей полноте раскрывалось значение Глинки как подлинно народного художника, создателя русской классической оперы, гениального симфониста и мастера малых вокальных форм — романса и песни.

Но вместе с тем от их внимания ускользала та историческая преемственность, которая делает Глинку не только новатором, но и наследником лучших традиций прошлого. Творческий подвиг, совершенный создателем «Ивана Суланина», настолько продвинул вперед русское искусство, что многие явления, сопутствующие Глинке, уже не воспринимались его биографами как достижения. Тем более незначительной, сплошь подражательной и условной казалась им русская музыка XVIII и начала XIX века. Своим величием и мощью творчество Глинки затмило все окружающее и заставило забыть о тех ценных опытах, которые совершали его предшественники — Фомин, Пашкевич, Давыдов, Козловский, Дегтярев. С известной долей пренебрежения говорилось даже о самом крупном композиторе XVIII столетия — Бортнянском. В лучах глинкинской славы померкли многие его талантливые современники, несправедливо осужденные потомством как «дилетанты»: Алябьев и Верстовский, Варламов и Гурилев. А между тем именно в это время, в декабристский период 1820-х годов, в музыкальном творчестве проявились важные, значительные сдвиги, определявшие рост общей музыкальной культуры того времени.

Атмосфера нарастающей политической активности распространялась тогда на всю широкую область русского искусства, затрагивая его лирико-психологическую сферу и порождая все новые творческие явления в музыке: в бо-

гательшем по своему изобилию романсовом жанре, вдохновленном русской поэзией; в романтической опере и романтическом балете; в камерной инструментальной и особенно фортепианной музыке, наиболее полно выражавшей, согласно романтическим представлениям, «голос души». В такой обстановке русская музыкальная жизнь выдвинула вперед гениального Глинку — но выдвинула его среди многих, сопутствующих ему братьев по искусству. «Не замечать» этого окружения можно было лишь на той стадии, когда вслед за творцом «Сусанина» выросло новое могучее поколение, оставившее далеко позади весь предшествующий этап русской музыкальной культуры. Осознавая глубокую связь Глинки с народной традицией, критики XIX века все же явно недооценивали тот профессиональный уровень, который установился в России в предглинкинскую эпоху. Искусство Глинки казалось им своего рода чудом — явлением неподготовленным и не имеющим precedентов в русской музыке. И в этом воззрении была доля истины, если принять во внимание масштабность и колоссальный размах глинкинского творчества, несоизмеримость его со всем тем, что создавалось ранее.

Однако в эту одностороннюю позицию время внесло свои коррективы. Развитие музыкально-исторической науки в XX веке, и в особенности в советский период, помогло прояснить общую картину становления русской композиторской школы доглинкинского периода и отдать должное строителям этой культуры. Появлялись серьезные исследования, открывались новые материалы; в архивах обнаруживались целые пласты музыкального творчества, надолго и незаслуженно забытые. В трудах советских музыковедов вызревали новые исторические концепции, пробудившие интерес к русской музыке до Глинки.

Большая заслуга в этом принадлежит Н. Ф. Финдейзену, начавшему свой капитальный труд «Очерки по истории музыки в России» еще в дореволюционное время, а затем — Б. В. Асафьеву, сумевшему поставить проблему творчества Глинки на новую основу подлинно исторической методологии и показать закономерность развития исторического процесса. «Я преклоняюсь перед гением Глинки. Я считаю, что мы мало ценим его, мало знаем. Каждое повторное приближение к его художественному наследию открывает новые перспективы, новые, незамеченные раньше сокровища, — писал Асафьев в 1928 году. — Глинка — не исчерпан. Но тем более я считаю несправедли-

ним отказывать в значении творческой работы работе его предшественников. Восхищаясь Глинкой (но мало изучая его), упускают из виду один факт, для историков вполне естественный и постоянный: наличие исторического процесса, закономерно протекающего. В творчестве Глинки гораздо больше элементов от прошлого и от современной ему русской культуры, чем обычно думают» (5, 27).

С тех пор прошло много лет — и мысль Асафьева нашла свое подтверждение в многочисленных исследованиях и публикациях советских ученых. Развиваясь как музыкант, Глинка впитал и разностороннее воздействие русской музыкально-театральной культуры, к тому времени уже достаточно богатой, и опыт инструментального творчества, и влияние романсовой лирики, особенно плодотворной благодаря ее тесной связи с поэзией.

Драгоценным источником для него послужило наследие русской хоровой культуры — области стойкой, традиционной, развивавшейся на протяжении многих веков. Русская хоровая музыка во всем ее широком объеме, начиная от древнего знаменного распева, от средневековой монодии и до монументальных концертов Бортнянского, была хорошо знакома Глинке с детских лет. От нее он воспринял и то глубокое ощущение вокальности — плавной, свободно льющейся мелодии, и ту торжественную монументальность подлинно массового звучания, которые всегда поражают нас в хоровых сценах его величественных опер. От русской хоровой культуры, как и от всей песенной традиции русского народа, он унаследовал особое качество мелодической свободы и широты, всегда выдающееся в нем душу национального, русского художника. Слушая сейчас хоровые концерты Бортнянского или трогательные, задушевные «российские песни», созданные неизвестными композиторами еще в XVIII веке, невольно убеждаешься: нет, не в безлюдном пространстве зародилось искусство Глинки!

И вместе с тем — современники имели все основания воспринимать его творчество как нечто неслыханное и небывалое в ряду художественных явлений этой поры. Преклоняясь перед его могуществом, самые прозорливые из них правильно увидели в гениальных глинкинских операх «начало нового периода в музыкальном искусстве» (Одоевский). Понятым для них стало национальное и мировое значение Глинки, сумевшего воплотить в русской музыке те высокие, непреходящие ценности, которые обобща-

ются в едином понятии классического искусства. Огромный прогресс русской композиторской школы, совершавшийся еще при жизни первых и самых преданных глинкинцев — Одоевского, Серова, Мельгунова, Неверова, — подтвердил это определение. Творчество Даргомыжского, формирование «Могучей кучки» и первые выступления Чайковского наглядно продемонстрировали неизбежность глинкинских принципов: родилась русская музыкальная классика.

* * *

Свою историческую роль зачинателя нового, классического периода русской музыки Глинка выполнил прежде всего как народный художник. Впитавший передовые идеи декабристской эпохи, он с юных лет проникся глубоким пониманием народности как ведущего принципа русского искусства. Пушкинский тезис «история народа принадлежит поэту» руководил им при создании двух его опер, в которых он впервые осуществил в музыке замысел народной героической трагедии и героической эпопеи. К такой задаче, при всей прогрессивности их воззрений, еще не могли приблизиться предшественники Глинки, отображавшие народно-национальную тематику в аспекте конкретно-бытовом. Один только Глинка, подобно Пушкину, сумел завоевать этот драгоценный дар обобщения народных идеалов, народных чаяний. И в этом смысле оба они даже превзошли лучшие стремления своего времени — в том числе эстетические искания поэтов-декабристов, теоретически выдвигавших идею народности в искусстве, но еще не сумевших придать ей широкий, обобщающий смысл. В трагедии Пушкина «Борис Годунов» и в опере Глинки «Иван Сусанин» во всем объеме развернулись идеи, только намеченные в поэзии К. Ф. Рылеева и его сподвижников А. А. Бестужева, А. И. Одоевского, В. Ф. Раевского.

Основное творческое кредо Глинка отчетливо сформулировал уже на склоне лет, в немногих словах, записанных А. Н. Серовым: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем» (77, III). Мысль эта, пусть еще не осознанная в столь четкой афористической форме, овладела им с первых же творческих лет. Выросший в деревенской глуши, с детства сроднившийся с народной крестьянской песней, которую впитывал во всем

ее первозданном богатстве, он в юности с увлечением «работает на народные темы». Идея национальной героической оперы глубоко захватывает его в пору созревания его таланта — ей он отдает свои «годы учения» и «годы странствий», — в пору, когда ему, молодому музыканту, удалось вплотную столкнуться с лучшими достижениями западноевропейской музыки. Новых форм воплощения русского народного тематизма, народного мелоса ищет он и в опере, и в романсе, и в инструментальной музыке, которую стремится подчинить оригинальным, самобытным принципам композиции. Иначе говоря, первый среди русских композиторов Глинка сумел выйти за пределы бытовой трактовки народной темы и положить идею народности в основу всей творческой концепции. Впервые удалось ему осуществить в музыке завет Радищева, видевшего в русской народной песне «образование души нашего народа».

Подняться на этот уровень он смог только благодаря новому, неизмеримо более глубокому подходу к самому материалу народной музыки. Подобно Пушкину, он обладал редким даром синтетического мышления — способностью выйти далеко за пределы непосредственных впечатлений. Не ограничиваясь знакомством с бытовой песней своего окружения (которая обычно служила для его современников главным «ориентиром») и не подчиняя знакомый тематический материал привычным нормам западноевропейского стиля, он проникал глубоко в истоки народно-песенного мелоса и постигал не столько самые темы, сколько устойчивые принципы их воплощения — в том числе коренные основы русского ладового мышления, принципы подголосочной полифонии и свободного вариантно-попевочного развития. Все это поражало в то время слушателей своей новизной и заставляло наиболее проницательных современников Глинки усматривать в его музыке «целую систему русской мелодии и гармонии, почерпнутую в самой народной музыке и не сходную ни с одной из предыдущих школ» (72). Как бы дополняя эту мысль, высказанную критиком Н. А. Мельгуновым, другой почитатель Глинки — Я. М. Неверов подчеркивал творческий характер мышления композитора, его способность художественного преобразования народных тем. Глинка, по его словам, «глубоко проникнул в характер нашей народной музыки, подметил все ее особенности, изучил, усвоил ее — и потом дал полную свободу собственной фантазии, которая приняла образы

чисто русские, родные. Слушая его оперу, многие замечали в ней что-то известное, старались припомнить, из какой русской песни взят тот или другой мотив, и не находили оригинала. Это лестная похвала нашему маэстро; действительно, в его опере нет ни одного заимствованного мотива; но все они ясны, понятны, знакомы нам потому только, что дышат чистою народностью, что в них мы слышим родные звуки», — писал Неверов по поводу оперы «Иван Сушанин» (51).

С глубоким пониманием русского народного стиля у Глинки неразрывно связывалась и его чуткость в восприятии инонациональной атмосферы. Это касается, в первую очередь, музыкального искусства народов, близких и родственных России, с давних пор входивших в состав русского государства или находившихся с русским народом в тесном общении, — песенности украинской и белорусской, фольклора народов Закавказья. В творчестве Глинки (и отчасти его современника Алябьева) впервые для русских слушателей раскрылась образная сфера Востока. Во всем своеобразии предстал перед ними красочный мир восточного танца, восточной инструментальной музыки.

Особое, обостренное чувство национального колорита у Глинки, как и у других его современников — поэтов, музыкантов и живописцев, — возникло и развилось в русле романтического мироощущения, властно захватившего русское искусство в период 1820—1830-х годов. В эстетике молодого Пушкина и декабристов таились истоки глинкинского восприятия многонациональной культуры его родины — культуры, в которой образы Руси и Востока сливались в тесном и неразрывном единстве. Своеобразие России и русской культуры в их представлении заключалось в многонациональности, которая осознавалась ими как органический элемент русской жизни.

Напомним, с каким восторгом восприняла передовая декабристская критика ранние поэмы Пушкина, где поэт, по словам рецензента О. Сомова, «обнял все пространства родного края». Известный критик декабристского направления, один из петербургских приятелей Глинки, Орест Сомов с энтузиазмом писал: «Сколько различных народов слилось под одно название русских или зависят от России, не отделяясь ни пространством земель чужих, ни морями далекими! Сколько разных обликов, нравов и обычаев представляются испытующему взору в одном объеме России совокупной!.. Какая из новых стран заключает в се-

бе столько богатств поэтических? Здесь воспоминания юга и предания севера объемлются между собою; природа и человек, прошедшее и настоящее говорят поэту: **в ы б и р а й и т в о р и!** Прекрасные стихотворения Пушкина то дышат суровым севером и завиваются в седых его туманах, то распаяются знойным солнцем полуденным и освещаются яркими его лучами. Поэт обнял все пространства родного края...» (81, 131—132).

Слова эти смело могли бы быть адресованы и Глинке. В «Руслане» великий композитор со всей силой мастерства сумел воплотить эту многообразную стихию, сливающуюся «в одном объеме России совокупной».

Такая же чуткость восприятия проявилась у Глинки и в его темпераментных «Испанских увертюрах», в томных и плавных итальянских баркаролах, в блестящей «польской сюите» из второго действия «Ивана Сусанина». Зорким взглядом художника проникал он в природу и быт чужих стран; с равным совершенством отображал в своей музыке оригинальный строй восточных напевов, грацию польского танца, плавную итальянскую кантилену, ритмическую энергию испанского танца... и эту широту восприятия в той или иной мере унаследовали от Глинки все его многочисленные потомки, лучшие представители русской композиторской школы.

Не подлежит сомнению, что присущее композитору чувство национального характера и национального колорита было всецело обусловлено редкой широтой его кругозора — стремлением выйти за пределы субъективных впечатлений в большой мир, объемлющий историю, быт и духовный строй различных народов.

Обладая «активным слухом» (Асафьев) и тонким критическим чутьем, он в каждом явлении отбирал нужное и созвучное ему качество. Являясь национальным художником, он ни в коей мере не замыкался в знакомой ему среде. Напротив: с редкой пытливостью, с неутомимой настойчивостью Глинка постигал старое и новое, классическое и романтическое в европейском искусстве. А с этим связано и его отношение к стилистическим направлениям прошлого и современности, и основная, центральная проблема глинкинского метода высокого обобщения — метода художественного реализма.

Широту эстетических воззрений Глинки единодушно отмечали все современники, знавшие его еще в молодые годы. «Посвященный во все таинства итальянского пения и германской гармонии, композитор глубоко проник в характер русской мелодии! — богатый своим талантом, он доказал блистательным опытом, что русская мелодия, естественно то заунывная, то веселая, то удалая, может быть возвышена до трагического стиля», — писал В. Ф. Одоевский (55, 119). Действительно, «посвятив себя в таинства мастерства», Глинка настойчиво стремился к своей высокой цели. Путем чуткой ассимиляции различных художественных впечатлений он вооружил себя для создания мощных, монументальных, невиданных по своему размаху оперных композиций, сливающихся в едином строе классического, национального русского музыкального стиля.

Проблема формирования творческого метода Глинки, положившего начало расцвету русской музыки, находится в тесной зависимости от общих принципов развития русского искусства этой поры, и в первую очередь — от плодотворного взаимодействия музыки и литературы, музыки и поэзии. Творчество Глинки росло и развивалось в годы высокого расцвета русской поэзии, впитывая ее гармоничность и стройность, ее тонкий психологизм, ее «лелеющую душу гуманность» (Белинский). И так же как в творческом становлении Пушкина, огромную роль для композитора сыграло своеобразное синтезирование лучших традиций прошлого: «века разума и просвещения», века высокого классицизма — с романтическим мироощущением, давшим русской поэзии новую жизнь.

Творческий путь Глинки начался в 1820-е годы, в период недолгого, но очень бурного развития романтизма в русской художественной практике. Бесспорным остается тот факт, что тенденции романтизма сыграли особую роль в формировании всей русской классической музыки и наложили свой отпечаток на творчество всех крупных композиторов XIX века. А между тем, отдавая должную дань литературному романтизму, исследователи русской музыкальной культуры нередко обходят молчанием тот важный стилизованный перелом, который произошел в русской музыке именно в декабристские годы и, прежде всего, под воздействием декабристской эстетики. Идея «нового романтизма» (термин, выдвинутый поэтами-декабри-

стами, в отличие от более раннего этапа романтизма, связанного с творчеством Жуковского) распространила свое влияние на все области русского искусства². После того «гнета безвременья», который, по словам А. А. Бестужева, надолго поразили русский театр (в том числе и театр музыкальный), в музыке вдруг, неожиданно «прорвались» свежие, молодые силы. На театральной сцене появились драматические кантаты и оперы Верстовского, в быту звучали психологически-насыщенные романсы Алябьева. Появилась целая плеяда талантливых музыкантов (Титовы, Геништа, Есаулов, Яковлев), насаждавших под влиянием пушкинской поэзии новые жанры национально-окрашенного романса — восточного, цыганского, итальянского, испанского. И, что важнее всего, большой перелом произошел в самой стилистике русской музыки, которая именно тогда, в пушкинскую пору, зажглась огнем романтического мироощущения. Общий «голубой тон» раннего романса сменяется яркими красками романтических полотен — баллад, фантазий, восточных или цыганских песен. С огромным успехом исполняются в музыкальных салонах темпераментные баллады Верстовского («Черная шаль», «Три песни»), о которых молодой В. Ф. Одоевский — сотрудник Кюхельбекера по альманаху «Мнемозина» — восторженно писал как о «новом роде музыки в нашем отечестве». Именно в это время и появилась в музыкальных кругах Петербурга новая восходящая звезда — Глинка.

По-своему остро улавливал он эти новые веяния, эти характерные для романтизма стремления к «прекрасному и далекому», к странствиям в чужих краях. Жажда познания повлекла его затем в Италию, Германию, Австрию. Во всей полноте узнал он и блеск итальянской романтической оперы, и таинства легендарной романтики в операх Вебера, и яркую театральность мейерберовских опер. В дальнейшем все эти впечатления уступили место более

² В последней своей статье «Несколько слов о поэзии», напечатанной в журнале «Сын Отечества» в 1825 году, К. Ф. Рылеев писал: «На самом деле нет ни классической, ни романтической поэзии, а была, есть и будет одна истинная самобытная поэзия. Немцы называли сию последнюю поэзию романтической, вместо того, чтобы назвать ее новой поэзией». К этому суждению присоединился и воспитатель Глинки В. К. Кюхельбекер. В статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» он ставит вопрос: «Но что такое поэзия романтическая? В Европе всякую свободную, народную стали называть романтической» (29, 119).

глубокому постижению Шопена, Листа и особенно Берлиоза. Никогда не покидало Глинку ни романтическое восприятие краски и колорита, ни чувство слияния с природой, столь характерные для романтиков. Одаренный поистине пушкинской «всемирной отзывчивостью», он чутко воспринимал иноземную культуру как выражение национального характера в каждой отдельно взятой стране. Отсюда его суждения о музыке Испании и Италии как выражающей внутреннюю сущность «южного темперамента», его меткие высказывания об итальянском *sentimento brillante* — блестящем и жизнерадостном чувстве, с такой полнотой вылившемся в его собственных сочинениях итальянского периода; о гордой, рыцарственной «испанской доблести», воплотившейся в музыке «Арагонской хоты»; о музыке Шопена, в которой он находил родственные, славянские черты. Воспитанный в основном на образцах классицизма (Гайдн, Моцарт, Керубини, ранний Бетховен) и на традициях раннеромантической филъдовской школы, он со всем пылом погружался в стихию итальянского бельканто, беллиниевской романтической оперы, в таинственный мир опер Вебера, а затем — в фантастически-красочную, образную атмосферу берлиозовского симфонизма.

И вместе с тем направить свои искания зрелых лет полностью на путь романтизма Глинка не мог. Многие в эстетике романтиков оказались для него чуждым. Его решительно не затронули крайности романтизма: субъективизм, скепсис, мистическая отрешенность от «земных радостей». Его искусство — целостное, единое во всех своих элементах — пронизано ощущением радости бытия. Исполненное душевного здоровья, неиссякаемой силы и мощи, оно твердо «стоит на родной земле». Являясь тонким, проникновенным лириком, он в то же время всегда объективен и общечеловечен в самых средствах выражения: строгому контролю, «оценке со стороны» подчинено любое из его сочинений, в которых он всегда стремился к своему идеалу прекрасного как общечеловеческого, доступного и близкого людям.

Эта широкая гуманистическая направленность во многом обязана у Глинки рационально-логическому, трезвому методу мышления, усвоенному им от лучших традиций музыкального классицизма — если иметь в виду так называемый «венский классицизм» конца XVIII и начала XIX века. Ему было в высокой степени присуще чувство

строгой и ясной архитектоники, структурной завершенности и чистоты стиля. Напомним, что творчество Глинки — современника великих романтиков — формировалось все же на образцах классической музыки, на творческих принципах Моцарта, Гайдна, Бетховена, Керубини, и своему пристрастию к этим мастерам он оставался верен всю жизнь. С первых же творческих шагов он со всей пылкостью молодого ума погружался в эту сокровищницу, изучая симфонии Моцарта и Гайдна, классические увертюры композиторов французской школы, широко популярных тогда в России. К числу любимых его «учителей» принадлежали Керубини, Мегюль, Госсек. Тогда же, в 1820-е годы началось его увлечение Бетховеном, особенно усилившееся в период «Сусанина» и «Руслана». Пристальное, глубокое изучение симфонических принципов Бетховена помогло ему расширить границы русской музыки, овладеть методом сквозного симфонического развития и создать грандиозные оперные композиции, подчиненные этому методу тематического единства.

Один из самых тонких и проницательных исследователей глинкинского стиля Г. А. Ларош мог с полным основанием назвать автора «Руслана» «самым классическим, самым строгим и чистым между первоклассными композиторами XIX столетия» (39, 70). С годами это классическое начало в эстетическом мышлении Глинки еще более укрепилось, породив законченную систему «централизованного единства» (термин С. С. Скребкова) формы и содержания. Однако прочная опора на принципы классицизма в творчестве Глинки могла послужить лишь стимулом к достижению той высшей цели художественной правды, которую он преследовал на своем пути. Глубокая, органичная ассимиляция классических и романтических принципов у него не была простой суммой двух начал. Опираясь на классические традиции и чутко улавливая новое в искусстве романтиков, Глинка самостоятельно выработывал свой художественный метод, созвучный тому пути, по которому шло все русское искусство: через романтизм к реализму.

Известно, что в русской литературе романтический этап был сравнительно кратким, как бы предваряя собой ту высшую ступень познания действительности, на которую поднялось творчество Пушкина, Гоголя, Лермонтова. Художественные принципы Глинки явились ярчайшим отражением передовых стремлений этой поры. Родившаяся в

годы высшего расцвета русской поэзии, его музыка несла на себе печать прекрасной молодости русского искусства, неиссякаемого чувства красоты.

Отсюда возникло особое, присущее композитору ощущение художественной формы, в которой он видел, прежде всего, «стройность и соразмерность целого». Любое из его произведений привлекает точностью, ясностью выражения. Классическая стройность, изящество, «отчетливость» (любимое выражение Глинки) и продуманность малейших деталей — типичные черты его стиля. В любом из его произведений, в большом и малом, в опере и романсе, неизменно проявляется благородный, подлинно глинкинский артистизм и гармоничное соответствие всех элементов музыкальной речи. У Глинки «нет ничего слабого, и все законченно и виртуозно», — говорил о нем Римский-Корсаков. Легко понять, почему его музыкальный стиль так близко соответствует «п о э т и ч е с к о м у э т а п у» русского художественного реализма, связанного с пушкинским периодом в отечественной литературе. Как и Пушкин, Глинка был истинным «поэтом действительности», умеющим видеть прекрасное в обыденном, «возводить в перл создания» (Гоголь) реальные впечатления окружающей жизни. С Пушкиным его роднило слияние правды и красоты, здоровое и трезвое мироощущение, культ «солнца и разума». Высшее выражение эта оптимистическая концепция находит в «Руслане». Но ею пронизана и вся музыка Глинки, полная жизнелюбия и веры в светлое, созидательное начало.

Пройдет время — и русская классическая музыка, откликаясь на требования реализма, уже на новой ступени своего развития проникнется другими стремлениями, отразит самые темные и неприглядные стороны повседневной действительности. В творчестве Даргомыжского и Мусоргского она обратится к «нестроениям» действительной жизни и острым социальным конфликтам, еще не типичным для музыкального творчества глинкинского периода. Создатель «Ивана Сусанина» еще не принадлежал к направлению «натуральной школы» (термин Белинского). Ссылаясь на выражение того же Белинского, можно сказать, что Глинку привлекали в искусстве «высокие идеалы человеческой природы и жизни». Именно это связывало творчество Глинки, певца русского народа, с передовыми стремлениями русской литературы и всей русской художественной культуры того героического времени.

В течение многих лет Глинка оставался и остается доныне центральной фигурой в отечественном — советском и русском — музыкознании. Вместе с ним, с постижением его творчества вырастала и развивалась русская мысль о музыке, созрела история и теория музыкального искусства. Ему посвятили свои основные труды крупнейшие музыковеды-исследователи двух веков: Одоевский, Серов, Стасов, Ларош, Асафьев. Детально изучены проблемы оперной драматургии Глинки, вопросы его стиля, гармонии и мелодики, оркестрового письма. На протяжении второй половины XIX века не умолкали споры об операх Глинки между его приверженцами, отдававшими предпочтение то «Сусанину», то «Руслану» в поисках главного, магистрального пути, по которому должна идти русская опера.

Но как бы углубленно ни разрабатывались эти теоретические проблемы, у каждого автора неизменно проявлялся и другой, параллельный аспект: сугубо личное, субъективное отношение к творцу «Руслана», полное чисто человеческого восхищения и преклонения перед его личностью художника. Анализ творчества Глинки у наших выдающихся «глинковедов» неизменно переплетается с биографическими моментами, ибо и самые произведения композитора, естественно, не могли ими оцениваться вне конкретных жизненных условий, вне той историко-культурной среды, на почве которой зародилась эта гениальная музыка. Тема «человек и художник» (заметим кстати, особенно актуальная именно в пушкинскую эпоху и в философских концепциях Пушкина!) в каждом исследовании приобретала свой ракурс, и творческая жизнь Глинки давала в этом отношении богатый и благодарный материал.

Виднейшие авторы, анализирующие музыкальное наследие Глинки, были одновременно и вдумчивыми, чуткими биографами великого композитора. Таковы, в первую очередь, друзья его молодости — В. Ф. Одоевский, Н. А. Мельгунов, сообщившие ценные сведения о творческом развитии великого музыканта; таковы и младшие его современники — А. Н. Серов и В. В. Стасов, запечатлевшие в своих трудах неповторимый, живой облик композитора.

Традиция творческой биографии продолжалась и поз-

же. В работах советских музыковедов постепенно углублялась и разрабатывалась документальная основа исследования, расширялся диапазон исторической глинкианы. Личность композитора интересовала их в самых различных ее проявлениях — психологическом, эстетическом, социально-бытовом. И, разумеется, самой прочной основой служили здесь авторские документальные материалы: всемирно известные «Записки» Глинки, написанные им в 1854—1855 годы по просьбе друзей, его сохранившиеся письма, его литературные труды, среди которых особенно выделяются авторские планы обеих опер и замечательные по своей глубине и точности наблюдения «Заметки об инструментарке», записанные со слов композитора А. Н. Серовым. В течение ста с лишним лет все эти документы подвергались подробнейшему анализу, уточнению и комментированию.

Результатом явилась целая серия критико-биографических исследований, возникших уже в советский период. О творческом пути Глинки последовательно писали К. А. Кузнецов, Е. И. Канн-Новикова, В. В. Богданов-Березовский, Т. Н. Ливанова и В. В. Протопопов и многие, многие другие авторы, существенно обогатившие летопись русской музыкальной культуры.

Особенно выделяются своей определенной направленностью труды академика Б. В. Асафьева, подчиненные строго научному, диалектическому методу и воодушевленные одной центральной идеей психологии творчества. Развертывая теоретические наблюдения над стилем Глинки, детально рассматривая его композиционные принципы, Асафьев не отделяет этой проблематики от личности композитора, его суждений, критических высказываний и жизненных впечатлений. «По пути мыслей Глинки» — такое заглавие предпослал он третьему, аналитическому разделу своей известной монографии, возникшей в результате многолетнего труда (6).

Но в тех же исследованиях Асафьева со всей неопровержимостью проявляется и огромная трудность этой, казалось бы, всесторонне разработанной культурно-исторической темы. Свою фундаментальную монографию он создавал, действительно, следуя «по пути» авторских материалов — воспоминаний и писем Глинки, заново их прочитывая, вдумываясь в каждое слово, в каждую мимоходом брошенную мысль.

При этом Асафьеву, как и многим его преемникам,

советским музыковедам, неизбежно приходилось во многом опровергать сложившуюся биографическую традицию. Восстановить подлинный облик Глинки во всей реальности, проследить пути его становления и длительного завоевания мастерства — вот задача, к решению которой, уже на новом этапе, стремится современное историческое музыковедение.

Речь идет прежде всего о тщательной реставрации того подлинного «автопортрета», который сам композитор оставил в своих «Записках». В течение долгого времени этот замечательный и глубоко своеобразный документ давал повод к неправильным истолкованиям. Написанные искренно и просто, без всяких претензий на литературную «красивость», «Записки» Глинки представляют собой повседневную летопись его жизни, неизменно поражающую читателя именно этой своей обыденностью. Не только факты творческой жизни, но и мелкие бытовые детали, случайные впечатления обильно насыщают его мемуары, заслоняя в них творческие мотивы. К тому же весь этот бытовой фон повествования, порой весьма неприглядный, в устах некоторых мемуаристов (в том числе того же Н. В. Кукольника, Ф. М. Толстого, Ю. К. Арнольда и других) заведомо приобретал тенденциозную, сгущенную окраску. Создавалось неверное представление о личности художника, слишком уж малодушно погрязшего «в заботах суетного света». Вокруг имени Глинки складывалась легенда о гениальном композиторе, но не особенно глубоком и прозорливом человеке, каким-то чудом творившем только по наитию, по «вдохновению свыше». Восхищаясь Глинкой как гениальным музыкантом, многие его современники, подобно пушкинскому Сальери, удивлялись могуществу божественного дара, внезапно озарившего «голову безумца, гуляки праздного». Мнимый разрыв между человеческой личностью и личностью творца казался непреодолимым — может быть, еще и в силу господствующих романтических представлений о музыкальном искусстве как независимом от человека, имманентном «даре небес»³.

Подобное представление укоренилось надолго. Оно подчинило себе даже такого великого почитателя Глинки, ка-

³ Аналогичное явление наблюдалось и в отечественной пушкиниане, страдавшей то излишней «биографичностью», стремлением сопоставить любое произведение поэта с событиями его личной жизни, то, напротив, формальной концепцией «двух планов» — теорией совершенно самостоятельного, имманентного процесса творчества, отторженного от человеческой личности (см. 10, 5—10).

ким был Чайковский. Высказав в своем дневнике известную мысль о Глинке как «дилетанте», неожиданно сочинившем «на 34-м году жизни» гениальную оперу, автор «Пиковой дамы» достаточно резко сформулировал ее в интереснейшем письме к Н. Ф. фон Мекк от 24 июня 1878 года: «Русский человек любит отложить; он по природе талантлив, но и по природе же страдает недостатком силы воли над собой и отсутствием выдержки. Н у ж н о, н е о б х о д и м о п о б е д и т ь с е б я, ч т о б ы н е в п а с т ь в д и л е т а н т и з м, к о т о р ы м с т р а д а л д а ж е т а к о й к о л о с с а л ь н ы й т а л а н т к а к Г л и н к а. Ч е л о в е к э т о т, о д а р е н н ы й г р о м а д н о й с л а б о б ы т н о й с и л о й т в о р ч е с т в а, д о ж и л е с л и н е д о с т а р о с т и, т о д о о ч е н ь з р е л о г о в о з р а с т а и н а п и с а л у д и в и т е л ь н о м а л о. П р о ч т и т е е г о м е м у а р ы. В ы у в и д и т е и з н и х, ч т о о н р а б о т а л, к а к д и л е т а н т, т. е. у р ы в к а м и, к о г д а н а х о д и л о п о д х о д я щ е е р а с п о л о ж е н и е д у х а. К а к б ы м ы н и г о р д и л и с ь Г л и н к о й, н а д о п р и з н а т ь с я, ч т о о н н е и с п о л н и л т о й з а д а ч и, к о т о р а я л е ж а л а н а н е м, е с л и п р и н я т ь в с о о б р а ж е н и е е г о и з у м и т е л ь н о е д а р о в а н и е... Ч т о б ы б ы л о, е с л и б э т о т ч е л о в е к р о д и л с я в д р у г о й с р е д е, ж и л б ы в д р у г и х у с л о в и я х, е с л и б о н р а б о т а л к а к а р т и с т, с о з н а ю щ и й с в о ю с и л у и с в o й д o л г д o в е с т и р а з в и т и е с в o e г o д a p o в a н и я d o п o c л e d н e й c t e п e н и в o з м o ж н o г o c o в e р ш e н c t в a, а н e к а к д и л e т a н т, o т н e ч e г o д e л a т ь c o ч и н я ю щ и й м у з ы к у!» (88, 316).

Печальное заблуждение! При всей тонкости своих психологических наблюдений и зорко подмеченных им особенностей русского национального характера, при всей справедливости обвинений в адрес дворянской обломовщины, суждение Чайковского о Глинке, «не исполнившем своего долга перед искусством», полностью лишено реальной исторической почвы. Скрытым от его взоров оказался тот важнейший, глубинный пласт «Записок» и писем Глинки, который и составляет сущность мировоззрения композитора, его эстетики, его взглядов.

Внимательный анализ этих документальных материалов решительно разрушает легенду о «гениальном дилетанте». Как драгоценные перлы рассеяны в его мемуарах меткие, лаконичные высказывания, намечающие весь путь его настойчивых исканий, упорного преодоления пресловутого дилетантизма, густым слоем выросшего на поверхности музыкального быта России дореформенного периода.

Сложность этой проблемы, по-видимому, интуитивно чувствовал даже и сам Чайковский, когда объяснял «бездеятельность» Глинки неблагоприятными условиями времени

(«Что было бы, если б этот человек родился в другой среде, жил бы в других условиях...»); атмосфера любительского музицирования, полупрофессионального отношения к искусству была органически неприемлема для него, человека 1860-х годов, горячего поборника музыкального просвещения.

Но тот же Чайковский не мог и не хотел оценить главного качества артистической натуры Глинки: огромной его целеустремленности в борьбе за подлинное, большое искусство, сознания своего художнического долга. С гордостью, с высоко поднятой головой нес свое призвание создатель «Руслана». Распространенное в дворянских салонах активное увлечение музыкой именно по его почину приобрело характер п р о ф е с с и и; по этому же пути пойдут вслед за ним Даргомыжский, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков и, наконец, все тот же Чайковский, смело порвавший с семейной традицией чиновного, служилого дворянства. «Плохой помещик» и «плохой хозяин» («одна его мысль была, чтобы народ был вольный», — говорила о нем сестра, Л. И. Шестакова), Глинка с юных лет считал себя только композитором, только музыкантом, руководствуясь, по собственному признанию, «строгими воззрениями на искусство».

«Музыка — душа моя». Слова эти, сказанные Глинкой в детстве, дают самый верный, надежный ключ к прочтению его творческой биографии. С первых же лет сознательной жизни музыка завладела всем его существом. Ее законы он постигал на практике — сначала «подлаживаясь под оркестр» среди крепостных музыкантов, потом дирижируя этим же крепостным оркестром, попутно блестяще овладевая фортепианным исполнительством, затем вокальным искусством и наконец — «предаваясь неистовой страсти к композиции». Скупые, но выразительные строки «Записок», посвященные этой «неистой страсти», лучше всего свидетельствуют, с какой настойчивостью шел он к заветной цели: «довести развитие своего дарования до последней степени возможного совершенства» (Чайковский).

Отсюда и характерное для Глинки критическое чутье, самостоятельность и строгость суждений, которым он подвергал прежде всего собственные свои сочинения. Суровый приговор («невежество в музыке», «в сочинении все еще не было толку», а в лучшем случае — «опрятно», «отчетливо») выносит он первым своим творческим опытам. Известное однообразие интонационного строя усматривал он даже

в прославленной опере «Иван Сусанин»⁴. И в то же время зорко всматривался в тот окружающий музыкальный мир, где многое восхищало, но многое и не удовлетворяло его пытливую, жаждущую душу. «Mais vous êtes très difficile!» — сказал Глинке однажды Мейербер, беседуя с ним в Париже. «J'en ai complètement le droit, — ответил автор «Сусанина», — je commence par mes propres œuvres, dont je suis rarement content»⁵.

Требовательностью к себе в значительной степени объясняется и сдержанный, хроникальный тон «Записок». Глинка как будто преднамеренно хочет выглядеть здесь обыкновенным человеком, пишущим воспоминания для своих близких. «В печать не пойдет», — делает он пометку на рукописном экземпляре своих мемуаров.

Более широко и свободно высказывается он в своих письмах к друзьям и родным, к любимой сестре Л. И. Шестаковой. Многие из них носят как бы дневниковый характер и со всей непосредственностью отражают художественные впечатления, размышления и творческие планы Глинки.

Очень богаты в этом отношении письма конца 1830-х — начала 1840-х годов, рисующие разносторонние интересы композитора, процесс работы над оперой «Руслан и Людмила», его общение с музыкальными современниками. Целая летопись жизни и творчества разворачивается и дальше, в период испанской поездки Глинки. Каким тонким наблюдателем — этнографом, фольклористом, любовно вглядывающимся в быт южного народа, выглядит здесь этот молодой русский барин, смело преодолевающий знойные равнины и скалистые горы Испании, прекрасно владеющий испанским языком и черпающий новые силы в общении с народной средой, народными музыкантами!

Вопросам эстетики, размышлениям о судьбах русского искусства в значительной мере посвящены письма последних лет. И вновь проявляется в них широта интересов художника, увлеченного то античной литературой, то оперной драматургией Глюка, то творчеством старых полифонистов

⁴ «В allegro каватины „Там за речкой во слободке“ слишком часто и резко обозначается квинта главного тона, что очень национально, но утомительно-единообразно», — писал он об арии Антонины (23, 321).

⁵ «Но вы чрезвычайно требовательны!» — «Я имею полное право на это. Я начинаю с требовательности к своим собственным произведениям, которыми редко бываю доволен» (франц.) (23, 347).

XVI—XVIII веков и, наконец, изучением древнерусского наменного распева с целью «связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака».

Глубоко оригинален и самобытен литературный стиль Глинки, отмеченный ярким отпечатком человеческой личности. Просто и «дельно» (любимое глинкинское определение), без прикрас рассказывает он о своих впечатлениях и встречах, своем общении с крупнейшими музыкантами Европы — Листом и Берлиозом, Мендельсоном и Мейербером. Окрашенные тонким чувством юмора, легкой иронии, его письма сразу же выдают почерк человека пушкинского времени, иначе говоря — человека той замечательной эпохи, когда обновленная литературная речь так живо, естественно и органично впитывала и самый утонченный «европеизм», и меткое русское народное слово. Речь Глинки богата народной лексикой, богата и славянизмами («зело потрбно», «ухищрения злобы», «как и аз грешный»); она обильно уснащена меткими эпитетами, свидетельствующими о его зоркой наблюдательности художника.

А Глинка в обыденной жизни? В общении с людьми, с окружающими, с друзьями?

Обширная мемуарная литература, дошедшая до нашего времени, к счастью для нас, сохранила живые его черты. Во многом она дополняет выразительный «автопортрет», оставленный композитором в «Записках» и письмах. Большую ценность составляют воспоминания современников, рисующие облик юного Глинки, почти не отраженный в его эпистолярном наследии (письма композитора периода 1820-х и начала 1830-х годов сохранились лишь в очень незначительной своей части). С любовью и восхищением о нем, мечтательном юноше и замечательном музыканте, покорявшем сердца своими импровизациями, пишут его пансионские товарищи — Н. А. Мельгунов и Н. А. Маркевич. О встречах молодого Глинки с поэтом Дельвигом и о блестящих его успехах в литературном мире с большой теплотой рассказывает А. П. Керн. Ценнейшие воспоминания о детстве Глинки и всей обстановке Новоспасского оставила Л. И. Шестакова.

Но первое, главенствующее место в этой литературе бесспорно принадлежит замечательному очерку А. Н. Серова, впервые опубликованному в 1860 году (см. 79). Здесь перед нами Глинка в полном расцвете творческих сил — автор обеих опер, «Испанских увертюр», «Камаринской» и

лучших своих романсов. Знавший композитора в течение многих лет, Серов сумел с присущим ему писательским талантом запечатлеть многоликий образ живого Глинки: композитора, исполнителя, артиста-певца, мыслителя, критика... Глинка за фортепиано, поющий свои романсы, Глинка в домашней обстановке, прилежно «уписывающий» партитуру «Руслана», Глинка пожилых лет, беседующий с молодым другом,веряющий ему свои думы, воспоминания и творческие планы, — всем этим щедро поделился с нами Серов. Высказывания композитора о музыке, об искусстве, его «Заметки об оркестровке», бережно сохраненные Серовым, составляют наиболее важный и ценный пласт во всей мемуарной глинкиане.

Конечно, далеко не всем современникам, писавшим о композиторе, удалось проникнуть в его творческую лабораторию, оценить всю сложность его душевной организации, характера и психологического склада. От природы слабый здоровьем, с детства страдавший неврастенией, Глинка был раздражительным, уязвимым, неровным в обращении. Любое неосторожное вторжение в его душевный мир вызывало болезненную реакцию: он замыкался в себе, становился нетерпимым и отчужденным. Меткое прозвище «мимоза», которым наградили его друзья, как нельзя более соответствовало острой его впечатлительности. Близкие удивлялись внезапной изменчивости его душевных состояний. То задумчивый и сосредоточенный («Миша Глинка, которому грустно», — говорила о нем маленькая дочка Анны Петровны Керн), то живой и общительный, заразительно веселый («мое появление приводило всех в радость: знали, что где я, там скуки не будет», — вспоминал он в «Записках»), то нервный и мнительный, то вспыльчивый и своевольный — таким остался он в воспоминаниях современников. По-настоящему раскрывался он только в живом общении с музыкой. В эти минуты Глинка становился «самим собой». Мгновенно преображался даже весь его внешний облик: исчезала характерная резкость черт, лицо приобретало значительное и просветленное выражение, «необыкновенно умные глаза блистали ярким огнем» (Серов).

Метким отображением всех этих психологических граней могут служить не столько словесные описания, сколько интереснейшая иконография композитора, достаточно обильная: портреты, дагерротипы, альбомные зарисовки и дружеские шаржи.

Среди многочисленных изображений, запечатлевших Глинку с юности до последних лет жизни, нельзя не отметить великолепные зарисовки, сделанные его знаменитым другом — Карлом Брюлловым. Художник набрасывал их мгновенно, под непосредственным впечатлением, шаржируя характерные черты внешнего облика Глинки: его маленький рост, горделивую осанку, пронизательный взгляд темных глаз, блистающих из-под резко очерченных бровей, непокорную прядь жестких волос, массивный подбородок и крепко сжатые губы, придающие лицу выражение воли, решимости. Остроумные надписи: «Glinka fegoso» («свирепый Глинка»), «pensieroso» («задумчивый»), «Я и слушать не хочу!» (Глинка негодующий) — хорошо поясняют эту галерею дружеских шаржей. Но тут же перед нами и Глинка за фортепиано, с упоением исполняющий арию Доницетти (подпись: «тебе нравится?»). Выражение полного блаженства озаряет его лицо; «rindolcito» — «смягчившийся, умиротворенный» — поясняет этот рисунок Брюллов. Сделанные художником «в шутку», карикатуры Брюллова психологически точны — и в этом их отличие от очень известных, но и весьма примитивных по технике дружеских шаржей другого приятеля Глинки — художника Н. А. Степанова.

К тому же периоду брюлловских карикатур относится лучшее прижизненное изображение Глинки: дагерротипный портрет, сделанный в 1842 году, в пору создания «Руслана». Каким значительным, исполненным творческой воли предстает здесь композитор! Как ярко отражена здесь жизнь его «встрепенувшейся души», орлиный полет его мысли! И думается, что одного взгляда на этот портрет достаточно, чтобы отвести все обвинения в «бездействии», которыми нередко награждали Глинку неблагоприятные потомки.

* * *

Проблема документальных источников затронута в этом вступительном очерке не случайно: ею во многом определяется историческая направленность предлагаемой читателю книги.

Проходят годы, десятилетия, сменяются века, и с ними постепенно углубляется наше познание творчества Глинки не как «музейной ценности», а как — употребим выражение Белинского — «вечно живущего и движущегося явления в искусстве». Непрерывно растет литература о Глин-

ке. С документальной точностью издаются все его сочинения, в том числе ранние, долгое время хранившиеся в различных архивах. По-новому интерпретируются его оперы на театральной сцене. Концепционно обогащаются теоретические, аналитические труды, посвященные глинкинскому наследию.

Но творчество художника неотделимо от его живой личности, и ценность им созданного находится в тесной зависимости от его духовного развития, духовного мира и взгляда на окружающую действительность. Поставив в центр внимания стилистическую характеристику произведений Глинки, автор стремится рассматривать их не отвлеченно, а в живом, диалектическом единстве со всей исторической атмосферой времени и с той национальной почвой, на которой они возникли. Не биография в узком смысле слова, а история большой творческой жизни, в которой сосредоточились судьбы русского музыкального искусства, привлекала наше внимание.

В истории русской национальной культуры имя «Глинка» определяет собой особую, богатейшую по своему внутреннему содержанию эпоху развития музыкальной жизни. Будучи своего рода параллелью к литературному «пушкинскому времени», эта «глинкинская эпоха» отмечена своими неповторимыми чертами. Теснейшая связь между творчеством поэтическим и творчеством музыкальным, быть может, никогда еще не была столь наглядной. И можно смело утверждать, что именно это содружество слова и музыки, музыки и поэзии направило творческую мысль Глинки на путь высокого художественного синтеза.

Питаюсь высокими идеалами жизненной правды, русская классическая музыка со времен Глинки всегда оставалась верной союзницей отечественной литературы. «Россия — молодая страна, и культура ее — синтетическая культура, — писал об этом Александр Блок. — Русскому художнику нельзя и не надо быть „специалистом“. Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте... Бесчисленные примеры благотворного для культуры общения (вовсе не непременно личного) у нас налицо; самые известные — Пушкин и Глинка, Пушкин и Чайковский...»

Два имени — Пушкин и Глинка — в этом ряду названы Блоком первыми, и названы не случайно. Ибо ведь именно они-то и положили начало, по мысли поэта, «тому единому мощному потоку, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры» (12, 175—176).

Глава первая

На родине

Шли первые дни августа 1812 года. Смоленск пылал. Под натиском «великой армии» Наполеона поспешно отступали к оборонным рубежам Москвы русские войска Багратиона и Барклая де Толли. По дорогам Смоленщины на юг и на север, на Рославль и Вязьму шли беженцы, укрываясь в окрестных селах и деревнях, уходя в леса и овраги. Тянулись обозы, нагруженные домашним имуществом, мебелью, ценными вещами спасавшихся бегством помещиков. В тяжелых, многоместных каретах ехали сами господа со всем семейством, домочадцами и прислугой. Одна из таких карет принадлежала ельнинскому помещику Ивану Николаевичу Глинке. А вместе с ним, с матерью и малолетними сестрами уезжал из родного дома любимый сын и наследник — восьмилетний Михаил Глинка.

По-разному отразились события Отечественной войны в жизни русских деятелей. Для декабристов, ее непосредственных участников, она явилась прологом к их героическому подвигу, их революционной борьбе. У Пушкина — подростка, но уже признанного поэта — она ознаменовалась горячей вспышкой патриотических чувств, стала временем, когда за стенами лицея на бой с врагом «текла за ратью рать»:

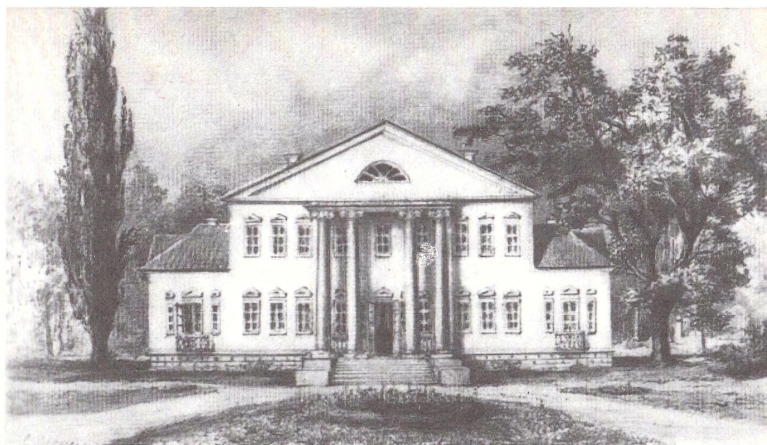
Со старшими мы братьями прощались
И в сень наук с досадой возвращались,
Завидуя тому, кто умирать
Шел мимо нас...»

Для Герцена, Огарева, Лермонтова и многих других, родившихся в это время, 1812 год был героическим преданием, легендой, «колыбельной песней».

В памяти Глинки, будущего творца «Ивана Сусанина», Отечественная война осталась еще неосознанным, но ярким, незабываемым впечатлением детства. Выросший в деревенской глуши, он своими глазами должен был видеть и бегство жителей, и опустевшие села, и русские отряды, уходившие на защиту родной земли. Вернувшись из Орла, где семья прожила тревожное время наполеоновского нашествия, он воочию увидел разоренные строения родной усадьбы, узнал о подвиге крестьян, оборонявших его родной дом. События народной партизанской войны запечатлелись в его сознании не историей, не легендой, а реальным, живым воплощением мужества русского крестьянина, русского человека.

Усадьба Новоспасское, где родился и провел свое детство Глинка, была расположена в 20 верстах от Ельни, в самом центре военных действий. В течение многих веков Смоленщина была оборонным рубежом Русского государства и подвергалась нападениям монголов, литовцев, польских интервентов. Один из древнейших городов Руси, некогда центр могучего княжества, Смоленск переходил из рук в руки, мужественно сопротивляясь врагам. В конце XIII века город, после долгой, кровопролитной борьбы, подчинился татарскому хану, а в XV веке сделался добычей Литвы. Но период литовского владычества, когда Витовт Кестутович — великий князь литовский надолго овладел Смоленской землей, не лишил этот край духовной независимости. В течение долгого «литовского периода», как и впоследствии под властью Польши, местные жители не забывали родной язык, стойко придерживались русских обычаев и активно сопротивлялись католицизму.

Вошла в историю героическая оборона Смоленска в Смутное время. В течение 20 месяцев жители города, выдерживая осаду, мужественно отражали натиск польских интервентов. И когда летом 1611 года войска короля Сигизмунда наконец ворвались в Смоленск, город, по словам историка, «представлял собой почти сплошное пепелище с трупами» (61, 45). В 1654 году, после событий Переяславской Рады, Смоленск навсегда вернулся к России. Вернулся с тем, чтобы вновь послужить крепким заслоном на пути к Москве, чтобы выполнить свою роль защитника Родины уже в иных условиях XIX, а затем XX века.



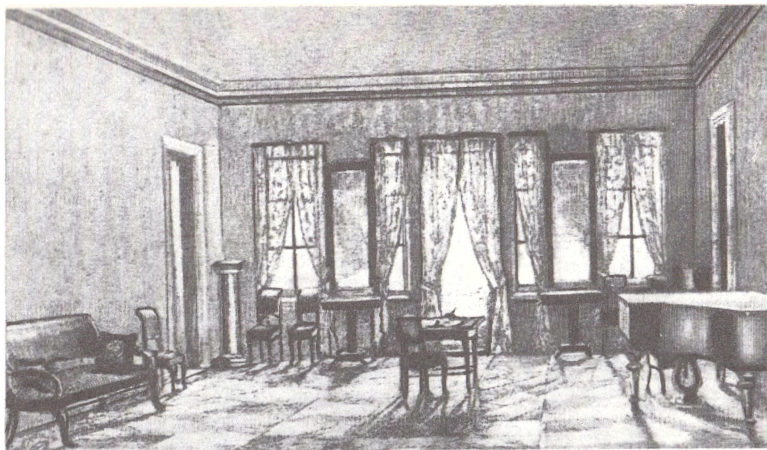
Дом Глинок в Новоспасском.
С рисунка Е. Врангель

Тревожная, драматичная история Смоленского края несомненно наложила свой отпечаток на быт и нравы, на весь психологический склад его обитателей. Край героических подвигов, край партизанской войны, он, казалось, в самой своей природе хранил стойкость и независимость духа. Не символичен ли и тот факт, что именно отсюда, из глубин Смоленской земли вышел великий композитор, которому суждено было определить будущее русской музыки?

С летописью Смоленщины тесно связана вся история рода Глинок — большой, многочисленной семьи, насчитывающей много ветвей в одной только Смоленской области.

В России этот род утвердился в середине XVII века, после воссоединения с Русским государством ряда областей нынешней Белоруссии. Родоначальником русских Глинок был польский дворянин Викторин-Владислав, владевший «от короны польской» имениями в Смоленском воеводстве¹. После отвоевания Смоленска русскими войсками в 1654 году он перешел на службу к царю Алексею Ми-

¹ В Польше эта фамилия была известна еще в XIV веке. Представители ее именовались «Глинки из Глинок», по названию их поместья. Родословная М. И. Глинки подробно прослеживается в книге Н. Финдейзена «М. И. Глинка. Его жизнь и творческая деятельность» (СПб., 1896). См. также 35.



Зал в доме Глинок в Новоспасском.
С рисунка Е. Врангель

хайловичу, принял русское подданство и русское имя Яков Яковлевич, за что и был пожалован смоленскими поместьями. Его потомками стали дворянские семьи, владевшие имениями близ Ельни, Духовщины, Дорогобужа и других городов Смоленской губернии, — так называемые «духовщинские», «шмаковские», «новоспасские» Глинки.

Древний род Глинок не выдвинул государственных деятелей и не принадлежал к высшей аристократии. Из этой семьи вышли известные в истории деятели русской культуры, писатели, ученые, мыслители. Искони принадлежавшие к числу «служилых людей», предки и родственники М. И. Глинки насчитывали в своих рядах также и многих представителей русского офицерства, защитников родины.

Из них самым известным был участник Отечественной войны, автор «Писем русского офицера» (1815) Федор Николаевич Глинка (1786—1880). Близкий к декабристским кругам, он играл видную роль в «Вольном обществе любителей российской словесности» и был в течение нескольких лет его председателем. Привлекала его и народная поэзия, и песенная традиция русского фольклора. В 1818 году он издал сборник «Подарок русскому солдату», куда вошли его стихотворения «на голоса» известных народных песен. Широкую известность приобрела со-

чиненная им песня «Тройка». («Вот мчится тройка удалая»), положенная на музыку Верстовским.

История навсегда связала Ф. Н. Глинку с именем Пушкина. Еще до появления из печати «Руслана и Людмилы» он стал одним из самых пламенных почитателей юного поэта. Состоя на службе у петербургского губернатора Милорадовича, он настойчиво хлопотал о возвращении Пушкина из ссылки и посвятил ему в 1821 году восторженное стихотворение. От Пушкина он получил трогательный поэтический отклик — стихотворение «Когда средь оргий жизни шумной», в котором поэт называл Глинку «великодушным гражданином» («но голос твой мне был отрадой, великодушный гражданин»). За связь с участниками восстания 14 декабря Федор Глинка был сослан в Олонецкую губернию, в Петрозаводск, а затем в Тверь, где он женился на А. П. Голенищевой-Кутузовой — поэтессе, одной из первых русских женщин-писательниц.

К той же семье принадлежал известный писатель-патриот, ратник московского ополчения, издатель «Русского вестника» Сергей Николаевич Глинка (1776—1847). В отличие от своего младшего брата Федора, он не обладал прогрессивностью взглядов. Печатью консерватизма отмечены и его популярная «Русская история», и позднейшие «Записки о 1812 годе». Однако его деятельность в истории русской культуры не прошла бесследно. Патриотические пьесы Сергея Глинки — «Минин» (1809), «Михаил, князь Черниговский» (1808), «Осада Полтавы» (1810) ответили настроениям русского общества в период наполеоновских войн. Определенную роль сыграл он и в развитии русской музыки. Многолетняя дружба связывала его с известным композитором Д. Н. Кашиным, для которого он написал несколько оперных либретто («Наталья, боярская дочь» — по повести Карамзина, «Ольга Прекрасная», пролог «Баян, древний песнопевец славян»), а затем всячески поддерживал его деятельность, писал статьи о нем и о его сборнике русских народных песен. Как и его брат Федор, С. Н. Глинка любил и знал народную песню. Значительной популярностью пользовался составленный им еще в конце XVIII века песенник «Собрание новых романсов и песен».

Об этих двух сородичах автора «Ивана Сусанина» нельзя не напомнить именно в силу их коренной связи с народно-песенной смоленской традицией. Нет сомнения в том, что оба они с детских лет впитали влияние той самой пе-

сенной культуры, которая заставила Глинку, говоря его собственными словами, «разрабатывать преимущественно русскую народную музыку»².

* * *

О влиянии на юного Глинку песенного мира Смоленщины единодушно говорят все его биографы, начиная от первого из них — В. В. Стасова. Как же можно определить типические черты смоленской народной песенности, интонационной сферы смоленского фольклора?

Исключительное богатство и «многоликость» песенной культуры Смоленщины объясняются, прежде всего, особым географическим положением этого края, расположенного как бы «на стыке» русских и белорусских, а в прошлом польско-литовских земель. Уходящая своими истоками в глубь древнеславянских традиций, смоленская народная песня питалась многими, разнообразными влияниями, образующими сложнейший комплекс этнографических, лингвистических и музыкальных явлений. Сохраняя основные жанровые особенности русского песнетворчества, она глубоко впитала многие признаки белорусского фольклора, начиная от диалектных особенностей белорусского говора. На Смоленщине привились и некоторые черты украинской песенности, и даже следы польского фольклора, отразившиеся в народной инструментальной музыке, в ритмике плясовых песен, в ранних смоленских кантах и псалмах. Все это с детских лет «настраивало» чуткий слух Глинки и вырабатывало в нем особый дар восприимчивости к интонационному строю родной и не-родной, иноязычной фольклорной стихии.

И вместе с тем именно редкая этническая и лингвистическая многосоставность смоленского народного творчества доньше делает его одной из наименее разработанных областей нашей фольклористики.

Огромный вклад в изучение этой темы внес, в сущно-

² Среди других представителей рода Глинок известен также ученый и писатель, профессор русской литературы Дерптского университета Григорий Андреевич Глинка (1774—1818). Он был женат на сестре В. К. Кюхельбекера Устинье Карловне. Его сыновья Дмитрий, Борис и Николай учились в одно время с Глинкой в Благородном пансионе. Старший из них, Дмитрий, впоследствии проявил себя как автор философских и политико-экономических трудов. Второй, Б. Г. Глинка-Маврин, как военный писатель (35, 18—20).



Церковь в Новопасском.
Акварель работы неизвестного художника

сти, всего лишь один исследователь и собиратель — Владимир Николаевич Добровольский (1856—1920). Изданные им «Смоленские этнографические сборники» в четырех частях (1891—1903) составляют ценнейшую энциклопедию смоленского фольклора во всех его жанровых разновидностях: народные сказы, предания и легенды, обрядовая народная поэзия, пословицы и поговорки и, наконец, народные песни различных жанров, опубликованные уже в начале XX века. Известен глубоко пронизательный отзыв В. И. Ленина об этих трудах, с которыми он познакомился в библиотеке В. Д. Бонч-Бруевича: «Ведь на этом материале можно было бы написать прекрасное исследование о чаяниях и ожиданиях народных» (14, 350).

Не будучи музыкантом, В. Н. Добровольский оставил лишь текстовые записи народных песен. Однако даже и в чисто литературном отношении они дают живое свидетельство той песенной традиции, которая бытовала в XIX веке и, конечно, была знакома Глинке. Многие варианты песен, записанных Добровольским, совпадают с классическими образцами народного творчества, известными нам по сборникам Львова — Прача, Римского-Корсакова,



Пруд в Новопасском.
Акварель работы неизвестного художника

Балакирева, Лядова, Лопатина и Прокунина. Достаточно назвать песни «Не белые снежочки» (распространенный вариант «Не белы то снега»), «Уж ты степь моя», «По горам, горам», «Уж вы, горы мои Воробьевские», «При долинушке», «А со вечера снежок» («Как со вечера пороша»), «На море синичка не пышно жила», «Во поле березонька стояла», «Ходила б я молода на долинке» («Ходила младшенька по борочку») и многие другие.

Значительно менее обильны музыкальные записи местных смоленских песен. Наиболее близкие к эпохе Глинки и яркие в художественном отношении образцы вошли в известный сборник Римского-Корсакова «100 русских народных песен» (в их числе — «Из-за лесу, лесу темного» — первая тема «Камаринской» Глинки и свадебная «Не тесан терем», послужившая прототипом свадебного хора из «Ивана Сусанина»). Однако Римский-Корсаков брал их не от народных певцов, а от близких к нему лиц — Е. С. Бородиной и писательницы А. Н. Энгельгардт. Этим отчасти объясняется и обобщенность текстовых записей, совсем не отражающих особенностей смоленского говора.

Известный интерес, с точки зрения фольклорных ис-

следований, представляют записи Даргомыжского, сделанные им в период работы над «Русалкой» (60). В течение всей своей жизни связанный с Петербургом и с петербургским окружением, он почти не знал свою смоленскую родину. Смоленские песни, сохранившиеся в рукописных одноголосных записях Даргомыжского и впервые опубликованные М. С. Пекелисом, представляют собой либо городские варианты хорошо известных образцов, либо типичные песни-романсы городской среды. Напеты они, по всей вероятности, кем-либо из знакомых композитора, возможно — дворовыми людьми из смоленских крестьян. Они заслуживают изучения лишь как интересный документальный материал, проливающий свет на историю создания оперы Даргомыжского.

Издание сборников Добровольского вновь пробудило интерес к смоленскому песенному фольклору. Исследователь сам хорошо почувствовал необходимость музыкальных записей собранных им песен и с этой целью привлек к своей работе опытного музыканта, хормейстера московского Большого театра Николая Дмитриевича Бера (1860—1926). Выбор этот был обусловлен также и родственными связями Бера с семейством Глинки. Внучатый племянник великого композитора, родной внук его сестры М. И. Стунеевой, Бер с детства знал народные песни Ельнинского уезда и многое слышал об отношении к ним своего деда. По его словам, Глинка особенно ценил народных певцов деревни Сухой Починок, находившейся неподалеку от Новоспасского. Здесь в основном и вел Бер свою работу, дополняя этими записями сборник Добровольского.

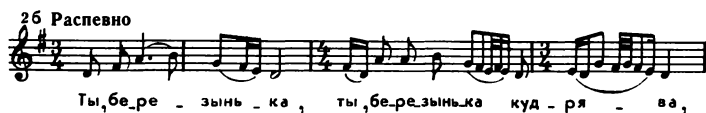
Но записи Бера не были опубликованы и сделались в основном достоянием литературных архивов. Биографу Глинки Е. И. Канн-Новиковой удалось обнаружить лишь часть этого наследия, около 200 песен (всего было сделано Бером, по свидетельству Добровольского, более 500 записей). Впервые появившиеся на страницах исследования Канн-Новиковой, некоторые из них любопытны по историческим ассоциациям с доглинkinской песенной культурой XVIII столетия. С другой стороны, многие среди песен Смоленщины доныне сохранили свои характерные, «глинkinские» черты. Так, например, в старинной святочной песне из собрания Бера «Елычка вялика росла» Е. И. Канн-Новикова справедливо усматривает черты сходства с грациозным девичьим хором «Разгулялася, разливалася» из «Ивана Сусанина» Глинки (35, 58).



Значительным вкладом в изучение смоленской песенной традиции явился, уже в советский период, замечательный сборник песен, записанных от А. И. Глинкиной, уроженки Монастырщенского района Смоленской области (57). В своем предисловии к этому сборнику составитель Г. Б. Павлова отмечает преобладание старинных календарных и семейно-обрядовых жанров в смоленском фольклоре. Глубоко самобытные по своим далеким, древнеславянским истокам, песни эти очень типичны в интонационно-ладовом отношении. Основу их составляет чаще всего минорный тетрахорд с внутренними интервалами малой терции и большой секунды. «Смоленские песни отличаются особой лаконичностью, строгой чистотой, классической ясностью, — пишет Г. Павлова. — В них ощущаются черты стиля всей Смоленской области и вместе с тем черты общерусского национального стиля, гениально претворенного М. И. Глинкой» (57, 5, 4). Нельзя не отметить, что некоторые из песен, напетых Глинкиной, дают интереснейшие современные варианты все тех же классических образцов XVIII и начала XIX века, какими питалась вся композиторская музыка в эпоху Глинки и после него («А катится месяц по небу», «А мы просо сеяли», «По сениам да по сеничкам» и многие другие).

Богатый материал смоленского музыкального фольклора представлен также и в следующих сборниках, составленных советскими исследователями Ф. А. Рубцовым, И. И. Земцовским, С. В. Пьянковой (33; 69). Не вызывая прямых аналогий с конкретными темами Глинки, многие записанные ими образцы тем не менее сразу же привлекают внимание классической строгостью и чистотой, присущей глинкинскому мелосу. Достаточно привести две протяжные лирические песни, опубликованные в сборниках И. Земцовского и Г. Павловой (33, 4; 57, 96).





В обоих случаях широта и пластичность мелодического развития напоминают о Глинке, в обоих случаях классический секстовый запев («Молодость моя») и опора на типичную интонацию гексахорда — мажорного трезвучия с секстой («Ты, березонька») вызывают ассоциации с мелодическим строем его музыки.

Среди свадебных песен привлекает внимание своей благородной сдержанностью прекрасная песня «И в нас у поле» из сборника С. Пьянковой (69, 14). Развертывающийся на основе трихордовой попевки простой и строгий напев обнаруживает черты сходства с одной из основных тем глинкинского «Каприччио на русские темы» (1834), созданного незадолго до «Ивана Сусанина»:



О связях с этим произведением говорит и приведенный выше напев песни «Ты, березонька», близкий к песне «Не белы снега», использованной Глинкой в первом разделе «Каприччио».

Проблема исследования смоленской песенной традиции, одна из важнейших в современной фольклористике, бесспорно приобретает большое значение и в музыковедческой глинкиане. Разумеется, этой сферой нельзя ограничить весь обширный слуховой опыт Глинки, всю полноту его интонационного восприятия. Но как определенный регион русского фольклора, сохранивший в первую очередь глубокую самобытность древней календарно-обрядовой песенности, смоленская традиция многое объясняет в твор-

ческом формировании Глинки. С ней связана, прежде всего, особая восприимчивость композитора к интонационному строю старинной крестьянской песни — в отличие от его современников, чей слух питался в основном песенно-романсовой атмосферой городского и поместного быта. Отсюда идет и присущая Глинке торжественная значимость, поэтическая возвышенность его музыки. Песня в его сознании неразрывно сливалась с родной природой, с образом «всей Руси великой», со всем окружающим миром, который он с детства ощущал чутким сердцем художника.

* * *

Рассеянные во всех концах Смоленской губернии имения, принадлежавшие роду Глинок, были различными по их природным условиям, экономическому положению и бытовому укладу. Одним из самых благоустроенных считалось имение Новоспасское, владельцем которого был заботливый хозяин, мудрый и экономный управитель своих «вотчинных земель» Иван Николаевич Глинка (1777—1834). Как и многие представители этого рода, отец будущего композитора принадлежал к служилому дворянству. Родившийся в годы царствования Екатерины, он, по-видимому, числился на военной службе чуть ли не с самого рождения, так как, выйдя в отставку совсем молодым человеком, 23-х лет, имел уже чин капитана. В 1802 году состоялась его женитьба на троюродной сестре Евгении Андреевне Глинке (1784—1851), жившей неподалеку, в имении Шмаково.

Брак этот в семейных преданиях был овеян романтической легендой. Влюбленные не могли получить согласия опекуна и старшего брата Евгении — владельца шмаковского имения Афанасия Андреевича Глинки, который решительно противился их союзу, очевидно имея в виду достаточно близкое родство. Пришлось прибегнуть к решительной, крайней мере — правда, не столь уж необычной в те времена: похитить невесту. Похищение не потребовало со стороны жениха особых усилий. Оно было хорошо подготовлено его матерью, властной и своевольной женщиной. И когда шмаковский помещик после долгих отчаянных поисков (Евгению сочли утонувшей во время купанья) наконец обнаружил «пропажу», то Фекле Александровне, явившейся к нему сразу после свадьбы, удалось несколькими словами укротить его гнев: «Полно тебе, мой батюш-



Иван Николаевич Глинка, отец композитора.
С портрета И. Вернера. 1803 г.

ка, дурить! все уже кончено; садись-ка со мною в карету и поздравим вместе наших молодых» (18, 31). Оставалось покориться. Родственные отношения между шмаковскими и новопасскими Глинками были восстановлены. И эта связь, как известно, в дальнейшем сыграла немалую роль в воспитании юного Глинки.

Брак оказался счастливым. «Мать моя была красавица, — писала сестра Глинки Л. И. Шестакова, — к тому же очень хорошо воспитана и прекрасного характера. Отец мой был от природы умный и по тому времени очень образованный молодой человек. Понятно, что выдаясь часто, они полюбили друг друга» (18, 31).

Два сохранившихся портрета работы художника Вернера (1803 год) донесли до нас внешний облик молодых родителей Глинки с их светлыми и спокойными лицами — законченные образы русских дворян из времен Отечественной войны, словно сошедшие со страниц «Войны и мира».

На одном из них отец композитора Иван Николаевич — молодой красавец, одетый в парадный костюм, в высоком белом галстуке и с характерной прической «в античном роде» — выглядит типичным щеголем александровской эпохи. Более сосредоточенным и задумчивым кажется лицо матери — совсем юной 19-летней женщины, одетой в белую тунику с высокой талией и тоже причесанной «на греческий манер». Судя по этим портретам, черты лица Глинки скорее напоминают облик его матери, хотя сходство с ней и не было особенно явным.

Около пятидесяти лет прожила в Новоспасском Евгения Андреевна, управляя имением, заботливо воспитывая детей («усердная мать» — так подписывалась она в своих письмах). Из них самым любимым и дорогим, кумиром матери был старший сын Михаил³. Родился он ранним утром, на заре, 20 мая 1804 года. По семейным преданиям, в этот первый час его жизни в саду звонко запел соловей.

В имении Новоспасское, если не считать временного отъезда в Орел, Глинка провел все свое детство, вплоть до отъезда в Петербург в 1818 году. В «Записках» он не раз вспоминал свое родное гнездо и новоспасское окружение. Что же представляло собой Новоспасское по сохранившимся данным?

Время и тяжкие испытания Великой Отечественной войны не пощадили этот край, снова принявший на себя всю тяжесть первых ударов вражеского нашествия. Больше того: в сравнении с другими мемориальными местами нашей родины — такими, как Михайловское Пушкина или Спасское-Лутовиново Тургенева, — усадьба Глинки пострадала в сильнейшей степени. Исчез не только дом, давно уже не существующий: полностью изменился весь облик местности, по которой прошла неумолимая железная поступь

³ Первенцем в этой семье был сын Алексей, умерший вскоре после рождения (1803). Имена других братьев и сестер Глинки: Пелагея, в замужестве Соболевская (1805—1828); Наталья, в замужестве Гедеонова (1809—?); Елизавета (1810—1850), по мужу Флэри; Мария (1813—?), по мужу Стунеева; Евгений (1815—1834); Людмила (1816—1906), по мужу Шестакова; Андрей (1823—1839); Ольга (1825—1860), в замужестве Измайлова. Оба брата, Евгений и Андрей, умерли в юном возрасте (Глинка с большой теплотой отзывался об исключительной одаренности младшего брата Андрея, особенно о его «гениальном расположении к математике»). Из сестер особенно близкими Глинке были Полинка (Пелагея) — подруга его детских игр, рано умершая; Лизета (Елизавета Ивановна Флэри) и более всех — Людмила Ивановна Шестакова, верная подруга и спутница последних лет жизни композитора, хранительница его наследия.



Евгения Андреевна Глинка, мать
композитора.
С портрета И. Вернера. 1803 г.

войны. И лишь к началу 1980-х годов усилиями советских реставраторов родной дом Глинки был восстановлен при помощи сохранившихся архивных данных⁴.

В эпоху Глинки это была живописная усадьба на берегу Десны, окруженная, по его словам, «непроходимыми лесами».

В Новоспасском отец композитора в начале XIX века выстроил большой двухэтажный дом, значительно превосходивший по своим размерам тот скромный помещичий домик средней руки, который достался ему по наследству. Известный нам по рисунку художницы Е. Врангель, дом Глинок, с типичными для стиля русского классицизма высокими колоннами и треугольным фронтоном, был просторным и уютным. Л. И. Шестакова описывает его как

⁴ Торжественное открытие Дома-музея Глинки в Новоспасском состоялось 27 мая 1982 года (74, 73).

«прекрасный, роскошный дом. Все потолки были расписаны лучшими московскими мастерами того времени. Во всех парадных комнатах были бархатные обои... Мебель была в каждой комнате из особого дерева. Великолепные зеркала, паркет, люстры, лампы. Одним словом, — роскошь во всем. Все было сделано с таким вкусом и изяществом, что ежели бы перевезти наш дом в Петербург, то он не был бы одним из последних. Выстроен он был весь из дуба и сосны — прочного, хорошего леса...» (18, 30—31).

Будучи энергичным и предприимчивым хозяином, И. Н. Глинка существенно перестроил экономический уклад Новоспасского: завел ремесленные мастерские и конные заводы, занялся казенными хлебными подрядами (35, 30—33). Все это давало ему возможность благоустроить дом и сад, жить «на широкую ногу». В особенности роскошным был большой, тенистый сад Новоспасского, с беседками и цветниками, мостиками и галереями, с «лужком Амура» — во вкусе того времени. При доме была большая оранжерея, в которой вызревали южные плоды. Отец Глинки очень любил цветы. По словам Л. И. Шестаковой, они «были его страстью до самой последней минуты жизни». Из-за границы он постоянно выписывал редкие растения, разводил лучшие сорта роз. Эта любовь к живой природе перешла по наследству к его сыну, определив многие черты характера великого композитора.

Спокойная обстановка и жизнь среди природы все же не сделали маленького Глинку физически крепким ребенком. Он рос слабым и хилым, до болезненности чувствительным мальчиком. Виной тому были не только природные физиологические особенности организма, но и уродливое тепличное воспитание ранних лет, столь обычное в помещичьем быту того времени. Первоначальным его воспитанием, до шести лет, всецело занималась бабушка Фекла Александровна, не доверявшая молодым родителям любимого старшего внука. Оберегая здоровье маленького барина, его не выпускали из жарко натопленных комнат, всячески охраняли от малейшего воздействия свежего воздуха и никогда не снимали с него шубки — иначе говоря, того пресловутого «заячьего тулупчика», который нам хорошо известен по пушкинской «Капитанской дочке». Вредные последствия «бабушкина затвора» пагубно отразились на здоровье Глинки. До конца жизни он не выносил холода, был склонен к простудным заболеваниям и в зимнее время старался не выходить из дома.

Не могли быть благоприятными и нравственные, моральные условия этого воспитания. Бабушка-крепостница не отличалась мягкостью нрава. Для развлечения маленького внука она прибегала и к издевательским забавам: надевала мешок на голову крепостным девочкам и заставляла их «вслепую» плясать перед ним. Няня Глинки Авдотья Ивановна, в ту пору совсем молодая женщина, впоследствии рассказывала Л. И. Шестаковой: «Страшное наше житье тогда было; я боялась вашу бабушку, как огня; как заслышу ее голос, так хоть бы провалиться!» (18, 32). Едва ли можно сомневаться в том, что и к физической расправе бабушка прибегала нередко. Думается, что именно эти первые впечатления детства навсегда заложили в душу Глинки резкое отвращение к помещицкому, крепостническому укладу.

После смерти бабушки в 1810 году воспитанием маленького Глинки занялись его родители, в особенности мать, к которой он до конца дней сохранил горячую любовь и преданность. Началось обучение старших детей — Миши и Поленьки под руководством домашних учителей, гувернеров, а иногда и своих крепостных людей, как это принято было тогда в помещичьих семьях.

Уже в раннем детстве проявилась разносторонняя одаренность Глинки, его чуткость к художественным впечатлениям окружающей жизни. Четырех-пяти лет он почти самоучкой выучился читать, восхищая бабушку чтением церковных книг (местный священник Иван Стабровский обучал его основам славянской грамоты). Любил рисовать на полу мелом деревья и церкви. С увлечением подражал, ударяя в медные тазы, колокольному звону. Этому занятию Глинка, по его словам, со страстным увлечением предавался в течение нескольких лет — дома, в Орле, и по возвращении в Новоспасское. Праздничный трезвон, церковное пение и торжественные обряды православной службы наполняли душу ребенка «живейшим поэтическим восторгом» (23, 212).

Большую роль в воспитании мальчика сыграла его молодая няня Авдотья Ивановна («поднянька», как называет ее Шестакова, то есть помощница старшей няни — Татьяны Карповны). Ее считали мастерицей петь песни и рассказывать сказки; к искусству нянюшки нередко прибегали в тех случаях, когда нужно было успокоить или развлечь ребенка.

Все эти первые впечатления были проникательно отме-

чены В. В. Стасовым, который писал в своем исследовании «Искусство XIX века»: «Глинка родился в семье помещицей, в деревне, и все детские и юношеские годы прожил среди характернейших проявлений русского музыкального творчества: древнего церковного нашего пения и народной песни» (82, 717).

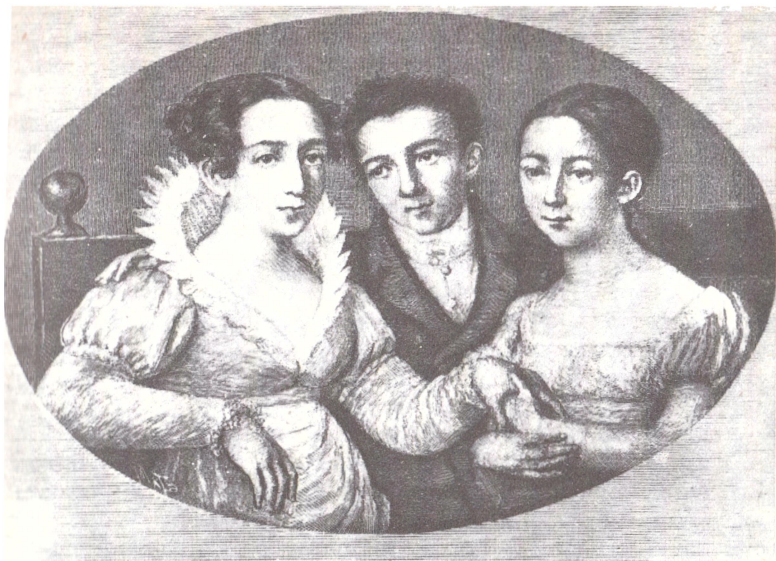
Разумеется, эти художественные традиции древнерусской культуры воспринимались Глинкой в то время интуитивно. Но в то же время они незаметно, исподволь укреплялись в его сознании, с тем чтобы ярко вспыхнуть в его гениальных операх, с тем чтобы окончательно созрела у него к концу жизни идея русской полифонии, создания русского контрапункта.

Но обратимся к первым «годам учения», которые протекали у маленького Глинки «в родном углу».

Выйдя из душной бабушкиной светлицы, мальчик мог более свободно общаться с природой, играть со своими сверстниками, от которых его раньше тщательно оберегали. Но живостью, резвостью он не отличался. Любимым его занятием рано сделалось чтение, особенно чтение географических книг и описаний путешествий. Пылкая фантазия влекла его «к далеким странам и людям», в жаркие края, к теплому лазурному морю. Кто-то из родственников подарил ему изданную в 1780-х годах книгу Прево «История о странствиях вообще по всем краям земного круга» (перевод с французского). С тех пор героями его детства стали великие мореплаватели, открыватели новых земель. «Вкус к географии и путешествиям», о котором говорит Глинка в «Записках», сформировался у него, таким образом, в ранние годы.

С большой охотой и очень успешно он занимался рисованием под руководством местного архитектора, находившегося на службе у И. Н. Глинки. Согласно методике того времени, уроки состояли в прилежном копировании античных образцов — бюстов и слепков, иногда рисунков учителя. Но эти занятия не наскучили мальчику («при том я, однакож, быстро успевал»). Хорошим рисовальщиком Глинка был и в зрелые годы, судя по сохранившимся его работам.

Наконец настало и время систематического обучения музыке. Глинке было около 10 лет, когда родители пригласили в дом выпускницу Смольного института Варвару Федоровну Кламмер. По рассказам Глинки, она давала детям уроки музыки и иностранных языков, обучая их по-



Евгения Андреевна Глинка с сыном Михаилом и дочерью Пелагеей.

Миниатюра на табакерке работы неизвестного художника. 1817 г.

старинному, «вдолбляшку». Несколько ироническое отношение композитора к этой его первой учительнице все же не должно внушать ложного представления о бесплодности ее педагогических методов. Нельзя не согласиться с мнением Е. И. Канн-Новиковой, что будучи воспитанницей Смольного института, где обучение музыке было одним из важнейших предметов, В. Ф. Кламмер вполне могла привить своим ученикам хорошие, крепкие навыки фортепианной игры. По крайней мере в дальнейшем, описывая свои занятия у Фильда и Майера, Глинка нигде не отзывается отрицательно о своем первоначальном воспитании пианиста.

О педагогическом репертуаре В. Ф. Кламмер легко составить ясное представление по сохранившимся нотным изданиям и нотным альбомам 1800-х годов. Сам Глинка упоминает двух композиторов, широко популярных в России тех лет, — Д. Штейбельта и А. Гировца, отдавая предпочтение первому из них. Действительно: сочинения Даниэля Штейбельта (1765—1823), модного в то время пианиста-виртуоза, пользовались тогда огромным успехом. Отрыв-

ки из его опер «Ромео и Джульетта» и «Золушка» постоянно использовались в фортепианном переложении, а его сонаты считались чуть ли не обязательным номером в концертных программах. В России Штейбельт жил с 1808 года, постоянно выступая в аристократических салонах Москвы и Петербурга. Одна из любительниц музыки, М. А. Волкова, описывает его игру на вечере у графини Разумовской и отдает при этом явное предпочтение другой знаменитости — Фильду, будущему учителю Глинки: «я слышала у нее Штейбельта, который, однако, отнюдь не привел меня в восторг. Что касается игры, то он Фильдова мизинца не стоит» (52, 131). О необычайной популярности Штейбельта в России свидетельствует И. С. Тургенев в повести «Несчастливая» — тоже отнюдь не скрывая своей иронии по адресу этого корифея дворянских салонов.

Поверхностная, но благозвучная музыка Штейбельта с ее легкой и ясной фактурой нравилась маленькому Глинке. Его сонаты он «охотно играл на фортепиано». Привлекали, по-видимому, в них и черты программности (рондо из сонаты «L'orage» — «Гроза» исполнял он «довольно опрятно»). Нет сомнения в том, что патриотические программные пьесы Штейбельта, в том числе его популярная сюита «Разрушение Москвы», были известны в семье Глинок.

Менее одобрительно отзывается русский композитор о знаменитом в то время Гировце. Чех по происхождению, Адальберт Гировец (правильнее Войтех Йировец, 1763—1850) принадлежал к школе венского классицизма, был очень плодовитым композитором и приобрел большую известность в России. Темы Гировца охотно использовались в вариациях и бальных танцах того времени (таковы, например, полонезы О. А. Козловского, популярные в быту александровской эпохи). У Глинки навсегда сохранились воспоминания о его «длинных, запутанных сонатах», которые он не любил. Не могли особенно пленить его воображение и другие, давно забытые композиторы, наводнявшие бытовой репертуар 1800-х годов: Плейель, Гесслер, Пальшау, Вангаль и многие другие «меньшие боги» музыкального классицизма. Их произведения, далеко не всегда первоклассные по своему художественному уровню, тем не менее во многом определяли средний вкус русского общества и тот «стиль эпохи», который господствовал в бытовом репертуаре. Осваивая этот репертуар, мальчик Глинка «порядочно успевал в музыке» не потому, что его могли особенно увлечь Плейель или Штейбельт, а потому, что

созрело в нем музыкальное чувство и проявилась та специфическая активность музыкального слуха, которая давала ему возможность не только улавливать, но и воспроизводить музыкальные впечатления окружающего мира. Обучаясь игре на фортепиано, Глинка, без сомнения, уже тогда пробовал свои силы в самостоятельных импровизациях. Иначе был бы непонятен тот факт, что в петербургский пансион он поступил уже будучи хорошим музыкантом, приводившим в восторг своих товарищей искусством фантазировать, или, как говорил он сам, «мечтать за фортепиано».

Проблеме слуховой восприимчивости Глинки посвящен специальный труд Асафьева, в котором советский исследователь психологически обосновывает редкую способность великого композитора к отбору, переработке и обобщению окружающих музыкальных впечатлений (3). Здесь все играло существенную роль. Доступные каждому русскому ребенку первые впечатления от народной песни, церковного пения, колокольного звона у подрастающего музыканта слились с постижением профессиональных основ — с музыкой крепостного оркестра, искусством пианизма, культурой русского бытового романса. Годам к десяти все эти «ингредиенты» (как называет их Асафьев) дали сильнейший толчок. Услышав исполнение квартета Круселя (точнее — Круселя), маленький Глинка вдруг погрузился в «неизъяснимое, томительно-сладкое состояние». Внезапно раскрылся перед ним волшебный мир музыки и вырвались хорошо известные пророческие слова: «что же делать?.. Музыка — душа моя» (23, 213).

Это пророческое признание — конечно, не по своей философской сущности, а по тому контексту, в каком стоит оно в воспоминаниях Глинки, — не раз озадачивало биографов композитора. Почему не Моцарту, не Гайдну, не Глюку дано было разбудить его музыкальную душу? Как можно сопоставить изящную, но достаточно легковесную музыку шведского композитора XVIII века Бернарда Круселя с началом творческого пути великого русского музыканта?

Ответ на этот вопрос лежит в той же плоскости асафьевской теории формирования слуха. Квартет Круселя прозвучал именно в тот момент, когда у Глинки достиг предела процесс «первоначального слухового накопления», когда сознание гениально одаренного ребенка было уже подготовлено к активной деятельности музыканта. Недаром имен-

но к этому времени пробудилось у него стремление самому «производить» (любимое выражение Глинки) музыку, творчески участвовать в исполнении, «подлаживаться под оркестр», взяв в руки скрипку, на которой учил его играть крепостной музыкант! Нет ничего удивительного в том, что при этих первых попытках импровизации Глинке помог его интонационный опыт, помогли интуитивно усвоенные основы классической гармонии, когда он пытался аккомпанировать оркестру «посредством тоники и доминанты».

Практическому знакомству Глинки с оркестром Б. В. Асафьев не случайно придавал столь важную, едва ли не главную формирующую роль. «Глинка очень рано привык к инструментам. Это великое дело для музыканта с любопытствующим слухом, — писал он в цитированном выше труде. — И крепостной оркестр имел тут громадное значение. Я знаю возражения: состав случайный, руководство наивное, произвол — неимоверный. Но миссия культурная была налицо: шесть-восемь человек (две скрипки, кларнет, порой два, валторна, фагот, контрабас) — для любознательного слуха тут клад для интонационных пытливых розысков, и для некоторых периодов в эволюции интонационного чутья скрипка полезнее рояля» (3, 291).

И в самом деле: об этом интонационно-слуховом опыте сам Глинка охотнее всего говорит в своих «Записках». Именно музыка крепостного оркестра была для него «источником самых живых восторгов», именно к инструментам оркестра его неодолимо влекла живая прелесть красочного звучания, живое ощущение тембра.

Как рассказывает композитор, главную роль в домашних концертах Новоспасского играли не столько местные исполнители (у И. Н. Глинки был свой небольшой ансамбль музыкантов), сколько хорошо подготовленный крепостной оркестр из соседнего имения Шмаково, принадлежавший дяде Глинки Афанасию Андреевичу. Общение со шмаковскими родственниками оказалось как нельзя более благотворным для юного музыканта. Весь быт этой усадьбы, где некогда воспитывалась мать Глинки, отличался высокой художественной культурой. Оба брата Евгении Андреевны страстно любили музыку. Старший из них, Афанасий Андреевич, в молодости завел у себя небольшой театр с труппой крепостных актеров, а потом перенес все внимание на оркестр, знаменитый во всей округе. После его смерти оркестр перешел в ведение младшего брата, Ивана

Андреевича — хорошего музыканта, пианиста, с которым Глинка впоследствии много музицировал в Петербурге.

По торжественным дням شماковский оркестр приглашался в Новоспасское — и тогда в жизни мальчика наступал двойной праздник. Оставив гостей и танцы, он, несмотря на упреки отца, не отходил от оркестра, жадно прислушивался к этой музыке и, взяв в руки скрипку, сам присоединялся к музыкантам.

О репертуаре оркестра можно судить по тем же «Запискам» Глинки. Помимо модных в то время балльных танцев (то были «экосезы, матрадуры, кадрили и вальсы»), شماковские музыканты играли различные камерные и симфонические произведения, в том числе увертюры классиков. Примечательно указание Глинки: «Оркестр вообще я любил более всего, а из оркестровых пьес после русских песен предпочитал увертюры: „Ma tante Aurora“ [Тетушка Аврора] Буальдье, „Lodoiska“ Крейцера, „Deux aveugles“ [Двое слепых] Мегюля» (23, 214). Как видно из этого списка, в репертуар شماковского оркестра входили произведения самых известных в то время композиторов, чьи оперы с успехом шли на сцене петербургского Большого театра. Любители музыки в смоленской глуши, по-видимому, не отставали от века и внимательно следили за музыкальной жизнью столицы. Некоторые из названных увертюр Глинка, по его словам, «охотно играл на фортепиано».

Но больше всего увлекали юного Глинку знакомые «грустно-нежные звуки» народных песен. Рассказывая о впечатлениях детства, он выше всего ставил эти несложные аранжировки родных напевов, которые по собственному признанию определили его творческий путь. С каким вниманием, с каким восторгом должен был слушать их будущий автор «Сусанина»! Народные песни, знакомые ему с колыбели, петье няней Авдотьей, вдруг облекались в красочный наряд инструментальных, оркестровых звучаний. По-новому, в тембрах флейт и кларнетов, валторн и фагота вырисовывались плавные очертания распевных мелодий. Пусть доморощенными, несложными были эти оркестровые обработки, и пусть «на европейский лад» выравнивались в них прихотливые ритмы народных песен — чуткому слуху Глинки они могли подсказать многое.

Типичен и тот инструментальный состав, который обычно участвовал в исполнении народных песен. Рус-

ские песни, по словам Глинки, исполнялись чаще всего двойным квартетом духовых инструментов: «Во время ужина обыкновенно играли русские песни, переложенные на 2 флейты, 2 кларнета, 2 валторны и 2 фагота» (23, 213).

Такого рода ансамбли еще в XVIII веке пользовались огромным распространением в русском быту. К ним чаще всего прибегали во время домашних увеселений — приема гостей, застольной беседы, прогулок на воде и в парке. Вполне доступные помещикам среднего достатка, ансамбли деревянных духовых были обычным явлением и при дворе, и в среде высшей аристократии. Для этого состава писал в 1780-х годах свои программные дивертисменты Джованни Паизиелло — придворный композитор Екатерины II. Аналогичными по составу были инструментальные переложения Д. С. Бортнянского, сделанные им на материале собственной оперы «Сокол», которую он в 1786 году поставил в Гатчине, при дворе наследника Павла. Нельзя не заметить, что тип инструментовки в этих «оперных дивертисментах» Бортнянского по существу близок к тем же аранжировкам народных песен, упомянутым Глинкой в «Записках»: 2 кларнета, 2 валторны и 2 фагота (без флейт).

Особая приверженность к тембровым краскам духовых инструментов, видимо, отвечала в то время художественным запросам русского общества. В эпоху Карамзина и Бортнянского, эпоху «нежной чувствительности», мягкие тембры деревянных духовых хорошо ассоциировались с пасторальными образами, с картинами сельской природы.

В дни юности Глинки «грустно-нежные звуки» российских песен постоянно раздавались в саду Новоспасского. Для этих домашних концертов не было надобности приглашать большой شماковский оркестр. Повседневным потребностям вполне удовлетворял тот камерный состав духовых инструментов, о котором рассказывает в своих воспоминаниях сестра Глинки. «Мы катались по Десне, — пишет Л. И. Шестакова, — у нас были две шлюпки: одна — большая, в которой помещались мы все и гости, а другая — маленькая, для наших музыкантов.

Хорошо помню имена последних и духовые инструменты, на которых они играли разные песни. Их было 12: два фагота, две валторны, два кларнета, две флейты, два гобоя и еще два каких-то инструмента» (18, 46). Из среды новоспасского оркестра вышли два музыканта, с ко-

торыми постоянно общался Глинка: Алексей Ульянович и Яков Ульянович Нетоевы. Последний из них, виолончелист и контрабасист, в течение многих лет был постоянным слугой Глинки, свидетелем его творческих трудов.

Какие же песни исполнялись Новоспасским оркестром? В рукописных партитурах начала XIX века (в том числе в партитурах для роговых оркестров) нетрудно обнаружить все те же, излюбленные, неизменно повторяющиеся названия: «При долинушке», «Во лузях», «Во саду ли, в огороде», «Уж как по мосту мосточку», «Не белы то снега», а также песни-романсы городского быта: «Чем тебя я огорчила», «Ах что ж ты, голубчик», «Среди долины ровныя» и другие. Некоторые из названных песен использовал позже в своих сочинениях Глинка.

Несложные аранжировки народных песен, как правило, поручались кому-либо из опытных музыкантов домашнего оркестра. Не исключена та возможность, что отдельные номера заимствовались «в готовом виде» из популярных опер того времени: «Мельника — колдуна» Соколовского, «Гостиного двора» Матинского — Пашкевича и других, хотя прямых указаний на этот репертуар нет ни у Глинки, ни у кого-либо из близких к нему лиц.

Нет упоминания в «Записках» Глинки и о самом распространенном, излюбленном в те годы жанре: русском романсе. Сам композитор отчасти объясняет причину такого умолчания. В юности он, по его словам, вообще «худо понимал серьезное пение, и солисты на инструментах и оркестр нравились мне более всего» (23, 220).

Начало XIX века дало огромный толчок развитию романсовой лирики. Широкий поток вокального творчества стихийно захватил тогда решительно все слои русского общества и все жанры музыкального искусства. Романсы звучали на оперной сцене и в концерте, в придворных салонах и в народном быту. Жанр романса широко разрабатывался композиторами в рамках оперы (не только русской, но и французской, популярной тогда в России), в инструментальных фантазиях, вариациях и концертах. Романсы, как наиболее доступный вид композиции, в изобилии сочинялись любителями музыки, и редкий альбом 1800-х годов обходится без такого рода типичных образцов «домашнего творчества». Русская музыка формировалась по преимуществу в сфере *напева* ности: в вокальных жанрах определялся ее интонационный строй. И Глинка как первый композитор-классик

не случайно проявил себя раньше всего в романсе, вошел в мир музыки с его прекрасным «Не искушай».

Обильной и благодатной почвой для расцвета вокальной лирики послужила русская поэзия начала века — поэзия сентиментализма, уже наполненная романтическими предчувствиями. Проявившись первоначально в наивных стихотворениях Дмитриева (кому не памятен «Сизый голубочек»!), эти сентиментальные настроения постепенно обогащались новым, возвышенным строем чувств. Наступила эпоха Жуковского. «Его стихов пленительная сладость» распространила свое воздействие на весь русский романс; она дала ему присущую языку поэта пластичность, мягкость и гибкость мелодической линии. А впереди, на исходе второго десятилетия, уже открывалась широкая литературная перспектива: Пушкин и поэты-декабристы, Пушкин и пушкинская плеяда — Баратынский, Батюшков, Дельвиг.

Любовь к поэзии близко затронула и культурную атмосферу Новоспасского. Горячим поклонником Жуковского был отец Глинки Иван Николаевич. По словам Л. И. Шестаковой, он дал ей имя в честь своего любимого произведения — баллады «Людмила» Жуковского, впервые опубликованной поэтом в 1808 году. Эту балладу маленькая сестра Глинки уже в раннем детстве знала всю наизусть и декламировала ее, еще «не понимая смысла», к великому удовольствию отца и брата. «Отец мой сам выбрал мне имя, очень меня ласкал и постоянно прибавлял несколько слов из баллады, называя меня», — пишет Л. И. Шестакова (18, 35). Нужно ли удивляться, что молодому Глинке «сентиментальная поэзия Жуковского чрезвычайно нравилась» и «трогала его до слез»? (23, 231). Почва для его первых романсов была заранее подготовлена в родном доме.

С бытовым репертуаром раннего русского романса Глинка, конечно, знаком был с детских лет. В то время еще не успели войти в музыкальный мир известные мастера романсовой лирики — Алябьев, Верстовский, Варламов. Исполнялись в основном «российские песни» конца XVIII века и некоторые народные песни романсового склада: «Чем тебя я огорчила», «Молчите, струйки чисты», «Я нигде дружка не вижу» и многие другие, знакомые нам сейчас по песенникам того времени. Среди композиторов романса в начале XIX века особенно популярны были Козловский и Жилин.

О том, что Глинке известны были романсы О. А. Козловского — крупного композитора и автора многочисленных опусов на стихи русских поэтов, сохранилось свидетельство той же Л. И. Шестаковой.

В 1823 году, вернувшись в Новоспасское из кавказской поездки, Глинка научил свою семилетнюю сестренку «модной в то время песне: „Пчелка золотая, что ты жужишь?“, и его очень забавляло, как я это пела», — прибавляет мемуаристка (18, 35). Музыка этой песни принадлежит Козловскому, стихи Державину. Сам факт знакомства Глинки с творчеством его предшественника бесспорно проливает свет на некоторые стороны биографии великого музыканта. Проявив себя особенно ярко в романсовом творчестве, молодой Глинка, конечно, не мог не знать истоков этого жанра в России.

* * *

Осенью 1817 года в Петербурге открылось новое учебное заведение — Благородный пансион при Главном педагогическом институте. Неизвестно, какие причины заставили родителей Глинки выбрать именно этот пансион для завершения образования любимого сына, — но выбор был сделан немедленно и в начале следующего, 1818 года мальчик в сопровождении матери и дяди Афанасия Андреевича впервые отправился в северную столицу. Закончился первый этап его жизни, наступила пора расставания с детством, с родным гнездом. С тех пор прекратилась постоянная связь Глинки с Новоспасским: он только временами наезжал туда, главным образом в летние месяцы. Что вынес он из родного дома?

Пребывание в смоленской глуши не сделало из него недоросля. Подросток Глинка получил по тому времени достаточно солидное образование: был очень начитан, свободно говорил по-французски и по-немецки и сразу же выделялся музыкальным талантом среди своих сверстников. Известные пробелы домашнего образования с успехом компенсировались его удивительной способностью активно впитывать новые впечатления, природной восприимчивостью и блестящей памятью.

И вместе с тем сельское воспитание развило в нем некоторые черты характера, наложившие отпечаток на весь психологический склад будущего художника. По натуре нервный и впечатлительный, всегда окруженный заботли-



Петербург. Аничков мост.

С литографии 1840-х годов

вым вниманием матери и сестер, он отличался болезненной чувствительностью и уязвимостью нрава, в которой сам признавался позже: «Я был ребенком кротким и добронравным, и только когда тревожили меня во время занятий, становился недотрогой (мимозой), что отчасти сохранилось и до ныне», — писал Глинка на склоне жизни (23, 211).

Этим душевным качествам много способствовала тепличная атмосфера семьи и дома, косвенно отраженная на известном групповом портрете 1817 года. Изящная, овальной формы миниатюра (на крышке табакерки, сделанной по заказу отца) изображает 13-летнего Глинку с матерью и сестрой Пелагеей. Склонив голову к плечу матери, юноша нежно обнимает ее; руки Евгении Андреевны и ее дочери Поленьки сплелись в тесном пожатии. Мечтательный взор юного Глинки изобличает в нем «парня романтического устройства», каким он был, по его словам, в молодые годы, а характерная идиллическая поза всех персонажей передает картину «тихого семейственного счастья» во вкусе того времени. Этот портрет, первый из всех известных нам портретов композитора, ри-

сует Глинку уже на пороге новой жизни, в пору разлуки с родной семьей.

Присущая Глинке мечтательность и пылкость фантазии надолго сохранили в нем детские черты. Отправляясь в Петербург, он воображал себя Колумбом, покорителем новых земель. «Колумб открыл Америку, и я открою какую-нибудь землю, обо мне будут печатать в книгах, а я в новых землях буду устраивать разные концерты, оркестры, музыку и много хороших музыкантов», — уверял он сестру Полину (18, 34).

А впереди его ждал холодный, сумрачный, зимний Петербург — чужой, незнакомый город, такой далекий от родных просторов Смоленской земли. Однако врожденное эстетическое чувство и здесь не обмануло будущего композитора: архитектурный облик столицы, «вид огромных стройных домов и улиц» сразу же произвел на него «волшебное действие» (23, 215). Восторгу и удивлению не было конца! Юный Глинка словно предчувствовал, что здесь суждено будет развиться и расцвести его таланту, что с этим городом он свяжет свою судьбу художника, свои творческие радости и тревоги.

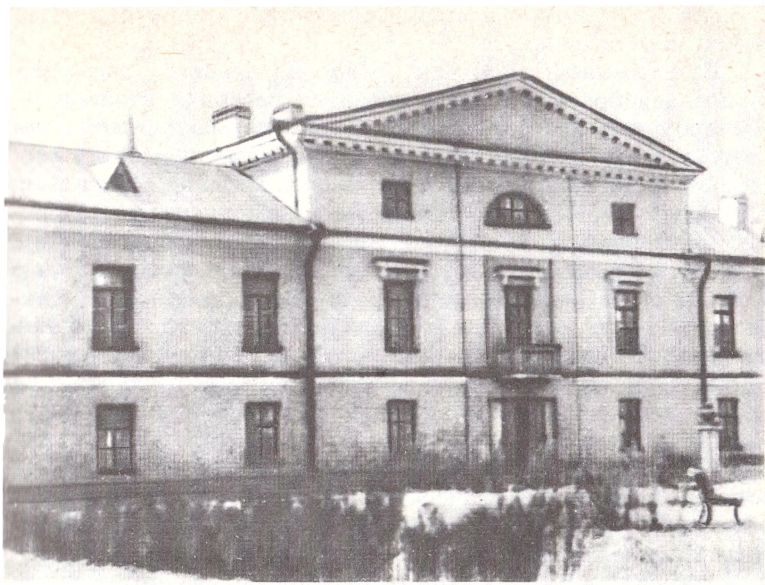
Глава вторая

В Петербурге

Годы учения Глинки были сравнительно недолгими. Поступив в Благородный пансион 13-летним подростком, он в 18 лет окончил его в числе лучших учеников, с легкостью преодолев весь курс наук, в то время близкий к университетской программе. В общении с друзьями, с талантливыми педагогами, с искусством — театром, поэзией, музыкой юные годы пролетели быстро, и сам композитор, с присущим ему лаконизмом, не так уж много рассказывает о них в своих воспоминаниях.

А между тем именно это время оказалось решающим в духовном формировании Глинки. Еще не отдавая в этом себе сознательного отчета, он жадно впитывал все то лучшее, прогрессивное, что несло с собой его окружение и к чему влекла его пытливая, ищущая натура художника.

Преддверие декабризма — так можно кратко определить ту социальную атмосферу, которая окружала Глинку в этот период. Россия на рубеже 1810—1820-х годов переживала один из переломных, критических этапов своей истории. Все глубже, решительнее обозначался разрыв между тяжелой действительностью и либеральными мечтаниями прошлых лет. «Дней александровых прекрасное начало» оказалось беспочвенной иллюзией. Героический подвиг народа в Отечественной войне не разорвал оков крепостничества. Больше того: именно после победоносного окончания войны политика Священного союза заставила Александра еще туже затянуть узел дес-



Здание Благородного пансиона на Фонтанке.
Фотография

потизма. Последние проблески либеральных начинаний исчезали под гнетом аракчеевщины.

Ответом на наступившую реакцию явилась организация тайных обществ. В стране созревала революционная ситуация. Гениальное прозрение Радищева принимало вполне реальную, осознанную форму освободительного движения — пока еще узкого в своей социальной основе, но очень широкого по своему идеологическому воздействию.

Определяющий всю духовную атмосферу 1820-х годов декабризм, как политическое мировоззрение, выходил далеко за рамки тех небольших кружков передового русского офицерства, в которых он зародился первоначально. Его влияние распространилось и на весь последующий период развития общественной мысли. «Из искры разгорелось пламя» — трагический разгром декабрьского восстания не подавил, а, напротив, усилил антикрепостнические настроения в среде мыслящей русской интеллигенции. Пафос гнева и обличения питал передовую литерату-

ру даже и в самые темные, страшные времена николаевского царствования.

Естественным центром освободительного движения в преддекабрьские годы становится северная столица — Петербург, а главным рупором декабризма — передовая литература и публицистика, заметно оживившаяся вопреки всем цензурным запретам. К 1818—1822 годам, то есть к периоду обучения Глинки в пансионе, относятся образование основных декабристских организаций: «Союза благоденствия» (возникшего на основе ранее созданного «Союза спасения»), а затем Северного и Южного обществ, усиливших политическую направленность программы декабристов. В пылу многочисленных горячих споров о свержении абсолютизма, о республике и конституционной монархии выковывались новые общественные идеалы.

Отчетливо проявлялась мысль о нерасторжимом единстве политических, этических и эстетических требований. Открыто утверждались в искусстве принципы гражданственности и служения народу. «Любовь к Отечеству», закаленная в битвах войны, воодушевляла руководителей декабризма. И эту проповедь истинного патриотизма они, в противовес официальной монархической идеологии, открыто связывали с «началом свободомыслия в России».

В духовной жизни страны эти высокие идеалы века сосредоточились в одном важнейшем явлении: творчестве Пушкина. Поэт вышел из стен Лицея летом 1817 года — незадолго до приезда Глинки в Петербург. К этому времени имя его было уже хорошо известно в литературе. Почувствовав себя свободным от шестилетнего «заточения», он со всем пылом юности ринулся в среду молодых вольнодумцев, в кипучую атмосферу сходов, дискуссий и публицистических выпадов. Сразу же после выхода из Лицея он сделался провозвестником идей созревающего декабризма. Образы вольности, свободы, единения в дружбе уже в его эпикурейских, вакхических стихах приобрели ярко выраженную оппозиционную окраску. Просветительский идеал Разума он смело противопоставлял ханжеству и мистицизму придворных кругов. А в знаменитой оде «Вольность», написанной под прямым влиянием декабристов, на всю Россию прозвучал революционный призыв поэта:

Питомцы ветреной судьбы,
Тираны мира! трепещите!
А вы, мужайтесь и внимлите,
Восстаньте, падшие рабы!

Сближаясь с деятельностью тайных обществ, молодой Пушкин становится душой тех литературных кружков, где принципы декабризма декларировались в полуполюгальной форме, переносились на почву литературных споров и определяли собой передовое направление русской эстетики. Таким «вольным обществом» был известный в истории кружок «Зеленая лампа», возникший в 1819 году после распада либерального «Арзамаса» и объединивший в своей среде нескольких представителей «Союза благоденствия». Через литературные круги Петербурга вольные стихи Пушкина проникали в широкие круги русской читающей публики, переписывались и передавались изустно. «Тогда везде ходили по рукам, переписывались и читались наизусть его „Деревня“, „Ода на свободу“, „Ура, в Россию скачет...“ и другие мелочи в том же духе. Не было живого человека, который не знал бы его стихов», — писал декабрист И. И. Пущин, лицейский товарищ Пушкина (68, 67). Упомянутый Пущиным сатирический «ноэль» на Александра I, по словам декабриста Якушкина, распевали «чуть не на улице» (9, 554). Бичующую силу пушкинских стихов хорошо сознавал сам император, говоривший, что «Пушкин наводнил всю Россию возмутительными стихами: вся молодежь наизусть их читает» (68, 75).

Среди этой читающей молодежи были питомцы Благородного пансиона и в их числе — юный Глинка, воспитанник Кюхельбекера.

* * *

Основанный осенью 1817 года Благородный пансион при Главном педагогическом институте сразу же стал одним из видных центров культурной жизни Петербурга. Подобно своему старшему собрату — Царскосельскому лицей, он занимал в системе образования вполне самостоятельное место. Согласно уставу, пансион был предназначен как для подготовки воспитанников «к ученым занятиям по той или другой специальности», так и для общей подготовки их к государственной службе. Многие из выпускников начинали самостоятельную деятель-

ность, не продолжая образования в университете, а некоторым из них, товарищам Глинки, суждено было оставить заметный след в истории русской культуры.

Научно-методической основой образования в пансионе служили уже установившиеся традиции Педагогического института, переименованного в 1819 году в Санкт-петербургский университет. О прогрессивном значении этого учреждения не раз говорилось в литературе. Неоднократно цитировались в исторических трудах знаменитые грибоедовские строки, в которых сановное московское дворянство «екатерининского века» устами княгини Тугоуховской сурово осуждает этот рассадник крамолы и вольнодумства:

Нет, в Петербурге институт
Пе-да-го-ги-ческий, так, кажется, зовут:
Там упражняются в расколах и в безверьи
Профессоры!! У них учился наш родня,
И вышел! хоть сейчас в аптеку, в подмастерьи.
От женщин бегают и даже от меня!
Чинов не хочет знать! Он химик, он ботаник,
Князь Федор, мой племянник, —

иронизировал автор «Горя от ума», имея в виду под именем «князя Федора» вполне реальное лицо — высокообразованного А. А. Яковлева, противника крепостного права и двоюродного брата Герцена.

Действительно: «в расколах и в безверьи» в Педагогическом институте «упражнялись» все те же передовые ученые, которые воодушевляли юного Пушкина. А в стенах Благородного пансиона главным носителем декабристских идей стал молодой Кюхельбекер, близкий друг поэта. «Я застал уже, что мысль о свободе и конституции была в разгаре. Кюхельбекер ее проповедовал на кафедре русского языка. Ал. Пушкин написал свою оду: „Вольность“, другую пьесу „Кинжал“ — „Деревня“; все это я имел через Кюхельбекера и через Льва Пушкина», — рассказывает в своих воспоминаниях Н. А. Маркевич, товарищ Глинки по пансиону (18, 134).

Одновременно с Кюхельбекером в пансион были приглашены ведущие профессора Педагогического института: К. И. Арсеньев, А. И. Галич, К. Герман, А. П. Куницын, Э. Раупах. Трое из них — Куницын, Арсеньев и Галич известны как любимые педагоги Пушкина, работавшие в Царскосельском лицее в самый плодотворный, «либеральный» период его существования.

Имя Александра Петровича Куницына, профессора естественного права, было увековечено самим поэтом в известных его стихах по поводу лицейской годовщины 1825 года:

Куницыну дань сердца и вина!
Он создал нас, он воспитал наш пламень,
Поставлен им краугольный камень,
Им чистая лампада возжена.

Пушкин тепло вспоминает этого молодого «профессора политических наук», который в своих лекциях открыто призывал к уничтожению крепостного права, к служению интересам народа. Написанный Куницыным курс естественного права по существу явился дальнейшим развитием теории «Общественного договора» Руссо, утверждающей принцип суверенитета народа.

Высокую оценку деятельности Куницына и некоторых других своих учителей дает и Глинка в своих «Записках»: «Профессоры старших классов были люди с познаниями, образованные и большею частью окончившие воспитание в германских университетах. Одним словом, в высших классах преподавали гг. профессоры Педагогического института. В числе их были: известный Раупах, пр[офессор] немецкой литературы, Арсеньев, пр[офессор] географии и статистики, Куницын — прав и пр.» (23, 216).

Заметим, что система образования германских университетов, упоминаемых Глинкой, пользовалась тогда всеобщим признанием, особенно в области гуманитарных дисциплин, и расценивалась как наиболее авторитетная в западноевропейской науке.

Далеко не случайно появились в «Записках» имена Арсеньева и Раупаха. Среди воспитанников лицея, университета и пансиона молодой адъюнкт-профессор Константин Иванович Арсеньев слыл не только ученым широкой эрудиции, но и одним из самых смелых поборников радищевских, вольнодумных идей. Читая лекции по экономической географии, он не упускал случая затрагивать острые проблемы народа и государства, самодержавия и крепостничества. И надо полагать, что юный Глинка, любознательный во всем, что касалось «географии и путешествий», особенно чутко прислушивался к этим лекциям и хорошо усваивал скрытый в них политический подтекст. Он внимательно изучал труды своего любимого

го учителя; товарищи по пансиону недаром помнят его «сидящим в летнюю лунную ночь у окна с географией Арсеньева в руках» (18, 159).

В «Записках» Глинка не упоминает еще одного представителя передовой группы университетской профессуры — Александра Ивановича Галича. А между тем в истории русской гуманитарной науки это был один из первых ученых, посвятивших себя разработке проблем эстетики, или, как он сам говорил, «философии изящного». В начале XIX века Галич окончил петербургский Педагогический институт и был в числе лучших студентов отправлен в Германию. Там он слушал в Геттингенском университете лекции знаменитого Шеллинга, увлекся шеллингианской философией и, переполненный творческими замыслами, «с душою прямо геттингенской» вернулся в Россию. Назначенный профессором Педагогического института по курсу логики и философии, он одновременно преподавал в Царскосельском лицее латинскую и русскую словесность. Своими увлекательными лекциями, которые часто превращались в живые беседы, Галич снискал горячие симпатии лицеистов. Много лет спустя Пушкин, встретивший Галича на совещании у Греча, писал о нем: «Тут я встретил доброго Галича и очень ему обрадовался. Он был моим профессором и ободрял меня на поприще, мною избранном. Он заставил меня написать для экзамена 1815 года „Воспоминания в Царском селе“» (67, 241).

Читая в Благородном пансионе курс философии и логики, Галич работал над основным своим трудом «Опыт науки изящного». Много ценного он внес в теорию романтизма. От эстетических учений иенских романтиков, при всей идеалистичности их философских позиций, он усвоил прежде всего принципы диалектики искусства. Отсюда вытекала его теория художественного образа, соотношения сознательного и бессознательного в творчестве, единства формы и содержания во всех видах искусства. Можно предположить, что эстетический тезис Глинки, сформулированный им в поздние годы: «все искусства требуют чувства и формы, чувство и форма — это душа и тело» — возник не без влияния тех философских основ, которые были ему внушены талантливым учителем еще в юные годы.

В своих эстетических трудах Галич немало внимания уделял и музыке, которую он, подобно поэзии, относил

к числу динамических искусств, отображающих «во времени протекающую жизнь». Как и другие романтики, Галич декларировал «полное господство музыки в романтическом веке» и придавал особое значение синтезу поэзии и музыки, способному осуществить «возвышеннейшие идеалы тонические». Нетрудно заметить, что этот взгляд полностью отвечал самой практике русского музыкального искусства, которое в 1820-е годы особенно ярко проявило себя в вокальных жанрах — романсах, балладах и песнях.

С немецкой романтической школой были тесно связаны и другие педагоги Глинки: известный ученый и поэт, профессор немецкой литературы Эрнст Раупах и профессор политической экономии, воспитанник Геттингенского университета Карл Герман. Оба они в 1821 году были отчислены из университета за «вольнодумный образ мыслей», а после разгрома восстания декабристов высланы за границу, причем со стороны ярого реакционера Магницкого поступило предложение: «остеречь державы союзные насчет опасных сих людей». Имена Раупаха и Германа не раз фигурировали в следственном процессе по делам декабристов: в их лекциях передовую молодежь привлекала горячая проповедь «общественного мнения», идея «суда народного», близкая Пушкину и декабристам.

Всем этим носителям светлой мысли юный Глинка был обязан формированием тех нравственных, этических идеалов, которым суждено было укрепиться и расцвести после, в эпоху «Сусанина».

И если в «Записках» он говорит о своих учителях коротко и вскользь, то объясняется это все той же необходимостью «благоразумного умолчания», какой была продиктована и его скупая характеристика декабрьских событий. Как справедливо говорил об этом Борис Владимирович Асафьев, в «Записках» Глинки многое читается между строк.

Тем более важное значение приобретает сейчас в наших глазах подлинно героическая личность основного воспитателя Глинки — Кюхельбекера. В жизни будущего композитора он сыграл роль не только талантливого преподавателя русской словесности, но и руководителя, наставника, учившего своих питомцев, по собственному признанию, «чувствовать и мыслить». Товарищ Глинки Маркевич рассказывает о нем как о «благороднейшем,

добрейшем, чистейшем существе», горячо любимом всеми воспитанниками (18, 126).

Деятельность Вильгельма Карловича Кюхельбекера в ее подлинном историческом значении получила правдивое освещение только в трудах советских исследователей, и в первую очередь Ю. Н. Тынянова. Только в этих трудах фигура долговязого Кюхли — смешного, нелепого чудака — предстала в истинном свете, очищенная от того налета карикатурности, которым окутали ее историографы прошлого века. Один из важнейших идеологов декабрьского движения, Кюхельбекер поздно, лишь накануне восстания вступил в тайное Северное общество. Но всей своей литературной, публицистической деятельностью он пробуждал общественную мысль России и стремился оказывать влияние на умы подрастающего поколения.

Поступив в Благородный пансион сразу же после окончания Лицея, Кюхельбекер одновременно был приглашен «особенным гувернером», то есть личным воспитателем к Глинке и двум его сверстникам. Все три воспитанника жили в здании пансиона, но на отдельной квартире, в мезонине. Выбор Кюхельбекера как воспитателя был сделан отцом Глинки не случайно: на родной сестре Вильгельма Карловича — Устинье Карловне был женат родственник новоспасских Глинок Григорий Андреевич Глинка. К тому же весь облик молодого преподавателя, человека исключительного обаяния и нравственной чистоты, не мог не внушать доверия.

Как педагог Кюхельбекер не ограничивался классными занятиями и всячески стремился пробудить у своих питомцев творческие наклонности. В пансионе он сразу же организовал литературный кружок, в котором вместе с Глинкой участвовали Лев Пушкин, Соболевский, Маркевич и Мельгунов. Нередко он собирал любимых учеников у себя в комнате, где его навещали литературные друзья — Пушкин, Дельвиг и Баратынский. Нет сомнения, что в своих беседах с учениками их молодой воспитатель пропагандировал те же идеи борьбы за самобытность и значительность русского искусства, какими были наполнены его выступления в печати. Сам он давно уже выступал как критик и поэт на страницах журналов, а с 1820 года издавал совместно с Рылеевым передовой журнал «Невский зритель».

Эстетическая программа Кюхельбекера отличалась



Вильгельм Карлович Кюхельбекер.
С гравюры И. Матюшина

глубоким своеобразием. В пору всеобщего увлечения романтизмом он занимал самостоятельную позицию как приверженец идей Просвещения и горячий защитник одического, «над-личного» жанра. «В оде поэт бескорыстен, — писал Кюхельбекер, — он не ничтожным событиям собственной жизни радуется, не об них сетует; он ищет правду и суд промысла, торжествует о величии родного края, мечет перуны в супостатов, блажит праведника, клянет изверга» (73, 572). Не отрицая новаторских качеств романтизма, он стремился соединить требования народности с высоким критерием героического, гражданского, «сильного» искусства. В элегической поэзии Жуковского Кюхельбекера отталкивала ее мечтательность, мягкость, «изнеженность». «Сила? Где найдем ее в большей части сих мутных, ничего не определяющих, изнеженных, бесцветных произведений?.. Из слова же русского, богатого и мощного, сияются извлечь небольшой, благопристойный, приторный, приспособленный для немногих язык», — продолжал он в цитированной выше статье (73, 573). Не отозвались ли эти

требования сильного, мощного, общенародного искусства в душе его питомца — создателя грандиозных народных сцен «Сусанина»? Во всяком случае, горячее стремление Кюхельбекера научить «чувствовать и мыслить» в творчестве Глинки вознаградило себя с избытком!

Но благотворное влияние «лицейского мудреца», к несчастью, продолжалось недолго. В 1820 году, после ссылки Пушкина он был уволен за чтение своих стихов в честь опального поэта. Отставка любимого педагога вызвала бурный протест учащихся. В пансионе разгорелся подлинный бунт. Зачинщиком его был Лев Пушкин, которого не замедлили исключить из пансиона вместе с тремя другими воспитанниками.

Наставнику Глинки удалось уехать за границу, где он активно пропагандировал новую русскую литературу и эстетические идеи, формировавшиеся в сфере влияния декабризма. Политическая направленность лекций Кюхельбекера, читанных им в Париже, привела к тому, что ему приказано было выехать обратно в Россию. Но в стенах пансиона для него уже не нашлось места: в системе образования произошел роковой перелом.

1821 год принес с собой решительное наступление реакции и вместе с тем печально известную «реформу» учебных заведений, которая, по существу, уничтожила просветительские завоевания предшествующих лет. Назначенный по распоряжению правительства новый попечитель университета Рунич предал «университетскому суду» Арсеньева, Галича, Германа и Раупаха. Разгрому Петербургского университета много способствовал фанатик и обскурант Магницкий, ставленник всесильного министра просвещения А. Н. Голицына.

В учебных заведениях воцарился дух аракчеевщины. Университетское начальство сделало все возможное для того, чтобы учащейся молодежи «фельдфебеля в Вольтеры дать» и заменить чиновниками образованных питомцев лучших европейских университетов. Неудивительно, что юный Глинка стремился как можно скорее вырваться из пансиона, вступить в самостоятельную жизнь.

Однако нельзя не признать, что годы учения в целом оказались для него плодотворными, что лучшее не было им забыто. В официальной обстановке казенного учебного заведения многое могло бы пройти незамеченным для менее впечатлительной натуры. Но в чуткой душе

Глинка заветы учителей остались надолго. Этим благим порывом юной души не могли вытравить никакие ухищрения университетского начальства, никакие «мелочи жизни» — порой скучной, серой и тягостной.

* * *

Бытовая обстановка университетского пансиона достаточно хорошо известна нам по воспоминаниям Н. А. Маркевича, И. И. Панаева и многих других мемуаристов. Попробуем лишь вкратце напомнить о ней в связи с творческой биографией Глинки — как о необходимом «жизненном фоне» роста его дарования.

Как рассказывает об этом сам композитор, Благородный пансион в первые годы его существования помещался «в доме Отто у Калинкина моста возле больницы». В то время это была тихая окраина в западной части города, вблизи Галерного острова, при слиянии Фонтанки с Екатерининским каналом. Район этот именовался тогда Колодной. Неподалеку отсюда после окончания Лицея некоторое время жил Пушкин, часто навещавший в пансионе своего младшего брата Льва. Впоследствии поэт увековечил и эту местность, и характерные для нее «смирненные лачужки» в три окна с мезонином, населенные простым мещанским трудовым людом. За домом купца Отто простирался большой сад, отделенный кирпичной стеной от Калинкинской больницы.

Режим пансиона не отличался особой мягкостью. Воспитанники подчинялись строгой дисциплине, вставали в холодном помещении при свечах в 6 часов, чинно маршировали на прогулках и нередко голодали, подвергаясь преследованиям невежественных гувернеров («иные были по три дня без булки, без блюда», — рассказывает Маркевич). Длинной вереницей проходят в «Записках» Глинки фигуры рядовых учителей и надзирателей — порой ничтожных, порой жестоких. С недобрим чувством он вспоминает грубого английского шкипера Биттона, отнимавшего ужин у младших воспитанников и «алчно пожиравшего свою добычу»; вечно пьяного итальянца Эллему, «мучившего нас маршировкой»; мелкого лавочника — француза Трике.

Однако и здесь, в повседневном быту, как и в учебном процессе, встречались чуткие воспитатели, заслужившие благодарную память потомства. «Нашим утешени-

ем» называл Глинка младшего инспектора Ивана Екимовича Колмакова — доброго и смешного чудака, но при этом способного и знающего педагога, хорошего латиниста, готового в любой момент заменить любого из заболевших преподавателей («Ему первому обязан я знакомству с латинской литературой», — вспоминает Глинка). До конца дней композитор тепло вспоминал об этом своем учителе, о его доброте и душевности, его редкой чуткости к народному искусству. Привлекает внимание интересное высказывание Колмакова о русской народной песне, цитированное в «Записках» Глинки и прямо перекликающееся с известным высказыванием Радищева: «Послушай поволжского извозчика — песня заунывна, слышно владычество татар; — пели, — поют, довольно!» (23, 260).

Значительно скрашивал повседневную жизнь юных затворников и старший инспектор Андрей Андреевич Линдквист — гуманный и образованный педагог, товарищ и друг великого Шиллера. Как и Колмаков, он относился к воспитанникам по-человечески просто и не избегал с ними дружеского общения. К Линдквисту Глинка сохранил дружеские чувства и после окончания пансиона, а с сыном его присутствовал 14 декабря на Сенатской площади. Показательно, что во время памятной «реформы» Рунича Линдквист был уволен наряду с другими уже известными нам профессорами университета.

Соотношение передовых и реакционных сил в стенах учебного заведения заметно отразилось на всей внутренней жизни пансиона. В среде воспитанников возникли вполне определившиеся группы «свободомыслящих». Идеи декабризма носились в воздухе, и молодые питомцы пансиона воодушевлялись теми же принципами единения, дружбы, сплоченности во имя общественного блага. В пансионе возникали свои «тайные общества», носившие название «Общество Гвардейцев» (впоследствии переименованное в «Общество Свободолюбцев»), Минералогическое и Ботаническое общества и, наконец, самое значительное из них — «Общество Малороссиян», к которому принадлежал и Глинка.

Душой этой своеобразной организации был юный патриот Украины Николай Маркевич. В «Общество Малороссиян», по его словам, «каждый малороссиянин имел право записаться, разве он шпион или доносчик, тогда и место рождения и отечество не помогало ему». Вскоре



А. А. Дельви́г.
Портрет работы В. Лангера

решено было «в малороссияне» принимать вообще всех «людей добрых и честных, какой бы они нации не были». Так приняты были в общество легкомысленный, беспечный, но любимый товарищами Лев Пушкин — «за то, что Александр Сергеевич его брат» и Глинка — «за музыку» (18, 132).

Имя Маркевича хорошо известно в литературе. Вместе с Соболевским и Мельгуновым он принадлежал к числу самых близких друзей Глинки, и с этим «славным триумвиратом» юного музыканта уже тогда связывали общие интересы и общие взгляды. С Маркевичем — историком и этнографом, автором многотомной «Истории Украины» и составителем одного из первых сборников украинских народных песен («Народные украинские напевы, положенные на фортепиано», 1840), Глинка встречался впоследствии на Украине, в конце 1830-х годов. От него он мог получить ценные сведения о культуре и быте украинского народа, об украинской песенности, которой в то время увлекался. В это же время Маркевичу выпала честь участвовать в создании либретто «Руслана».



А. С. Пушкин.

Гравюра Н. Уткина с портрета О. Кипренского

Очень тепло относился Глинка и к Николаю Мельгунову — в будущем писателю, музыкальному критику и композитору. Не окончив Благородного пансиона, Мельгунов затем переехал в Москву, где поступил в университет и примкнул к обществу философов и литераторов — «любомудров». В числе других образованных «архивных юношей» Мельгунов служил в Архивном управлении и выступал в журналах с критическими статьями. С Глинкой его сближала горячая любовь к музыке. Хороший пианист, Мельгунов проявил себя и как композитор: ему принадлежат романсы на стихи Пушкина, Дельвига, Баратынского, Лермонтова. В Москве он сблизился с композиторами Верстовским и Геништой, а затем вошел в кружок Н. С. Станкевича, где музыка составляла один из главных предметов критических споров. Горячо любивший классическую музыку, Станкевич искренне восхищался Мельгуновым, его музыкальностью, его тонким вкусом. «Общество Мельгунова и братии — вот моя

будущность, — писал он в 1834 году. — Я его люблю, что он умен, добр, честен, чувствует, играет на фортепиано и пишет повести» (38, 22).

С Мельгуновым Глинка впоследствии не раз виделся и в Москве. Работая над «Иваном Сусаниным», он знакомил своего друга с фрагментами будущей оперы и несомненно прислушивался к его советам. В этом товарище детских лет он нашел одного из самых пламенных своих почитателей и тонких ценителей, горячо любившего «милого Глинушку».

Не прерывались отношения и с Сергеем Соболевским — известным в истории литературы другом Пушкина. Знаток русской народной песенности, фольклора, страстный библиофил, Соболевский привлекал широтой литературных интересов. Знакомство с этим известным остряком, приятелем знаменитых поэтов само по себе способствовало сближению Глинки с литературной средой, с пушкинским окружением. А ведь именно этой среде молодой композитор был в значительной мере обязан быстрым созреванием своего уникального таланта.

Как же совершался в то время самый процесс роста юного музыканта, еще не имевшего возможности целиком посвятить себя любимому искусству? Судя по сохранившимся данным, Глинка сразу же покорял окружающих основным своим качеством — одаренностью. Маленький, худощавый, тщедушный, с большой головой и выразительным взглядом темных глаз, он становился прекрасным за фортепиано, в часы вечернего музицирования. В его характере — болезненно самолюбивом и мнительном, далеко не всегда уживчивом, казалось бы, многое могло отталкивать озорных и шумных подростков. Но этого не случилось: слишком уж велика была сила обаяния, исходившая от его щедрой, богато одаренной натуры. «Он уж и в пансионе был превосходным музыкантом, — писал Маркевич, — ... и тогда уже его импровизации были прелестны. Маленький, крошечный, довольно безобразный¹... и с гениальным пламенным

¹ Простим автору излишнюю суровость: сохранившиеся портреты не подтверждают его мнения о «безобразной» внешности Глинки. Думается, что более точно описывает Глинку другой воспитанник Благородного пансиона — литератор А. Н. Струговщиков: «Его серьезное лицо, с смуглым южным оттенком, с прищуренным, или, точнее, с прислеповатым взглядом, беспрестанно... оживлялось... роста побольше малого, но поменьше среднего, его фигура была... соразмерна и довольно стройна» (47, 35).

взглядом. Я его прозвал „Глиночка“. Таким он остался и доныне» (18, 130).

Еще интереснее свидетельство Мельгунова в его статье о Глинке: «В длинные зимние ночи, в летние петербургские сумерки, так памятные каждому, кто хоть раз наслаждался их вдохновительной, полярной поэзией... он предавался полету свободной импровизации, отдыхая за нею от головоломных занятий, от забот ученических. В этих звуках, дрожащих восторгом, высказывал он и свои детские мечты, и свою томную грусть, и свои живые радости. Если бы кто видел его, сидящего в летнюю, лунную ночь с географией Арсеньева или с любимым Кювье в руках, если бы видел, как он сводит глаза с книги на месяц, с месяца на книгу, тот верно бы сказал: „Это прилежный, рачительный ученик“, но науки — не его назначение; он рожден быть художником» (18, 159—160).

Предаваясь любимому занятию — импровизации, Глинка в то же время уделял много внимания совершенствованию своей фортепианной техники, мастерству пианизма. Занятия музыкой (хотя и «за особую плату»), к счастью, не возбранялись и даже поощрялись в Благородном пансионе. Для них обычно отводились вечерние часы; в распоряжении учащихся имелись казенные инструменты — фортепиано и струнные смычковые. Существовал даже и общий «музыкальный класс» (по-видимому — класс хорового пения), руководимый вездесущим, неутомимым дирижером Большого театра К. А. Кавосом. У Глинки же, в его мезонине, имелось собственное фортепиано, вскоре замененное хорошим роялем Тишнера: «Тишнер в то время был лучшим мастером в Петербурге, и механизм его роялей допускал возможность играть чрезвычайно отчетливо», — пишет Глинка (23, 215).

Приехав в Петербург, Глинка сразу же начал заниматься у лучшего педагога того времени — прославленного ирландского пианиста Джона Фильда. Искусство Фильда, родоначальника романтического пианизма, было тогда в полном расцвете; его ноктюрнами, концертами и дивертисментами увлекалась вся музыкальная молодежь. В России Фильд создал целую школу исполнителей: к числу его учеников принадлежали Верстовский, Ласковский, Дюбюк, известная польская пианистка Мария Шимановская и многие другие. «В истории русско-



Джон Фильд.
С гравюры Г. Янова

го пианизма преломление традиций Фильда, по-видимому, долго и хорошо влияло», — писал Б. В. Асафьев.

Глинка с восторгом описывает «сильную, мягкую и отчетливую игру» Фильда, восхищается редким изяществом его мелкой техники, чистотой его ажурных пассажей. Сам он как пианист навсегда остался преемником фильдовской раннеромантической школы и по-своему широко развил ее принципы в изысканной фактуре своих фортепианных сочинений.

У Фильда Глинка успел взять всего три урока, до отъезда знаменитого музыканта в Москву. За это время он успел выучить его второй дивертисмент для фортепиано с сопровождением струнного квартета — одно из трудных, виртуозных сочинений, требующих хорошо разработанной техники. Судя по тому, что юный пианист удостоился «лестного одобрения» ирландского мастера, он обладал к этому времени уже достаточно высоким уров-



Шарль Майер.
С литографии А. Баумана. 1853 г.

нем пианизма. Удалось ему познакомиться и с известным пианистом Гуммелем, который «благосклонно выслушал» юного русского музыканта (Глинка исполнил соло из гуммелевского фортепианного концерта a-moll).

После отъезда Фильда Глинка занимался с его учеником В. Оманом, а затем с известным пианистом и композитором Карлом Цейнером — учеником Клементи. У Цейнера Глинка впервые начал заниматься теорией музыки; однако эти уроки, по его словам, не принесли ему пользы: Цейнер оттолкнул его сухим педантизмом. Метод его обучения, основанный на заучивании «вдолбашку» самых элементарных теоретических сведений, не мог заинтересовать Глинку, и думается, что маститый педагог просто недооценивал редкие творческие данные своего ученика.

Это заставило Глинку обратиться к другому педагогу фильдовской школы. Его он нашел в лице Шарля Май-

сра (1799—1862) — в то время совсем молодого музыканта, отличного пианиста и автора фортепианных сочинений. Чуткий, отзывчивый Майер вскоре стал для него не столько учителем, сколько старшим другом. Разучивая с Глинкой классический репертуар, он в то же время руководил его первыми композиторскими опытами, практически изучал с ним гармонию и пристально анализировал изучаемые произведения, «отличая классические от хороших, а сии последние — от плохих» (23, 226). Судя по словам Глинки, Майер был, по существу, первым руководителем и наставником на его творческом пути: «Он более других содействовал развитию моего музыкального таланта» (23, 219).

У Майера Глинка занимался уже будучи воспитанником двух последних классов. Его репутация отличного пианиста к этому времени окончательно утвердилась и даже вышла за пределы университетского пансиона. Редким музыкальным талантом своего воспитанника, по-видимому, немало гордилось университетское начальство. Весной 1820 года, на одном из переходных экзаменов Глинка играл фортепианный концерт Цейнера в присутствии самого министра просвещения Голицына, а в день выпуска из пансиона, 3 июня 1822 года, с блеском исполнил концерт Гуммеля (на втором фортепиано ему аккомпанировал Майер). Это выступление было отмечено в печати (журн. «Сын Отечества», 1822, т. XXVIII, с. 95—96).

Во время отпуска, праздничных дней, по субботам и воскресеньям молодой музыкант не упускал случая помузичивать в салонах Петербурга. Он постоянно выступал в доме сенатора В. В. Энгельгардта, разыгрывая «к удовольствию знакомых» в четыре руки увертюры Моцарта и Керубини с двоюродной сестрой Софьей Ивановной — музыкально одаренной дочерью Ивана Андреевича Глинки. Нередко он посещал дом любителя музыки П. Р. Юшкова — владельца крепостного оркестра, и, по-видимому, сам принимал здесь участие в музыкальных вечерах.

Огромную роль в музыкальном развитии Глинки сыграли в то время летние поездки в Новоспасское, где он продолжал с увлечением заниматься с оркестром дяди Афанасия Андреевича.

Живой интерес к симфонической музыке и присущее Глинке чувство оркестрового колорита всегда побужда-

ли его практически знакомиться с инструментами, играть на них, изучать их механическое устройство. С детства игравший на скрипке, он в Петербурге некоторое время брал уроки у известного скрипача-виртуоза, концертмейстера Большого театра Франца Бёма. Хорошо играл Глинка и на альте. Сам композитор подтверждает, что в эти годы он увлекался по преимуществу инструментальной музыкой — камерной и оркестровой: увлечение вокальным искусством пришло несколько позже.

Но все же и оперный театр не переставал интересовать Глинку. Он часто посещал петербургский Большой театр с родителями и родственниками во время их приезда в столицу. Петербургская оперная труппа, в то время едва только успевшая укрепиться на сцене под руководством Кавоса, в 1810-х годах уже блистала выдающимися талантами. В числе артистов-певцов Глинка особенно отмечает двух теноров — Самойлова и Климовского, баса Злова и знаменитую Елизавету Сандунуву, которая уже не выступала в то время на сцене, но постоянно исполняла в концертах русские песни и участвовала в классических ораториях.

Репертуар Большого театра состоял тогда преимущественно из опер французских композиторов. Этому способствовали отчасти вкусы «офранцузившейся» русской аристократии, отчасти многолетняя деятельность иностранных дирижеров — Кавоса и Буальдье (последний из них, видный французский композитор, долгое время руководил французской оперной труппой в Петербурге). Комические оперы Буальдье «Алина, королева Голкондская», «Красная шапочка» и другие постоянно шли на петербургской сцене. Наряду с ними ставились более строгие и более «классицистские» по своему стилистическому облику оперы Керубини и Мегюля; этих двух композиторов с детских лет особенно любил Глинка. Из слышанных им в то время опер он называет «Красную шапочку» Буальдье, прославленного «Водовоза» Керубини, «Иосифа» Мегюля и оперу «Жоконд» Изуара — весьма популярную в России, упомянутую Пушкиным в повести «Метель». О русском оперном репертуаре композитор умалчивает — по всей вероятности потому, что отечественная опера к тому времени значительно обеднела. Петербургскую сцену наводняли достаточно эклектичные оперы Кавоса, его же балеты, дивертисменты и интермедии. Едва только начали входить в те-

атральный репертуар русские водевили с музыкой Верстовского и Алябьева — двух талантливых композиторов, которым, однако, вскоре пришлось перенести свою деятельность в Москву.

Зато блистательного расцвета достиг в пору юности Глинки русский балет, стяжавший общеевропейскую славу. «Оперы и балеты приводили меня в неописанный восторг», — вспоминает композитор. Этот восторг юного музыканта полностью разделяли с ним такие искушенные знатоки русского театра, как Пушкин и Грибоедов. Глинке суждено было стать свидетелем тех спектаклей, в которых «венчался славой» знаменитый Дидло, и восхищаться искусством замечательной балерины Истоминой — «блистательной, полувоздушной, смычку волшебному послушной»; ему суждено было видеть те реформаторские постановки Дидло, в которых прославленный балетмейстер явился создателем русского романтического балета: «Зефир и Флора», «Амур и Психея», «Рауль де Креки». И если Глинка впоследствии, в балетных сценах своих двух опер выступил как родоначальник подлинно симфонической балетной музыки, то этим он был в значительной мере обязан своему знанию балетного искусства, тонкому ощущению классического танца.

* * *

Занятия музыкой, которым Глинка предавался со всей страстью, со всем пылом юности, все же не вытеснили в его душе врожденной склонности к естественным и гуманитарным наукам, к лингвистике и русской словесности. В пансионе он считался одним из первых учеников и был, по его словам, «любим столько же товарищами, сколько отмечен профессорами» (23, 221).

Детальные исследования советских авторов, и в первую очередь Б. В. Асафьева, окончательно разрушили прежнюю (и к сожалению, до сих пор бытующую в зарубежных трудах) легенду о Глинке как о якобы «неинтеллектуальном» типе художника, творившего только интуитивно. Напротив: его редкая пытливость и любознательность, его рациональный подход к явлениям природы и окружающей жизни ярко проявились еще в детские, допетербургские годы. В этом отношении Глинка, как и Пушкин, явился наследником просветительских традиций минувшего XVIII века с его стремлением к разум-

ному, четкому, ясному осознанию жизненных начал, и в том числе — сознательному определению прекрасного в искусстве (отсюда, из этой эстетики просветительского классицизма, родилось любимое словцо Глинки: «отчетливо»).

Характерной чертой психологического облика композитора всегда оставалась его любовь к живой природе, при этом наблюдаемой не издали, не в качестве «пейзажа», а в непосредственном соприкосновении с ней. «Естественные науки, в особенности зоологию любил страстно», — говорит о себе Глинка. Живые существа из мира природы — кролики, голуби, певчие птицы постоянно окружали его с самого детства и до последних дней, в деревне и в Петербурге. Комнаты его были наполнены пением птиц, которых он держал в специальном вольере.

Склонность к познанию окружающего мира сказывалась у Глинки и в его любви к географии, описаниям путешествий, этнографическим трудам. Жажда познания нового неизменно влекла его «к далеким странам и людям». Впоследствии он с неумолимой настойчивостью, невзирая на слабое здоровье, странствовал по разным странам Европы — пешком и в карете, в холод и зной, в молодом и пожилом возрасте. И всюду эти путешествия сопровождались тщательным изучением природы, фольклора, нравов, обычаев, языка и, разумеется, музыкальной культуры данной страны.

Глинка обладал редкими лингвистическими способностями. Он свободно владел тремя европейскими языками — французским, немецким, итальянским: затем к ним прибавился испанский язык, на котором он, после двухлетнего пребывания в Испании, говорил как на родном русском. С детских лет он основательно изучал древние языки — латинский и греческий, любил читать древнеримскую литературу. С профессором университета Джафаром (подлинное имя — Мирза Джафар Топчибаев. — *О. Л.*), учителем Грибоедова, изучал в пансионе персидский и английский; уроки эти, по его словам, «шли удачно». Страсть Глинки к лингвистике нельзя объяснить только его природной одаренностью — блестящей памятью и чутким слухом музыканта: ведь даже в зрелые годы он не переставал совершенствовать свои познания в иностранных языках, предаваясь этому занятию с чисто эстетическим наслаждением. Здесь снова сказалась характерная «пушкинская черта» вживания в инонацио-

пальную стихию — черта, присущая великим русским художникам.

Наступил 1822 год, близилось окончание пансиона. Но именно в это время молодой музыкант в значительной мере утратил интерес к занятиям в учебных классах. Разгром университета, учиненный мракобесом Руничем, произвел тягостное впечатление на Глинку. «Должно признаться, что теперь ученье у нас в совершенном упадке» (24, 32), — писал он родителям 2 мая 1822 года. Отставка любимых педагогов окончательно отдалила его от пансиона. Под предлогом болезни он старался в последний год как можно меньше проводить времени в стенах учебного заведения (к этому времени университетский пансион был переведен из тихой Коломны в Семёновские роты) и жил в основном на частной квартире, у родственников. Все более увлекаясь музыкой, он только перед экзаменами вплотную «принялся за науки», несколько отстав от товарищей. Однако выпускной экзамен прошел успешно: экзаменаторы «за прошлые заслуги» были снисходительны к талантливому юноше, и в результате Глинка был выпущен из пансиона вторым учеником, «с правом на чин 10-го класса», иначе говоря — с званием коллежского секретаря.

Годы учения закончились. Истинное призвание юноши, казалось бы, определилось. Но не таким уж простым и гладким был путь композитора в его время, в его среде. Профессия музыканта в начале XIX века считалась пока еще немыслимой в дворянском сословии, и музыка в этом кругу не могла служить средством к существованию. Недаром с таким неудовольствием говорил отец Глинки, следивший за музыкальными успехами сына: «Вот и вышел скоморох!» На путь профессионального творчества лишь постепенно, исподволь начали выходить даровитые любители из дворян вроде Верстовского и Алябьева. Для Глинки, разносторонне одаренного юноши, как это казалось его родным и близким, открывалась прямая дорога государственного чиновника, дипломата или «архивного юноши», каким стал, например, Николай Мельгунов. В этом не сомневались и его педагоги, всегда отмечавшие Глинку в числе первых учеников. И только самому молодому музыканту пришлось в течение многих лет настойчиво утверждать себя в избранном искусстве и с редкой целеустремленностью преодолевать поверхностный дилетантизм, присущий его среде.

Лето 1822 года застало Глинку в Новоспасском, за любимым занятием музыкой. Настали желанные дни общения с природой, с искусством, которому Глинка мог отдаваться уже безраздельно. Вспоминая о жизни брата в деревне, Л. И. Шестакова писала: «У него всегда было распределено время для занятий. В деревне вставали довольно рано; после чая он обыкновенно писал музыку или что другое, потом долго играл на рояле, а перед обедом читал. Обедали мы всегда в 1 час дня; после обеда он брал нас, меньших, к себе в комнату, устраивал нам игры <...> Птиц у него было более 16: между ними были варакушки, ольшанки, черноголовки, малиновки и даже соловей; все они летали на свободе по комнате, в которой для брата была поставлена кушетка; он часто лежал на ней и прислушивался к их щебетанию и пению... И всегда, после того, как побудет у птиц, возвратится в свою комнату, садится за рояль и играет долго, долго» (18, 35).

Много внимания Глинка уделял работе с оркестром — теперь уже в качестве основного руководителя, дирижера и даже учителя крепостных музыкантов.

Об этой своей деятельности композитор достаточно подробно рассказывает в «Записках»: «Прежде общей пробы я проходил с каждым музыкантом, исключая немногих лучших, его партию, до тех пор пока не было ни одной неверной или даже сомнительной ноты в исполнении. Таким образом я подметил способ инструментовки большей части лучших композиторов для оркестра (Глюка, Генделя и Баха я знал только понаслышке). Потом слышал общий эффект пьесы, ибо, производя первые пробы вместе, сам я управлял оркестром, играя на скрипке, когда же пьеса шла порядочно, я отходил на некоторое расстояние и следил таким образом эффект изученной уже инструментовки. Репертуар состоял по большей части из увертюр, симфоний, а иногда игрались и концерты» (23, 226).

В репертуар шмаковского оркестра входили, по словам Глинки, пять увертюр Керубини — к операм «Медея», «Португальская гостиница», «Фаниска», «Лодоиска» и «Водовоз» (из них первые две он «особенно любил») и три увертюры Мегюля — к операм «Иосиф», «Мнимое сокровище» и «Разгневанный». «Уже знание этих увертюр в детальном их прохождении давало слуху Глинки конкретное

„связание“ стиливо стройного и строгого голосоведения оркестра французской классической школы», — писал Асафьев в работе «Слух Глинки». Исследователь подчеркивает ценные качества этой школы — сдержанность, благородство, высокий вкус и экономию средств: «Изучать партитуры увертюры Керубини — это все равно, что изучать рисунок великого Энгра» (3, 309).

Наряду с увертюрами французских авторов Глинка упоминает ценнейшие образцы мировой классики: увертюры Моцарта «Дон-Жуан», «Волшебная флейта», «Милосердие Тита» и «Свадьба Фигаро», а затем увертюру Бетховена «Фиделио». Симфоний же, как он утверждает, было три: Гайдна — B-dur, Моцарта — g-moll (можно не сомневаться, что то была знаменитая симфония 1788 года) и Вторая Бетховена, D-dur, которую Глинка предпочитал всем остальным. По верному наблюдению Асафьева, в творческом становлении композитора эти произведения сыграли особую роль: «Слух Глинки познал тут: нерв и энергию ре мажора в оркестре Моцарта и Бетховена, нежность и элегичность соль минора Моцарта, живость его скрипок» (3, 310).

Вся эта обширная программа, разумеется, не могла быть подготовлена в течение одного лета. В своих воспоминаниях Глинка относит ее к 1823 году, но самый отбор произведений свидетельствует об огромной предварительной работе, проделанной молодым музыкантом. Надо полагать, что упомянутые в «Записках» сложнейшие произведения Моцарта, Бетховена, Керубини и Мегюля исполнялись им в Новоспасском на всем протяжении 1820-х годов, а самый оркестр, окончательно перешедший в его ведение (дядя Афанасий Андреевич скончался в 1828 году), непрерывно пополнялся и совершенствовался. Не случайно Глинка, имея в виду свои музыкальные занятия в Петербурге, вывоз из Новоспасского двух музыкантов Нетоевых, с которыми с тех пор нередко играл в ансамблях.

Усиленно занимаясь музыкой, будущий композитор не торопился приступать к служебным занятиям. Вернувшись в Петербург, он, по желанию отца, занялся подготовкой к дипломатической службе. Но эта перспектива не радовала его: официальный «дипломатический язык», который он изучал под руководством Линдквиста, казался ему «чем-то диким». Уроки у Майера и Бёма по-прежнему продолжались, и Глинка, по его словам, в музыке «быстро успевал».

Весна 1823 года принесла с собой важное событие, навсегда запечатлевшееся в памяти Глинки: поездку на Кавказ. Впервые ему пришлось увидеть те сказочные края, о которых он мечтал еще ребенком, — широкие, беспредельные степи Украины, лазурное южное небо, величественную природу Северокавказского края.

По совету врачей, Глинка предпринял эту поездку с целью лечения: кавказские минеральные источники в то время начали приобретать известность в России, им придавали особое, чудодейственное значение. Но думается, что главной причиной здесь был чисто художественный стимул — живой интерес к Кавказу, своеобразная романтика Востока, властно захватившая русскую литературу 1820-х годов. Далеко не случайным кажется сейчас тот факт, что поездка Глинки совершилась в пору всеобщего увлечения «Кавказским пленником»!

Еще с конца XVIII века Кавказ, «знойная граница Азии», привлекал воображение поэтов. Его восторженно описывали Державин и Жуковский, никогда не видевшие кавказских гор, к нему мысленно стремился и юный Пушкин, воображая его суровую природу. Но вот над головой поэта разразилась гроза южной ссылки — и вскоре ему пришлось, уже не по своей воле, посетить Кавказ, который сам Александр I называл «теплой Сибирью». Находясь в 1820 году на Минеральных водах с семейством Раевских, Пушкин лишь издали мог любоваться великолепной панорамой Кавказского хребта. Но этого было достаточно для того, чтобы творческая мысль оживилась и родилась первая в русской поэзии подлинно романтическая, байроническая поэма — «Кавказский пленник». В печати она появилась осенью 1822 года и вызвала многочисленные отзывы русской критики, в том числе интереснейшие статьи Вяземского и Плетнева. Поэмой зачитывались; в музыкальных салонах Москвы и Петербурга всюду звучала «Черкесская песня» Пушкина («В реке бежит гремучий вал»), положенная на музыку сначала Геништой, а затем Маурером. Мог ли не знать обо всем этом Глинка, когда он с восторгом принял предложение отца поехать на Кавказ?

Пушкин был одним из первых русских писателей, посетивших Северокавказский край, а Глинка — первым композитором, совершившим такое же путешествие на три года позже. Поездка в то время была далеко не безопасной: борьба за покорение кавказских земель переживала

самую бурную, «ермоловскую» пору своей истории. Русские отряды подвергались постоянным набегам горцев; мирные аулы на Северном Кавказе втайне поддерживали отчаянное сопротивление своих сородичей. И можно с полным основанием доверять Глинке, когда он рассказывает, что свои путешествия в районе Минеральных вод он иногда совершал «с конвоем и пушкой», что годом позже, около Кисловодска, «черкесы учинили сильное нападение и вырезали несколько близлежащих деревень» (23, 224).

Путь Глинки лежал через Украину. Остановившись на несколько дней в Харькове, он снова занялся музыкой и снискал расположение местных меломанов. В разгаре лета молодой путешественник прибыл наконец на Минеральные воды — в Пятигорск, который тогда еще не имел этого названия. Существовала лишь небольшая станица, раскинувшаяся на склонах Машука; принимая минеральные ванны, приезжие пользовались естественными серными источниками, стекавшими с гор в наскоро устроенные лачужки.

Красота окружающей природы навсегда покорила Глинку. Нельзя не удивляться его наблюдательности, читая описание Пятигорска, оставленное им в «Записках» по памяти: «Вид теперешнего Пятигорска в то время был совершенно дикий, но величественный; домов было мало, церквей, садов вовсе не было; но так же, как и теперь, гнулся величественно хребет Кавказских гор, покрытых снегом, так же по равнине извивался ленточкой Подкумок, и орлы во множестве ширяли по ясному небу» (23, 223).

Через два года после Глинки в тот же дикий, необжитый еще Пятигорск прибыл десятилетний Лермонтов, для которого Кавказ с тех пор стал второй «поэтической родиной»; затем снова, вторично этот край посетил Пушкин. В начале 1830-х годов в Пятигорске поселился ссыльный Алябьев. После разгрома декабрьского восстания «погибельный Кавказ» в глазах правительства стал узаконенным местом ссылки «мятежников», разжалованных офицеров и других представителей оппозиционно настроенного дворянства.

В сознании юного Глинки поэтическое представление о Кавказе как о приюте свободолюбия, несомненно, уже сложилось, и яркие впечатления кавказской природы и быта навсегда запомнились в их неповторимом художест-

венном облике. «Мне там было хорошо, особенно в Пятигорске, — вспоминает он в «Записках». — Между прочим я видел пляску черкешенок, игры и скачку черкесов, мирных аулов, разумеется» (23, 224). Так впервые вошла в его жизнь тема Востока — воинственного и прекрасного, сурового и пленительного, тема, во многом определившая путь русского классического искусства. Мысль о музыкальном воплощении этих образов пока еще не могла возникнуть у начинающего композитора. Но образам Кавказа, южной природы суждено было расцвести позже, в волшебных сценах «Руслана», в стремительной лезгинке и томной «ратмировской» лирике. «Не в том суть, записывал ли Глинка напевы, какие и сколько, — справедливо замечает Асафьев. — Он, как и Лермонтов, у с л ы ш а л Кавказ, а через древнейшие интонационные пласты Кавказа услышал и прилегающие страны и Восток» (3, 151).

* * *

Первое путешествие в южные края дало сильнейший толчок творческому воображению Глинки. Вернувшись осенью на родину, в Новоспасское, он впервые почувствовал себя к о м п о з и т о р о м, а не только исполнителем-музыкантом. Любимое занятие импровизацией и первые опыты фортепианных пьес теперь уступили место более широким симфоническим замыслам: Глинка, по его словам, «много работал на русские темы». Усиленно занимаясь оркестром, изучая симфонии и увертюры классиков, он набрасывает первые эскизы симфонических сочинений и камерных ансамблей.

Влечение к композиции еще усилилось в Петербурге, куда молодой музыкант вернулся весной 1824 года, после долгого отсутствия. Здесь он застал кипучую жизнь, полную событий. Накал политического движения давал определенную окраску новым исканиям в русской литературе; значительно оживилась критика и публицистика. Появились в печати основные издания декабристов — «Полярная звезда» Рылеева и Бестужева и «Мнемозина» Кюхельбекера и Одоевского. Важные эстетические проблемы выдвигались на страницах журналов декабристского направления, таких, как «Невский зритель», «Соревнователь просвещения и благотворения», «Сын Отечества». В статьях А. А. Бестужева, П. А. Катенина, О. А. Сомова, П. А. Вяземского развертывалась полемика вокруг насущных вопро-

сон романтизма и классицизма, национальности и народности в искусстве. Подлинным манифестом декабристской эстетики можно назвать труды, появившиеся накануне восстания, в преддверии великих событий: «Несколько мыслей о поэзии» Рылеева, «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов» Александра Бестужева, «О направлении нашей поэзии» Кюхельбекера.

Почва для развития критической мысли была заложена и в самом творчестве — в новых и поразительных явлениях русской литературы. Уже ходили по рукам списки бессмертной комедии Грибоедова. С каждым произведением росла слава опального Пушкина — творца «Цыган» и новых лирических стихотворений, которыми наперебой старались завладеть издатели; уже создавалась им в тиши пушкинской деревни первая русская народная трагедия — «Борис Годунов». Общее внимание привлекали восходящие светила поэзии — Дельвиг, Языков, Баратынский. И наконец в это же время, в 1823—1824 годах вышли «Думы» Рылеева, ставшие настольной книгой в оппозиционных кругах.

На эти завоевания литературы чутко откликалась и музыка. После долгого музыкального безвременья (ибо не так уж богата в этом отношении была предшествующая эпоха 1810-х годов!) выдвинулись новые примечательные фигуры, новые силы — Алябьев и Верстовский. С ними не мог тогда близко познакомиться молодой Глинка: Верстовский еще в 1823 году перенес свою деятельность в Москву, а пылкого Алябьева, друга декабристов, вскоре «постиг судьбины гнев» — изгнание, ссылка. Но сочинения этих композиторов, как и других известных «романсистов» пушкинской эпохи — Титовых, Виельгорского, Яковлева, Геништы, — Глинке, конечно, были известны. Художественная атмосфера петербургских литературно-музыкальных кружков воодушевляла молодого музыканта, наталкивала его на путь творчества.

По приезде в Петербург Глинка окончательно оставил мысль о дипломатической карьере. Совершенно случайно, по совету дальнего родственника, занял он первое попавшееся вакантное место и поступил на службу в канцелярию Совета путей сообщения на должность помощника секретаря. Выбор оказался удачным: служба не была обременительной и оставляла много времени для музыкальных занятий. К тому же знакомство с председателем Совета,

видным сановником графом Сиверсом, вскоре оказалось полезным для Глинки. Дом Сиверса славился своей музыкальностью, и в этом петербургском салоне Глинка сразу же приобрел репутацию отличного пианиста. Помимо камерной музыки у Сиверса постоянно исполнялись также и оперные отрывки. В одном из таких домашних концертов с большим успехом шла опера «Водовоз» Керубини, в которой Глинка пел партию Антонио.

Нередко посещал он также дом княгини Хованской, где камерные концерты были обычным явлением, а музыкальный репертуар состоял исключительно из произведений венских классиков — Бетховена, Моцарта, Гайдна. Активное участие в этих вечерах принимала приехавшая из Вены пианистка Лигле, с тех пор ставшая постоянной партнершей Глинки; о ее музыкальных способностях он отзывался с большой похвалой.

Регулярные занятия с Майером к этому времени уже прекратились. Умный и проницательный музыкант не считал нужным продолжать их, признав себя — подобно Жуковскому в его известной надписи на портрете, подаренном Пушкину, — «побежденным учителем» своего гениального ученика. «Вы слишком талантливы, чтобы брать у меня уроки, — сказал он Глинке, — приходите ко мне запросто каждый день и будем вместе музицировать» (23, 226). С тех пор встречи обоих музыкантов действительно приобрели характер дружеского общения и творческих бесед. Судя по некоторым данным, Майер продолжал давать Глинке советы в области композиции, а эта «страсть к сочинительству» теперь уже обнаружилась со всей очевидностью.

С присущей ему строгостью оценки Глинка в своих воспоминаниях решительно утверждает, что в первых его опытах «все еще не было толку» (23, 228). Нельзя не заметить, однако, что уже в то время он пробовал свои силы одновременно в различных и при этом труднейших жанрах — сочинениях для оркестра (Адажио и рондо, две увертюры, эскизы симфонии), камерных ансамблях (септет и струнный квартет, соната для альта) и циклах фортепианных вариаций.

Наконец пробудилось и стойкое влечение к вокальному искусству. Около 1824 года Глинка начинает брать уроки у итальянского певца Беллоли. Одновременно он много занимается итальянским языком, вырабатывает ясную дикцию и четкую артикуляцию, необходимую в стиле



Михаил Иванович Глинка.
Портрет работы М. Тербенева. 1824 г.

бельканто. Уроки эти, по-видимому, уже тогда послужили прочной основой вокального мастерства Глинки, ибо сам он оценивает их положительно: «Беллоли учил хорошо и владел еще голосом достаточно, так что мог сам петь все, чему учил меня», — говорит он в «Записках» (23, 228). Занятия шли настолько успешно, что вскоре Глинка начал выступать в любительских концертах в новом качестве певца-исполнителя; особенно удавались ему партии в итальянских операх-буффа. Неудивительно, что именно к этому времени относится первый известный нам оперный замысел Глинки — опера «Матильда Рокби», на сюжет поэмы Вальтера Скотта (36, 141—145).

Замысел этот остался неосуществленным. Модный романтический сюжет, по-видимому, недолго занимал воображение композитора. Однако на пути Глинки работа над оперой все же сыграла известную роль, положив начало его вокальному, точнее романсовому творчеству. Из оперы «Матильда Рокби» дошел до нашего времени только один фрагмент — песня барда Вильфрида, позднее включенная Глинкой в собрание его романсов под названием «Моя арфа».

В первоначальном виде романс «Моя арфа» не сохранился. Глинка записал его по памяти уже на склоне жизни, в 1855 году. Этим и объясняется вполне законченная, изящная, «отшлифованная» форма романса, еще несвойственная первым глинкиным опытам. Сам Глинка в шутку называл его «допотопным», имея в виду время создания «Моей арфы» — начало 1824 года, до памятного наводнения, постигшего Петербург 7 ноября.

Отображенное Пушкиным в «Медном всаднике», оно навсегда запомнилось Глинке. Композитор жил в то время в Коломне, в низко расположенной части города, и подвергался непосредственной опасности: вода достигала порога его квартиры. На его глазах «порабощенная стихия» со страшной силой обрушилась на северную столицу:

Нева вздувалась и ревела,
Котлом клокоча и клубясь —
И вдруг как зверь остервенясь,
На город кинулась.

Многим современникам Глинки это стихийное бедствие казалось предвестником грозных и страшных событий. Предчувствие не обмануло их: годом позже разразилась декабрьская катастрофа.

События 14 декабря, как известно, получили лишь самое скупое, поверхностное освещение в воспоминаниях Глинки. Написанные в последние годы николаевского царствования, в условиях жесточайшей цензуры, его «Записки» хранят следы сугубо «осторожного» отношения к историческим фактам. Старательно избегая называть имена, он коротко сообщает лишь о «прежних товарищах», пострадавших и сосланных в Сибирь, о том, что «между мятежниками были очень знакомые ему люди». К тому же и эти беглые упоминания были полностью вычеркнуты им в рукописи — словно и здесь мелькнула мысль о возможном преследовании, возможной опасности лишним словом усугубить тяжелую судьбу пострадавших. Напомним, что в ту пору, в 1854 году, еще доживали свой век в Сибири последние декабристы.

И все же эти «меры предосторожности» не могут скрыть от нас главного: духовной близости Глинки к первенцам освободительного движения, его причастности к идеологической атмосфере декабризма. Воспитанник Кюхельбекера и Куницына, еще в школьные годы не проявлявший сочувствия к «Бурбонам»², он, конечно, не мог оставаться равнодушным к делу декабристов: утро 14 декабря застало его на Сенатской площади.

Важнейшие исследования советских историков полностью подтверждают эту близость. В трудах Б. В. Асафьева, В. В. Богданова-Березовского, Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова окончательно проясняется подлинный облик Глинки — великого сына своего века.

Ценные документальные сведения о связях Глинки с декабристами содержатся в очерках Е. И. Канн-Новиковой (36). Автор подробно прослеживает в них биографию двух декабристов, пансионских товарищей Глинки: Михаила Николаевича Глебова (1801—1851) и Степана Михайловича Палицына (1806—1880?). Оба они состояли членами Северного общества и были тесно связаны дружескими отношениями с Рылевым, А. А. Бестужевым (-Марлин-

² Свидетельство Н. А. Маркевича. Резко выступая против абсолютизма, против французских монархов — Людовиков XIV и XV, Маркевич еще в пансионе завоевал горячую симпатию Кюхельбекера. Рассказывая об этом, он добавляет: «Моих мнений были Лёвик Пушкин и Михайло Глинка, который, кроме музыки, был хорошим оценщиком поэзии и не сочувствовал никаким Бурбонам» (18, 140).

ским) и П. Г. Каховским. В пансионе Глебов считался одним из самых одаренных, мыслящих юношей, и Глинка постоянно с ним общался. После разгрома восстания его постигла тяжелая кара: он был приговорен «по пятому разряду» к десяти годам каторги и ссылке на вечное поселение. Как и многие его единомышленники, Глебов не дожил до амнистии, вынесенной по делу декабристов в 1856 году, и окончил свою жизнь в тяжелейших условиях, в глухой забайкальской деревне.

Об этом своем товарище Глинка, не называя его фамилии, но достаточно ясно упоминает в «Записках». Незадолго до 14 декабря Глебов имел с ним беседу, в которой он, с суровым ригоризмом молодого республиканца, упрекал своего друга в склонности к «суетным забавам» и уговаривал его приступить к «серьезным занятиям» (23, 229). Возможно, что эта беседа имела целью вовлечь Глинку в тайное общество.

Менее тяжелой оказалась участь другого товарища Глинки — Степана Палицына, офицера Генерального штаба, разжалованного в солдаты, а затем отправленного на службу в Сибирь и на Кавказ.

С некоторыми членами тайных обществ Глинка вполне мог встречаться не только в Петербурге, но и на Смоленщине, в Новоспасском (вблизи Новоспасского, в Ельнинском уезде находилось имение П. Г. Каховского, одного из вождей восстания). И, разумеется, далеко не маловажную роль в его жизни сыграло близкое знакомство с видным писателем и публицистом, идеологом декабризма А. А. Бестужевым-Марлинским: с ним он мог постоянно видаться в управлении Совета путей сообщения, где в то время служил и Бестужев. Нет никаких сомнений в том, что, вращаясь в кругу петербургской молодежи, Глинка был близко знаком со многими представителями Северного общества. Об этом прямо говорит один из его современников, известный своими реакционными взглядами писатель граф Соллогуб: «Глинка еще юношею попал в общество отборной молодежи, частью дорого поплатившейся после (...) возмущения 14 декабря 1825 года» (80, 561).

И все же не столько личные связи, сколько этические принципы декабризма определили мировоззрение Глинки как национального художника и создателя первой народной оперы-трагедии. Нельзя не согласиться с суждением Т. Н. Ливановой: «Главное заключается не в том, насколько был Глинка лично знаком с декаб-

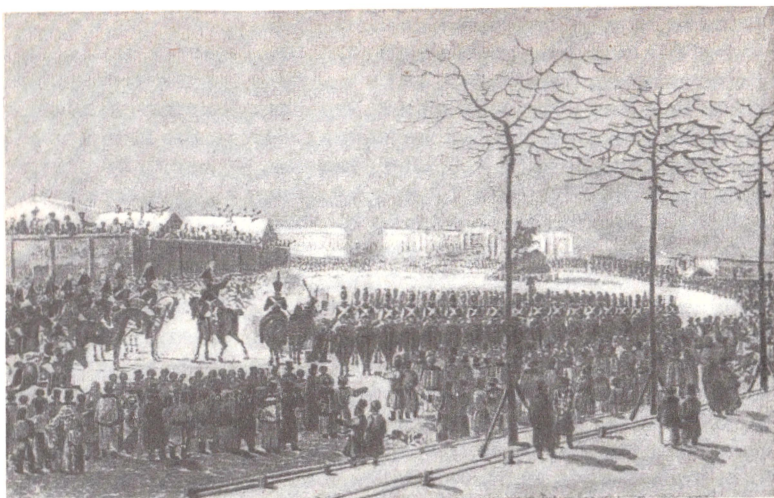
ристами, а в том, насколько близки были ему их идеи. Пусть бы он никогда не встречал К. Ф. Рылеева, но достаточно вспомнить, что в 1823 году была опубликована дума Рылеева „Иван Сусанин“, прославляющая патриотический подвиг русского крестьянина. Пусть бы Глинка никогда не сближался с А. А. Бестужевым, но идеи литературных работ Бестужева были ему близки и родственны» (40, 78). Находясь постоянно в сфере влияния пушкинской поэзии и под воздействием декабристской публицистики, Глинка смолоду проникался стремлением «отчизне посвятить» лучшие силы своей творческой души. Разумеется, было бы прямой натяжкой зачислять молодого музыканта в ряды политических деятелей декабризма или приписывать ему в то время мудрую прозорливость мыслителя. Только что вышедший из юношеского возраста, многое воспринимавший еще наивно, он, конечно, был в эту пору достаточно далек и от радикальных воззрений Пушкина, и от острого грибоедовского критицизма. Но что же, как не горячее сочувствие борцам за идею, за счастье Отечества, могло привести его на Сенатскую площадь?

Утром 14 декабря, только узнав о готовящемся восстании, Глинка вместе с товарищем, старшим сыном Линдквиста, отправился к Зимнему дворцу. На Сенатской площади он пробыл, по его словам, «несколько часов» — вплоть до того рокового момента, когда под пушечными выстрелами дрогнули ряды повстанцев.

Этого страшного момента катастрофы, этого рокового удара, видимо, не могла вынести его юная, впечатлительная душа. Сознание жертвенности и обреченности подвига должно было поразить его глубоко, как поразило оно, мы знаем, и многих участников восстания. «Страшно далекие от народа», декабристы были заранее готовы на жертву, на гибель, на трагический исход восстания. Кто знает, не возродились ли в памяти Глинки в тот страшный час памятные строки рылеевской думы:

Известно мне, погибель ждет
Того, кто первый восстает
На утеснителей народа...

Дальнейшие события жизни Глинки хорошо известны по его воспоминаниям. Через несколько дней он был вызван на допрос по делу декабристов к герцогу Вюртембергскому. Основным поводом к расследованию была всем известная



Восстание на Сенатской площади.
С акварели К. Кольмана

связь Глинки с Кюхельбекером, который в то время скрывался в Варшаве и вскоре был арестован при содействии своего бывшего приятеля Булгарина. Судя по тексту «Записок», вопросы касались только местопребывания «мятежника»: Кюхельбекера искали повсюду. «Мне легко было отклонить от себя подозрение», — сообщает по этому поводу Глинка. Но думается, что и здесь автор мемуаров намеренно умалчивает о многом: слишком уж велика была роль Кюхельбекера как «совратителя молодых умов» и слишком уж длинный список других имен тянулся за этим известным именем!

Испытание окончилось благополучно для Глинки. Продолжать следствие по этому «делу» не было ни малейших оснований. Но глубокие потрясения декабря и воспоминания о разгроме восстания должны были оставить вечный, незабываемый след в его душе.

Мрачная пора, наступившая после ареста декабристов, осталась в «Записках» неотраженной. Композитор словно набрасывает покров на эти страшные дни, когда русское общество было охвачено напряженным ожиданием дальнейших событий. «С нетерпением ожидаю решения участи несчастных» (66, 200), — писал Пушкин Дельвигу

ни Михайловского. Решения участи декабристов ожидали с тревогой, но и с надеждой. Многие, в том числе и Пушкин, «крепко надеялись на милость царскую», на коронацию Николая I и на смягчение участи осужденных.

Вступление на престол нового царя ознаменовалось казнью декабристов. День 13 июля 1826 года, когда на валу Кронверкской крепости были повешены вожди восстания, окончательно разрушил все иллюзии. Ужас сковал все уста. Прекращались дружеские связи, прекращалась переписка, свирепствовала жандармерия. Пушкин в черной тетради набрасывает зловещие контуры виселицы с телами пяти повешенных и делает красноречивую надпись: «И я бы мог»... Наступил николаевский век.

Вскоре после допроса, в конце декабря Глинка поспешно выезжает в Новоспасское, воспользовавшись благовидным предлогом для отпуска по службе в связи с предстоящей свадьбой его сестры Пелагеи, вышедшей замуж за Я. М. Соболевского.

Тяжелые впечатления петербургских событий не изгладились в привычной обстановке родного дома. Подолгу проводя время за фортепиано, молодой музыкант предается мрачным размышлениям, создает полные неутешной скорби, «тоскливые», по собственному признанию, романсы на слова Жуковского, изливает душу в порывистодраматической музыке замечательного романса-монолога «Бедный певец». Сгущенная атмосфера всей этой лирики, по-юношески взволнованной и открытой, может служить лучшим свидетельством того душевного состояния, которое испытывал тогда Глинка.

Некоторое время провел он в Смоленске, поселясь у своего дальнего родственника А. А. Ушакова. Шумная, праздничная обстановка смоленского дома, мимолетное увлечение хорошенькой Лизой Ушаковой (ей он посвятил одно из первых своих сочинений — Вариации на итальянскую тему «*Benedetta sia la madre*»), казалось бы, отвлекли Глинку от скорбных воспоминаний. Но многое и заставило его насторожиться: под одной кровлей с ним, в том же доме Ушаковых гостил известный в истории провокатор, предатель вождей декабристского восстания Шервуд, пожалованный за свою «беззаветную преданность» царю титулом «Верный» (вскоре он стал мужем старшей дочери Ушакова Екатерины).

Легко понять, что в этих условиях Глинке было бы трудно отказаться от лестного предложения, сделанного

ему одним из представителей местной знати — генералом Апухтиным: написать торжественный Пролог на кончину императора Александра I и восшествие на престол Николая I. Этому замыслу в Смоленске, видимо, придавалось большое значение в связи с предстоящими коронационными торжествами.

Поручение было выполнено Глинкой в очень короткий срок. Приступив к работе по официальному поводу, он вскоре увлекся своей задачей в силу чисто художественных соображений. Впервые пришлось ему осуществить замысел крупного сочинения кантатно-ораториального жанра.

Согласно намеченному плану, музыка Пролога складывалась из трех частей: траурного хора, арии для тенора соло и хорового финала. Французский текст кантаты написал эмигрант граф Олидор, гувернер в доме Апухтина. Оркестр отсутствовал; Пролог исполнялся в сопровождении фортепиано и контрабаса. Однако, учитывая монументальность замысла, можно предположить, что звучание оркестра мысленно предполагалось Глинкой. Арию тенора исполнил сам композитор, а в хоре участвовали местные любители музыки.

Впоследствии Глинка оценил эту кантату как свой «первый удачный опыт в вокальной музыке большого размера» (23, 231). Действительно, все в ней — серьезность тона, стройность композиции, естественное развитие удобно написанных вокальных партий — уже выдает руку будущего мастера. Особенно впечатляет начальный траурный хор. Классически строгая, сосредоточенная музыка, полная сдержанного благородства, вызывает в памяти траурно-триумфальные образы предбетховенской и бетховенской эпохи, классические темы любимых Глинкой французских авторов — Мегюля, Лесюера и Керубини³.

Покинув Смоленск, Глинка лишь ненадолго вернулся в Новоспасское. Начиная с весны 1826 года он прочно поселился в Петербурге, целиком погружаясь в любимые занятия музыкой. Но жаркое лето, проведенное в столице, судя по всему, оказалось для него тяжким. Глинка «страдал бессонницей», долгое время чувствовал себя больным, и даже музыка не приносила ему желанного облегчения.

³ Произведение долгое время оставалось неизданным. Лишь в 1895 г. Пролог был опубликован с русским текстом И. Ф. Тюменева, а затем переиздан в Полном собрании сочинений Глинки с новым текстом С. Гинзберг (т. 16. М., 1966). См.: 85; 74.

«Нет сомнения, что я занимался музыкой и в течение года, — сообщает он в «Записках», — но в чем именно состояли эти занятия? — решительно не помню». Редкое для Глинки признание!

Можно предположить, что именно в эту пору возникло у него горячее желание уехать из России, вырваться из окружающей обстановки, увидеть чужие края. Глинка прилежно занимается итальянским языком, мечтает о путешествии в Италию и Испанию. Мечта эта сбылась не скоро и не вдруг: отец долгое время не решался отпустить от себя любимого сына.

Но длительное пребывание в Петербурге в конце 1820-х годов сыграло свою важную положительную роль. За границу Глинка уехал уже не как дилетант, не как ученик, а как сложившийся русский музыкант, хорошо усвоивший то, что могла дать ему родная среда, родная культура.

* * *

Вторая половина 1820-х годов — пора становления композиторского таланта Глинки, время, когда расцветает и укрепляется его творческий дар. Талант молодого композитора приобретает общественное признание; его произведения печатаются и распространяются в широких кругах любителей музыки. К концу этого периода редкое дарование Глинки привлекает внимание знатоков, а имя его постепенно включается в круг избранных имен, составляющих славу русского искусства.

За эти четыре года (1826—1830), проведенные в Петербурге, композитором создан, по существу, весь основной фонд репертуарных произведений раннего периода: около 20 романсов на слова русских поэтов, соната для альты и фортепиано и ряд фортепианных сочинений, в том числе широко известный цикл вариаций на тему «Среди долины ровныя». Овладевая стилем бельканто и, видимо, имея в виду задуманную им поездку в Италию, Глинка много работает и на итальянские темы — создает ряд ансамблей и арий в итальянском оперном стиле, пишет изящные вариации на тему итальянской народной песни.

Далеко не все наследие этого времени сохранилось. Не дошли до нас упомянутые в воспоминаниях композитора произведения, написанные «на случай»: различного рода серенады, куплеты, хоровые произведения, танцы и даже

циклы вариаций, которые Глинка, по свидетельству современников, легко и свободно импровизировал. Не сохранились и многие учебные упражнения⁴.

Однако и тех произведений, какие сохранила для нас история, вполне достаточно для того, чтобы отдать молодому Глинке право первенства среди русских композиторов того времени. Художественная ценность ранних его произведений не только превосходит все то, что было создано в эти годы Алябьевым и Верстовским, но и открывает новые перспективы развития русской музыки — пока еще, правда, в области камерных жанров.

В каких же условиях совершалось это быстрое становление таланта и что толкало Глинку на путь вечной неудовлетворенности своими завоеваниями, своим успехом? Заметим, что острый критицизм, составляющий коренную черту его художественной натуры, проявлялся уже в то время, а это и заставляло его преодолевать дилетантскую самоуспокоенность, присущую большинству русских музыкантов его времени и его среды.

Последекабристское пятилетие, до начала 1830-х годов, получило различное освещение в трудах советских историков. Один из ведущих советских литературоведов, исследователь творчества Пушкина Д. Д. Благой справедливо подчеркивает мрачные, теневые стороны общественной атмосферы тех лет, указывает и на «несомненный перебой, в известной мере кризис» в творчестве Пушкина, и на творческое молчание Грибоедова, который после создания «Горя от ума» «не написал ни одного завершенного нового произведения» (10, 97).

Несколько иначе оценивает этот период М. В. Нечкина в своем труде «Грибоедов и декабристы». Отнюдь не отрицая тех кризисных явлений, которыми определялась общественная жизнь последекабрьских лет, автор указывает на специфический переходный характер этого времени, еще не достаточно исследованного в нашей науке. «Между периодом декабристов и периодом Герцена лежит существенная переходная полоса, наименее изученная в истории

⁴ Из них известны произведения, написанные под руководством итальянского музыканта Леопольдо Замбони, у которого Глинка в 1828 г. брал уроки по композиции: арии и канцонетты на итальянские тексты (изданы в Полном собрании романсов и песен Глинки под редакцией Н. Н. Загорного. Л., 1955) и фуги для фортепиано (опубликованы К. С. Сорокиным под названием «М. Глинка. Полифоническая тетрадь». М. — Л., 1951).

общественного движения в России: вторая половина двадцатых годов. Период этот далеко не бесплоден и далеко не заполнен одной „реакцией“, — пишет М. В. Нечкина, характеризуя общественно-политическую жизнь России (54, 599).

Переломными оказались эти годы и в русском искусстве. В истории литературы, как и в истории музыки, они пролегли глубоким рубежом и навсегда запечатлелись как время накопления сил для новых колоссальных сдвигов, для новых устремлений вперед, к завоеваниям реализма. У Пушкина последекабрьский период завершился «болдинской осенью» 1830 года, созданием «маленьких трагедий» и обращением к «суровой прозе» его гениальных повестей. У Глинки — еще через несколько лет — смыслом первой русской классической оперы.

В музыкальном искусстве значение последекабрьского периода проявилось особенно наглядно. Расцвет романсовой лирики, а вместе с тем творчества молодого Глинки, Алябьева и Верстовского был явлением далеко не случайным и, более того, опередившим все то, что было создано русскими композиторами в первой четверти XIX века.

Причины этих сдвигов лежат глубоко в установившемся союзе поэзии и музыки, в объединяющейся лирической сущности этих искусств.

После той страшной катастрофы, которая потрясла русское общество в 1825 году, значительно расширилась сфера лирического искусства и углубился его психологический строй. В поэзии и в музыке во всей полноте проявились скрытые стороны душевной жизни русского человека, психологическое восприятие окружающей русской действительности и вместе с тем острота коллизий между мечтой и трагической сущностью жизненных явлений. «Протянув руку» музыке, поэзия пушкинского времени подняла ее на новую высоту. От легковесных водевилей Алябьев обратился к психологическим романсам-монологам, каких еще не знала русская камерная музыка, а его друг Верстовский — к драматическим балладам и романтической опере, столь же новой для русского музыкального театра.

В творчестве Глинки аналогичный толчок был дан поэтической лирикой — и в первую очередь лирикой созерцательной, углубленной, лирикой размышления, столь характерной для творческой атмосферы последекабрьских лет. От первого знаменательного романа «Не искушай» —

романса 1825 года до трогательно-печального монолога на текст Жуковского «Не узнавай, куда я путь склонила» (1829) эта элегическая линия прослеживается со всей очевидностью.

Помимо внутренних стимулов художественной жизни подъем музыкального искусства был в существенной мере вызван определенными социально-бытовыми условиями сумрачного «затишья» последекабрьских лет. В гнетущей атмосфере цензурных запретов и нового «чугунного устава» (слова Герцена) русской цензуры, введенного по распоряжению Николая I, в условиях полицейского надзора и преследования всех «вольных» организаций, могущих хотя бы отдаленно напомнить о тайных собраниях декабристов, внимание русской интеллигенции невольно переключалось на более интимные, камерные собрания домашнего типа. Здесь время посвящалось «чистому искусству» — поэзии и музыке, домашним спектаклям, чтению и камерному музыкальному исполнительству, не вызывающему никаких подозрений у «блюстителей порядка». Музыка сделалась той отдушиной, в которой находили выход стремления и думы творческой русской молодежи. Отсюда шло и широкое развитие «кружковой» музыкальной жизни, и то увлечение «неистовым музицированием», о котором напомнил в своих «Записках» Глинка. Мода на музыкальные вечера охватила обе столицы, затронула усадебный быт и захватила даже самую отдаленную, глухую провинцию.

В Петербурге важнейшим центром музыкальной жизни становится дом графа Мих. Ю. Виельгорского — известного музыкального деятеля, композитора, ценителя музыкального искусства и покровителя молодого Глинки. Постоянно посещаются музыкально-литературные вечера у Павлищевых — близких родственников Пушкина, у поэта Дельвига, у пианистки Марии Шимановской. Особое значение приобретают музыкальные вечера в доме В. Ф. Одоевского, переселившегося тогда из Москвы в Петербург. Домашние концерты здесь сопровождались живой беседой о музыке и ее представителях, критическими спорами, в которых постепенно формировалась отечественная музыкальная критика, росла музыковедческая мысль.

Идейное содержание этих эстетических споров пока еще не привлекло внимание правительства. Музыка в официальных придворных кругах по-прежнему расценивалась как приятное развлечение, и ее назначение, по существу, исчерпывалось, по меткому определению Глинки, «ушеуго-

лием», то есть услаждением слуха. В аристократической среде Петербурга по-прежнему процветали эффектные праздничные развлечения — серенады и дивертисменты на открытом воздухе, среди природы, на реке или в парке. Еще продолжалась традиция праздничных увеселений XVIII столетия; еще доживали свой век последние роговые оркестры, в том числе знаменитый оркестр Нарышкина.

Но вместе с тем старое неминуемо уходило в прошлое. Все сильнее пробивалось влечение к высокому и серьезному искусству, к познанию музыкальной классики — и творчество Бетховена, Моцарта, Гайдна к концу 1820-х годов властно захватывает и покоряет русскую музыкальную среду.

Именно в эти годы внимание петербургской интеллигенции было, как никогда ранее, привлечено к концертным исполнениям произведений мировой классики: симфоний и ораторий Гайдна, Моцарта, Бетховена, Керубини. В 1827 году отметила свое 25-летие крупнейшая русская концертная организация того времени — Филармоническое общество. В честь этого события в филармонических концертах, наряду с уже известными публике ораториальными сочинениями Гайдна, впервые прозвучала «Торжественная месса» Керубини. В том же году русские слушатели познакомились с 4-й симфонией Бетховена.

Достаточно обильными были «смешанные» концерты, в которых выступали музыканты различного профиля. Среди лучших исполнителей в них блистали пианисты Ф. Шоберлехнер — учитель Даргомыжского и Ш. Майер — учитель Глинки; часто концертировал известный скрипач Ф. Бём, у которого в юные годы также обучался будущий автор «Ивана Сусанина». С большим успехом Ш. Майер исполнил в 1829 году «Большую фантазию для фортепиано, оркестра и хора» Бетховена (восторженной рецензией на этот концерт откликнулся Одоевский). Постоянно выступала в конце 20-х годов прославленная ученица Фильда М. Шимановская. Большое участие в ее концертах принимал Глинка. В своих «Записках» он вспоминает: «Я был *maestro* на музыкальных утрax Шимановской — исполняли иногда и мою музыку. Там, если не ошибаюсь, встретился я с известным поэтом Мицкевичем...» (23, 238).

Увлеченный любимым искусством, молодой Глинка использует все возможности для проявления своих творческих сил: участвует в любительских концертах, устраива-

ет у себя оркестровые репетиции и хоровые спевки, импровизирует в музыкальных салонах на заданные темы, восхищая всех своим искусством. «Вечером был я у Павлищева (мужа сестры Пушкина Ольги Сергеевны. — *О. Л.*), где было много музыкантов, между прочим Глинка, который, говорят, еще лучше сочиняет, чем играет, хотя он и в последнем довольно искусен», — писал в своем дневнике 1 ноября 1828 года Алексей Вульф, родственник А. П. Керн.

В своих воспоминаниях Глинка, по-видимому по традиции прежних лет, усиленно подчеркивает «светский» характер своих выступлений. В 1828 году мы видим его во время летних развлечений у князя В. П. Голицына, в роли дирижера и концертмейстера сочиненной им серенады, исполненной в лодке на Черной речке.

«На корме приладили маленький фортепиан, — вспоминает Глинка, — на котором я аккомпанировал и управлял хором» (23, 237). В программе концерта стояли итальянские баркаролы, хор из оперы Буальдье, мазурка Виельгорского и другие сочинения; в антрактах между ними раздавались «стройные, сильные, величественные звуки труб» — старинных натуральных, безвентильных труб, которые Глинка до конца жизни предпочитал современным усовершенствованным инструментам.

Столь же красочно рассказывает он о домашнем спектакле у графа Кочубея, где ему, наряженному «в кисейное белое женское платье и рыжий парик», пришлось выступать в роли Донны Анны в опере «Дон-Жуан» Моцарта. Опера шла в сопровождении фортепиано; аккомпанировал Майер. А после спектакля Глинка много импровизировал, восхищая всех богатством фантазии и мастерством пианиста.

Все чаще выступает он теперь в качестве певца. О степени его вокального мастерства можно судить по тому же свидетельству «Записок»: в домашнем оперном спектакле в Марьине, у графини Строгановой он исполнял партию Фигаро в опере Россини⁵.

Одним из самых эффектных композиторских выступлений молодого Глинки был концерт, устроенный летом 1828 года в Царском Селе. Здесь при участии хора придворных певчих исполнялась сочиненная им серенада, а затем

⁵ Характер голоса Глинки, по его словам, в то время еще окончательно не определился. Лишь несколько позже, после занятий в Италии, он полностью перешел на теноровые партии.

его же куплеты с хором «Лила в черной мантии». Солистом был молодой певчий Придворной капеллы Николай Иванов — впоследствии известный оперный певец (тенор) и спутник Глинки по его поездке в Италию. Прозвучавшая на этом празднестве серенада Глинки, по-видимому, была сочинением достаточно крупных масштабов. Партитура ее до нас не дошла, как не дошли до нас и многие другие произведения этого периода.

Активная деятельность Глинки в кругах высокопоставленных петербургских любителей усиленно «подогревалась» его друзьями, которых он сразу же приобрел в этой среде и от которых впоследствии столь же решительно отошел. То были известные в истории русской культуры дилетанты, сочинители модных романсов и авторы столь же легковесных статей: Феофил Матвеевич Толстой, композитор-любитель и критик (позже писал под псевдонимом Ростислав) — завзятый итальяноман, обладавший приятным голосом и хорошо исполнявший итальянские баркаролы; князь Сергей Григорьевич Голицын — поэт и композитор, автор французских и русских романсов, известный в дружеском кругу под прозвищем Фирс и увековеченный под этим именем в стихотворении Пушкина⁶; его родственник князь Василий Петрович Голицын по прозвищу Рябчик; камер-юнкер Евгений Иванович Штерич — сочинитель романсов и вальсов и многие, многие другие. Музыкальные развлечения, организованные этой великосветской молодежью и несомненно сыгравшие в то время свою положительную роль, составляли тот блестящий фасад петербургской художественной жизни, за которым скрывались гораздо более глубокие и более органичные «подпочвенные» течения, пролагавшие путь к подлинному, большому искусству.

Для Глинки петербургские годы явились временем глубокой, серьезной, сосредоточенной работы. Вопреки распространенному мнению, он начал усиленно заниматься полифонией и гармонией задолго до своих берлинских уроков у Дена. Уже основательно знакомый с Бетховеном, Моцартом и Керубини, он перед заграничной поездкой начал «приниматься за Баха». Овладевая инстру-

⁶ «Полюбуйтесь же вы, дети, /Как в сердечной простоте/ Длинный Фирс играет в эти /Те, те, те и те, те, те/» (шуточное стихотворение 1830 года). Приводим также слова Пушкина из письма П. А. Вяземскому от 1 сентября 1828 г.: «Голицын возится с Глинкою и учреждает родственно-аристократические праздники» (64, 213).

ментализмом в широком смысле этого слова, он в то же время обретает свой путь в вокальном творчестве, в общении с русской поэзией. И эти литературные связи для Глинки — уже известного, блестящего молодого музыканта — в то время сыграли свою решающую роль. Не Феофил Толстой, не Голицын и даже не высокообразованный Михаил Виельгорский, а Пушкин, Жуковский, Дельвиг, Одоевский направляли его творческую мысль.

* * *

Первое творческое сближение с пушкинской средой произошло еще в 1826 году, когда Глинка после зимнего пребывания в Смоленске вернулся в Петербург. В это тяжелое лето («жаркое, сухое», по воспоминаниям Глинки) произошла его встреча с лирической героиней пушкинских стихов — Анной Петровной Керн и старым знакомым — Львом Пушкиным. Встреча произошла у генерала Базена, одного из начальников Глинки по службе в Совете министерства путей сообщения. Керн вспоминает 22-летнего Глинку как «молодого человека небольшого роста, прекрасной наружности, с выразительным взглядом весьма добрых, прекрасных темно-карих глаз» — описание, полностью соответствующее известному портрету работы М. И. Теребенева (1824). По ее словам, Глинка много импровизировал в тот день, «к чему имел гениальные способности, а потому и просил нас дать тему для предполагаемой импровизации». Называет она и тему этих импровизированных вариаций — украинскую народную песню «Наварила, напекла, не для Гриця, для Петра». Напев этой песни, хорошо известной под названием «Катруся», был опубликован в сборнике украинских песен М. Максимовича⁷:



⁷ См.: 27. В своих воспоминаниях А. П. Керн цитирует эту песню не по первому стиху, а по запомнившимся ей словам: «Наварю я галушок і напечу пампушок. Наварила, напекла — не для Гриця, для Петра».

Искусство Глинки поразило всех слушателей. «Можно себе представить, но описать мудрено мое удивление и мой восторг! — продолжает мемуаристка. — Я никогда ничего подобного не слыхала; хотя и удавалось мне бывать на концертах Фильда и многих других замечательных музыкантов! Такой мягкости и плавности, такой души в звуках, совершенного отсутствия клавишей я ни у кого из них не встречала!

У Глинки клавиши пели от прикосновения его маленькой ручки, и издаваемые ими звуки непрерывно лились один за другим, как будто их связывала симпатия <...> В звуках импровизации слышались и народная мелодия, и свойственная только Глинке нежность, и игривая нескелость, и задумчивое чувство, и мы слушали ее, боясь пошевелиться, а по окончании оставались долго в чудном забытьи...» (18, 148).

Судя по некоторым данным, осенью того же года возобновилось и давнее знакомство с Пушкиным. В «Записках» Глинка не упоминает о своей поездке в Москву, к близкому другу Н. А. Мельгунову. А между тем об этой поездке сохранилось точное свидетельство М. П. Погодина («Журнал Министерства народного просвещения», 1866, г. 141). Как утверждает историк, в сентябре — октябре молодой композитор находился в Москве и был связан «более других с Мельгуновым и Соболевским, и присоединилась музыка».

Это свидетельство очень важно. Культурная жизнь Москвы в ту осень испытывала небывалый подъем в связи с возвращением из ссылки Пушкина. Приезд опального поэта, срочно вызванного из Михайловского «с фельдъегерем» самим Николаем I, произвел подлинную сенсацию. Один из современников, С. П. Шевырев, рассказывал: «Москва приняла его с восторгом, везде его носили на руках... Приезд поэта составлял событие в жизни нашего общества... Вспомним первое появление Пушкина, и можем гордиться таким воспоминанием. Мы еще теперь видим, как во всех обществах, на всех балах первое внимание устремлялось на нашего гостя... Прием от Москвы Пушкину — одна из замечательнейших страниц его биографии» (45, 329, 332, 333).

В Москве Пушкин особенно сблизился с кружком боготворивших его молодых энтузиастов — «архивных юношей», «любомудров», к которым принадлежали Веневитинов, Одоевский, Мельгунов и Соболевский. Зная о давней

дружбе Глинки с двумя последними, едва ли можно предположить, что он не встречал в это время Пушкина, не разделял их восторженного отношения к поэту.

В эти же дни в кружках московских литераторов Пушкин несколько раз читал недавно законченную им трагедию «Борис Годунов». И Глинка с его литературными интересами конечно не мог пройти мимо этого события — тем более что одно из чтений состоялось у его друга Соболевского, а одним из слушателей был Мельгунов.

О первом публичном чтении «Бориса Годунова», состоявшемся в доме Веневитинова, выразительно рассказал историк М. П. Погодин. В своих воспоминаниях он писал: «...Мы собрались слушать Пушкина, воспитанные на стихах Ломоносова, Державина, Хераскова, Озерова, которых все мы знали наизусть. Учителем нашим был Мерзляков, строгий классик. Надо припомнить и образ чтения стихов, господствовавший в то время. Это был распев, завещанный французской декламацией, которой мастером считался Кокошкин <...>. Вместо языка кокошкинского мы слышали простую, ясную, внятную и вместе пиитическую увлекательную речь. Первые явления мы выслушали тихо и спокойно, лучше сказать в каком-то недоумении. Но чем дальше, тем ощущения усиливались. Сцена летописателя с Григорием просто всех ошеломила. Что было со мною, я и рассказать не могу. Мне показалось, что родной мой и любимый Нестор поднялся из могилы и говорит устами Пимена: мне послышался живой голос древнерусского летописателя <...>. Мы все просто как будто обеспамятовали. Кого бросало в жар, кого в озноб» (43, 163—164).

Легко представить, какое сильное впечатление произвели эти пушкинские чтения на будущего творца «Ивана Суанина». Биограф Глинки Стасов в письме к Н. Ф. Финдейзену прямо ассоциирует историческую трагедию Пушкина с первоначальным замыслом народной героической оперы, который именно в эту пору мог зародиться в сознании молодого музыканта. «Кто знает, — писал Стасов, — может быть, эти энтузиастные дни и часы, проведенные в восторгах целой толпы московских интеллигентных людей, и Глинки вместе с ними, перед „Борисом Годуновым“, были первою и таинственною причиною зарождения мысли о „Жизни за царя“?!? Заметьте даже, как эпохи близки: в драме — к о н е ц царя Бориса; в опере н а ч а л о царя Михаила. Да, может быть, Пушкин был отцом и „Жиз-

ни за царя“, как был отцом „Мертвых душ“ и „Ремизора“, хотя собственно Жуковский указал на сюжет „Жизни за царя“» (30, 8).

К тому же времени, точнее к концу 1826 года, относится знакомство Глинки с В. Ф. Одоевским, состоявшееся вскоре после переезда последнего из Москвы в Петербург. Услышав игру Глинки, восхищенный Одоевский писал Соболевскому: «Недавно я познакомился с твоим однокорытником, Глинкою, чудо малый. Музыкант каких мало. Не в тебя, урод» (55, 36).

Обосновавшись в Петербурге, Одоевский тут же завел у себя музыкальные вечера, в которых участвовал и Глинка. 11 декабря 1826 года он писал Верстовскому: «У меня собираются разные *fanatico per la musica*, и мы гремим на всю улицу» (55, 37). С тех пор замечательный русский критик становится самым прозорливым, самым глубоким ценителем и пропагандистом творчества Глинки.

А творческий фонд композитора за это время пополнился все новыми произведениями, притом преимущественно вокальными. Сочинив еще в начале 1826 года два романа на текст Жуковского, Глинка затем увлекается поэзией Вятюшкова и создает на его стихи пленительный романс «Память сердца» (1827). Правда, нередко обращался он и не к такой уж «высокой поэзии», выбирая достаточно легковесные стихотворения своих друзей — Сергея Голицына и Римского-Корсака. Но даже и здесь мастерство его оттачивается и созревает. В жанре любовного романса-признания, казалось бы вполне освященного традицией («Я люблю, ты мне твердила», «Скажи, зачем явилась ты»), он создает маленькие шедевры, полные чисто глинкинского изящества, отмеченные тонким вкусом.

Волна творческой активности становится особенно ощутимой в 1828 году, когда литературное окружение молодого музыканта блистает именами Пушкина, Жуковского, Грибоедова, Дельвига. Летом этого года Глинка знакомится с Жуковским, в те годы своим любимым поэтом (и, вероятно, знакомит его с собственными романсами), постоянно общается с Михаилом Виельгорским и соревнуется с ним в сочинении канонов, и наконец, знакомится с прославленным автором «Горя от ума».

Почти целый день Глинка, по его словам, провел с Грибоедовым, который в то время, незадолго до своей трагической гибели, в последний раз посетил Петербург. Результатом этого памятного дня (в конце мая или в начале

июня 1828 года) явился романс «Не пой, красавица, при мне», сочиненный Глинкой на тему грузинской народной мелодии, которую сообщил ему Грибоедов. Пушкин, услышав импровизацию Глинки, написал к ней свое стихотворение, полностью отвечающее ее ритмическому строю (нельзя не заметить, что подобный прием сочинения музыки прежде текста и присоединения стихов к готовой уже мелодии впоследствии не раз применялся Глинкой в его творческой практике). Так в атмосфере содружества трех деятелей русской культуры родилось это произведение — первый романс Глинки, связанный с именем великого поэта. Один из биографов Пушкина П. В. Анненков сообщает: «Знаменитый композитор, хорошо известный публике нашей, играл на фортепиано грузинскую мелодию со свойственным ему выражением и искусством. На замечания присутствующих, что ей недостает стихов или романса для всеобщей известности, Пушкин написал это стихотворение» (2, 249).

Дружеская связь Глинки с Пушкиным в это время особенно укрепилась. С ним он мог часто встречаться в салоне Одоевского, в доме Дельвига и у сестры поэта О. С. Павлищевой. Муж Ольги Сергеевны Николай Иванович Павлищев занимался литературой, писал исторические очерки и принимал участие в основанной Пушкиным «Литературной газете». Не чуждался он и музыкальных занятий. Именно Павлищеву удалось в 1829 году организовать издание составленного Глинкой «Лирического альбома», где наряду с произведениями самого Глинки, Виельгорского, Шимановской и других авторов был помещен его вальс для фортепиано. У Павлищевых постоянно звучала музыка. С увлечением музицировал и в кружке Дельвига — поэта, которому принадлежит совсем особое место в творческой биографии Глинки, в летописи его молодых лет.



Творчество Дельвига, друга и «брата названного» великого Пушкина, оставило заметный след в истории русской музыки первой половины XIX века. На его стихи писали романсы и песни известнейшие композиторы того времени: Алябьев, Варламов, Гурилев, Яковлев, Рупин, Булахов, несколько позже — Даргомыжский. В поэзии Дельвига их привлекала плавность поэтического ритма, изящество формы, народность образов — очень самобытных, хотя и

несколько идеализированных, сглаженных в этой анакреонтической, пронизанной духом античности лирике.

В раннем вокальном творчестве Глинки поэзия Дельвига, как и поэзия Жуковского, сыграла определяющую роль: на его стихи написаны романсы и песни в народном духе, в которых композитор как бы нащупывает путь к будущей русской опере. Почти все они относятся к 1828—1829 годам, то есть именно к тому времени, когда Глинка становится постоянным посетителем литературных собраний в доме Дельвига и сближается с кругом его друзей.

С Дельвигом Глинка познакомился летом 1828 года. Посетив его дом на Владимирской улице, он сделался частым гостем в этом литературном салоне, где постоянно бывали Пушкин, Одоевский, Плетнев, известный критик Орест Сомов, молодые поэты Подолинский и Щастный и многие другие литераторы. Большим любителем музыки был сам Дельвиг, который обычно в процессе сочинения сам распевал свои стихи и давал им названия песен, романсов и даже «мелодий» (так, например, известное стихотворение «Соловей мой, соловей», положенное на музыку Алябьевым, в рукописи Дельвига носит подзаголовок: «Русская мелодия 6-я»). Жена Дельвига Софья Михайловна, ученица пианиста А. И. Черлицкого, хорошо играла на фортепиано и старалась привлечь музыкантов в свой дружеский кружок. Главную же роль распорядителя вечеров и домашнего «маэстро» здесь выполнял Михаил Лукьянович Яковлев — лицейский товарищ Пушкина, талантливый певец и композитор, автор многочисленных романсов на слова Дельвига.

В доме поэта Яковлев не только исполнял свои произведения, но и много импровизировал, по обычаю того времени сочиняя музыку на тут же рождавшиеся стихи. О его исполнительском таланте с большой похвалой отзывался Глинка, восхищались его пением и многие современники. «Пришел барон с Яковлевым, который много пел, — писал в своем дневнике 8 ноября 1828 года Алексей Вульф. — Какая прелесть в человеческом голосе! Как завиден дар музыки...»

Музыкальная жизнь кружка сильно обогатилась с появлением Глинки. Подруга жены Дельвига А. П. Керн рассказывает: «Там он часто услаждал весь наш кружок своими дивными звуками. К нему присоединялись иногда князь Сергей Голицын, Яковлев, а иногда и все мы хором пели

какой-нибудь бравурный модный романс или баркаролу» (18, 148).

Живым подтверждением этих слов могут служить подлинные автографы Глинки, ярко рисующие картину бытового музицирования в доме Дельвига. В рукописном архиве композитора сохранились два произведения, сочиненные в 1829 году, — застольная песня на вакхическое стихотворение:

Други, други, радость
Нам дана судьбой,
Пейте жизни сладость
Полною струей!

и русская песня «Не осенний частый дождичек». Обе песни написаны для солиста и хора; партия хора изложена на три голоса а *capella*. Партию солиста пел, очевидно, сам Глинка, а хоровой припев исполнялся всеми присутствующими. В застольной песне хоровые партии записаны наскоро, небрежным почерком, что полностью подтверждает бытовое назначение этих куплетов. Песня исполнялась, по-видимому, за ужином, в веселый час, а ноты были тут же розданы исполнителям. Партия солиста отсутствует: композитору по-видимому не было необходимости записывать то, что исполнял он сам. Приводим хоровой припев песни:

5
Tenori
a due
Bassi
пей - те жиз - ни сла - дость пол - но - ю стру - ей,
пей - те жиз - ни сла - дость пол - но - ю стру - ей!

Более законченный характер носит русская песня «Не осенний частый дождичек», впоследствии послужившая основой для романса Антонины из III действия «Ивана Сусанина»:

6 Lento

espress.

Не о - сен - ний час - тый дож - ди - чек брыз - жет,

colla parte

брыз - жет сквозь ту - ман, нет, мо - лод - чик

сле - зы горь - ки - е льет на бар - хат - ный каф - тан.

Вложив эту мелодию в уста молодой героини, Глинка несколько изменил ее характер, придал ей более мягкое, трогательное звучание. В первоначальном, приведенном выше варианте песни носит скорее оттенок мужественной скорби, глубокого раздумья («Слезы горькие льет молодец на свой бархатный кафтан»). Стихотворение Дельвига пользовалось в то время широкой популярностью, его распевали как народную песню.

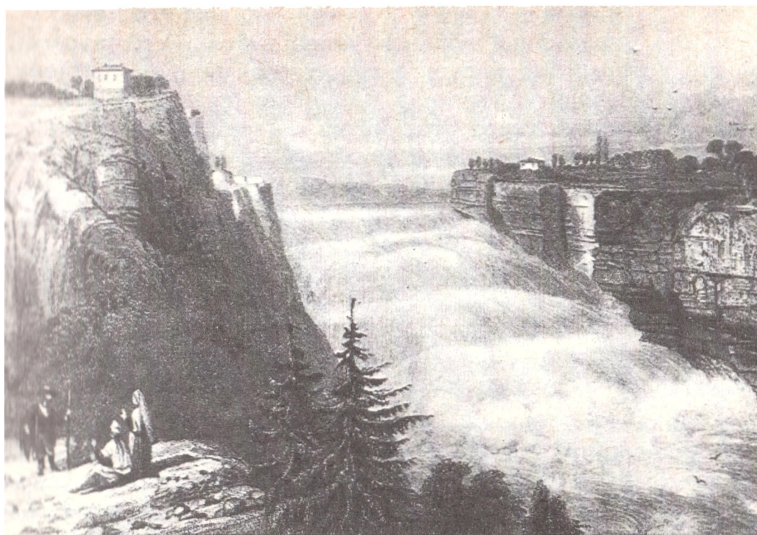
Говоря о тех «дивных звуках», которыми услаждал своих друзей Глинка, А. П. Керн, конечно, имеет в виду не только романсы, но и его инструментальные сочинения. Ими могли быть танцевальные пьесы или ранние фортепианные вариации Глинки — например, вариации на тему «Среди долины ровныя» или на итальянскую тему «Benedetta sia la madre», одну из любимых мелодий Пушкина.

Особое место в этом репертуаре, несомненно, должно было занять одно из произведений Глинки, связанных с поэзией Дельвига: вариации на тему «Прекрасный день». В печати эти вариации появились значительно позже, в 1839 году. Однако В. В. Стасов в отчете Государственной публичной библиотеки за 1867 год относит их к 1827 году. Такое предположение звучит как нельзя более убедительно, особенно если принять во внимание небольшую поправку: 1828 или 1829 год, время сближения Глинки с кружком Дельвига. Чем подтверждается эта гипотеза?

Стихотворение Дельвига «Прекрасный день, счастливый день», впервые опубликованное в 1824 году в «Полярной звезде», было одним из самых любимых и популярных произведений поэта. Сам он называл его «романсом». Как и многие другие стихотворения Дельвига, оно могло быть распето кем-либо из любителей музыки на любую знакомую, подходящую по ритму тему. Такой темой оказалась мелодия из оперы Керубини «Фаниска», которую вполне мог приспособить или, как говорили тогда, «подложить» к готовым стихам сам Дельвиг, Глинка или Михаил Яковлев. Так появился новый «романс» Дельвига «Прекрасный день», послуживший темой для вариаций Глинки. Это предположение подтверждается полным метrorитмическим соответствием поэтического текста и музыки:



В числе других инструментальных сочинений Глинки на вечерах у Дельвига могла исполняться и его альтовая соната, которую он впоследствии оценивал как одно из лучших ранних своих сочинений. Это произведение он играл с уже известной нам австрийской пианисткой Лигле,



Водопад Иматра.
Гравюра с рисунка неизвестного художника

постоянной своей партнершей (Глинка исполнял партию альты): с ней он нередко «играл в четыре руки» у Дельвига «тихими вечерами».

Дружеское общение Глинки с поэтом продолжалось и в летнее время. Посещая Дельвига на даче, он с удовольствием слушал с ним на Неве «волшебные звуки» рогового оркестра, а в июне 1829 года совершил с ним поездку в Финляндию, на водопад Иматру.

Об этой поездке, подробно описанной в воспоминаниях современников, Глинка сохранил самое светлое воспоминание. Он посетил Финляндию в обществе своего приятеля А. Я. Римского-Корсака, супругов Дельвигов, А. П. Керн и О. М. Сомова. Суровая красота северной природы, величественное зрелище клубящегося водопада — все восхищало Глинку. На обратном пути, возвращаясь в Петербург, он заставил ямщика-финна остановиться, с тем чтобы записать от него песню, которую тот, по словам Керн, «мурлыкал» по дороге. «Приехав на одну станцию, мы заметили, что он с карандашом в руке и листком бумаги, стоя за полуразрушенным сараем, что-то пишет, а его возница перед

ним поет какую-то песню, — вспоминает А. Керн. — Из этого мурлыканья чухонца Глинка выработал тот самый мотив, который так ласково и грустно звучит в арии Финна, в опере „Руслан и Людмила“. Надобно было слышать потом, как Глинка играл этот мотив с вариациями и что он сделал из этих нескольких полудиких меланхолических нот!» (18, 153). Записанная Глинкой мелодия, позже положенная в основу баллады Финна, была тогда же опубликована в приложении к «Литературной газете» за 1830 год (№ 36), а само путешествие красочно описано О. М. Сомовым в его статье «Четыре дня в Финляндии» (75, 43).

14 января 1831 года Дельвиг скоропостижно скончался. Осенью этого года Пушкин в очередной «лицейской годовщине» с грустью вспомнил ушедшего друга:

Зовет меня мой Дельвиг милый,
Товарищ юности живой,
Товарищ юности унылой,
Товарищ песен молодых,
Пиров и гордых помышлений,
Туда, в толпу теней родных,
Навек от нас ушедший гений.

Кружок Дельвига распался. Но память о «песнях молодых», звучавших в доме поэта, и о другом гении — гении музыки, оживлявшем эти литературные вечера, осталась навсегда. В истории музыкально-общественной жизни пушкинского времени кружок Дельвига был тем замечательным содружеством, в котором пересекались пути поэзии и музыки.

* * *

Успехи молодого Глинки в литературно-музыкальном мире Петербурга по-прежнему сопровождались упорной работой и непрерывным самосовершенствованием в композиторской и исполнительской практике. В 1828 году он решительно расстается с мыслью о карьере чиновника, бросает службу и с новым рвением принимается за работу. Судя по тексту «Записок», его квартира в то время превратилась в настоящий репетиционный зал, где устраивались камерные и оркестровые пробы новых сочинений, хоровые спевки и репетиции сольных концертов. К 1827—1828 годам относится знакомство Глинки с композитором Александром Варламовым, который приводил к нему «потребное число певчих для исполнения хоров». При помощи

приятеля Глинки, офицера Конногвардейского полка графа Девьера приглашались также и полковые музыканты, игравшие на медных духовых инструментах. Все это позволяло композитору, по его словам, «слышать эффект написанного».

Однако, какими бы упорными ни были в это время творческие стремления Глинки, среда музицирующих любителей явно перестает удовлетворять его. От петербургских учителей он взял все возможное, а музыкальные впечатления становились слишком привычными.

Все более настойчиво охватывает его жажда новых впечатлений, мечта о поездке за границу. Уже тогда, в сущности, назревает тот мучительный разлад, который в дальнейшем становится главной причиной жизненной драмы Глинки: творческие стремления наталкивались на непреодолимую преграду общественных отношений, на ограниченную в своих возможностях музыкальную жизнь дореформенной, чиновнически-бюрократической России.

Ссылаясь на болезнь, Глинка долго добивается разрешения родителей на поездку за границу. Получив наконец это согласие, он начинает деятельно готовиться к путешествию. Осенью 1829 года он уезжает в Новоспасское, с тем чтобы провести всю зиму в деревне. Здесь он подолгу играет на фортепиано, совершенствует технику пианизма постоянными упражнениями, разучивает этюды Крамера и Мошелеса, исполняет виртуозный септет Гуммеля и наконец «принимается за Баха», изучая его прелюдии и фуги.

В начале 1830 года Глинка подает на имя губернатора прошение о выдаче ему паспорта на поездку в Германию и Италию «сроком на три года для излечения». Это разрешение вскоре было получено ввиду письменного свидетельства нескольких «благородных лиц», поручившихся за благонадежность молодого путешественника.

В течение всей зимы он испытывал сильное недомогание. Усилилась крайняя чувствительность к простудным заболеваниям, которой Глинка страдал с детских лет, это болезненное состояние нередко вызывало, по его словам, «жар и бред». Но занятия продолжались упорно, и молодой композитор, много работая над собственными сочинениями, все же находил время для того, чтобы учить музыке младших сестер — Людмилу и Наталью (для сестры Натальи, обладательницы хорошего голоса, Глинка написал маленький цикл вокализов — «Семь этюдов для контральто»). Весной, в марте и апреле 1830 года, был

создан четырехчастный струнный квартет — последнее произведение, написанное перед отъездом за границу.

25 апреля Глинка выехал из родного Новоспасского в Смоленск. Путь его лежал через Брест-Литовск и Варшаву в Германию — в Дрезден, Франкфурт и Ахен, где он намеревался провести курс лечения перед поездкой в Италию. Своим спутником он избрал певца Николая Иванова, с которым раньше много занимался и выступал в Петербурге на музыкальных вечерах.

Путешествие оказалось нелегким. Холодная, хмурая весна с дождем и снегом, мучительная езда по плохим дорогам, долгие остановки на станциях — все это усилило болезненное состояние Глинки, и без того взволнованного длительным ожиданием первого путешествия.

Но впереди открывались новые перспективы, новые впечатления, иные страны, иные люди. Властно звала к себе прекрасная классическая музыка Австрии и Германии, звала итальянская опера с ее высоким вокальным искусством; звала прекрасная южная природа, о которой он так давно мечтал. И, наконец, там, в недалеком будущем ожидали его встречи с иностранными музыкантами, со братьями по профессии, для которых уже одно появление русского композитора, русского *maestro* было в то время редким и необычным.

С каким же творческим запасом перешагнул он впервые границу родной страны?

Глава третья

Первые опыты

Творческий путь Глинки берет свое начало в тех жанрах, которые раньше, как правило, не привлекали особого внимания исследователей. Облик молодого Глинки — пронырливый лирик, романтически настроенный юноша — в нашем воображении стойко ассоциируется с его романсами, и в первую очередь с элегией «Не искушай». Остаются в тени те робкие, несмелые опыты оркестровых и камерно-инструментальных сочинений, к которым музыковедение обратилось сравнительно недавно.

А между тем с них-то и началось постепенное формирование будущего творца «Камаринской». В них зародилось зерно будущей глинкинской концепции, мысль связать русский тематизм «узами законного брака» с высоким совершенством сложившихся классических форм. Активно развиваясь как музыкант и погружаясь в мир классической музыки, молодой Глинка жил в то же время и впечатлениями родного фольклора, питавшего его фантазию русского мелоса. «Неистовое музицирование» в ансамбле или работа с оркестром очень рано навели его на мысль о возможном претворении интонационного строя русской народной песни в русле больших симфонических форм. К этой цели он шел упорно и непреклонно, прокладывая свой путь в ранних увертюрах, ансамблях и набросках симфоний. Не обладая еще ни творческим опытом, ни широкими теоретическими познаниями, он силой гениальной интуиции продвигался по этому трудному пути и постепенно завоевывал профессиональные навыки в жанрах

наиболее сложных и наименее освоенных русскими композиторами.

Правда, нельзя отрицать, что к периоду 1820-х годов, то есть к тому времени, когда начал работать над первыми инструментальными сочинениями Глинка, русская музыка успела накопить немалый опыт в области симфонизма. Еще в конце XVIII века русские композиторы с большим мастерством осваивают принципы оркестрового письма, выразительные возможности классического состава оркестра. По яркости колорита, изяществу фактуры, стройности и соразмерности в распределении оркестровых масс, увертюры Бортнянского и Фомина в таких произведениях, как мелодрама «Орфей» или опера «Сын-соперник», не уступают достойным образцам западноевропейской инструментальной музыки. А в самом начале XIX столетия русское музыкальное искусство обогащается новыми колористическими возможностями благодаря творческим усилиям двух выдающихся мастеров — Степана Давыдова и Осипа Козловского. Работая в основном в области русского музыкального театра, оба они в какой-то мере выступали уже как предвестники наступающего романтизма. Дух нового времени отчетливо ощущается в стройных, величественных увертюрах Козловского к трагедиям Озерова и Катенина. По-новому звучат в его патетической музыке излюбленные романтиками терцовые сопоставления мрачных минорных тональностей; по-новому звучат лирические мелодии, поручаемые то «волшебной» валторне, то поющей виолончели. Еще решительнее навстречу романтизму идет Степан Давыдов — более открытый и непосредственный в своем ощущении сказочного мира и ярких красок русского народного празднества. И в опере «Леста, днепровская русалка», и в своих народных дивертисментах он смело применяет новые инструменты, новые тембровые сочетания и стремится внести свежую струю в привычный оркестровый строй венского классицизма.

Но все эти завоевания были сосредоточены по преимуществу в жанре увертюры, в рамках сценической, театральной образности. На протяжении всей первой половины века «театральность» и связанная с нею программность оставались устойчивой традицией русской симфонической музыки.

Эта традиция, конечно, не исключала и противоположных тенденций. В эпоху молодости Глинки мысль о созда-

нии «чистой», непрограммной симфонии настойчиво носилась в воздухе, тревожа воображение передовых музыкантов. Она получала свое выражение и в ранних опусах Алябьева 1810-х годов, и в творчестве Михаила Виельгорского, в то время близкого приятеля Глинки, соревновавшегося с ним в сочинении фуг и канонов.

Несколько позже, в начале 1830-х годов, свою лучшую одностатную симфонию ми минор написал все тот же Алябьев, а замечательным ее спутником явилось произведение аналогичного жанра: глинкинская Симфония-увертюра на две русские темы — предвестница «Ивана Сушанина».

Задача овладения симфоническим жанром, таким образом, непрестанно занимала русскую музыкальную мысль. Но путь к ее решению оказался долгим и сложным. Национальный материал с трудом поддавался традиционным методам симфонического развития. Не удовлетворял по-видимому и тот тип народно-жанрового симфонизма, который определился еще в XVIII веке, в увертюрах Пашкевича и Фомина. Подражательные сонатно-симфонические циклы в духе классических образцов пока еще противостоят этому жанровому стилю, прочно укоренившемуся на почве обработок народных песен. Преодолеть подобное «двуязычие» и победить создавшееся противоречие между своим и заимствованным стало одной из основных проблем предклассического периода русского искусства. И это противоречие должен был неминуемо ощутить в первых своих сочинениях юный Глинка.

Трудности освоения симфонического цикла до некоторой степени компенсировались широким развитием камерно-инструментального творчества. Этому сильно способствовал весь культ домашнего музицирования, столь характерный для пушкинской эпохи. Эстетически камерный жанр даже оценивался мыслящими музыкантами как высшая ступень в музыкальном искусстве. «Музыкой музыки» называет молодой Одоевский «камеральную музыку» (75, 159), — и посвящает одну из лучших своих новелл последнему квартету Бетховена.

Увлечение камерным исполнительством, отмеченное Глинкой в его «Записках», в двадцатые годы начинает приобретать высокопрофессиональную направленность, выходя далеко за пределы любительских развлечений. Вошли в историю знаменитые квартетные собрания в доме

Виельгорских и у Алексея Львова — европейски известного скрипача, руководителя прославленного «львовского квартета». Значительно расширился и камерно-инструментальный репертуар.

На смену прежним любимцам русской публики — Бокерини, Плейелю, Ромбергу приходят Моцарт и Бетховен, завоевавшие страстных почитателей среди самых образованных меломанов. Созревающая мысль о музыке выдвигает своих ревнителей серьезного и глубокого искусства, таких, как В. Ф. Одоевский и страстный моцартианец А. Д. Улыбышев.

Все эти условия значительно стимулировали творческую инициативу русских музыкантов. Прекрасные образцы камерных ансамблей создал еще в конце XVIII века Д. С. Бортнянский. Известный нам квинтет Бортнянского несет на себе печать высокого мастерства; камерным ансамблем по существу является и его «Концертная симфония» для семи инструментов. Начиная с 1810-х годов камерный жанр последовательно осваивается Алябьевым. А в следующем десятилетии в этот процесс активно включается Глинка.

* * *

О своих первых шагах в области инструментального творчества Глинка сам повествует в «Записках», сурово оценивая эти первые опыты: «О сочинении вообще, о генерал-басе, контрапункте и других условиях хорошего способа писать мои понятия были столь неопределенны, что я принимался за перо, не зная ни с чего начать, ни как и куда идти? Я предпринял писать сперва Септет, потом Adagio и Rondo для оркестра.

Если эти пьесы уцелели между хранящимися у В. П. Энгельгардта моими манускриптами, то могут только послужить доказательством тогдашнего моего невежества в музыке» (23, 226).

Быть может, именно этот критический отзыв Глинки заставил его первых биографов пройти мимо незрелых инструментальных пьес и сосредоточить внимание на романах, уже в ту пору изящных и отшлифованных, уже тогда широко известных. В течение долгого времени первые оркестровые сочинения Глинки и его камерные ансамбли двадцатых годов оставались архивным достоянием и лишь благодаря усилиям советских исследователей обре-

ли новую жизнь на концертной эстраде¹. Завершенные и отредактированные такими выдающимися деятелями, как В. Я. Шебалин и Н. Я. Мясковский, как В. В. Борисовский и В. П. Ширинский, они не только явились ценнейшим материалом для воссоздания творческой биографии Глинки, но и значительно расширили общую картину музыкальной жизни России 1820—1830-х годов. Слушая ранние квартеты Глинки и его сонату для альты, легко представить себе юного композитора, выступающего в литературно-музыкальных кругах Петербурга, в салонах Оленина или Виельгорского, в домах Одоевского или Дельвига, где его партнерами были известные музыканты того времени — скрипачи Бём и Маурер, виолончелист Матвей Виельгорский и многие, многие другие.

Стилистический облик этих ранних сочинений красочно характеризует также и музыкальную атмосферу усадебного, помещичьего быта. Наброски увертюр и симфоний Глинки создавались им в живом общении с крепостным оркестром, а иногда даже в расчете на определенный состав исполнителей. Об этом свидетельствует сам принцип распределения оркестровых групп: одна флейта, иногда один гобой или один кларнет при парном составе других инструментов. В септете, объединяющем струнную и духовую группу, отсутствует партия альты, но партия виолончели всюду удваивается контрабасом. Ориентируясь на определенные исполнительские силы, молодой композитор явно преследовал в своих первых произведениях практическую цель: услышать в живом звучании свою музыку.

К раннему «петербургскому» периоду творчества Глинки относятся четыре произведения для оркестра и четыре для камерного ансамбля: 1) септет для гобоя, фагота, валторны, двух скрипок, виолончели и контрабаса — самое

¹ Основным источником для изучения раннего инструментального творчества композитора является в настоящее время академическое издание сочинений Глинки (т. 1—4, 1955—1958), вышедшее при ближайшем участии В. Я. Шебалина — редактора оркестровых произведений 1820—1830-х годов, а также септета для струнных и духовых инструментов. В 1932 году была впервые опубликована соната для альты и фортепиано под редакцией В. В. Борисовского, затем были изданы струнный квартет D-dur (1948, редакторы Н. Я. Мясковский и В. П. Ширинский), «Блестящий дивертисмент на мотивы из оперы „Сомнамбула“ В. Беллини» (1951, редактор Н. Н. Загорный) и Серенада на темы из оперы «Анна Болейн» Г. Доницетти (1961, 4 дополнит. том академич. издания сочинений Глинки). До этих публикаций среди камерных ансамблей Глинки были известны только «Патетическое трио», «Большой секстет» и струнный квартет F-dur, изданные в 1871—1881 гг. П. И. Юргенсоном.

раннее среди сохранившихся сочинений камерного жанра, написанное предположительно в 1823 году; 2) *Andante cantabile e Rondo* для оркестра, созданное в то же время; 3) наброски симфонии *B-dur*; 4) увертюра *g-moll*; 5) увертюра *D-dur*; 6) струнный квартет *D-dur*; 7) соната для альта и фортепиано; 8) струнный квартет *F-dur*. Даты создания неоконченной симфонии, двух увертюр и первого струнного квартета точно не установлены; судя по всем данным, они возникли в 1822—1826 годах. Над альтовой сонатой Глинка работал в 1825 году, сочинив только ее первую часть; три года спустя появилась вторая, медленная часть; финал же вообще был только задуман, но не записан композитором.

Незавершенность, порой даже эскизность всех этих сочинений характеризует их как своего рода «творческую лабораторию» Глинки. Он настойчиво ищет свои стилистические приемы, овладевает техникой голосоведения и разработки тем. Обращаясь сейчас к этим первым опытам начинающего композитора, мы видим, насколько сложным, порой мучительным был для него этот процесс исканий. В сохранившихся рукописных тетрадах его оркестровых партитур нет и следа той легкости, той тщательной отделки, которой уже тогда отличались романсы Глинки. Ни одно из инструментальных сочинений, за исключением фа-мажорного квартета (наименее самобытного и самого подражательного из них!), не было им закончено. Запись нередко прерывается, создаются новые варианты, выписываются отдельные голоса. Редактор оркестровых сочинений Глинки В. Я. Шебалин замечает: «Рукопись „*Andante cantabile e Rondo*“ изобилует большим количеством неточностей, как в отношении голосоведения, так и в отношении нюансировки и расстановки лиг, и потребовала особо тщательного редактирования» (22, XII).

И все же во всех произведениях, даже эскизно наметанных, есть нечто отличающее их от всех известных нам русских инструментальных сочинений того времени. Эти общие признаки можно в целом определить как явное стремление к единству стиля внутри цикла и единству тематизма внутри музыкальной формы.

Глинка не стремится к внешним эффектам контрастных сопоставлений, к разнообразию эффектных и броских, легко запоминающихся тем (тенденция, очень характерная для современника Глинки — Верстовского). Каж-

дое из его произведений — будь то эскизно намеченная народно-жанровая симфония или романтическая соль-минорная увертюра, «классический» фа-мажорный квартет или по-русски задуманная, распеваемая музыка альт-ной сонаты — задумано в едином образном строе, подчинено единой образной концепции. Можно предположить, что именно трудная задача создания цикла как целого и заставляла в то время Глинку бросать начатое сочинение, рассматривать его просто как этюд, как пробу, необходимую для выработки профессиональных навыков. С трактовкой цикла как простой последовательности контрастных и стилистически неравнозначных частей он, видимо, не мог примириться еще на этом раннем этапе. А как часто приходится упрекать в подобной пестроте современных ему композиторов, и даже самого талантливого из них — Алябьева! Напомним, что в начале 1820-х годов Глинка уже был достаточно хорошо знаком с некоторыми симфониями и квартетами Бетховена и Моцарта, что он прочно усвоил традиции давно любимого и почитаемого в России Гайдна.

Отсюда вытекает другая существенная особенность ранней инструментальной глинкианы — взаимосвязь и спаянность тематического материала. Темы сонатных аллегро, как правило, не отличаются резкой контрастностью. Они интонационно близки и обусловлены принципом «взаимодополнения», приемом своеобразной интеграции композиционных элементов. Полное и совершенное воплощение этого родственного Бетховену принципа Глинка впоследствии даст в «Камаринской». Теперь же, на ранней стадии творческого пути можно заметить лишь первые проблески рационального, мудрого подхода к проблеме формы — но проблески, очень заметные, ибо ими определяется общая тенденция композиционного метода Глинки.

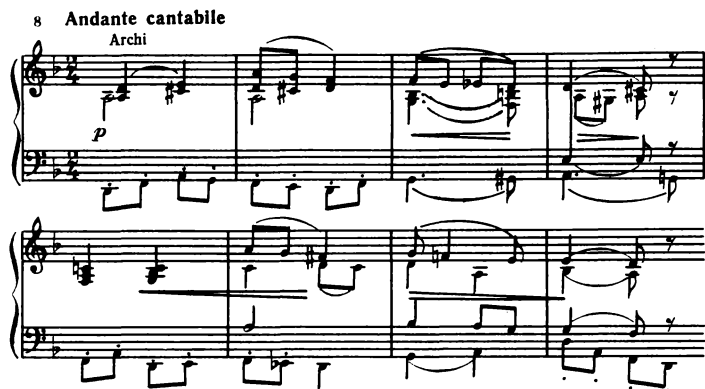
Достаточно ясно проявляется и национальная природа глинкинского инструментального стиля. Ярчайшим выражением ее служит характерное качество, давно замеченное Г. А. Ларошем: распеваемость и плавность голосоведения. Сквозь ткань прочно усвоенных приемов классицистской гармонии уже просвечивает типичный для композитора плавный рисунок поющих голосов. Путем мелодизации оркестровой фактуры постепенно формируется свободно развивающийся глинкинский стиль, далекий от строгой хоральной четырехголосной системы и коренящийся в песенной природе русского народного многоголосия.

Все эти признаки были пронизательно отмечены и конкретизированы одним из самых преданных глинкианцев советского музыкознания В. В. Богдановым-Березовским. «Как показывают ранние произведения Глинки, процесс формирования его индивидуального композиторского стиля начался с выработки своей манеры голосоведения, определившей характер полифонического и гармонического мышления. Активное творческое восприятие народной и классической музыки помогло Глинке развить вкус к чистоте и логической обоснованности голосоведения. Это то, что отличает развитие творческого сознания Глинки от аналогичного процесса у большинства его талантливых современников, которые ограничивались поисками мелодических образов», — писал советский исследователь (13, 22). Уже в то время обнаружилась характерная для Глинки приверженность к чистой, «разреженной» оркестровой фактуре, к двух- и трехголосию, к полифоническому развитию и динамизации темы посредством «контрдвижения» оттеняющих голосов.

Свойство мелодизированной, поющей фактуры в одинаковой мере проявлялось во всех сочинениях Глинки, независимо от более или менее национально окрашенного тематизма. В своих произведениях он почти не использует подлинных народных тем (исключение составляют лишь эскизы ранней симфонии В-dur, основанной на материале русских и украинских песен). Но весь интонационный строй музыки прямо указывает на близкое родство с бытовой русской традицией — песенной и романсовой, подсказанной слуховым опытом юного Глинки.

Влияние русской песенности всецело определяет стилистику первого симфонического произведения Глинки — «Andante cantabile e Rondo» для оркестра, написанного, по-видимому, в 1823 году в Новоспасском, после возвращения из кавказской поездки. Этот двухчастный цикл, возникший, возможно, как эскиз предполагаемой симфонии, во многом предвосхищает будущую «Симфонию-увертюру на две русские темы». Своеобразный сплав широкой песенности и русских плясовых ритмов, применение вариационных приемов внутри сонатного аллегро, близкое интонационное родство тем — все выдает здесь почерк Глинки, вопреки техническому несовершенству оркестрового письма. Развитие тем пока еще недостаточно органично, модуляционный план беден, гармония традиционна и скована привычными нормами преобладающей автентич-

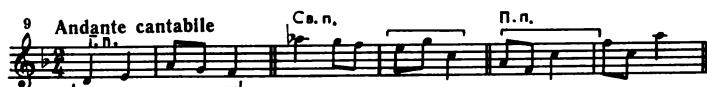
ности. Но Глинка уже стремится, говоря словами его современника Верстовского, «вложить русскую душу в европейскую форму музыки». Распевная главная тема, развивающаяся в пределах классического симметричного периода, носит явный отпечаток русской городской песни-романса. В ней уже можно заметить типичную для Глинки спокойную, величавую плавность, стремление оттенить главную мелодическую линию скользящим хроматическим движением сопровождающих голосов:



Впоследствии, через десять лет Глинка вновь изберет ту же тональность d-moll и тот же тематический строй городской бытовой песни в своей «Симфонии-увертюре», — правда, отмеченной более свободным развитием. Сходным окажется и весь композиционный облик обоих сочинений: в первом случае — медленная часть, непосредственно переходящая в оживленное танцевальное рондо, во втором — развернутая интродукция к такому же активному, жизнерадостному Allegro народного русского склада. Существенным просчетом молодого композитора в его раннем сочинении оказалась чрезмерная растянутость медленной части, которую ввиду ее крупных масштабов (полная сонатная форма) уже трудно воспринимать как вступление. Заметно и некоторое однообразие ладогармонических средств. Обе части, и медленная и быстрая, изложены в одной тональности ре минор, модуляционное развитие не свободно и ограничено кругом близких тональностей первой степени родства.

Однако и свое, глинкинское здесь выражено достаточно

ярко. Намечается путь к целостной композиции, принцип интонационных связей. Все темы *Andante cantabile* образуют единый комплекс, по-разному представленный в главной, связующей и побочной партиях этой части. Основой их служит минорное или мажорное трезвучие, которое композитор «обыгрывает» то в виде обращения, то в качестве опорных звуков на сильных долях такта:



По существу, тем же методом Глинка впоследствии воспользуется в различных вариантах своего знаменитого «богатырского мотива» в «Руслане» (так называемого «глинкинского гексахорда»). Это сравнение, разумеется, может быть проведено только условно. В раннем *Andante cantabile* можно усмотреть лишь первое предвидение метода тематического единства — первые робкие шаги к осуществлению целостного симфонического развития.

Тем же стремлением отмечена и вторая, быстрая часть симфонического цикла. Общими ритмоинтонациями русской народной пляски спаяны воедино все элементы этой рондо-сонатной формы. И только центральный, более умеренный по темпу мажорный эпизод вносит контрастное начало. Национальный колорит плясовых тем — плавных по мелодическому рисунку, но очень активных по ритму — вновь заставляет вспомнить о Глинке 1830-х годов: грациозная, словно выбегающая на простор главная тема рондо прямо напоминает аналогичные образы «Симфонии-увертюры» и сельских сцен «Ивана Сусанина».



Замысел национальной русской симфонии намечался у Глинки также и в другом оркестровом произведении начала 1820-х годов. В набросках симфонии B-dur он осуществ-

влияет эту концепцию несколько иным методом, отталкиваясь от подлинных народных тем. В основу главной партии сонатного аллегро положена оригинальная тема народной песни «Во лузях», а в медленной части широкое вариационное развитие получает украинская песня «Ой не ходи, Грицю», очень распространенная еще в XVIII веке. Тесная связь молодого Глинки с эпохой становления русской композиторской школы, пожалуй, особенно наглядно проявилась именно в этом произведении, задуманном как простодушная жанровая картина народного быта. Прочной опорой для композитора явилась сложившаяся традиция русских оперных увертюр и многочисленных вариаций на народные темы. В симфонии B-dur, судя по сохранившимся эскизам, он стремился вложить в сонатную форму вариационный принцип развития.

Интересно сравнить в этом плане основную тему сонатного аллегро с ее первоисточником — народной песней «Во лузях» из сборника Львова — Прача. Глинка свободно варьирует народный напев с его характерной трихордной интонацией (II, V и III ступени лада) и начинает тему грациозным «разбегом» кларнета. Идиллический, пасторальный тембр этого инструмента вновь вызывает ассоциации с будущими жанрово-пейзажными темами «Ивана Сусанина»:



Своеобразны и принципы оркестровки. Отталкиваясь от старых традиций, Глинка применяет старинный «итальянский» способ расположения партий: струнные — в верхних строках партитуры, затем деревянные и медные духо-

вые инструменты. Отступлением от сложившихся правил XVIII века является более компактное изложение струнной группы: партия «басов», то есть виолончелей и контрабасов, уже не выносится отдельно на нижнюю строчку в качестве «генерал-баса», а присоединяется к смычковым. К современному способу написания партитуры (деревянные духовые, медные, ударные, струнные) Глинка придет много позже.

Совсем еще не владея опытом в распределении оркестровых масс, молодой композитор тем не менее ищет типические приемы воплощения «русского характера» в тембре и колорите. Важнейшую роль в развитии оркестровой ткани выполняют у него деревянные духовые инструменты — и в первую очередь кларнет — излюбленный инструмент русских композиторов со времен Бортнянского и Фомина. О роли кларнета как «идеальной свирели», поэтически тонко передающей настроение русского пейзажа, не раз говорили исследователи творчества Глинки. Этому инструменту он поручает ответственные соло уже в ранних произведениях, противопоставляя его пению струнных (достаточно сравнить начальные проведения темы у струнных и кларнета в «*Andante cantabile*»), причем партия кларнета обычно наделена цветистой, изысканной, как бы импровизированной орнаментикой. Создавая такие сложные, ответственные партии для этого инструмента, Глинка, по-видимому, имел в виду определенного исполнителя. Т. Н. Ливанова справедливо замечает: «Очевидно, в оркестре был хороший кларнетист — не случайно играли в Шмакове квартет с кларнетом Крузеля» (40, 75).

Русский национальный колорит находит свое выражение и в трактовке струнной группы, с характерным применением «балалаечного» пиццикато и отрывистых «гитарных» басов. Эти приемы, появившиеся еще у предшественников Глинки (Давыдова, Фомина), впоследствии найдут виртуозное применение в «Иване Сусанине».

* * *

Несколько иные задачи поставил перед собой Глинка, работая над камерными ансамблями и увертюрами 1820-х годов. Тематизм этих произведений не носит столь ярко выраженной фольклорной окраски, хотя и впитывает характерный для бытовой традиции интонационный песен-

ный строй. Основной целью для композитора было, по-видимому, овладение крупной сонатно-симфонической формой, с опорой на известные ему классические образцы. Во многих случаях, как, например, во втором фа-мажорном квартете, это подражание было сознательным. Показательно, что в композиционном плане одночастные увертюры оказались более завершенными, чем эскизы ранних симфоний.

К периоду создания «Andante cantabile e Rondo» относится первый камерный ансамбль, написанный Глинкой, — септет Es-dur. По типу инструментовки он приближается к его ранним симфоническим опытам: представлены все основные группы — деревянная духовая (гобой и фагот), медная (валторна) и струнная смычковая с контрабасом, но без альта. Подобно Бортнянскому, Глинка мог назвать этот ансамбль «камерной симфонией» или «концертной симфонией», в которой содержатся все признаки большого четырехчастного цикла. Однако у юного, начинающего композитора совсем еще нет присущей его предшественнику стройности и гармоничности форм. Темы септета не обладают яркой оригинальностью. Навеванные в основном камерным стилем венского классицизма, они порой окрашиваются отзвуками чувствительного, сентиментального романса. Стилистически все произведение стоит как бы на перепутье от старого к новому, от Гайдна — к ранней романтике 1820-х годов.

Заметный отпечаток сентиментальной лирики лежит на всей музыке медленной части цикла — Adagio non tanto. Главная тема Adagio почти полностью совпадает с чувствительной мелодией романса О. А. Козловского «Без друга и без милой» на слова Дмитриева. Достаточно сравнить эти темы (обе в «меланхолической» тональности соль минор), чтобы убедиться, насколько жизнеспособной в русском быту была даже и в пушкинскую эпоху бесхитростная «унылая» лирика минувшего XVIII века!

12а Adagio non tanto

Глинка. Септет





В септете Глинка не говорит еще своим языком, не обретает своего стиля. И только отдельные находки, как, например, медленное вступление к первой части, дают отдаленный намек на будущее. Ансамбль открывается торжественной интродукцией, в которой постепенно формируется тема сонатного аллегро. В призывных возгласах струнных и торжественных фанфарах валторны уже предвосхищается импозантное вступление к «Арагонской хоте» с типичным для композитора принципом постепенного «собираения сил». С тех пор медленное вступление, как бы настораживающее слух и создающее атмосферу напряженного ожидания, становится почти неизменным атрибутом симфонических произведений Глинки — многозначительным прологом к предстоящему действию.

Более зрелыми являются следующие сочинения 1820-х годов. Глубокий взаимодополняющий контраст составляют две увертюры, возникшие, по-видимому, одновременно: взволнованная, патетическая соль-минорная увертюра и энергичная, стремительная увертюра ре мажор, полная глинкинского оптимизма.

Первая из них по своему эмоциональному тону близко напоминает увертюры Вебера — композитора, особенно увлекавшего в то время русскую музыкальную молодежь. Многое в этом произведении Глинки оказалось созвучным Алябьеву и Верстовскому с их романтическим строем чувств. Элементы романтического мышления, присущие этим композиторам-современникам, открыто проникают и в музыкальный стиль Глинки, в его гармонию. Нельзя не отметить, например, характерный кульминационный момент в разработке глинкинской увертюры, где внезапный тональный сдвиг (сопоставление далеких тональностей В-dur и E-dur) осуществляется через полутоновый ход, звучащий в мощном унисоне оркестра, а нарастающее fortissimo резко сменяется тихой и приглушенной звуч-

ностью. Все это неопровержимо свидетельствует о новом ощущении динамики, тембра и колорита — о том романтическом восприятии, которому суждено было развиваться несколько позже, в сочинениях «итальянского» периода.

Ярче, рельефнее по сравнению с ранним септетом становится и сам тематический материал увертюры. Темы главной и побочной партий, постепенно формирующиеся в медленном вступлении, гораздо органичнее связаны между собой; увереннее стал почерк композитора и разработка тематических элементов.

Еще интереснее следующая увертюра — D-dur, в которой В. М. Богданов-Березовский справедливо усматривал первоначальный эскиз увертюры «Руслана». Отталкиваясь от классического образца — моцартовской увертюры к «Свадьбе Фигаро», Глинка создает всю композицию в едином, стремительном движении, едином ликующем порыве. Исходным тематическим зерном является гаммообразный мотив вступления, по-разному трансформирующийся внутри сонатного аллегро. Как и в увертюре «Руслана», вступление не выделено в самостоятельный раздел: стремительно летящие пассажи у скрипок естественно переходят в главную тему; имитационно изложенная побочная партия продолжает ту же линию развития:

13a Presto
Archi



Предвидение руслановских образов в ранней увертюре Глинки пока еще выражено в самых обобщенных, мало индивидуализированных формах; здесь нет и намека на русский, «богатырский» образный строй. Зависимость от классических образцов заметно заслоняет подлинное лицо русского художника. Но цельность и органичность замысла уже ощутимы. Вся пьеса разворачивается «на одном дыхании» — как гимн радости, ликования, торжества.

* * *

Двум увертюрам сопутствуют два струнных квартета. Первый из них, ре-мажорный лишь в середине XX века стал доступным для исполнения, благодаря инициативе его редакторов Н. Я. Мясковского и В. П. Ширинского. Квартет не был полностью закончен композитором: в рукописи Глинки остались незавершенными третья вариация из медленной части и последний раздел финала (см. 70). Но, вопреки некоторой эскизности, это произведение намного оригинальнее следующего, хорошо известного квартета F-dur. Светлый, идиллический строй чувств, пронизывающий музыку Глинки, находит здесь более искреннее и самобытное выражение. Привлекает подлинно глинкинская

полифоничность мышления, плавность и естественность движения голосов. Она проявляется уже в главной, начальной теме сонатного аллегро (цикл не имеет вступления), где ласковая, мечтательная мелодия первой скрипки с ее характерным секстовым запевом сразу обогащается подголосками альты и виолончели. Такой же полифоничностью развития отличается и побочная партия, возникающая как вариант главной темы:



Подобно рассмотренной ре-мажорной увертюре квартет выдержан в едином интонационном строе. Родственными по своей мелодической структуре являются темы всех четырех частей цикла. Среди них пленительной грацией выделяется вторая, медленная часть — *Larghetto*. Тема *Larghetto* тонко разработана в ритмически сложных вариациях. Творческая манера композитора достаточно ярко выражена в изящной, «кружевной» технике сплетения голосов. В общей композиции квартета этот маленький цикл вариаций образует естественный центр, которому подчинены обрамляющие его подвижные части — сонатное аллегро, менуэт и финал.

Техническая уверенность созревающего мастера заметна в последнем произведении раннего периода — фа-мажорном квартете, написанном в Новоспасском перед отъездом за границу. Очень сжатый, компактный по своему развитию, квартет создан целиком в духе моцартовских традиций. Изящество фактуры, чистота и плавность голосоведения не искупают в нем главного недостатка: отсутствия индивидуальности. Овладев техникой квартетного письма,

Глинка в полной мере чувствует себя «европейцем», в какой-то мере продолжающим стилевую линию «галантного века». Об этом прямо говорит и симметричная, уравновешенная «менуэтная» тема сонатного аллегро, и столь же умеренное по своему эмоциональному тону *Andante* соп того, и оживленный, скерцозный менуэт, и танцевальное, жанровое рондо.

Типичный для классицизма «принцип централизованного единства» (термин С. С. Скребкова) последовательно проводится Глинкой и в этом сочинении. Один и тот же восходящий квартовый мотив служит основой первой и третьей части:



И все же связь с русской национальной традицией порой заметно проглядывает даже и в этом, наиболее подражательном раннем сочинении Глинки. Так, в разработке первой части уравновешенная тема сонатного аллегро внезапно смягчается, приобретая облик чувствительного романса, а в танцевальном «гайдновском» рондо возникают ассоциации с удалой русской пляской. Привлекает внимание центральный эпизод рондо, интонационно близкий к известной песне Варламова «Вдоль по улице метелица метет»:



В целом весь образный строй квартета не выходит из круга спокойного, светлого, гармоничного восприятия жизни. Дух «разума и просвещения» окрашивает всю музыку Глинки, в которой, однако, не чувствуется подлинной силы вдохновения. Недаром автор «Руслана» впоследствии так сдержанно оценил это законченное и стройное сочинение, говоря, что в нем отозвалось тогдашнее его болезненное состояние (23, 340). Слова эти, разумеется, не затрагивают образно-эмоциональной сущности музыки: они звучат как беспристрастное суждение композитора о добросовестном, но несколько формальном решении поставленной задачи.

* * *

Критически оценивая свои ранние сочинения, Глинка благожелательно отзывался лишь об одном из них: сонате для альты и фортепиано. «Это сочинение опрятнее других», — писал он в «Записках» (23, 229). В устах неизменно строгого к себе композитора столь скромная похвала приобретает особый смысл. Истинная причина этой оценки кроется, конечно, не только в более совершенной, «опрятной» технике, но и в ощущении своего собственного, индивидуального стиля: именно здесь, в альтовой сонате Глинка впервые полностью выразил себя, свое художническое восприятие, свое истинное лицо. Незавершенность сонаты не помешала ему по справедливости поставить это произведение гораздо выше, нежели внешне красивый, изящный, но внутренне холодный струнный квартет. К своей любимой сонате (которую он, по его словам, «производил» с известным скрипачом Францем Бёмом) он возвращался неоднократно, долго вынашивал, переделывал и совершенствовал ее композицию. И только в силу каких-то невыясненных причин оставил ее незаконченной. О длительной работе Глинки над альтовой сонатой свидетельствуют три сохранившиеся редакции. В последней из них, самой совершенной, наряду с партией альты выписана также, в качестве возможного варианта, партия скрипки².

Стилистический облик сонаты всецело определяется ее первой частью — романтически мечтательным Allegro

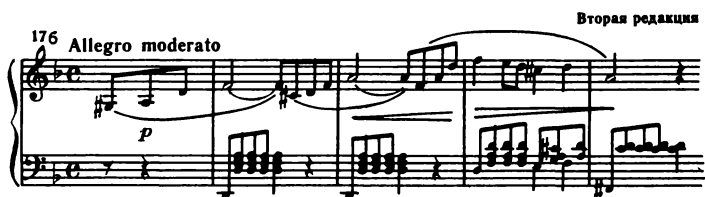
² Можно предположить, что этот скрипичный вариант был сделан специально для Бёма. Сам Глинка исполнял в сонате то партию фортепиано, то партию альты (в последнем случае его партнершей была петербургская пианистка Лигле).

moderato. Глинка написал ее в 1825 году, одновременно с романсом «Не искушай» — и это соседство симптоматично. Соната явилась прямым следствием тех поэтических настроений, которыми пронизана вокальная лирика молодого Глинки, прекрасной спутницей его ранних романсов. Все в ней, начиная от восторженной, устремленной ввысь главной темы, наполнено чисто русской распевностью, ощущением живой вокальной интонации, вокального мелоса.

Сопоставляя различные редакции сонаты, любопытно наблюдать, как постепенно выковывался этот лирический образ в сознании Глинки и как постепенно проявлялась его особая творческая манера в характерных приемах хроматизации темы — сначала более лапидарной, «шагающей» по ступеням трезвучия, а затем впитывающей типично глинкинские, мягкие вводнотоновые обороты и плавные кадансы с гармонией двойной доминанты:



Первая редакция



Вторая редакция

Широкая распевность ведущих тем — главной и побочной — оттеняется динамичностью связующих, промежуточных разделов, основанных на легком, стремительном движении виртуозных пассажей у фортепиано. Этим взаимодополняющим контрастом создается особый тип романтической образности: мечта и полетность, размышление и волшебная игра звуков, восторженное стремление к прекрасному³.

³ Такое же сопоставление двух образов можно заметить в одном из лучших камерных ансамблей 1830-х годов — фортепианном трио Алябьева (1834).

Более сдержанной по своему эмоциональному тону является вторая часть — *Larghetto ma non troppo*⁴. Смысл ее можно определить как размышление, созерцание, раздумье лирического героя. Своей углубленной сосредоточенностью начальная тема *Larghetto* напоминает аналогичные медитации в ранних сонатах Бетховена. Связь с первой, более динамичной частью сонаты, однако, сразу же ощущается в характерных мечтательных, экспрессивно-хроматических кадансовых оборотах:



О романтических образах первой части напоминает и все дальнейшее развитие музыкальной мысли: от созерцания — к лирическому высказыванию, душевному излиянию, страстному порыву. Сопоставляя две темы — спокойно-созерцательную мажорную и патетическую, взволнованную, развертывающуюся в одноименном миноре, Глинка создает оригинальную контрастно-составную композицию — двойную двухчастную форму. Принцип контрастного сопоставления двух образов, двух состояний, в структурном отношении противостоит более динамичной, активно развивающейся сонатной форме первой части. Уже в ранних сочинениях проявляется типичная для Глинки «направленность формы», стремление сделать ее индивидуальной в каждом конкретном случае. Композитор постепенно приходит к своему основному творческому кредо: «чувство и форма — это душа и тело».

⁴ Вторая часть сонаты не была закончена Глинкой. Полностью написана автором только партия альты; в партии фортепиано отсутствует заключительный раздел. В первом издании сонаты (1932) редактором и первым ее исполнителем В. В. Борисовским были использованы материалы всех трех редакций, причем за основу взят третий, наиболее совершенный вариант. В обработке В. В. Борисовского это произведение Глинки прочно вошло в концертный и педагогический репертуар.

Стремление к гармоническому равновесию «чувства и формы» заметно отразилось в самом процессе творческого роста Глинки. Соната для альты удовлетворяла его прежде всего как сочинение *лирического* плана, ибо лирической, по существу, была в то время вся сфера его деятельности. Здесь он в наибольшей степени обрел возможность быть самим собой, излить переполнявшее душу чувство. И можно с полной уверенностью предположить, что именно этот тонус лирического высказывания помешал ему закончить сонату традиционным подвижным жанровым финалом. Правда, в соответствующей главе «Записок» Глинка оставил неопровержимое свидетельство о задуманной им теме финала, которую он впоследствии использовал в «Детской польке» (1854). Но зная эту бесхитростную фортепианную пьеску, написанную «в веселый час», в реальность такого замысла трудно поверить! Рядом с лирически-возвышенными темами альтовой сонаты игривая «темка» польки кажется чужеродным элементом. Подобно «Неоконченной симфонии» Шуберта соната осталась двухчастной, да и не требовала завершения.

Творческая удача Глинки в его альтовой сонате во многом обусловлена еще одним важным фактором: господствующей ролью фортепиано. В рукописи Глинки соната носит название: «Sonate pour le piano-forte avec accompagnement d'alto-violon ou violon» — «Соната для фортепиано с аккомпанементом альты или скрипки». Ведущей является, таким образом, партия фортепиано, сопутствующим — смычковый инструмент. Глинка начинал свой творческий путь как пианист, блестящий представитель фильдовской школы. С детских лет фортепиано было для него инструментом родным и близким, за которым любил он «мечтать по вечерам и в сумерки». Естественно, что в сфере фортепианного ансамбля он чувствовал себя свободнее, чем в более академичном жанре струнного квартета. В известной мере он уже подхватил и продолжил сложившуюся традицию русской камерной музыки, для которой активное развитие клавирного искусства было питательной средой еще в XVIII веке. К жанру фортепианного ансамбля принадлежат камерные сочинения предшественника Глинки Бортнянского. Ярко проявил себя в этой области старший современник его — Алябьев. И если искать в русской камерной музыке параллель, наиболее близкую к альтовой сонате Глинки, то сразу придут на память прекрасные сочинения Алябьева начала 1830-х го-

дов — соната для скрипки и фортепиано и замечательное фортепианное трио, отмеченное, как и у Глинки, мечтательно-элегическим строем чувств, насыщенное лирически-напевными интонациями русского романса.

Возникшее одновременно с ним «Патетическое трио» Глинки окончательно закрепило значение фортепианного ансамбля в русской камерной музыке. Как и в других жанрах, Глинка создал в этом жанре национальную традицию, утвердив особый тип лирического фортепианного трио — инструментальной поэмы, элегии, размышления. Через много лет по этому же пути пойдут Чайковский, Аренский, Танеев, Рахманинов. И всюду душой ансамбля останется фортепиано — неизменный спутник композитора, носитель его дум, замыслов, мечтаний.

* * *

Основные качества фортепианного стиля Глинки определились рано. О его высоком пианистическом мастерстве, сложившемся еще в юные годы, единодушно говорят все современники-мемуаристы, в том числе названные выше Маркевич, Мельгунов, Керн. И хотя первое изданное сочинение Глинки — фортепианные вариации на итальянскую тему — появилось в печати с традиционным обозначением «amateur», но по своему профессиональному уровню оно сразу же выделилось на фоне тогдашней любительской продукции.

С течением времени стиль этот пережил определенную эволюцию: углублялось образное содержание, обогащались средства гармонии, фактуры и колорита. Но главная, магистральная линия пианизма Глинки, наметившаяся в юности, по существу, сохранилась и позже — линия камерного, лирического пианизма, никогда не исчезающая в русской музыке.

В историю русского фортепианного искусства Глинка вошел как крупнейший представитель раннеромантической фильдовской школы, сформировавшейся в условиях русской художественной традиции и русского быта. Своеобразная ассимиляция русской песенности и новых завоеваний западноевропейского пианизма, проявившаяся в творчестве самого Фильда, у его петербургских и московских учеников, естественно, приобрела более почвенный и самобытный характер, преломляясь сквозь атмосферу своей национальной культуры, сквозь строй романтических на-

строений эпохи Жуковского, Баратынского и молодого Пушкина. Очень недолго соприкасаясь с Фильдом, взяв у него всего три урока, Глинка, отчасти через посредство умного Майера, сумел перенести на русскую почву лучшие качества фильдовского стиля: лирическую мечтательность, искренность, задушевность и тонкое изящество выражения, чуждое ложного позерства и театральной аффектации.

Попутно совершенствовалось техническое мастерство юного композитора, усвоившего общие тенденции этой поистине «виртуозной» эпохи. Виртуозный блеск, так покорявший публику в концертных этюдах и блестящих фантазиях Гуммеля, Мошелеса и Герца, конечно, пленял и русских музыкантов. В ранних сочинениях Глинки и его современников — Алябьева, Геништы, Ласковского, Александра Гурилева эти тенденции проявились в полной мере. Однако даже и виртуозно-технические качества глинкинского пианизма несут на себе особый, индивидуальный отпечаток творческой личности художника. Глинка никогда не стремился к жанрам широкого концертного плана: мы не найдем у него ни виртуозных концертов с оркестром, ни блестящих этюдов высшей трудности, ни модных в то время свободных, импровизационных фантазий (исключением могут служить только дивертисменты на темы из итальянских опер, написанные в начале 1830-х годов в Италии, «в угождение жителям Милана»). Излюбленными жанрами оставались у него традиционные для русской музыки вариации и пьесы малых форм — ноктюрны, вальсы, мазурки, полонезы. Центральное место в его фортепианном наследии занимают вариационные циклы, в которых с особой полнотой проявляются все лучшие стороны пианизма Глинки, в том числе — редкое изящество его филигранной, «жемчужной» игры («*jeu perlé*»).

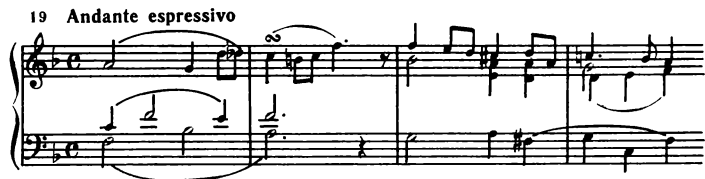
Известно, что Глинка никогда не был поклонником листовского широкого, оркестрального стиля. Отпугивали его и виртуозы меньшего масштаба, «несчадно бывшие руками по клавишам». Технические принципы, унаследованные им от Фильда, основывались преимущественно на пальцевой беглости, точности, «отчетливости» (любимое выражение Глинки). Неизменными атрибутами этого пианистического стиля были гаммообразные пассажи, сложные пассажи в ломаном движении, двойные ноты, репетиции, филигранные, тонко разработанные мелизмы. Весь этот арсенал «брильянтной» техники, присущий музыке Фильда, великолепно продемонстрирован также и в ранних

вариациях Шопена, которых тогда не знал Глинка. Хорошо владел им и юный русский музыкант, уже в первых сочинениях обнаруживший тонкий вкус и чувство меры.

В противоположность ранним оркестровым опытам Глинки, его фортепианные пьесы 1820-х годов доныне сохранили свое значение в концертном и педагогическом репертуаре. Вполне законченными и хорошо продуманными по форме являются все вариационные циклы этого времени: Вариации F-dur на собственную тему (1823), на тему Моцарта (1822), на итальянскую тему и на русскую народную песню «Среди долины ровныя» (1826). К этим произведениям следует причислить и Вариации на тему из оперы «Фаниска» Керубини, возникшие, по-видимому, в конце двадцатых годов, в период знакомства с Дельвигом и его окружением⁵.

В первых произведениях, написанных еще под руководством Майера, 18-летний Глинка отлично усваивает стиль характеристических вариаций эпохи романтизма. Почти обязательной в этом жанре являлась пышная интродукция в свободной импровизационной манере — своего рода прелюдия к циклу. Далее следовали более или менее виртуозные вариации, расположенные по принципу динамического нарастания, постепенной активизации темпа и ритма. Контрастным элементом всей композиции являлась, как правило, лирическая вариация в духе мечтательного ноктурна, предвещающая блестящий финал.

Именно этому плану следовал Глинка в своих Вариациях на собственную тему, очень стройных и цельных по форме, при всей неопытности начинающего композитора. Творческая манера Глинки, присущая ему плавность голосоведения живо ощущается уже в теме, по-глинкински изящной, выразительно оттененной скользящими хроматизмами. Как и в альтовой сонате, здесь сразу напрашиваются ассоциации с его ранними романсами.



⁵ См. об этом главу II настоящей книги. Вариации на тему Керубини были впервые изданы Глинкой в составленном им «Собрании музыкальных пьес» (1839), вместе с вариационным циклом «Среди долины ровныя».

В развитии темы автор свободно оперирует приемами блестящей техники. Особой сложностью отличается финальная вариация («Brillante»), основанная на быстрых «россиниевских» репетициях — прием, которым пианистически свободно владел сам Глинка. Немалую помощь в разработке фортепианной фактуры оказал ему Майер, испещривший рукопись пьесы своими примечаниями («Hier sollen Sie sehr merksam auf das Doigte' sein», «Anders kann man nicht spielen» и т. п.)⁶.

Под руководством Майера был написан также другой цикл вариаций виртуозно-концертного типа — на итальянскую народную тему «Benedetta sia la madre». Как говорит сам Глинка, эти вариации явились первым его сочинением, которое довелось ему увидеть в печати. Пьеса вышла в 1826 году в издательстве Пеца — известного в начале XIX века петербургского деятеля, владельца нотного магазина, издателя многих произведений русских авторов. Грациозная тема итальянской канцонетты, несколько напоминающая оперные мелодии Доницетти⁷, была выбрана Глинкой не случайно: в пушкинскую эпоху это была одна из любимейших песен бытового репертуара. Память о ней Пушкин оставил в восьмой главе «Евгения Онегина», описывая своего героя в минуты раздумья:

Как походил он на поэта,
Когда в углу сидел один,
И перед ним пылал камин,
И он мурлыкал: Benedetta,
Иль Idol mio, и ронял
В огонь то туфлю, то журнал.

Как и в предшествующих вариационных циклах, Глинка старается применить разнообразные и сложные приемы фортепианной техники. При этом он подчеркивает светлый и жизнерадостный характер темы, полной своеобразной чувственной прелести. Произведение заканчивается бравурным, торжественным полонезом, в котором слух сразу же узнает героические интонации известного рыцарского романа Глинки «Победитель», написанного через несколько лет во время пребывания Глинки в Италии:

⁶ «Здесь вам следует обратить большое внимание на аппликатуру», «Иначе это сыграть нельзя» (нем.).

⁷ Привлекает внимание сходство этой мелодии с темой из оперы Доницетти «Анна Болейн», использованной Глинкой в фортепианных вариациях итальянского периода.



В целом все вариации звучат уже как предвидение южных впечатлений, как первый эскиз итальянских произведений Глинки 1830-х годов. Недаром написаны они именно в ту пору, когда молодой композитор впервые увлекся вокальным искусством, узнал красоту итальянского *bel canto* и сам создал ряд итальянских арий и канцонетт, осяивая этот стиль.

Значительно проще, скромнее в техническом отношении другие произведения этих лет. В первых своих сохранившихся вариациях на тему из «Волшебной флейты» Глинка сумел передать изящество и легкость моцартовского стиля⁸. Об этом сочинении Глинка рассказывает: «В начале весны 1822 года представили меня в одно семейство, где я познакомился с молодой барыней красивой наружности; она играла хорошо на арфе и, сверх того, владела прелестным сопрано <...> Желая услужить ей, вздумалось мне сочинить вариации на любимую ею тему (C-dur) из оперы Вейгля „Швейцарское семейство“. Вслед за тем написал я вариации для арфы и фортепиано на тему Моцарта (Es-dur). Потом собственного изобретения вальс для фортепиано (F-dur). Более этого не помню; знаю только, что это были первые мои попытки в сочинении, хотя я и не знал еще генерал-баса, и что я тогда в первый раз познакомился с арфой — прелестным инструментом, если его употреблять вовремя» (23, 221).

Таким образом, юный композитор поставил перед собой трудную задачу, придав своим вариациям «двойную функцию» и предназначив их для арфы или фортепиано. С этим заданием он справился блестяще: не утрачивая фортепиан-

⁸ В конце XVIII и начале XIX в. эта опера Моцарта была особенно любима в России. Отрывки из нее (арии Папагено, Памины, Зорастро) постоянно печатались в музыкальных журналах и переписывались в альбомах, в различных переложениях. Выбрав тему из I действия «Волшебной флейты», юный Глинка откликнулся на требования общего вкуса, царившего в среде русских любителей музыки.

ной специфики (специально для арфы предназначалась лишь одна из вариаций, основанная на технике флажолетов), Вариации на тему Моцарта доныне составляют важную основу арфового репертуара. Начиная с этого времени арфа становится одним из любимых инструментов Глинки, вплоть до блестящего ее применения в партитурах «Руслана» и «Арагонской хоты».

Другие ранние пьесы, упомянутые в «Записках» Глинки, до нас не дошли. Не сохранились ни вальс, ни вариации на тему из оперы Йозефа Вейгля — немецкого композитора, популярного в начале XIX века. Не сохранились и многие танцевальные пьесы, которых Глинка, по собственному признанию, «не помнил» и которые он в изобилии импровизировал на петербургских вечерах. Известны в настоящее время лишь некоторые из них: котильон, мазурка и «Французская кадрили», напечатанные в «Лирическом альбоме на 1829 год», составленном Глинкой и Павлицевым. Это изящные пьесы бытового характера, не выходящие из круга светлых и праздничных образов бальной музыки, знакомой нам по танцевальным миниатюрам Алябьева, Ласковского, Гурилева и других современников Глинки. Но в некоторых из них, особенно в грациозных ритмах «Французской кадрили», уже намечаются отдельные штрихи чудесных танцев «Сусанина» и «Руслана». Линия поэтизированного танца, продолженная Чайковским, берет в них свое начало.

Кульминацией фортепианного творчества Глинки ранних лет по праву считаются известные Вариации на тему народной песни «Среди долины ровныя» (1826). Развитие этой темы, излюбленной в городском быту, у Глинки перекликается с его симфоническими произведениями тех лет, с поэтическим претворением знакомых ему трогательно-наивных песенных интонаций русского городского быта. Лирический строй бытовой песенности выражен в них так же естественно и просто, как выражен он в медленной части инструментального септета (романс Козловского) или в задумчивом *Andante cantabile*.

К песне «Среди долины ровныя», широко известной в начале XIX века, не раз обращались предшественники Глинки, и в том числе Степан Давыдов в своей популярной опере «Леста, днепровская русалка». Будущий автор «Сусанина» показывает ее в самом простом, неразукрашенном, не отягощенном мелизмами варианте. Дальнейшая разработка мелодии при всей сложности технических приемов

подчиняется все тому же принципу плавной напевности. Особенно ярко выступает песенное, подголосочно-полифоническое начало в первой вариации, где характерная для Глинки трехголосная фактура образует прозрачную ткань, пронизанную движением поющих голосов:



Приходит на память пронизательное высказывание А. П. Керн, сохранившей живое воспоминание о юном Глинке и его фортепианных импровизациях: «клавиши пели от прикосновения его маленькой ручки». Напомним, что эти слова сказаны были по поводу аналогичного жанра вариаций на песенную украинскую тему и что относятся они к тому же периоду последекабристских лет, ко времени творческого сближения Глинки с Дельвигом, Пушкиным, Грибоедовым. Стихия русской песенности — пусть пока еще отраженной в русле городской бытовой традиции — всегда оставалась для Глинки главным и стимулирующим началом. Такой оставалась она и в русской поэзии, и в ее неизменной спутнице — романсовой лирике.

* * *

Еще задолго до создания «Ивана Сусанина» романсы Глинки выдвинули его на первое место среди русских композиторов того времени. Верный друг его и почитатель Николай Мельгунов писал в 1834 году, после возвращения «русского маэстро» из-за границы: «Вы знаете музыку на песни Дельвига: „Ах ты, ночь ли ноченька“ или „Дедушка, девицы“; вы помните музыкальный альбом, изданный в Петербурге лет пять тому назад; вы, может, слышали „Испанский романс“ или: „Ах ты, душечка!“ и пр. и пр. Не правда ли, вы восхищались этой музыкой? Порадуйтесь же: г. Глинка, автор этой музыки, этих романсов, недавно приехал в Москву...»⁹.

⁹ См.: 50. Название «Испанский романс» Н. А. Мельгунов ошибочно приписывает романсу «Победитель» (1832), имея в виду выдержанный в этом произведении «испанский» ритм (болеро).

Почти все упомянутые Мельгуновым романсы были сочинены еще в 1820-х годах, и все они, судя по этим словам, завоевали широкую популярность сразу же после их появления в печати. Приобрести же известность именно в данном жанре было в то время равносильно общественному признанию.

Глинка вступил в музыкальное искусство в годы первого пышного расцвета русской романсовой лирики. Опираясь на прочную основу русской поэзии, которая именно в эту декабристскую пору достигла классических высот, вокальная камерная музыка становится основной сферой проявления музыкальных творческих сил — той областью, в которой с наибольшей свободой и полнотой мог выразить себя талант русского композитора. Отодвинув далеко «в глубь веков» (быть может, не всегда справедливо!) многие инструментальные сочинения начала XIX века, история сохранила для нас романсовую лирику двадцатых и тридцатых годов, наиболее ярко отразившую психологический строй эпохи. В условиях бурного роста национальной литературы и языка, романс в силу его синтетичности сделался подлинной колыбелью русской классической музыки, средоточием ее общезначимых интонаций. В недрах романсовой лирики откладывались и кристаллизовались наиболее яркие типические черты русской мелодики, ритмики и динамики музыкального языка, впитавшие характерные особенности национального речевого склада. Сущность этого процесса впервые получила глубокое освещение в работах Асафьева, раскрывшего огромное формирующее значение городской песенно-романсовой культуры как источника музыкальной классики. «Демократическая культура городской песенно-романсной лирики с ее общечеловеческой эмоциональной значимостью не могла не сказаться в сильнейшей мере в стране, где демократизм является существенным элементом всей и особенно художественной культуры даже в XVIII веке, даже в тисках крепостнической идеологии. Уже в первой трети XIX века русская городская песенно-романсная лирика получает характерные черты, не покидающие ее во всем дальнейшем развитии», — писал Асафьев в работе, посвященной Чайковскому (4, 81).

Развивая выдвинутую Асафьевым теорию интонации, советские исследователи всегда уделяли особое внимание эпохе формирования русского романса и его связям с поэзией, так далеко продвинувшей музыкальную мысль. Актив-

ный рост вокальной лирики в эпоху Глинки был в сильной степени обусловлен эволюцией русского языка, русской речи — и в первую очередь речи поэтической. Развитие русской классической поэзии совершалось в процессе очищения литературного языка, его «осовременивания» путем сближения с бытовой речью, с бытовой интонацией. Параллельно с ним шло аналогичное развитие песенно-романсовой культуры, вобравшей в себя и речевые, и поэтические интонации. По верному выражению советского исследователя Е. М. Орловой, «русский бытовой романс начала XIX века стал как бы лабораторией творческого переинтонирования, создания новой русской музыкальной стилистики. Русская и украинская мелодика, русские и западноевропейские танцевальные ритмы, речевая и декламационная интонация в вокальной музыке, отдельные „итальянизмы“ и распространенные общеевропейские обороты музыкальной лирики (немецкой, французской) — все это можно встретить в жанре бытового романса, создаваемого многочисленными и различными по уровню своего таланта и профессионализма композиторами» (56, 176—177).

Вокальное творчество русских композиторов того времени, действительно очень различных по своему профессиональному уровню, никогда еще не было столь обильным и емким и никогда еще не была столь многообразной его связь с русской поэзией. Поэзия Пушкина и его современников оказывала решающее воздействие не только на образный строй и тематику русского романса: через поэзию и поэтическое слово переплавлялись художественные формы вокальной лирики.

Под влиянием строфики, метрики и ритмики русского стихосложения складывалась такая же четкая, кристаллически ясная музыкальная структура романса; музыка пушкинского стиха подсказывала пластичность и гибкость мелодии, а поэтическая интонация — экспрессию музыкальной речи, богатство мелодических типов, интонационно-ритмических формул.

И эта ясность музыкально-поэтической архитектоники получала свое выражение даже в сочинениях композиторов сравнительно второстепенных по дарованию: Н. А. и Н. С. Титовых, Яковлева, Есаулова, Геништы, Михайла Виельгорского.

Образная насыщенность «поэтического фонда» повлекла за собой жанровое обогащение романсовой лирики.

Устойчиво определяются в эпоху Пушкина — Глинки все основные жанры русского романса XIX века: элегия, баллада, «русская песня» в народном стиле, характеристический романс в духе восточной, испанской или итальянской народной песни, популярные жанры серенады и баркаролы. Активно развивается в годы декабризма особый жанр «за-стольной песни», впитавшей образный строй свободолюбивой, гражданской поэзии.

Наряду с традиционными формами в творчестве русских композиторов, особенно Алябьева и Верстовского, появляются и более свободные романтические композиции типа фантазии или драматической баллады, последовательно отражающие развитие поэтического сюжета. Отсюда — и новые стилистические качества вокальной лирики пушкинской эпохи, впитавшей свободолюбивые веяния романтизма.

Именно в это время в общий поток романсового творчества влились первые романсы Глинки. Разделяя общее увлечение, молодой композитор отдает лучшие силы вокальному творчеству, сам исполняет и издает свои романсы и соревнуется в них с другими русскими музыкантами, чьи сочинения уже завоевали известность в кругах любителей музыки.

И это соревнование оказалось достаточно серьезным. В эпоху «романсовой гегемонии» Глинка вступил, конечно, не первым. Уже блистали в начале двадцатых годов имена Алябьева и Верстовского, уже звучали повсюду их романсы и драматические баллады; широкой популярностью пользовались трогательные романсы Николая Титова — одного из первых интерпретаторов поэзии Пушкина. В одно время с ранними романсами Глинки прозвучала в салоне Зинаиды Волконской прекрасная элегия Геништы «Погасло дневное светило», восхитившая Пушкина; в одно время с ними появился знаменитый алябьевский «Соловей». Рядом с «русскими песнями» Глинки рождались все новые песни Кашина, Рупина, Михаила Яковлева, отразившие общее увлечение народностью, стремление познать поэтический строй народной речи. Способные «романсисты», даже не обладая особенно яркой индивидуальностью, сумели откликнуться на новые запросы художественной жизни, проникнуться духом поэзии Пушкина, Жуковского, Баратынского, Дельвига.

Какое же место занял молодой Глинка в кругу своих романтически настроенных современников?

Ранние романсы Глинки не отличались жанровой широтой. Тенденция к о н ц е н т р а ц и и и совершенствования уже сложившихся типов в них явно доминирует над поисками нового жанра — к этой задаче он придет позже. Теперь же, в двадцатых годах преобладают две основные линии, уже прочерченные в русской музыке достаточно ясно: элегия и «русская песня». В обоих жанрах Глинка еще наследует традицию своих предшественников, но ищет новых форм выражения — гармонию музыки и стиха, музыки и слова, сплав распевной и речевой интонации.

Лирическое в своей сущности, вокально-камерное творчество Глинки уже с этих лет становится его «дневником», носителем жизненных впечатлений, дум и настроений художника. Многие из них рождались в атмосфере повседневного, дружеского общения, в домашней обстановке, в часы вечернего музицирования. На стихи своих приятелей — С. Г. Голицына и А. Я. Римского-Корсака создает Глинка маленькие шедевры, по своему музыкальному уровню далеко превосходящие эту любительскую поэзию. В доме Дельвига сочиняет на его стихи игривую песенку «Дедушка», которую тут же при нем «ловко поет» Яковлев. В присутствии Пушкина наигрывает, гармонизует и развивает простой напев, сообщенный ему Грибоедовым, — и тут же вызывает ответное чувство поэта, слагающего «Грузинскую песню». В романсах Глинки действительно отразилась вся жизнь великого музыканта, им самим рассказанная, «страницы его восторгов, радостей или печалей».

Но смысл их оказался широким и общезначимым для всей русской культуры. От ранней традиции «чувствительного романса» Глинка усвоил лучшее, возвысив и обобщив этот жанр до степени совершенства. Все, что являлось ценным в этом виде музыкального творчества — наиболее непрофессиональном, «домашнем» и доступном для всех, — у него откристаллизовалось в ясных классических формах, приобрело особый отпечаток скульптурной цельности, стройности и благородной простоты. Достигнуть такого совершенства ему помогло глубокое проникновение в душу русской поэзии, с которой он неразрывно связал всю жизнь.

На раннем этапе творческого пути молодой Глинка еще не успел впитать новаторский дух поэзии Пушкина. Единственный пушкинский романс — «Грузинская песня» — был только первым шагом к сближению с великим поэтом.

Ему пока еще не близка стремительность и пылкость пушкинского стиха, романтическая порывистость пушкинской лирики. Определяющим началом явилось творчество Жуковского и вся атмосфера раннего романтизма, связанная с его мечтательной, медитативной поэзией. Жуковский, Батюшков, Баратынский, Дельвиг как мастер «русской песни» — вот круг поэтов, увлекавших юного Глинку, вложивших в него страстное стремление к «омузыкаливанию» поэтической речи. А в этой предромантической атмосфере наиболее близким для него оказался жанр элегии, один из самых значительных и глубоких у русских поэтов. Расцветшая в пушкинскую эпоху, наполненная глубоким философским и гражданским содержанием, элегия определила собой поэзию мысли. Огромным было ее влияние на всю эволюцию русского лирического романа — от Глинки до Чайковского, от Даргомыжского до Мусоргского и Бородина.

В творческой жизни Глинки элегия явилась той отправной точкой, с которой начался весь путь его вокального творчества. Минуя первый юношеский опыт — романс «Моя арфа», к тому же сочиненный для предполагаемой оперы, мы смело можем признать таким «прекрасным началом» знаменитую элегию «Не искушай» на текст Баратынского.

Значение этого романа, которому уже посвящена обширная литература, лучше всего определено в работе исследователя и теоретика камерной вокальной музыки В. А. Васиной-Гроссман: «Элегия „Не искушай“ является образцовым произведением этого жанра; по ней одной мы можем лучше судить об элегической лирике 20-х годов, чем по десяткам других произведений» (15, 74).

Действительно: в романсе Глинки сосредоточены все наиболее типичные качества элегической лирики его современников — стройная двухчастная структура, отражившая характерную для элегического стихотворения строфу из восьми стихов; тональный план, построенный на основе параллельных ладотональных сфер (минор — параллельный мажор с возвращением к главной тональности); размеренный ритм, полностью отвечающий поэтическому размеру — четырехстопному ямбу с акцентом на второй стопе и заменой ударной первой стопы легким безударным пиррихием («не искушай... разочарованному чужды»); плавность и закругленность мелодии, начинающейся типичным секстовым запевом; опе-

вание опорных тонов лада; экспрессивное обострение мелодической линии путем вводнотоновых хроматизмов, повышения IV ступени лада; расцвечивание мелодии изящными мелизмами, плавными группетто, интонациями «раскачивания», естественно продвигающими мелодическое развитие... все эти и многие другие штрихи, давно отмеченные исследователями русского романса, действительно сближают элегию Глинки «с десятками» и даже сотнями других произведений современников и предшественников композитора. Жанр «элегического стихотворения», овеянного мечтательной грустью, со всеми перечисленными выше приметами давно установился еще в вокальном творчестве «отцов русского романса» — Дубянского и Козловского в конце XVIII века и далее перешел в трогательную лирику А. Жилина с его сборником «Эвтерпа» (1814). Неоднократно цитировались в литературе сходные по своему интонационному облику романсы Н. А. и Н. С. Титовых — композиторов, наиболее близких к молодому Глинке по их художественным склонностям чисто лирического плана.

И в то же время у Глинки все по-новому освещено, согрето новым чувством. Элегия обрела обобщающий смысл благодаря ее психологической направленности, проникновению в мысль поэта. Любопытно, что прекрасное стихотворение Баратынского «Разуверение», впервые напечатанное в 1821 году в декабристском журнале «Соревнователь просвещения и благотворения», в то время не привлекло внимания других композиторов. Глинка же несомненно ощутил в нем ту сложность душевного состояния, ту антитезу разочарования и надежды, которую и сумел воплотить с гениальной простотой. Как говорит об этом Асафьев, «основная прелесть романса таится все-таки в правдивости „интонационной идеи“. Отрицания в данном стихотворении Баратынского, в сущности, скрывают желание: хочу искушений, хочу еще предаваться сновидениям, хочу верить в любовь. Сдавшееся покорное сердце жаждет сомнений, ибо, в противном случае, как же жить с опустошенным чувством?» (3, 242).

И вся художественная форма романса с удивительной ясностью передает эту поэзию скрытых чувств. В первом четверостишии — минор, размеренный ритм спокойно-сосредоточенной речи, печальный отзвук разочарованной души. Во втором — пробуждение, взлет, «одно вол-

нень», которому так хочет и так боится отдаться вновь «безнадежное сердце».

Много лет спустя к такой же психологической анти-тезе Глинка вернется в элегии «Сомнение» и выразит ее по-другому, со всей полнотой романтического страстного чувства. Здесь же мысль высказана просто и сдержанно. Мелодия, вложенная в рамки сравнительно узкого диапазона, вращается в пределах октавы — от нижнего до верхнего квинтового тона, лишь в одном случае, в каденции, затрагивая нижний звук субдоминанты («в с е обольщенья прежних дней»). Уравновешенность волнообразного движения мелодической линии (спад и подъем в первом периоде, подъем и спад во втором) в точности соответствует перекрестным рифмам стихотворения Баратынского. В структурном отношении Глинка остается таким же «классиком», каким был в своих ранних лицейских стихотворениях Пушкин. И только мягкая мечтательность, душевность лирического тона окрашивают музыку созревающим мироощущением романтизма.

К жанру элегии относятся и другие лучшие образцы ранней вокальной лирики Глинки: романсы «Бедный певец», «Память сердца», «Разочарование», «Забуду ль я». Эмоциональный строй их различен. Но жанр элегии, уже установившийся в музыке и не всегда совпадающий с литературным определением выбранного стихотворения, подчиняется в них общим стилистическим нормам: известная сдержанность мелодического развития, размеренная поступь ямбической речи (четырёх- и пяти-стопный ямб, почти обязательный в данном жанре), распевная декламационность мелодии, характер высказывания и размышления — их общие черты. Некоторым отступлением является лишь романс «Бедный певец», о котором речь пойдет ниже.

В прелестном романсе «Память сердца», как и в трогательной элегии «Разочарование», полностью раскрывается национальная природа мелодики Глинки и то особое ее свойство, которое Асафьев назвал «секстовостью». Музыка обоих романсов буквально пронизана интервалом сексты, по-разному интонируемой в различном ладовом и функциональном освещении.

На эту особенность лирической мелодики Глинки обратил пристальное внимание один из виднейших музыковедов-теоретиков современности Л. А. Мазель. Констатируя выразительное значение интервала сексты в на-

родной и профессиональной музыке XIX века, исследователь подчеркивает его специфическую роль в русской лирической мелодике и особенно в романсах Глинки. «Сколько бы ни назвать отдельных ярких примеров „секстовости“ у Шуберта, Шумана, Мендельсона, Шопена, Листа, но ни в одном сборнике романсов или лирических пьес (будь то Ноктюрны Шопена или Песни без слов Мендельсона) нельзя найти той исключительной концентрации и всепроницаемости „секстовости“, какая есть в романсах Глинки», — утверждает Л. А. Мазель (44, 70). Исследователь выделяет ведущую интонацию восходящей сексты от пятой ступени к терции лада как характерную романтическую формулу, лишенную той «утверждающей» восходящей квартовой интонации доминанты — тоники, с которой был связан мелодический стиль классицизма. Этот воздушный и легкий «секстовый запев», открывающий лирические романсы Глинки и многих его современников, согласно тонкому определению Л. А. Мазеля, становится «естественным началом широких и мягких мелодий, лиризм которых выражен с большой эмоциональной „открытостью“» (44, 66).

В романсе «Память сердца» интонация восходящей сексты пронизывает весь мелодический строй романса и даже приобретает формирующее значение, открывая собой каждое четверостишие, каждый раздел романса.

Стихотворение Батюшкова «Мой гений» (1815) у Глинки получило название «Память сердца» — по первому стиху. Трактовка поэтического текста по сравнению с предыдущей элегией «Не искушай» становится более дифференцированной и более сложной. Четыре строфы стихотворения последовательно развивают одну тему — тему воспоминаний. Философское размышление поэта (пленительная «память сердца» сильнее, могущественней «рассудка памяти печальной») вызывает в его душе печальное воспоминание о минувшей любви:

Я помню голос милых слов,
Я помню очи голубые...

В памяти оживает образ далекой возлюбленной — «моей пастушки несравненной». Четвертая и последняя строфа — итог лирической исповеди: любовь порождает творчество, умиротворяющую силу искусства:

Хранитель Гений мой — любовью
В утеху дан разлуке он.
Засну ль? Приникнет к изголовью
И усладит печальный сон.

Повтором начальной строфы Глинка завершает романс, придавая ему законченную симметричную форму:

О память сердца! Ты сильней
Рассудка памяти печальной,
И часто прелестью своей
Меня в стране пленяешь дальней.

Мысль поэта получает скульптурную завершенность. Стихотворение «отлито» в стройную, симметричную концентрическую пятичастную форму с зеркальной репризой — случай редкий в вокальной лирике того времени. К такому приему Глинка обратится и позже, в зрелых своих романах, насыщенных образными контрастами. Однако в элегии «Память сердца» все пять строф не только не образуют противопоставлений, но, напротив, являются развитием одной мысли, одной темы воспоминания. Отсюда преобладающая вариантность тематизма (каждая последующая строфа возникает как вариант предыдущей); отсюда и выразительное обыгрывание ключевой интонации сексты («мимикрия сексты», по выражению Асафьева), по-разному оттененной уже в первом, начальном построении гармониями тоники, субдоминанты и уменьшенного септаккорда — двойной доминанты лада:

22 Moderato

О па - мять серд - ца! Ты силь - ней рас -

- суд - ка па - мя - ти пе - чаль - ной

И только в центральном эпизоде воспоминания о возлюбленной восходящая лейтинтонация перерастает в еще больший широкий, «воздушный» интервал октавы, порождающий томительно-нежную, хроматизированную тему:



Цельность и стройность формы, приветливая грация свободно льющейся мелодии и тонкое изящество мелодического рисунка выделяют этот романс как самую светлую, идиллическую элегию в ряду ранних романсов Глинки. Здесь нет ни отчаяния, ни скорби; воспоминание овеяно легким облаком грусти.

Иная тенденция, иной путь драматизации жанра намечается в романсе «Разочарование» на текст Сергея Голицына. Общий колорит этой элегии более сумрачный и тревожный: глубокое разочарование в радостях жизни уже не таит в себе ни скрытых надежд, ни «прекрасных сновидений». Традиционные пессимистические мотивы сентименталистской поэзии, выраженные в стихотворении Голицына достаточно трафаретным языком, тем не менее вдохновили Глинку на новое и своеобразное решение темы. Он избегает классической стройности и симметричности формы и превращает элегию в полный экспрессию, свободно развивающийся монолог. Отнюдь не принадлежа к числу наиболее репертуарных романсов Глинки, элегия «Разочарование» все же открыла в его вокальной стилистике те специфические черты, которые долгое время ускользали от внимания критики: стремление к речевой выразительности, непосредственной передаче эмоционально наполненных речевых интонаций. Нарушена типичная для композитора симметричность и закругленность формы, плавность течения кантиленной мелодии. Рельефно выделена экспрессия широких «восклицательных» интонаций.словно рассекая взволнованную речь, Глинка усиливает выразительность текста частыми паузами, повторами кульминационных ключевых слов. Своей вершины маленький монолог достигает в последней, резюмирующей строке стихотворения:

24 Moderato

а сча - стье тень, а сча - стье, сча - стье,

а сча - стье тень,

Обобщая все сказанное, можно достаточно точно определить общую тенденцию раннего романса Глинки как предвидение будущих новаций Даргомыжского — предвосхищение (почти на двадцать лет раньше!) его экспрессивно-декламационного стиля. О Даргомыжском здесь прямо напоминает и близкая к сквозному развитию вариационно-куплетная форма романса, и характерность кадансовых оборотов, и яркие вспышки кульминационных смысловых интонаций, окрашенных неустойчивой гармонией.

Нельзя не заметить, что линия драматизации русского романса, которая обычно ассоциируется с творчеством Даргомыжского, фактически составляла одну из очень ранних тенденций русской вокальной лирики. Достаточно ясно она проявлялась еще в конце XVIII века у Козловского, а затем у Алябьева — в его монологах «Пробуждение», «Иртыш», «Гроб», «Тайна» и многих других. У молодого Глинки средства речевой выразительности уже в самом начале вступают в соподчинение с пластическим рисунком мелодии и проявляются по-разному, в зависимости от поэтического контекста.

* * *

Богатство декламационных выразительных средств нигде не выступает у молодого Глинки так ярко, как в замечательном романсе «Бедный певец», являющем собой

один из высших образцов элегического монолога в русской вокальной лирике. Если в таких произведениях, как «Забуду ль я» или «Разочарование», творческая мысль композитора была в значительной мере скована шаблонностью текста, то здесь Жуковский — поэт-певец, поэт-лирик полностью отвечал душевной настроенности юного композитора, внутренним импульсам его творческой фантазии.

На творчестве Жуковского Глинка, как уже говорилось, воспитан был с детских лет: Жуковский был любимым поэтом его отца, Ивана Николаевича Глинки. Позднее, став взрослым, композитор, по собственному признанию, обращался к этому поэту с особой любовью и проливал над его стихами «слезы умиления».

Поэзия Жуковского должна была привлечь Глинку не только своей душевностью, не только теплотой истинно гуманного лирического чувства, но и той «пленительной сладостью стиха», о которой так метко сказал в свое время молодой Пушкин. Плавность, напевность, ритмическая стройность и музыкальная организованность стихов Жуковского делали его баллады, элегии и песни богатейшей сокровищницей для композиторов того времени. Глубоко впечатляла, по-видимому, сама интонационная сущность этой поэзии, богатой разнообразием ритмов, эмоциональными интонациями, аллитерациями, своеобразной звуковой пластикой, идущей от русской песенности, русского мелоса. «Лиризм Жуковского — и в этом специфическая особенность, отличающая Жуковского от других крупных русских поэтов, — лиризм песенного типа», — говорит о нем современный исследователь (31, XXXV). Ту же мысль выразил в своей статье и современник Глинки Николай Полевой: «Отличие от всех других поэтов — гармонический язык — так сказать, музыка языка — навсегда запечатлело стихи Жуковского... Он отделяет каждую ноту своей песни тщательно, верно, столько же дорожит звуком, сколько и словом» (62, 15). Поэзия Жуковского, по существу, определила всю жанровую направленность творчества молодого Глинки и укрепила его врожденную склонность к лирике размышления.

Среди романсов на тексты Жуковского, написанных Глинкой в 1820-е годы, элегия «Бедный певец» сразу же выделяется своей эмоциональной наполненностью и глубиной подлинно драматического чувства. В «Записках»

он говорит, что сочинялся этот «тоскливый романс» в часы скорбного раздумья, глубокой погруженности в созерцательный мир Жуковского. Трагический образ погибшего героя-певца у композитора невольно ассоциировался с его собственным душевным состоянием — подавленным и угнетенным в этот памятный и зловещий 1826 год. Элегическое по своему тону стихотворение превратилось у Глинки в напряженный драматический монолог, полный отчаяния, душевного волнения и скрытого протеста.

Характерна трактовка текста. Отбросив эпически-повествовательное вступление, Глинка выделил лишь один, затронувший его чувство центральный эпизод стихотворения — предсмертную исповедь героя, его прощальную песню:

Здесь, у ручья, вечернею порою
Прощальну песнь он заунывно пел:
«О красный мир, где я вотще расцвел...»

Отсутствует в романсе и заключительная строфа стихотворения, рисующая типичный для ранних романтиков мрачный «кладбищенский» пейзаж.

Показательно в этом смысле сравнение с аналогичным романсом Верстовского, написавшего на те же стихи Жуковского обширное произведение лирико-драматического плана. Три части стихотворения (вступление, монолог певца и завершающий эпилог) у автора «Аскольдовой могилы» приобрели контрастное освещение. На слова Жуковского он создал балладу в свободной форме, с контрастным чередованием эпизодов, образно иллюстрирующих текст: пейзаж, рассказ поэта, песнь певца и снова пейзаж.

У Глинки же, напротив, романс построен на развитии единого образа с постепенным нагнетанием эмоций, переходящих в страстные возгласы отчаяния и скорби. Как и в элегии «Разочарование», он применяет гибкую вариационно-куплетную структуру, отвечающую драматическому характеру текста. Но здесь поэзия Жуковского давала повод для еще более смелой, новаторской трактовки формы: каждый из двух куплетов насыщен свободным внутренним развитием. Сложно построенная поэтическая строфа Жуковского (пятистопный ямб сменяется четырехстопным, четверостишие — тремя стихами с рефреном) в музыке еще более динамизирована благодаря повторам отдельных восклицательных оборо-

тов и даже целых строк стихотворения. Внутренняя структура каждого куплета асимметрична; поэтические строки пересекаются выразительными паузами или, напротив, сливаются вопреки поэтической строфике:

Ж у к о в с к и й

О красный мир, где я вотще расцвел;
Прости навек; с обманутой душою
Я счастья ждал — мечтам конец;
Погибло все, умолкни, лира;
Скорей, скорей в обитель мира,
Бедный певец!

Г л и н к а

О красный мир, где я вотще расцвел;
Прости навек, прости навек;
С обманутой душою я счастья ждал —
Мечтам конец, погибло все, умолкни, лира,
Скорей, скорей в обитель мира,
Бедный певец! Бедный певец!

Избегая внутренней симметрии, Глинка подчеркивает смысловое значение каждой фразы и каждого слова посредством соответствующего ритмического заострения или, наоборот, выравнивания ритма — в заключительном рефрене: «Бедный певец!» Детализация текста становится особенно динамичной во второй строфе романа, где контрастные образы светлой мечты и роковой безысходности выразительно оттенены сначала тонким колорированием мелодии, гибкими внутрислоговыми распевами, а затем энергичной ямбической поступью слов, подкрепленных четким пунктирным ритмом (к подобным приемам Глинка придет и позже, в знаменитом романсе «Я помню чудное мгновенье»):

25 Andante con moto

dolcissimo



Бла - жен - ство знать, к не - му ле - теть ду - шой, но

energico



про - пасть зреть меж ним и меж со - бой, но

f



про - пасть зреть меж ним и меж со - бой;

Детализация текста не нарушает цельности образа. Как и в других романсах Глинки, стройность всей композиции достигается интонационным единством. В основе вокальной мелодии лежит традиционная «интонация вздоха», сопровождаемая выразительным задержанием. У Глинки эта нисходящая интонация уже в самом начале романса распета в широком диапазоне, охватывая большую мелодическую волну. Своей вершины она достигает в кульминационной фразе, пронизанной «с большим одушевлением» (*con molta anima*): «С обманутой душою я счастья ждал». Источником этого экспрессивного возгласа служит терцовый звук тонического трезвучия — характерный признак многих лирических мелодий, рождающихся «из глубины души». Красноречивым сопоставлением здесь могут быть сходные обороты в операх и романсах современников Глинки, в лирических темах его великого преемника Чайковского:



Так в сфере лирического, камерного романса формировались устойчивые образы, глубоко проникающие и в оперный, и в симфонический тематизм.

Более спокойными, уравновешенными по своему лирическому тону являются два других романса на слова Жуковского — «Утешение» и «Голос с того света». Оба стихотворения были заимствованы поэтом из немецкой литературы: прообразом первого из них послужила элегия Уланда «Монахиня» («Die Nonne»), источником второго — поэтический монолог Шиллера «Текла», озаглавленный по имени героини его трагедии «Валленштейн».

Появившееся в печати в 1818 году, стихотворение «Голос с того света» сразу приобрело огромную популярность в кругах читающей публики. На этот текст были написаны романсы Алябьева, Яковлева и многих композиторов-дилетантов.

У Глинки эмоциональный тон обоих романсов оказался менее ярким и менее прочувствованным по сравнению с «Бедным певцом». Однако в каждом из них он сумел подчеркнуть особые психологические нюансы в своем прочтении поэтического текста.

Строгий и сдержанный, траурный романс «Утешение» («Светит месяц на кладбище»), написанный в 1826 году в Новоспасском, по времени создания оказался спутником драматической элегии «Бедный певец». Можно предположить, что выбор этого стихотворения Жуковского, впервые опубликованного в «Полярной звезде», был вызван декабристскими симпатиями Глинки.

Более философская, пронизанная религиозно-созерцательными мотивами элегия «Голос с того света» отмечена той умиротворенностью чувства, которую несет в себе шиллеровский текст. Отличительный признак романса Глинки — мелодизация всей фактуры, насыщенной подголосочно-полифоническим развитием. Основная тема-рефрен, увенчивающая каждую строфу романса, ярко характеризует этот типичный для композитора гармонико-полифонический стиль:

27 *Adagio ma non troppo*

О друг, я все зем - но - е

со - вер - ши - ла,

На элегических романсах Жуковского — Глинки невольно остановится взгляд исследователя. При всей своей композиторской неопытности молодой Глинка достиг в них вершин той меланхолической, созерцательной лирики, которая зародилась еще в XVIII веке, в наивных и трогательных «российских песнях» Дубянского, Козловского и многих других русских музыкантов. По совершенству формы, изяществу и пластичности мелодической линии его не превзошел в этом жанре никто из композиторов-современников.

В этих ранних элегиях как в зеркале отразился особый, предпушкинский этап развития русской поэзии — «этап Жуковского», предшествующий восходу «пушкинского солнца».

Значительно меньше увлекала Глинку другая сфера русской поэзии, унаследованная от XVIII века, — жанр анакреонтической или эпикурейской любовной лирики. Отзвуком ее были всего лишь два романа: «Я люблю, ты мне твердила» и «Скажи, зачем», оба на тексты поэтов-любителей, приятелей Глинки. Из них последний, сочиненный на текст С. Голицына, выделяется изяществом формы и редким совершенством в искусстве «моделирования» простой распевной мелодии. Даже в сравнении с лучшими, зрелыми романсами Глинки не утратит своей чарующей грации этот «романс-признание» с его выразительной интонацией вопроса: «Скажи, зачем». Как это нередко бывало и позже, второстепенный любительский текст послужил поводом к созданию маленького шедевра. В творческой биографии юного Глинки светский меломан Сергей Голицын сыграл ту же роль, какую впоследствии сыграет для него «неистовый романтик» Нестор Кукольник.

* * *

С традицией идиллической поэзии XVIII века в творчестве Глинки связан особый жанр, которому он отдал дань только в молодости: жанр «русской песни». И так же как в сфере элегии ведущим, определяющим началом явилось здесь творчество одного автора, одного поэта, близкого к пушкинскому кругу, — Антона Антоновича Дельвига.

Среди «русских песен», сочиненных Глинкой в ранние, петербургские годы, четыре написаны на тексты

Дельвига¹⁰. Поэзия Дельвига и присущее этому автору понимание народности заметно окрашивают весь общий лирический тон глинкинских песен. Рассматривая сейчас эти ранние опыты Глинки, возникшие как своего рода этюды в овладении народной тематикой, мы не можем не обратить внимания на некоторую условность их стилистического облика. Асафьев в своем анализе романсов Глинки с известной долей преувеличения назвал их «альбомно-идиллическими». Действительно, преобладающий тон мечтательной грусти, жалобы, чувствительных излияний явно сближает их с традиционным «унылым» романсом начала века. Трогательные образы русских крестьян в них предстают в уже очищенном, сглаженном, идеализированном виде, в духе живописной манеры Венецианова. Самобытная природа «сусанинского» русского мелоса, распевного речитатива еще не найдена Глинкой. Нет и того романтического порыва, того широкого «русского раздолья», которое позже проявится в песнях Варламова. Раскрывая традиционные сюжеты русских народных песен (разлука с любимым, несчастная любовь, «тоска-кручина» доброго молодца), композитор остается сдержанным в выражении чувства. Все в этих песнях, несмотря на преобладающий минорный лад и чувствительные «интонации вздоха», остается классически стройным, уравновешенным и ясным по форме. К подобной трактовке русских народных образов композитора призывала сама поэзия Дельвига — мастера античной идиллии, наиболее классицистского среди поэтов пушкинской плеяды, сумевшего, по выражению Пушкина, «на снегах возрастить Феокритовы нежные розы». Нужно ли удивляться, что этот мягкий, идиллический «венециановский» стиль так прочно утвердился в русской романсовой лирике?

Но даже и в рамках такого «облагороженного» стиля у Глинки проявились черты мудрой проницательности, позволившие в каждом отдельном случае конкретизировать художественный образ. Отчетливо намечаются в девичьих элегических и мужских энергичных песнях образы будущих молодых героев «Ивана Сусанина» — Антонида, Вани и Собинина.

¹⁰ Из них осталась неопубликованной песня «Не осенний частый дождичек» — прообраз романса Антонида (см. главу вторую настоящей книги).

Бесспорной творческой удачей нужно считать уже первый, самый ранний опыт Глинки в жанре лирической русской песни. Сжатая, лаконичная по форме песня «Ах ты, душечка, красна девица» была сочинена молодым композитором, по-видимому, на собственный текст в 1826 году в Новоспасском. Пользуясь традиционной лексикой песенного фольклора, он гибко использует народный ритм пятисложника, вкладывая его в рамки трехдольного размера:



Известно, какой широкий путь открыл этот принцип трехдольной трактовки народного пятисложника в русской романсовой лирике, как выразительно обыгрывали его в своих «вальсовых» песнях Варламов и Гурилев. Однако в лирической песне Глинки нет и намека на танцевальность: доминирует интонация народного причитания, плача, подчиненная свободному развитию. Форма песни своеобразна. Мелодия, построенная на одном дыхании, не прерываемая паузами, охватывает три построения, образующих несимметричный период развивающегося типа с яркой кульминацией на завершающей маленькое стихотворение мысли:

Ты не жди к себе
Друга милого.

И в интонационном, и ладогармоническом отношении песня является предвосхищением образа Антонида. В том же эмоциональном строе создана и следующая русская песня, на слова А. Я. Римского-Корсака — «Горько, горько мне, красной девице» с широкими «взлетами» плавной, распевной мелодии. Здесь снова — ритм пятисложника, подчиненный народной интонации плача.

Более собранные, ритмически организованные песни на тексты Дельвига пронизаны четким размером хорей. Такова песня «Ах ты ночь ли, ноченька». Внешне связанная с традицией скорой плясовой песни (отчетливый ритм, гитарный аккомпанемент), она не лишена роман-

тической патетики, присущей мужской, «молодецкой» песне:

И с тобой, знать, ноченька,
И с тобой, знать, бурная,
Как со мною, молодцем,
Грусть-злодейка сведалась!

Использованный в стихотворении Дельвига народный прием поэтических повторов Глинка настойчиво интонирует в своей музыке. Тонко подчеркнут у композитора и характерный принцип преодоления квадратности. Каждая строфа стихотворения Дельвига содержит семь нерифмованных «белых» строк — и Глинка интонационно подготавливает последнюю, резюмирующую строку текста широким октавным скачком голоса:

29 Andantino quasi allegretto

Ах ты, ночь ли, но_чень_ка! Ах ты, ночь ли бур_на_я!
От_че_го ты све_че_ра до глу_бо_кой пол_но_чи
не бли_ста_ешь звёз_да_ми, не си_я_ешь
ме_ся_цем? Все тем_не_ешь ту_ча_ми?

Творческие искания молодого композитора в области народно-песенного стиля достойно завершились в одном произведении, находящемся в полном смысле слова «на подступах» к его опере: песне «Ночь осенняя» (1829 года, слова А. Римского-Корсака). Уже не переосмысление плясового напева, как это было в рассмотренной выше песне на слова Дельвига, а подлинное освоение мелодического строя «молодецкой» протяжной песни, широкой и привольной, характеризует это произведение. Смелое использование ладовой переменности (двойственный ладотональный строй В — F), суровые интонации народного миксолидийского лада — все это

прямо предвещает стилистику «Ивана Сусанина», глинкинские образы народной героики. От старинных песен мужской традиции, разбойничьих, воинских и бурлацких, исходит и характерный мелодический тип «распето-го возгласа» (поступенное нисходящее движение мелодии, охватывающей широкий диапазон октавы), и энергичная ритмика с упорами на основных тонах лада, и героические интонации «глинкинского гексахорда» — трезвучия с захватом сексты. Однотипность этих приемов становится ясной при сравнении аналогичных «молодецких» образов у Глинки и его современника Верстовского:



Всего через несколько лет в русле этих героических интонаций начнет понемногу формироваться распевно-речитативный стиль «Ивана Сусанина». Пока же стилистика «русской песни» еще не отделилась от бытового интонирования, от общей стихии «романсовости», заполнившей всю русскую музыку 1820-х и 1830-х годов. А это и дает основание сравнивать молодого Глинку с Алябьевым и Верстовским, с их творческой манерой в аналогичных по жанру произведениях. После «Сусанина» такое сравнение будет уже неправомерным.

* * *

Много работая над освоением русской народной песенности, Глинка, по существу, не разделял общего увлечения «инонациональным» романсом. В период 1820-х

годов его не привлекал еще ни яркий колорит цыганской песни (жанр, более характерный для московской, а не для петербургской среды), ни романтически-приподнятый тон испанской серенады, прочно вошедшей в обиход после стихотворения Пушкина «Ночной зефир». Правда, в период своих занятий вокальным исполнительством он в изобилии сочинял канцонетты, арии и ансамбли «в итальянском роде», но, судя по собственным словам, не придавал им большого значения. То был подготовительный этап в овладении стилем *bel canto*, в предвидении будущей итальянской поездки, о которой Глинка давно мечтал. Рассматривать их целесообразно в связи с будущими «итальянскими сочинениями» композитора.

И лишь одно произведение, созданное на пушкинский текст, явилось важным предвестником будущего: известный в истории романс «Не пой, красавица, при мне» — плод сотрудничества «великого триумвирата» — Пушкина, Грибоедова, Глинки. От этого произведения идут пути и к богатейшей «русской музыке о Востоке» (Асафьев), и к зрелому, пушкинскому периоду творческой биографии композитора.

Стихотворение Пушкина, примечательное своей психологической глубиной, конечно, не могло возникнуть целиком под влиянием простого напева восточной песни¹¹. Сообщенная Грибоедовым народная мелодия могла лишь пробудить творческую мысль поэта, навеять воспоминания о «полуденных краях» и впечатлениях кавказской природы. Но романтическая коллизия «родного и дальнего», запечатленная и в других стихотворениях Пушкина, вылилась здесь в такой сжатой и емкой форме, что слух невольно ассоциирует пушкинские строки с мерным и строгим ритмом музыки Глинки.

Романс этот — один из первых отзвуков Востока в русской музыке — ценен и дорог именно своим основным качеством: благородной простотой. Простая песня, слагаемая из двух строф, не содержит внутреннего контраста. В ней нет даже и обрамляющей все стихотворение Пушкина поэтической репризы первой строфы: использованы лишь два первых четверостишия. Но пушкинские ямбические строки скандируются с классической

¹¹ Об этом справедливо говорит В. А. Васина-Гроссман в своем развернутом анализе романса Глинки (16, 179—183).

ясностью, а скромное изящество фортепианной фактуры и скупая гармонизация с легкой хроматической «подкраской» в среднем голосе выразительно оттеняют смысловое значение текста. Пройдут годы, десятилетия — и это зерно прорастет. Прекрасный цветок раскроется в «Грузинской песне» Балакирева, наполненной сочным ароматом Востока, в лирическом томлении романса Рахманинова. Но не забудется и первый дар Глинки Пушкину, первый его шаг навстречу великому поэту.

* * *

Камерный инструментальный ансамбль, симфонические эскизы, вариационные циклы в фортепианной музыке и целый поток романсов, все новых, все более пленительных в своем тонком лиризме... Что же сближает их у молодого Глинки и что доминирует, определяя его творческий облик, его стилистику?

Ответ может быть только однозначным: вокальное творчество, песенная стихия, властно покорившая его талант в силу глубоких национальных традиций и внутренней настроенности русского художника. Песенно-лирическому началу у молодого Глинки подчинены, по существу, все жанры. И там, где оно главенствует в инструментальной музыке — в альтовой ли сонате, или в фортепианных вариациях на русскую тему, — там ожидала его самая большая удача, стимулирующая его творческий рост.

Вокальное творчество Глинки в своей эволюции отобразило весь путь русской поэзии, пройденный ею от начала века и до пятидесятих годов, — путь, знаменательный по своим результатам. В период 1820-х годов он верен пока еще ранним, предпушкинским традициям русской поэзии, традициям гуманной и душевной поэзии Жуковского, давшего русской литературе, по выражению Белинского, «душу и сердце». Многие он наследует и от предшествующего века: трезвое, рациональное «просветительное» начало, стремление к чистоте и ясности стиля, прекрасному совершенству художественной формы. В вокальной лирике, как и в других жанрах, молодой Глинка не может быть в полном смысле слова назван романтиком; лишь первые проблески романтизма мягким светом озаряют его вдумчивую, проникновенную лирику.

Но чувство неудовлетворенности уже подсказывает ему жажду нового. Стремление к «прекрасному и далекому» влечет к еще неизведанным творческим поискам. Исчерпанной кажется ему самому та сфера интимно-лирической, домашней, камерной музыки, в которой он дал наиболее совершенные образцы. Назревает новая пора «выхода на простор», пора романтических увлечений и более широких, масштабных творческих замыслов. Через этот этап пройдет он стремительно и бурно, поднимаясь к вершинам творчества.

Глава четвертая

Годы странствий

В конце апреля 1830 года, в холодные и пока еще снежные дни Глинка вместе с певцом Н. К. Ивановым выехал за пределы России. Начались длительные «годы странствий», которые для него оказались также и «годами учения» — последней ступенью на пути к мастерству.

Прибыв в Варшаву, путешественники направились в различные города Германии — Дрезден, Лейпциг, Франкфурт, а затем в Швейцарию — в Берн, Лозанну, Женеву. Конечной же целью была Италия, о которой Глинка мечтал с детских лет.

С первых же дней определилась основная задача этой поездки — обогащение слухового опыта музыканта, вживание в интонационную сферу звучащей музыки. При всей интенсивности своего творческого развития, при всей неутомимой пытливости ума молодой композитор уже не находил нужной питательной среды в условиях достаточно ограниченной, аристократически замкнутой музыкальной жизни русской столицы. К чужим краям его влекла не только жажда новых впечатлений, но и неутомимая тяга к подлинному профессионализму, стремление сложить с себя почетный титул талантливой «аматёра», давно уже завоеванный в петербургских салонах.

Музыкальный быт Италии и Германии того времени, значительно более демократичный, давал ему возможность постоянного общения с чисто профессиональной

средой. В одном из своих писем к близкому другу С. А. Соболевскому (24 ноября 1830 года) Глинка настойчиво заявляет о своем решении «избрать состояние артиста» (24, 36—37). Художником, артистом он постоянно называет себя и в других письмах, всюду подчеркивая этим верность своему единственно возможному для него призванию.

Первое путешествие молодого русского музыканта действительно выявило в нем ценнейшие качества его отзывчивой артистической натуры. Поразительная, чисто художническая восприимчивость Глинки позволяла ему познавать глубинные, коренные пласты инонациональной культуры, сразу вживаться в окружающий его быт, в народную среду, улавливать характерный строй напевной или речевой интонации.

Едва переехав границу Германии, он тут же организует вокальный ансамбль вместе с случайным попутчиком, немецким студентом, и сам, подобно добропорядочному буршу, включается в характерную для германского быта традицию домашнего музицирования. «Всякий раз, когда мы останавливались для обеда или ночлега, если встречали фортепьян, пробовали петь вместе: Иванов 1-го, я 2-го тенора, студент пел басовую партию известных отрывков из опер: хор из трио первого акта „Фрейшютца“ (Terzett und Chor) в особенности шел хорошо, и немцы в маленьких городках сходились слушать нас», — рассказывает Глинка (23, 242).

Та же картина — в Милане, где вокруг Глинки сразу «образовалось <...> по вечерам общество из соседок, старых, молодых, и певцов и певиц третьего разряда» (23, 245). Куда бы ни приезжал он, слава о нем, замечательном «русском маэстро», сразу распространялась по всему городу. Такой степенью общительности не обладал никто из иностранных музыкантов, живших тогда в Италии, и вряд ли можно удивляться, что молодой Беллини, любимец итальянской публики, так скоро сблизился с Глинкой и нашел в нем родственную душу!

Подготовительной ступенью к итальянским триумфам Глинки послужило его недолгое, но, по-видимому, весьма продуктивное пребывание в Германии, где он мог познакомиться с операми Вебера и Шпора, услышать «Фиделию» Бетховена (эту оперу он сначала «не понял», но вскоре, уже после второго прослушивания она сделалась у него любимой оперой на всю жизнь). О Шпоре и

Вебере, очень популярном тогда в России, он с таким восторгом не отзывался: легендарно-фантастическая настроенность немецкого романтизма, в сущности, никогда не затрагивала в нем живых, ответных струн.

Пройдя курс лечения на водах в Аахене, Глинка летом того же 1830 года встретился со своим петербургским приятелем Евгением Штеричем. К нему он всегда питал искреннюю симпатию как к хорошему музыканту и прекрасному человеку, наделенному «редкими душевными качествами» (23, 236). Вместе с Штеричем и его матерью продолжал он свое путешествие в Швейцарию и в Италию. Общее увлечение итальянской оперой и стилем *bel canto* окончательно укрепило их дружбу: «Мы в это время жили с ним душа в душу», — рассказывает Глинка (23, 247). Штеричу Глинка посвятил первое сочинение, написанное им в Италии, — Вариации на тему Доницетти, а в памятный день расставания с ним в Турине написал для него «Прощальный вальс» — изящную лирическую пьесу, в какой-то мере намечающую путь к «Вальсу-фантазии»¹.

В Италии Глинка пробыл в общей сложности около трех лет, с конца августа 1830 до конца июля 1833 года. Хронологическую канву этого итальянского периода легко восстановить в его биографии по материалам «Записок»: Милан и его окрестности (август 1830 — октябрь 1831 года), Рим (октябрь 1831), Неаполь (октябрь 1831 — февраль 1832), снова Милан (март 1832 — февраль 1833), Венеция (февраль — март 1833), Милан (март — апрель 1833), поездка на озеро Комо (апрель — июль 1833), отъезд в Вену через Тироль и Зальцбург — в конце июля.

Отсюда видно, что основной резиденцией композитора все время был Милан, столица оперной культуры. Летом он постоянно жил в различных городах и местечках Ломбардии: сначала в Трескорре близ Бергамо, затем в Варесе и на озерах Комо и Лаго Маджоре. Чистый

¹ Это свидание было последним. В марте 1833 года, вернувшись из Италии, Штерич умер в Петербурге в возрасте 24 лет. Память об этом добром и впечатлительном юноше Глинка сохранил на всю жизнь. Один из учителей Штерича А. В. Никитенко писал о нем в своем дневнике: «Он благороден, добр, постигает все прекрасное и возвышенное; у него есть воображение и притом самое утонченное, светское образование. Обращение его исполнено мягкости и прелести, происходящих не от форм, а от души (...) За три дня до кончины он созвал всех своих людей, объявил им свободу» (38, 11).

альпийский воздух и широкие просторы озер помогали ему переносить знойное южное лето, которое оказалось в Милане невыносимым: «Душный воздух от раскаленных камней и стен домов утомлял несказанно; спать не было возможности», — писал Глинка (23, 248). Молодого музыканта глубоко поразил и Рим с его древнейшими памятниками, и живописный Неаполь, где он «долго не мог налюбоваться необыкновенною, величественною красотою местоположения» (23, 250). Побывал он и в «великолепной Генуе» («Gênes la superbe», как называл этот город Глинка), и в Ливорно, и в прекрасной Венеции. Самым же светлым и дорогим воспоминанием все же остался для него озерный край Верхней Италии, где было написано одно из лучших его сочинений итальянских лет — Большой секстет для фортепиано и струнных.



Итальянские годы Глинки в существующих биографиях композитора, и в том числе в классическом труде В. В. Стасова, обычно получают одностороннее и несколько предвзятое освещение. Сначала — горячее увлечение стилем *bel canto*, искусством «упойтельного Россини» и молодых мастеров оперной школы Беллини и Доницетти. Затем — резкое охлаждение к итальянской культуре, известное и давно ставшее хрестоматийным признание: «Я искренно не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски» (23, 260). К этому присоединялись обычно пренебрежительные эпитеты, которыми Глинка в своих «Записках» награждал итальянских композиторов и знаменитых «итальянских певунов», наводнявших «подобно корсарам» русскую оперную сцену. При всей справедливости многих критических замечаний великого композитора невольно возникает представление, что эта «анти-итальянская» позиция была у него неизменной, что многие негативные оценки, возникшие на склоне лет, в 1850-е годы, сложились у него значительно раньше².

² Такое же негативное отношение к «итальянщине», утвердившееся еще в прошлом веке, в годы шестидесятичестия, наложило свою печать и на искусствоведческие труды, посвященные русским художникам, современникам Глинки: Брюллову, Кипренскому, С. Щедрину и многим, многим другим.



Милан.
Театр «Ла Скала»

Не подлежит сомнению, что слабые, ретроспективные стороны итальянской оперной школы, и в особенности итальянского оперного театра с его культом примадонн и премьеров, с торгашеским отношением к искусству, уже тогда не могли не отталкивать Глинку.

Однако нельзя не учитывать и той благотворной, формирующей роли итальянской художественной традиции, под знаком которой развивалось русское искусство XVIII и первой половины XIX века.

В течение многих веков Италия как сокровищница мирового искусства покоряла и подчиняла себе другие европейские страны. Особое же значение итальянская традиция приобрела в истории русского искусства с его стремительным, бурным прорывом в художественный мир Европы. На всем протяжении XVIII столетия оно испытывало напряженный процесс перестройки, создания и укрепления своих национальных художественных школ. Прочной опорой в этом процессе, особенно в условиях

классицистской эстетики, служила высокая культура Италии, своими корнями глубоко вросшая в почву античности.

О плодотворных контактах с искусством Италии свидетельствует длительное сотрудничество русских художников с итальянскими зодчими, скульпторами, живописцами, умножавшими в XVIII веке славу России. В последней трети века эти связи особенно укрепились, с одной стороны — благодаря росту русского просветительства, с другой — в силу официальной правительственной тенденции повышения престижа Российского государства. Учрежденный в 1764 году устав Академии художеств давал право лучшим ученикам, обладателям золотой медали первой степени, совершить длительную поездку за границу, в Рим и в Париж, сроком на три года и более. В таких условиях сформировалось мастерство Баженова и Старова, Шубина и Козловского, Мартоса и Ф. Щедрина.

В менее выгодных условиях находились русские музыканты, обучавшиеся в музыкальных классах Академии художеств, но формально не имевшие права на золотую медаль (в виде исключения в Италию в качестве пенсионера Академии был направлен только один композитор — Е. И. Фомин). Но это ни в какой мере не умаляло той важной, значительной роли, какую сыграли итальянские мастера в общем процессе обучения и воспитания русских музыкантов. Фактом общеизвестного значения навсегда останется раннее знакомство России с итальянской оперой, работа в придворном театре таких крупных композиторов, как Галуппи, Паизиелло, Сарти, Чимароза. От итальянских певцов Россия усваивала искусство *bel canto*; итальянскими виртуозами, по преимуществу скрипачами, наполнен был придворный оркестр; руководящую роль Галуппи, учитель Бортиянского, играл в придворной певческой капелле, в то время важнейшем рассаднике музыкального образования. В семидесятых годах и позже своих пенсионеров-музыкантов правительство вынуждено было посылать для усовершенствования в Италию, ибо без знания «италианской манеры» не мыслилось тогда искусство композитора, исполнителя, певца.

Об этом следует помнить прежде всего потому, что итальянская музыкальная традиция даже и в XIX веке не оставалась чужеродной для русского художественно-

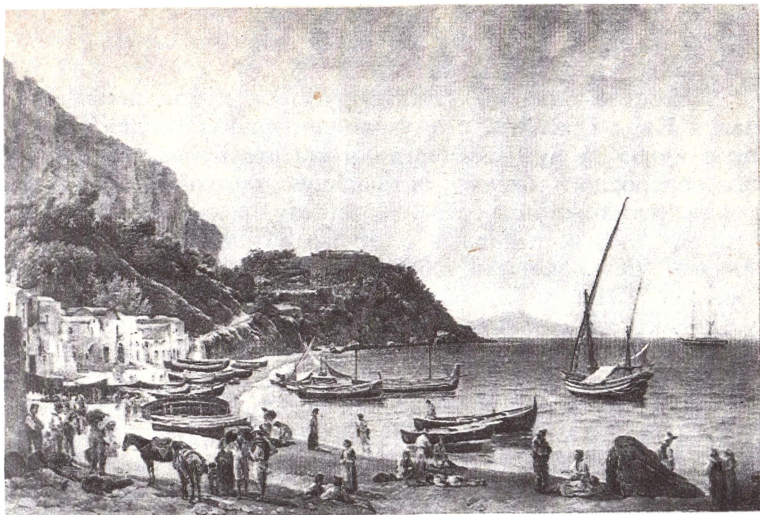
го восприятия: интонационные элементы итальянского мелоса, трансформируясь в новой среде, прочно закрепились в русской музыке, слились с ней и проникли в широкую слушательскую среду уже как органичный, естественный элемент собственного национального стиля. Таковы привычные ритмы томной сицилианы в «русских песнях» XVIII века, в операх Бортнянского и Фомина; таковы характерные для итальянской, в особенности болонской композиторской школы приемы хоровой полифонии в концертах Березовского и Бортнянского. Пластичность и плавность итальянской вокальной мелодий и даже сам фонический строй итальянской речи (с обилием гласных звуков и четким, сонорным произношением согласных), видимо, оказались в чем-то близкими, родственными русскому слуху — иначе не протекал бы столь интенсивно весь этот сложный процесс итало-русских сближений. И Глинка, и его современники в своих «итальянизмах» подхватили, таким образом, уже очень давнюю, сложившуюся традицию.

Однако в новых условиях XIX века самое восприятие итальянского искусства во всей его сложности и полноте, в его прошлом и настоящем, существенно изменилось: наступила эпоха романтизма.

В начале 1830-х годов, когда молодой Глинка впервые увидел «лазурное небо Италии», эта страна по-прежнему оставалась обетованной землей русских поэтов, художников, музыкантов. Немало восторженных строк ей посвятили Батюшков, Баратынский и Пушкин. Мечта об Италии, желание увидеть «земли полуденной волшебные края» (Пушкин) всегда было страстной мечтой великого поэта. Живым ее отголоском были и пушкинские переводы из Тассо и Ариосто, и бессмертный «Сонет» («Суровый Дант не презирал сонета»), и замечательная по своей живописности венецианская канцона, опубликованная в 1828 году и, по всей вероятности, известная Глинке:

Близ мест, где царствует Венеция златая,
Один, ночной гребец, гондолой управляя,
При свете Вespera по взморию плывет,
Ринальда, Годфреда, Эрминию поет...

Все эти образы «полуденной земли» в сознании русских художников в эпоху романтизма вновь ожили с каким-то новым ощущением их поэтической реальности. Италия стала для них уже не столько «академией», не столько



Большая гавань в Сорренто.
Картина С. Щедрина

школой, не столько хранилищем древностей, сколько непознанным до сих пор миром прекрасной природы и южного колоритного быта, представшего во всей своей повседневной прелести. Уже не только «священные камни Европы», но и живые люди, местные обычаи, нравы, типы, быт итальянского народа становятся дорогими сердцу художника.

С особой наглядностью это новое, романтическое ощущение Италии запечатлелось в творчестве русских живописцев — в пейзажах Сильвестра Щедрина, в жанровых полотнах Кипренского и Брюллова и в итальянских этюдах гениального Александра Иванова. Нет сомнения в том, что русская живопись того времени должна была психологически подготовить Глинку к его восприятию Италии, южного пейзажа и южного быта. Ведь в этот же «итальянский период» его биографии в Риме, Неаполе и Флоренции работали пенсионеры Академии художеств — Кипренский, Брюллов, Бруни, Иванов. Именно к этому времени, то есть к началу тридцатых годов относится работа Брюллова над его капитальным созданием «Последний день Помпеи»; в те же годы со-

зревал у Иванова замысел «Явления Христа народу», подготовкой к которому служили многочисленные этюды в окрестностях Рима.

Наиболее близким Глинке русским художником оказался Карл Брюллов, с которым он познакомился в Неаполе в 1831 году. Впоследствии в Петербурге знакомство это переросло в дружбу, оставившую заметный след в истории русского искусства. Помимо Брюллова Глинка в Италии мог встречаться с другими известными художниками, пенсионерами французской и русской академий. Осенью 1831 года, находясь в Риме, он побывал на вечере у директора французской Академии художеств Ораса Верне, где собирались крупнейшие представители художественного мира.

Широкие возможности для различного рода творческих связей предоставлял Глинке салон княгини З. А. Волконской. Избрав Рим местом своего добровольного изгнания, «царица муз и красоты» собирала в своем кружке ученых, литераторов, живописцев. По свидетельству самого Глинки, в доме Волконской он встречался с художником Ф. А. Бруни и с известным историком литературы С. П. Шевыревым, который детально познакомил его с достопримечательностями древнего города. Как показывает письмо Глинки к Волконской, опубликованное сравнительно недавно³, знакомство с прославленной покровительницей искусств было более близким, чем предполагалось ранее.

В Италии Глинка уже не застал в живых замечательного представителя русской романтической живописи Сильвестра Щедрина, умершего в 1830 году в Сорренто. Думается, что именно поэтические пейзажи Щедрина позволяют нам воочию видеть и ощущать итальянскую природу «глазами Глинки». Знакомясь с неаполитанскими этюдами этого художника, невольно вспоминаешь восторженную реплику Глинки, высказанную им в «Записках»: «Мы прибыли в Неаполь 1 ноября утром. Я был в полном восторге и долго не мог налюбоваться необыкновенною, величественною красотою местоположения: прозрачность воздуха, ясный праздничный свет — все это было для меня ново и восхитительно прекрасно. От отражения солнца в заливе, как в зеркале, Капри и отдаленные горы Сорренто казались в ясную пого-

³ Письмо от 23 февр. 1832 г. См.: 58, 441—456.

ду полупрозрачными, подобно опалам» (23, 250). Таким ощущением «ясного, праздничного света» была насыщена для Глинки вся итальянская музыка, в которой он открывал новые, неизведанные красоты, новое чувство радости жизни.

* * *

Большие сдвиги в оценке и восприятии итальянской культуры произошли в то время в области музыки. Эстетика романтизма вынесла на поверхность новые имена. Вслед за Россини, во многом наследника классицистских традиций, на сцену пришли «новые боги» — создатели итальянской романтической оперы и мастера искусства *bel canto* Беллини и Доницетти. Вокальная стихия наполняет и покоряет себе всю итальянскую музыку; опера становится едва ли не единственным жанром и важным «предметом экспорта» в разные страны Европы, в том числе и в Россию. Популярности итальянской оперы в 1830—1840-е годы способствовало мастерство итальянских артистов. И в то же время эстетическая ценность этой культуры определялась, по существу, общим господствующим в то время виртуозным направлением. Богато расцветенная, колорированная мелодия, равно как и широкая, полнозвучная кантилена итальянского мелоса находят прямую параллель в инструментальной, в частности фортепианной музыке, обильно насыщенной сложнейшими техническими эффектами.

В России увлечение стилем *bel canto* водворилось на долгое время и достигло своего апогея в период 1840-х годов, когда на русской сцене при официальной поддержке двора и аристократии прочно утвердилась итальянская оперная труппа.

Однако еще значительно раньше, до отъезда Глинки за границу, в среде русских любителей музыки зародилось и противоположное, антиитальянское направление, вскоре принявшее резко критический характер. Источником этой воинствующей позиции послужило естественное расширение музыкально-эстетических понятий, углубляющееся познание музыкальной классики, восторженное преклонение перед гением Бетховена, Моцарта, Гайдна. Виднейший критик того времени, друг Глинки Одоевский еще в 1825 году резко противопоставлял Моцарта Россини: «Желаем, чтобы и в нашей столице



Винченцо Беллини.
С офорта. 1820-е гг.

Дон-Жуан был переломом болезни, называемой *рос-с и н и з м о м*» (55, 95), — писал он по поводу представления оперы Моцарта в Москве. Так возникла проблема «итальянская или немецкая музыка», захватившая широкие слушательские круги и вскоре породившая острую, неумолкающую полемику в русской печати.

Молодой Глинка был пока еще очень далек от этих полемических крайностей. Напротив: в итальянской музыке его неудержимо притягивало то самое, к чему он стремился в силу своих природных наклонностей, — естественность и свобода вокальной мелодии. Воспитанный в основном на образцах венской классики, он искал в итальянской музыке тех новых средств выражения, которых пока еще не хватало ему, будущему великому мастеру русской кантилены. Неудивительно, что в этих условиях итальянская опера стала для него тем «великим соблазном», через который надо было пройти на раннем этапе, чтобы преодолеть его позже.

Противоречивым и сложным было отношение к итальянской культуре у зарубежных современников Глинки. Поездка в Италию столкнула его с двумя замечательными представителями немецкого и французского романтизма — Мендельсоном и Берлиозом (38, 9—20). С первым из них, совсем еще молодым, но уже знаменитым 20-летним Феликсом он познакомился в 1831 году в Милане. Судя по материалам «Записок», это знакомство не вызвало у него симпатии к немецкому композитору. Исполненное Мендельсоном «Rondo в легком роде» (23, 249) (возможно, что Глинка имел в виду известное «Рондо каприччиозо» ор. 14, написанное в 1824 году) не произвело на него сильного впечатления. По-видимому, сильно оттолкнул Глинку и тот насмешливо-пренебрежительный тон, с каким Мендельсон позволил себе обратиться к своему русскому коллеге.

Но в том же году в Риме, на вечере у Ораса Верне произошла и другая встреча, прямо противоположная по своим результатам: здесь Глинка впервые увидел молодого стипендиата французской академии Берлиоза, в ком он впоследствии оценил первого композитора своего века (24, 208). Вспоминая об этой первой встрече много лет спустя, французский композитор с большой теплотой отзывался о Глинке, о его русских песнях, которые исполнял тогда Николай Иванов: «Эти песни меня удивили своей восхитительной мелодией — в жанре, совершенно противоположном тому, который я до сих пор слышал», — писал Берлиоз (см.: 19, 419). Такой проницательной оценки трудно было ожидать от консервативно настроенного Мендельсона, увидевшего в Глинке всего лишь дилетанта-аристократа, далекого от серьезных задач искусства.

Любопытно, однако, что при всем несходстве их творческих натур и Мендельсон, и Берлиоз в равной степени отрицательно относились к новой итальянской оперной школе. Мендельсона, как наиболее академичного из всех романтиков, привлекали в Италии только великие памятники прошлого, искусство старых полифонистов. С увлечением занимаясь рукописями Лассо и Палестрины, он приходил в ужас от «дилетантских» оркестров Италии, от трафаретности итальянских опер, изготавливаемых «по одной в десять дней» (38, 14). «Здесь нет ни музыкантов, ни правильного понятия» — вот вывод его наблюдений в «Путевых письмах» (38, 13). Драгоценна одна лишь музыкальная старина — настоящее не существует.



Венеция.

Литография Дж. Кира с рисунка И. Шевалье

Еще более резкими были отзывы Берлиоза, который с своих прямо противоположных позиций видел в Италии оплот академизма, рутины и духовного оскудения. Давно питавший отвращение к консерваторской «музыкальной схоластике», он рассматривал свое пребывание в Италии как двухлетнюю ссылку. Одна лишь прекрасная южная природа, особенно дикая природа Аbruцских гор, одни лишь первобытные, нетронутые цивилизацией нравы итальянских крестьян волновали воображение романтика. И если Мендельсон из своего путешествия мог вынести достаточно традиционную «Итальянскую симфонию», то в сознании Берлиоза образы эти запечатлелись в замечательной байронической симфонии «Гарольд в Италии», в синтезе литературных, живописных и музыкальных впечатлений. Но к молодой итальянской оперной школе, к творчеству Беллини и Доницетти французский композитор, как и его немецкий собрат, навсегда остался глухим.

Для Глинки же в этой музыке зазвучал живой голос Италии. Подходя к ней со всей непосредственностью свежего, молодого чувства, он жадно впитывал все то лучшее, что в порыве негодования «просмотрели» его зарубежные



Озеро Комо.

Гравюра А. Х. Пэна с рисунка Шапюи

современники: широкую экспансию вокальной мелодии, щедрое излияние народной души. Присущая Глинке чуткость сразу же сблизила его со всей атмосферой художественной жизни Италии (нечто подобное, но уже на новом уровне зрелого мастерства проявится у него и позже, в пору испанской поездки и создания «Испанских увертур»). Недаром так скоро покорила он сердца итальянцев и не случайно с такой готовностью принял его сочинения знаменитый основатель крупнейшей нотоиздательской фирмы — Джованни Рикорди.

* * *

Приезд Глинки в Милан осенью 1830 года совпал с началом блестящего оперного сезона. На сцене царил «король теноров» Джованни-Батиста Рубини, с триумфом выступали известные в истории примадонны Джудитта Паста, сестры Джулия и Джудитта Гризи; блистали великолепные исполнители басовых партий Антонио Тамбурини и Филиппо Галли. В полосу полного расцвета вступил Доницетти с его оперой «Анна Болейн»; еще более

увлекалась миланская публика новой восходящей звездой — молодым сицилийцем Винченцо Беллини. К числу его почитателей сразу же присоединился и Глинка со своим приятелем Штеричем. Высоко оценив мелодическое дарование Доницетти, он тем не менее отдавал право первенства «сладостному» Беллини. Ему был близок мечтательно-элегический строй беллиниевской кантилены, плавность и закругленность его мелодий. Итальянского композитора он воспринимал прежде всего как лирика, и неудивительно, что нежная, наивно-чувствительная музыка «Сомнамбулы» нравилась ему больше, чем героические призывы «Нормы».

Поселившись в Милане, Глинка стал постоянным посетителем не только блестящего театра «Ла Скала», но и соревновавшегося с ним театра Каркано, где он постоянно пользовался ложей русского посланника графа Воронцова-Дашкова (театр Каркано он даже ценил несколько выше, благодаря отличному составу оперной труппы). На сценах этих театров в сезон 1830/31 года состоялись премьеры, утвердившие славу молодой оперной школы: «Анна Болейн» Доницетти, «Сомнамбула» и «Норма» Беллини. А несколько позже, в 1832 году небольшой оперный театр Каноббиана показал миланской публике комическую оперу Доницетти «Любовный напиток», которая с тех пор навсегда запомнилась Глинке (романс Неморино «Una furtiva lagrime» из этой оперы он нередко исполнял сам). Наряду с этими спектаклями композитор вспоминает виденные им в Милане и Неаполе оперы Россини, Цингарелли — учителя Беллини и других авторов. В Венеции незадолго до отъезда Глинка присутствовал при постановке новой оперы Беллини «Беатриче ди Тенда» (1833) и постоянно посещал репетиции с разрешения автора.

Самыми сильными были, по-видимому, первые впечатления, испытанные Глинкой в оперных театрах Милана. 26 декабря 1830 года зимний сезон открылся сразу двумя новыми операми: «Капулетти и Монтекки» Беллини — в «Ла Скала» и «Анна Болейн» Доницетти — в театре Каркано с участием Рубини и Паста в главных партиях. Именно эти оперы легли в основу первых «итальянских» сочинений Глинки, изданных у Рикорди.

На темы Беллини и Доницетти он создал целый ряд камерных ансамблей и фортепианных сочинений, которыми сразу завоевал блестящую репутацию «маэстро».

Испробовав свои силы в фортепианных Вариациях на тему из «Анны Болейн», он опубликовал затем Рондо и вариации на темы Беллини («Капулетти и Монтекки») и два камерных ансамбля: Дивертисмент на темы из «Сомнамбулы» и Серенаду на темы Доницетти (все та же «Анна Болейн»).

Сохранившиеся «итальянские» сочинения Глинки достаточно полно характеризуют этот этап его творческой биографии. В «Записках» он несколько иронически вспоминает о них как о пьесах, написанных им «в угождение жителей Милана», и многозначительно добавляет, что в них он «шел не своим путем» (23, 260). Но смысл этой негативной характеристики не может быть однозначным: слишком уж много увлеченности, темперамента, молодого задора вложил он когда-то в эти блестящие, пусть несколько салонные пьесы, чтобы ограничиться в них простым «угождением»!

Сближение с художественной средой Италии, несомненно, давало Глинке новый приток сил для дальнейшего творческого роста и заставляло испытывать тот огромный душевный подъем, то чувство радости, то *sentimento brillante*, которое он впоследствии отвергал как нечто чуждое русскому характеру⁴. Напомним, что в восприятии итальянских художников это «блестящее чувство» в ту пору вовсе не было вызвано одним только увлечением внешней красотой (хотя и эта сторона, конечно, не исключалась). В нем находили выход общие настроения эпохи Рисорджименто, в нем отражался дух времени накануне огромного подъема национальных освободительных сил. Своей ритмической энергией, активностью, «горячей кровью» полновзвучных мелодий итальянская музыка не могла не заразить Глинку.

Инструментальные сочинения итальянского периода несут у Глинки печать того блестящего виртуозного стиля, который должен был особенно импонировать его слушателям в Милане. Рассчитанные на концертное исполнение,

⁴ «Немалого труда стоило мне подделываться под итальянское *sentimento brillante*, как они называют ощущение благосостояния, которое есть следствие организма, счастливо устроенного под влиянием благотворного южного солнца. Мы, жители Севера, чувствуем иначе, впечатления или нас вовсе не трогают, или глубоко западают в душу. У нас или неистовая веселость, или горькие слезы. Любовь, это восхитительное чувство, животворящее вселенную, у нас всегда соединена с грустью», — писал в 1854 году Глинка (23, 259).

они требуют от исполнителя незаурядной пианистической техники (это касается не только фортепианных пьес, но и камерных ансамблей, где партия фортепиано, как правило, доминирует). Глинка нередко исполнял их сам, а иногда имел в виду исполнительские данные своих итальянских друзей — хороших пианистов и пианисток, «соображаясь с их сильною игрою».

Первым опытом в этом жанре были фортепианные Вариации на тему из оперы «Анна Болейн», посвященные Штеричу (1831). По типу композиции они наиболее традиционны: Глинка явно использует в них приемы прежних своих вариаций петербургского периода. Характерен и выбор темы⁵. Как уже говорилось, мелодия Доницетти по своему интонационному складу прямо напоминает тему народной песни «Benedetta sia la madre», ранее использованную Глинкой в вариациях 1826 года:



За темой следуют четыре вариации с характерным для романтического стиля приемом жанровой трансформации: скерцо, ноктюрн, бравурный финал. Однако при всей традиционности приемов варьирования композиционный принцип трактовки материала кажется не вполне обычным. Из оперы Доницетти Глинка выбрал теноровую арию

⁵ См. главу третью, с. 146.

молодого героя «Nel veder la tua costanza», написанную в традиционной двухчастной контрастной форме. При этом основой вариационного цикла является вторая, более энергичная часть арии; первый же, медленный раздел лирического характера использован в качестве интермеццо, за которым следует бравурный финал.

Такой же прием «перестановки» тем Глинка применяет и в следующем вариационном цикле — на тему из оперы Беллини «Капулетти и Монтекки» (1832)⁶. Взяв за основу каватину Тибальда из I действия, он делает главной темой вариаций ее вторую часть — энергичную «рыцарственную» тему маршевого ритма:



И снова начальное Andante из этой арии выполняет функцию предфинальной лирической вариации в духе ноктюрна.

В целом вся форма беллиниевских вариаций у Глинки значительно компактнее, цельнее. Отчетливо ощущается принцип постепенной динамизации цикла, более свободным становится тональный план с романтическим терцовым сопоставлением тональностей: C-dur, As-dur (медленная вариация), C-dur, E-dur, C-dur (кода). Широкое развитие лирического «ноктюрна» и коды и экономное использование первой темы (всего две вариации) придает всей композиции черты динамической трехчастности. К тому же и самый тематизм арии Беллини, пронизанной общностью интонаций, способствовал целостному восприятию формы.

Еще смелее, свободнее трактует композитор другую

⁶ Опера была написана композитором для двух знаменитых артисток — сестер Гризи; из них старшая, Джудитта (меццо-сопрано) исполняла партию Ромео, а младшая, Джулия (сопрано) — партию Джульетты. Об этой младшей сестре Гризи, которая тогда только что начала свою артистическую деятельность, Глинка пишет, что она была «примечательно хороша, но пела несколько кошечкой, т. е., желая смягчить какую-либо музыкальную фразу, мяукала несколько в нос» (23, 254).

тему из той же оперы, развивая ее в форме рондо. Изящная, грациозная пьеса Глинки представляет собой, по существу, оригинальное произведение, ибо тема Беллини (ария Ромео из I действия) использована здесь лишь в качестве эпизода. Русское название этого сочинения, изданного впоследствии Стелловским («Рондо из оперы „Монтеки и Капулетти“, соч. Беллини»), представляется поэтому неточным. Гораздо правильнее озаглавил эту пьесу ее первый издатель Рикорди, напечатав на титульном листе ее полное название: «Блестящее рондино для фортепиано с включением мотива Беллини „La tremenda ultrice spada“».

Общий характер пьесы — блестящее рондо, организованное по принципу *perpetuum mobile*. Образцом для Глинки могли послужить отчасти аналогичные концертные пьесы Бетховена и Вебера, отчасти то самое «рондо в легком роде», которое играл ему в Милане Мендельсон.

Уже здесь чувствуется присущее Глинке мастерство архитектоники. Он строит всю композицию по типу рондо-сонаты, пользуясь при этом внутренним родством тем: собственной оригинальной и заимствованной темы Беллини, выполняющей роль побочной партии.



Интересен художественный замысел пьесы, несомненно возникший под впечатлением оперного спектакля. Воинственная ария юного Ромео в интерпретации Глинки приобретает особенно активный, динамичный характер. Вместе с тем композитор придает ей оттенок изысканной грации, словно напоминая о сценическом образе, созданном

Беллини: ведь в этой роли впервые выступила молодая Джудитта Гризи, сразу покоровившая публику своим темпераментом, блеском вокальной техники и обаятельной внешностью. Быть может, именно о ней вспомнил впоследствии Глинка, создавая блестящее аллегро из арии Вани в «Иване Сусанине».

Итальянский оперный тематизм находит еще более широкое развитие в камерных ансамблях Глинки. 6 марта 1831 года в театре Каркано состоялась премьера «Сомнамбулы» — одной из лучших опер Беллини. Об этом спектакле, даже много лет спустя, Глинка не мог вспоминать без восторженного чувства. «Невзирая на завистников и недоброжелателей, эта опера произвела огромный эффект, — писал он в «Записках». — ...Паста и Рубини, чтобы поддержать своего любимого *maestro*, пели с живейшим восторгом: во 2-м акте сами плакали и заставляли публику подражать им, так что в веселые дни карнавала видно было, как в ложах и креслах беспрестанно утирали слезы. Мы, обнявшись со Штеричем в ложе посланника, также проливали обильный ток слез умиления и восторга» (23, 246).

Горячая симпатия к творчеству Беллини еще более укрепилась у Глинки во время его поездки в Неаполь весной того же 1831 года. Здесь он имел возможность лично познакомиться с итальянским мастером. Обаятельный в обращении, красивый, изящный молодой итальянец сразу снискал горячую симпатию Глинки. Приехав в Милан, он продолжал общаться со своим русским коллегой и вести с ним беседы на музыкальные темы⁷. Именно к этому времени относится сочинение большого ансамбля Глинки — Блестящего дивертисмента на мотивы из оперы «Сомнамбула» (1832), в котором автор отдал живую дань восхищения своему итальянскому другу.

Наряду с позднейшим Секстетом *Es-dur* это сочинение может служить ярким образцом романтического инструментального ансамбля концертного типа. Состав струн-

⁷ В Милане Беллини нередко виделся с Глинкой у известного пианиста и композитора Франческо Поллини. Об авторе «Нормы» Глинка писал: «Хотя он и родился у подошвы Этны, в Катанеи, но был белокур, бел и очень приятен лицом, роста стройного; его обращение и приемы обнаруживали человека, принадлежавшего к хорошему обществу... С ним мы часто беседовали о немецких композиторах, с которыми он был не очень знаком, писал же по инстинктивному чувству, стараясь действовать на сердце женщин преимущественно» (23, 254).

ных в обоих случаях идентичен (две скрипки, альт, виолончель, контрабас); в обоих случаях струнный квинтет служит всего лишь фоном для виртуозной, богато орнаментированной партии фортепиано⁸. Не являясь концертом по названию, Блестящий дивертисмент выполняет эту функцию по существу, предоставляя возможность пианисту проявить все свое мастерство.

Темы, выбранные Глинкой из оперы Беллини, носят по преимуществу лирический характер. Все они связаны с трогательным образом главной героини — Амины, привлекавшим в то время внимание всех оперных примадонн Европы. При жизни Глинки в этой партии выступали Паста, Джулия Гризи, Мария Малибран, а несколько позже, в 1840-х годах, Полина Виардо, совершенно покоровшая в «Сомнамбуле» русскую публику.

Основой Дивертисмента служат три номера: вторая часть каватины Амины из I действия — ее обращение к матери, дуэт влюбленных — Амины и Эльвино из того же акта и знаменитая сцена Амины из финала второго действия, исторгавшая слезы у публики: покинутая своим женихом, несчастная девушка в бессознательном состоянии, в припадке сомнамбулизма вспоминает минувшую любовь. Привлекает внимание плавный, кантиленный характер всех трех мелодий:

34a Moderato
pp Amina

Sov - ra il sen - la man mi po - sa, pal - pi -
- tar, bal - zar, bal - zar lo sen - ti:

346 Allegretto
Amina

Ah! vor - rei tro - var pe - ro - lla a spie - gar com'io t'a - do - ro!

⁸ Показательно, что, сочиняя Секстет на темы Беллини, Глинка одновременно создал второй вариант, для двух фортепиано, подчеркнув при этом, что солирующий инструмент должен обладать более ярким и звучным тоном.

34 Andante cantabile

Amina



Лирические образы цикла ярко оттеняются бравурной, блестящей кодой, в которой Глинка широко разрабатывает тему финального хора из I действия:

35 [Allegro] più vivo



В структурном отношении Дивертисмент, казалось бы, не вносит нового в установившийся жанр романтической транскрипции. За медленной интродукцией следует ряд тем, более или менее виртуозно разработанных в вариациях, и заключительная, бравурная кода. Но самый принцип организации материала и тонкий его отбор (в опере Беллини слух Глинки, действительно, отбирает все лучшее!) свидетельствуют о возрастающей творческой активности автора.

Оригинальность подхода видна уже в интродукции. Композитор заметно обогащает замысел Беллини и заменяет отсутствующую в опере увертюру экспрессивным лирико-драматическим вступлением. Ярko выделена в тональном, колористическом отношении (a-moll при общей тональности As-dur) лучшая, кульминационная сцена оперы — последняя ария Амины, а прелестная тема дуэта влюбленных с характерной «неаполитанской» интонацией второй низкой ступени лада органично вплетается в жизнерадостную, блестящую коду. Широкий виртуозный размах и стройно вылепленная форма должны были удовлетворить всегда взыскательного к себе Глинку. Недаром в ряду итальянских композиций на заимствованные темы это произведение было последним. «Расправив крылья» и утвердив свою славу в союзе с Беллини, пора было обратиться к новым задачам и новым замыслам.

Об этой эволюции, пройденной в очень короткий срок, свидетельствуют два камерных ансамбля, написанных Глинкой незадолго до отъезда: Большой секстет и Патетическое трио.

* * *

В отличие от предыдущих, только что рассмотренных сочинений, Большой секстет является вполне оригинальным произведением. Его мелодическая насыщенность, ясность и рельефность тематизма, цельность и стройность формы уже предвещают будущего Глинку. Однако зависимость от итальянской традиции чувствуется и здесь. Сознание автора еще во власти оперной сцены, и даже специфическое изложение тем предполагает близость к вокальному стилю *bel canto*. Достаточно напомнить «дуэтное» изложение побочной партии из первой части с ярким контрастным сопоставлением двух тембров — баритона и сопрано, или патетически-страстную мелодию скрипки из медленной части, столь близко напоминающую арии страдающих героинь в операх Беллини и Доницетти:

366 Allegro

V-no I

V-c.

solo

p cantabile ed misterioso

con grazia

366 Andante

V-no I

solo

mf appassionato

sul G

Романтическая настроенность, приподнятость чувств ярким светом озаряют всю музыку Секстета, замечательную в колористическом отношении. Глинка писал ее осенью 1832 года в Трамедзине на озере Комо, под впечатлением прекрасной природы Верхней Италии. Любуясь озерными пейзажами и пестрыми переливами увядающей листвы, он не переставал восклицать: «O dio! Che tinte!» («О боже! какие краски!»). С присущей ему наблюдательностью художника он вспоминает в «Записках»: «Месяца едва было достаточно, чтобы осмотреть близлежащие прелестные окрестности. Некоторые деревья начинали уже изменять цвет зелени, и лиловатый отлив дали чудно гармонировал с предметами более близкими» (23, 256). Этим ощущением южной природы, «движущегося пейзажа» наполнена и музыка Секстета с ее живописными эффектами темброво-колористического плана.

В трактовке ансамбля по-прежнему сохранен принцип концертности. Широко развитая партия фортепиано, наполненная сверкающими красками «бриллиантных» пассажей (Глинка обильно пользуется верхним регистром инструмента), выразительно оттеняется поющими голосами смычковых; во всех трех частях цикла «маленький оркестр» сопровождает партию солиста. Но виртуозность нигде не заслоняет главной задачи художника, стремления передать красоту окружающего мира. Живые образы Италии, ее природы, ее искусства предстают перед нами и в ярком, энергичном сонатном аллегро, где Глинка с неистощимой изобретательностью рассыпает сокровища кантиленных, пластически оформленных тем, и в томной баркароле (Andante), и в бурном, ликующем финале.

Последние две части с особой наглядностью раскрывают пейзажный характер Секстета. Богато расцвеченная, арпеджированная фактура фортепиано сразу ассоциируется с пленительной картиной озера, всплесками волн, а в следующем за медленной частью стремительном финале идиллия природы внезапно нарушается бурно вторгающимися порывами хроматических пассажей.

Живописная образность фактуры усилена гармоническими средствами. Типичной особенностью Секстета является сквозное проведение принципа терцовости, столь характерного для Глинки и в зрелые годы. Терцовое соотношение мажорных тональностей проявляется здесь уже не как случайный прием, а как логически обоснованный принцип мышления, определяющий общую архитектуру

цикла. Принцип этот господствует и в сопоставлении крупных частей (Es-dur, G-dur, Es-dur), и в пределах внутреннего развития формы. Контраст ярких красок ми-бемоль-мажорной и до-мажорной тональностей (побочные партии в репризах первой и третьей части) и далее тональностей C-dur и As-dur в коде финала придают музыке особую свежесть и солнечность колорита. Весь тематизм этого сочинения — праздничного, излучающего радость жизни — связан с мироощущением юга и южной природы. Перед нами пока еще «итальянский Глинка», как бы синтезирующий в своем стиле ритмическую активность Россини с пленительной негой беллиниевской кантилены.

Антиподом к этому сочинению явилось взволнованное и сумрачное Патетическое трио, написанное зимой 1832/33 года. Как и во многих других случаях, Глинка писал его, ориентируясь на определенный состав исполнителей, которыми были на этот раз артисты оркестра из театра «Ла Скала» — Тассистро (кларнет) и Кантю (фагот). Камерное звучание двух духовых, быть может, не вполне соответствовало драматическому замыслу Глинки. Однако и здесь знание технических возможностей инструментов и природное чувство тембра помогло ему достигнуть нужной силы экспрессии и осуществить своеобразный замысел цикла.

«Патетическое трио» — последнее инструментальное сочинение, написанное Глинкой в Италии, и вместе с тем последний образец данного жанра в его наследии. Позже он к камерному ансамблю уже не обращался. Тем интереснее и тем значительнее это сочинение, завершившее в его жизни определенный, итальянский период.

Эпитет «патетическое» правильно определяет эмоциональный тон трио, задуманного как своего рода исповедь лирического героя. Ни в одном из своих прежних сочинений Глинка не достигал такой свободы в трактовке крупной формы, таких оригинальных приемов инструментальной драматургии. Все четыре части цикла, концепционно связанные между собой, звучат как естественное развитие одного монолога, одного душевного состояния.

Непрерывность внутреннего движения создается не только приемом аттасса, слиянием частей цикла, но и свободной импровизационностью развития, нетрадиционной трактовкой формы. Нельзя не согласиться с исследователем камерной музыки Л. Н. Раабеном в том, что Глинка здесь «фактически впервые осваивает форму одночастной

фантазии с внутренней цикличностью, к которой он придет позже в симфоническом творчестве» (70, 125). Действительно, жанр фантазии, вернее, романтической одночастной поэмы намечается в свободном развитии композиции.

Заметным отступлением от привычных традиций является уже первая часть трио, пронизанная одной господствующей элегически-взволнованной темой и развивающаяся в форме тонально незамкнутого рондо (путь от главной тональности d-moll к сфере субдоминанты — g-moll). Полно драматизма Largo, задуманное как диалог двух инструментов, кларнета и фагота, с последующим объединением всех голосов в кульминационном разделе (Des-dur). Необычен компактный и лаконичный финал, вновь утверждающий основную патетическую лейттему. Таким приемом короткой, замыкающей репризы, «репризы-напоминания», Глинка впоследствии воспользуется в «Испанских увертюрах» и «Вальсе-фантазии». Привлекает внимание также и сходство финала с драматическим последним антрактом из музыки к драме «Князь Холмский»: те же стремительно низвергающиеся, полные отчаяния «тирады» гаммообразных пассажей, та же сурово-патетическая тональность d-moll.

Лицо Глинки-симфониста, будущего Глинки сразу угадывается в этом камерном сочинении.

Тематизм Патетического трио уже достаточно далек от итальянской оперной лексики. За исключением третьей, медленной части с ее несколько внешней ораторской патетикой, весь интонационный строй трио заметно возвращает нас к «русскому Глинке», к его альтовой сонате, к его романсам «петербургского» периода. Очень типична первая тема сонатного аллегро, доминирующая во всем сочинении: все та же минорная секстовая интонация («Не искушай!») определяет ее эмоциональный строй.





В «Записках» Глинка подчеркивает автобиографический характер своего сочинения, приписывая сумрачную окраску «Патетического трио» болезненному состоянию. «Меня душило, я лишился аппетита, сна и впал в то жесточайшее отчаяние, которое выразил я в вышеупомянутом Т р и о», — писал он, вспоминая последнюю зиму, проведенную им в Милане (23, 257).

В действительности «отчаяние» было, по-видимому, вызвано душевным волнением, тоской по отчизне и жадой больших перемен. Пора увлечения прекрасной Италией начала изживать себя; за увлечением наступило внезапное охлаждение и жажда возвращения к родной стихии, родной земле. «Прощанием с Италией» можно назвать «Патетическое трио», в котором вновь так выразительно зазвучали «русские струны».

* * *

Оценивая творческие итоги трехлетнего пребывания Глинки в Италии, нельзя не удивиться значительному преобладанию инструментальных сочинений в этом достаточно весомом наследии. Ведь сюда он приехал в пору увлечения вокальным искусством, в надежде «научиться писать для голоса». Что же заставило его так часто обращаться к фортепианным вариациям и камерным ансамблям на итальянские темы?

Сам он ответил на этот вопрос с достаточной ясностью: «Желая поддержать приобретенную уже некоторую известность, я принялся писать пьесы для фортепиано; для пения еще не осмелился начать, потому что по справедливости не мог еще считать себя вполне знакомым со всеми тонкостями искусства (*malizie dell' arte*)»

(23, 247). Те краткие биографические данные, какие сообщает о себе композитор, показывают, с каким упорством он продвигался к намеченной цели и как постепенно практически овладевал «тонкостями искусства», блестяще применяя их в своем до совершенства отточенном, классически-стройном вокальном стиле.

Судя по словам Глинки, в Италии он систематически не брал ни у кого из педагогов уроков пения. Лучшей школой для него было «частое общение с певцами и певицами», участие в любительских концертах и наблюдение за каждодневными занятиями крупных артистов-певцов. В Милане он сразу вступил в круг так называемых дилетантов, среди которых многие не уступали профессиональным артистам.

Навсегда запомнились ему музыкальные вечера в салоне русского посланника Воронцова-Дашкова. Здесь он смог познакомиться с известной музыкальной семьей графов Бельджойозо. Братья Помпео, Эмилио и Тамино Бельджойозо (бас и два тенора), по отзывам Глинки, «пели прекрасно» и могли украсить любой оперный театр. С таким же восхищением об этих артистах-любителях отзывался и Ференц Лист, посетивший Италию на несколько лет позже. «Чудеснейшие гармонии поднимаются к моему окну: три дивных голоса поют без сопровождения трио из „Вильгельма Телля“ [Россини]. Я осведомляюсь, кто эти великие артисты, и узнаю, что это графы Бельджойозо, проведая о моем пребывании в Белладжо, пришли дать мне серенаду... Я еще не слышал ничего подобного этим трем, доносимым водой, голосам», — писал Лист в «Путевых письмах бакалавра музыки», рассказывая о своем пребывании на озере Комо в 1837 году (40, 141).

Эти примеры можно умножить. Так, например, осенью 1832 года Глинка, гостивший на даче у миланского негодьянта Джулини, составил целый вокальный ансамбль, в котором принимали участие дочь хозяйина Луиджия (сопрано), ее подруга графиня Кассера (контральто)⁹, известная оперная артистка Този, сам Глинка и его приятель Пини, «певший порядочно тенором». Об этих музыкальных вечерах на озере Комо, среди прекрасной природы Глинка вспоминает с большим удовольствием: «Трио второго акта из оперы „Le comte d'Ory“ Россини шел пре-

⁹ Этой певице-любительнице посвящены фортепианные Вариации на тему из оперы Беллини «Капулетти и Монтеки».

красно, исполненный старшею Giulini, графиней Кассера и Pini. Домашним maestro был Maugì, очень хороший учитель пения; там же нередко встречал я одного из первых maestro на фортепиано Trevani» (23, 255).

Постоянно встречаясь с профессиональными и непрофессиональными итальянскими певцами, Глинка не упускал случая изучать методику преподавания вокального искусства. В Милане и Неаполе он постоянно присутствовал на уроках пения, которые его спутник Николай Иванов брал у известных педагогов, и в то же время сам пользовался их советами¹⁰.

Обращает на себя внимание чуткое, критическое отношение композитора к методике итальянского *bel canto*. Он резко отрицательно отзывался о всякого рода внешних эффектах виртуозного пения, критикует бессмысленные пассажи, нарушающие цельность мелодии. Как и в других областях исполнительства, Глинка ценил у певца-артиста прежде всего благородную сдержанность, точность и ясность интерпретации, изящество и естественность нюансировки. И с этой точки зрения даже «король теноров» Рубини далеко не всегда удовлетворял его взыскательный вкус. В искусстве прославленного певца ему уже в то время не нравилась вычурность мелодраматических контрастов (то, что сам Глинка называл «преувеличениями» — «exagerations»), излишняя свобода в обращении с текстом и некоторая жесткость тембра — «более стеклянного, нежели металлического».

Характерно то остроумное сравнение, которое Глинка проводит между двумя педагогами-вокалистами, носителями россиниевских традиций (оба они — первые исполнители оперных партий в операх Россини): Элиодоро Бьянки и Андреа Ноццари [Нодзари]. Первый из них, «пожилой человек важной наружности», рекомендованный Глинке в качестве лучшего педагога в Милане, сразу же от-

¹⁰ Содружество с Н. К. Ивановым принесло немало неприятностей Глинке, который поручился за него при отъезде за границу. Прекрасный голос молодого певца доставил ему известность; пользуясь покровительством итальянского двора и содействием знаменитого Рубини, Иванов успешно дебютировал в неаполитанском театре Сан-Карло, а затем, вопреки советам Глинки, самовольно остался за границей. С тех пор началась его блестящая карьера оперного певца, выступавшего в крупнейших театрах Италии, в Лондоне и Париже. В Россию въезд ему был запрещен. В «Записках» Глинка дает Иванову очень не лестную характеристику, отзываясь о нем как о человеке «недалеком, трудном и черством сердцем» (23, 252).

толкнул его своим «нарочито обдуманым шарлатанством». По-видимому, это был типичный представитель виртуозной школы, гордившийся своим искусством «принаряжать пение» («*vestir il canto*») безвкусными руладами.

О втором же учителе — Андреа Нодзари композитор, напротив, отзывается с большим уважением, говоря, что ему, так же как и оперной певице Жозефине Фодор-Менвьель¹¹, он был «обязан более всех других maestro своими познаниями в пении». Присутствуя в Неаполе на уроках Нодзари, Глинка нашел в нем наследника старой классической школы XVIII века. От своих учеников этот маститый артист, друг Россини, требовал «мягкого и отчетливого» исполнения, ровности звука и чистоты интонации. Особенно резко он восставал против форсирования звука, говоря, что «сила голоса приобретается от упражнения и времени, а что раз утраченная нежность (*delicatezza*) навсегда погибает» (23, 251). Всеми этими принципами Нодзари щедро поделился и с Глинкой.

Не случайно после уроков Нодзари в искусстве Глинки произошел большой перелом. К концу пребывания в Италии он научился не только «ловко писать для голоса», но и приобрел подлинное, высокое мастерство артиста-певца. «Из неопределенного и сиповатого голоса образовался у меня вдруг сильный, звонкий, высокий тенор, которым я потешал публику слишком 15 лет» (23, 258), — рассказывает Глинка. Об этом признании хочется вспомнить, читая восторженные отзывы современников о Глинке-артисте, исполнителе собственных романсов и воспитателе лучших русских певцов.

Овладевая техникой вокального исполнительства, Глинка легко и быстро усваивал новый для него беллиниевский, романтический стиль. Правда, известной подготовкой для него были те итальянские арии, ансамбли и канцонетты, которые он прилежно писал в Петербурге в конце 1820-х годов под руководством своего учителя Замбони. Однако по своему интонационному облику они еще не обладают

¹¹ Французенка по происхождению, дочь скрипача Жозефа Фодора, служившего в Петербурге в придворном оркестре, Фодор-Менвьель воспитывалась в петербургском театральном училище и начала свою деятельность на сцене Большого театра. Выйдя замуж за актера французской труппы Менвьеля, она в 1810 году покинула Россию и, поселившись в Италии, выступала в ведущих оперных партиях в Милане, Венеции и Неаполе.

достаточной стилиевой определенностью и многое в них отзывается еще традициями минувшего XVIII века, влиянием классицизма.

В Италии русский композитор целиком погрузился в стихию плавного, специфически вокального мелоса и, поддаваясь его очарованию, на первых порах «ловко подражал» примадонне Паста и другим звездам итальянской оперы, а затем и сам сочинял для них арии в итальянском стиле. Об одной из них, сочиненной по просьбе певицы Този, он говорит как об опыте очень удачном — «т. е. совершенно в роде Беллини» (23, 256). Однако и эта, и все другие подобные «имитации» до нашего времени не дошли: Глинка, по-видимому, не придавал им серьезного значения.

Подлинным же, высоким достижением композитора явились романсы, созданные уже на исходе итальянских лет: «Желание», «Победитель» и «Венецианская ночь». Последний из них всегда останется в русской музыке как поэтичнейшее «воспоминание об Италии», достойное занять место в ряду лучших, классических образцов русской вокальной лирики.

Подобно инструментальным сочинениям Глинки, его романсы по-своему, в малом масштабе отображали пройденный им путь эволюции: от подражания — к претворению, от умной, сознательной стилизации — к переосмыслению в своем индивидуальном стиле. Однако своей неумирающей популярностью они намного превосходят все фортепианные вариации и камерные ансамбли итальянских лет. И этот факт нельзя объяснить простой случайностью, ибо вокальный стиль Глинки, простой и ясный, здесь полностью освобождается от тех виртуозных излишеств, какими порой грешат его концертные дивертисменты и серенады, и даже блестящий Большой секстет.

Романс «*Il desiderio*» («Желание») написан на текст стихотворения известного итальянского поэта Феличе Романи, друга и сотрудника Беллини, автора либретто лучших его опер — «Нормы» и «Сомнамбулы»¹². Отсюда то совершенное овладение приемами беллиниевской лири-

¹² На русском языке романс «Желание» был издан в 1856 году с примечанием: «подражание стихам Ф. Романи».

Исследователь романсов Глинки Н. Н. Загорный с полным основанием предполагает, что автором этого подражания, вернее перевода, был сам Глинка (см.: 20, 336).

ческой кантилены, которое проявилось в этой прекрасной канцоне Глинки, навеянной личными переживаниями и впечатлениями итальянских лет.

По словам Глинки, романс был негласно посвящен отличной пианистке, музыкально одаренной дочери доктора де Филиппи, с которой он особенно сблизился в 1832 году, в пору создания Большого секстета, тоже негласно ей посвященного. Увлечение этой талантливой и широко образованной женщиной не прошло для него бесследно. О ней Глинка с большой теплотой вспоминает: «Она... играла примечательно хорошо на фортепиано, так что лучшие артисты посещали ее, как, например, Chopin, с которым она играла нередко за год до моего приезда (...) Естественно, что я часто навещал дочь De Filippi, сходство воспитания и страсть к одному и тому же искусству не могли не сблизить нас». Описывая печальный день расставания со своей итальянской подругой, Глинка рассказывает: «Мы прогуливались почти целый день в шлюпке по Lago maggiore в неприятную погоду, которая соответствовала тогдашнему нашему расположению духа. Вследствие разлуки я написал романс на слова Felice Romani: „Ah, se tu fossi meco“ [О, если б ты была со мной], которые мне сообщила дочь De Filippi» (23, 253).

Мелодическая образность в этом наиболее итальянском из всех романсов Глинки заметно подчинена движению баркаролы, хотя метрическая схема (размер $\frac{4}{4}$), казалось бы, не соответствует данному жанру. Особое ощущение плавно скользящей мелодии создается благодаря типичным приемам беллиниевской кантилены: медленной «раскачкой» голоса и постепенным расширением вокального диапазона.

Мелодическая линия, вначале как бы застывшая на одном звуке, на долгое время задерживается в среднем регистре и лишь постепенно возвышается до светлого, звонкого vibrato в кульминационном разделе. Характерны устойчивые кадансовые обороты («беллиниевские росчерки») с опеванием тоники. И, разумеется, важнейшим образным средством смягчения квадратного ритма здесь служит плавное триольное движение в аккомпанементе, ставшее уже традиционным не только в итальянской, но и в русской вокальной лирике (в элегических романсах Алябьева, Варламова, Гурилева). Черты сходства с мелодиями Беллини здесь несомненны.

semplice ma con anima.

Oh, se tu fos - si me - co
sul - la bar - chet - ta bru - na,

С большим искусством применены у Глинки приемы вокальной выразительности: экспрессивное *vibrato* в высоком регистре, *marcato* в драматическом заключении, *dolcissimo* при гармонической перекраске мелодии (переход из *g-moll* в *Es-dur*).

И вместе с тем многое в этом романсе Глинки уже готовит его будущие шедевры, такие, как знаменитая элегия «Сомнение» или мечтательная баркарола «Уснули голубые» из цикла «Прощание с Петербургом». Владение техникой *bel canto* помогло ему создать русский вокальный стиль, всецело отвечающий национальным качествам русской протяжной мелодики — тоже по своей природе специфически вокальной.

С русскими традициями в значительной мере связаны два следующих романса итальянского периода: «Победитель» и «Венецианская ночь». В них получили законченное воплощение те жанры героического «рыцарского» романса и романса-баркаролы, которые стали к тому времени уже достаточно определившимися у современников Глинки — Верстовского, Геништы, Есаулова и многих других. Но мастерство вокальной экспрессии и редкое изящество формы оставляют в тени все образцы, сопутствующие двум маленьким шедеврам Глинки.

В обоих романсах привлекает свежесть колорита и живописность изображения. После задумчиво-элегической лирики петербургского периода они сразу поражают новым

ощущением полноты жизни и богатства красок. Всецело отдаваясь этому чувству прекрасного, создал Глинка контрастные образы пленительной южной ночи и яркого, брызжущего солнцем светлого дня.

В романсе «Победитель» композитор вновь обращается к своему любимому поэту Жуковскому, но выбирает в его стихотворениях самую светлую, ничем не омраченную «песнь торжествующей любви». Пафос стихотворения ярко выражен в поэтических образах солнца, света, непобедимой силы и мужества:

На нее глядел я смело,
Как орел глядит на солнце.

Этот ликующий пафос жизни открыто передан в музыке средствами широкого, ариозного, почти что оперного вокального стиля. Композитор использует сложившуюся, традиционную семантику героической арии — арии *di bravura*: активный ритм полонеза с дроблением сильной доли, квартовые возгласы, ликующие колоратурные пассажи, столь характерные для теноровых героических партий. Как и в романсе «Желание», здесь взяты «на вооружение» приемы итальянской оперной школы.

Но русский поэтический текст уже подсказывает свои приемы интонирования и свой тип композиции, архитектоники формы. Глинка, как всегда, чутко улавливает структуру стихотворения, слушает музыку поэтической речи. Написанный традиционным песенным размером (четырёхстопный хорей), но белым стихом текст Жуковского внешне не расчленяется на отдельные строфы. Глинка же создает романс в строгой куплетной форме, исходя из смысловой завершенности каждого шестистишия. Структурная законченность каждой строфы подчеркивается кадансовыми колоратурными пассажами вокальной партии и настойчивыми повторами двух последних, пятого и шестого, стихов. И снова тонко продуманная деталь: последние строки стихотворения решены чисто декламационными средствами. Вместо колоратурных «юбилейных» появляются решительные октавные возгласы, символизирующие образ победы:

Я помчался, я ударил —
И ничто не устояло.

Столь же продуманным, логически ясным является и гармонический строй романса, основанный на характер-

ном для Глинки приеме сопоставления двух ярких мажорных тональностей — ми мажора и до мажора. Во всем романсе — ни одного отклонения в минор, ни одной тени, омрачающей светлую картину торжества.

Особое место «Победитель» занимал в репертуаре Глинки-певца. Возможно, что и написан он был в то время для собственного исполнения, с целью испытать выразительные возможности своего «сильного и высокого, звонкого тенора». Во всяком случае, А. Н. Серов, слышавший «Победителя» в 1840-х годах в исполнении Глинки, утверждал, что этот романс «пелал он довольно часто», с большим вдохновением и редким техническим мастерством. «Тут Глинка являлся певцом блестящим и исполнял колоратуру так, что и Рубини тогда, а теперь Кальцолари вряд ли победили бы этого „Победителя“», — вспоминает Серов (77, 141).

Завершением всего маленького вокального цикла был широко известный романс «Венецианская ночь» на текст И. И. Козлова — вокальная миниатюра, вобравшая в себя все лучшее, что было вынесено Глинкой за три года его итальянского странствия.

Стихотворение Козлова — одно из лучших у этого поэта — задолго до появления романса Глинки было известно в России с другой музыкой. По свидетельству А. П. Керн, его пели на мелодию все той же популярной итальянской народной песни «Benedetta sia la madre» (см. пример 31 а). Возможно, что Козлов сочинил свою «Венецианскую ночь», уже имея в виду этот напев. Летом 1825 года Пушкин писал из Михайловского П. А. Плетневу: «Скажи от меня Козлову, что недавно посетила наш край одна прелесть (А. П. Керн. — *О. Л.*), которая небесно поет его „Венецианскую ночь“ на голос гондольерского речитатива, — я обещал известить о том милого, вдохновенного слепца» (66, 154).

Но Глинка в своем романсе прошел мимо этой традиции. Здесь нет уже речи о сознательном или невольном подражании: непосредственное впечатление художника вылилось в форме единственной, своеобразной, неповторимой. Жанр сицилианы или баркаролы, широко распространенный в русском романсе XVIII и XIX веков, ни у кого из предшественников Глинки не получал такого тонкого, живописного, п е й з а ж н о г о воплощения. Еще не видя Венеции, а только предвкушая эту поездку (там он побывал весной 1833 года), почувствовал он очарование волшеб-

ного города, окутанного прозрачной дымкой весенней ночи.

История создания романса хорошо известна по воспоминаниям Ф. М. Толстого. Мемуарист рассказывает, как он однажды, теплой осенней ночью сидел с Глинкой на балконе в Милане, «любясь громадным беломраморным собором, освещенным ярко луною, и вдыхая с наслаждением мягкий бархатный воздух (эпитеты эти принадлежат Глинке)». Поэтическое настроение южной ночи, лунного света и всю атмосферу южного города Глинка находил возможным «выразить в музыке» (18, 107). Вскоре после этого свидания он пишет Толстому: «А помнишь ли наш разговор на балконе? Я стою на своем и непременно передам звуками если не самую картинку, то впечатление, производимое подобною обстановкою» (24, 44). Так родилась «Венецианская ночь», которую Глинка назвал «фантазией».

От предыдущих романсов Глинки эта «фантазия» отличается особой легкостью и прозрачностью фактуры, ощущением «бархатного и легкого воздуха». Взлетающие октавные ходы голоса и мягкие волнообразные секвенции в заключительных фразах романса придают особую гибкость плавно скользящей мелодии. В сущности, этим волнообразным движением, и в целом и в деталях, подсказана и вся стройная, симметричная форма, по-глинкински лаконичная и простая. Первому, восходящему построению отвечает нисходящая линия вокальной мелодии:

39^a Andante quasi allegretto



Впервые так удачно найдена Глинкой живописная фактура фортепианного аккомпанемента с глубоким органичным пунктом басов и легким движением portamento в верхнем регистре, образно передающим всплески волн. Устойчивую «горизонталь» и в партии фортепиано, и в вокальной мелодии образует доминантовый звук *f*, вызывающий чувство широкой перспективы в этом пейзаже.

Романс «Венецианская ночь» — последний и наиболее совершенный в итальянском «вокальном триптихе» Глинки. Создав его, он должен был почувствовать себя удовлетворенным: мечте своей юности, «полуденной земле» он отдал достойную дань.

Весной 1833 года он уже мысленно устремляется на родину. Все чаще сквозят в его письмах нотки усталости и нетерпения. Оставлена была даже мысль об итальянской симфонии, наброски которой сохранились в автографах Глинки¹³. Приехав в Венецию в начале марта, он по-прежнему внимательно следит за театральной жизнью, встречается с Беллини, присутствует вместе с ним на репетициях оперы «Беатриче ди Тенда», критически оценивает оперные спектакли... Но мысль его уже далеко. «В Милан, словно в школу, больно не хочется воротиться, — пишет он Соболевскому. — Ты знаешь, что в Италии беззаботно, зато уже и скучно на порядках. Весной ускачу в Германию» (24, 46—47).

Это намерение сразу не удалось исполнить: Глинка ненадолго вернулся снова в свою «миланскую школу», а затем побывал на озере Комо в собственной вилле Джудитты Паста. Но тоска и болезненное состояние заставили его наконец покинуть Италию. Получив известие о том, что в Берлин только что отправилась вместе с мужем его сестра Наталья Ивановна Гедеонова, Глинка поспешно выехал из Милана.

* * *

«Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски» (23, 260). Эти известные слова Глинки лучше всего объясняют тот перелом, который еще задолго до возвращения на родину назревал в его творческом сознании. За группой блестящих пьес итальянского периода (правда, написанных не так уж «неискренно», как говорил он впоследствии в «Записках») последовал контрастный цикл сочинений, прямо противоположных по содержанию и подлинно русских по колориту. В 1834 году Глинка пишет Симфонию-увертюру на круговую русскую тему, Каприччио

¹³ Интересно отметить, что на обороте одного из набросков итальянской симфонии записана тема второй части арии Ратмира («Чудный сон живой любви»), по-видимому тоже навеянная итальянскими впечатлениями.

на русские темы, фортепианные Вариации на тему русской песни Алябьева «Соловей», романсы на слова Дельвига и Жуковского. Всюду здесь — возвращение к пережитому, к воспоминаниям юности, к русской деревне, к литературной поэтической атмосфере, питавшей его в Петербурге: Дельвиг, Жуковский.

Перелом этот не был внезапным. Он подготавливался постепенно, как говорит об этом сам Глинка. Находясь за границей, он, конечно, не упускал из виду главной цели — воспитать в себе подлинно национального мастера, способного выразить свой талант в крупных, «масштабных» формах, которых так еще не хватало русскому музыкальному искусству.

По свидетельству современников, о русской большой опере «высокого», трагического плана он мечтал еще в Италии. «Я очень хорошо помню, что в бытность мою в Милане, в 1832-м году, он развивал уже мне подробно план задуманной им большой пятиактной национальной оперы, — писал Ф. М. Толстой. — Послужил ли этот план впоследствии основанием „Жизни за царя“ — не ручаюсь, но положительно помню, что задуманный сюжет был вполне национальный, с сильно патриотическим оттенком и довольно мрачный. Я также очень хорошо помню, что в то время он уже играл мне тему „Как мать убили“ и указывал с любовью на контрапункт „Все про птенчика мой Ваня“.

— А каков двойной контрапунктик? — приговаривал он, выделявая то левою, то правою рукою ныне столь известную фразу. О словах в то время и речи не было, но мысль разукрасить простую, народную мелодию всеми *у х и щ р е н и я м и* (любимое словцо Глинки, подчеркнуто автором статьи. — *О. Л.*), как он выражался, *музыкальной премудрости*, вполне уже созрела в голове Глинки.

— Темы-то останутся те же, — говаривал он своеобразным ему языком, — и покрой сарафана или кафтана останется тот же; но уж что касается до прочих других украшений — так мое почтение! По этой части скупиться не станем!

Слова эти я слышал в конце 1832 года, т. е. тогда, когда громадные планы о национальной оперной музыке находились у М. И. только еще в зародыше...» (71, 106—107).

Не будем останавливаться здесь на личных взглядах мемуариста — Ф. М. Толстого, чьи легковесные суждения

далеко не всегда заслуживают доверия. В его воспоминаниях может интересоваться всего лишь фактологическая сторона вопроса: история зарождения оперного замысла у Глинки. Вопреки свидетельству самого композитора, утверждавшего, что мысль о национальной музыке (даже не оперной) у него начала проясняться только в Германии, в начале 1834 года, рассказ Толстого заслуживает пристального внимания. Идея большой национальной оперы вполне могла возникнуть у Глинки еще в итальянские годы, особенно при постоянном посещении оперного театра. Ее он несомненно вынашивал очень долго. Тревожа его воображение, эта мысль гнала его «к новым берегам» и вызывала чувство неудовлетворенности всей атмосферой итальянского оперного театра, сильные и слабые стороны которого теперь уже были ему слишком хорошо известны.

Легко объяснить и то обстоятельство, что, потянувшись душой на родину, в Россию, он все-таки не спешил вернуться в родные края. Писать большую оперу на народной основе он в то время еще «не осмеливался» — если употребить его собственную формулировку. Считая себя недостаточно подготовленным для такой работы, он по-прежнему горел желанием углубить свои знания под руководством крупного, опытного мастера. Но все попытки такого рода и в России, и в Италии оказывались напрасными. Занятия с Замбони в Петербурге были недолгими, а рекомендованный Глинке в Милане профессор композиции Франческо Базили проявил себя сухим и недалеким педантом, совершенно неспособным понять запросы своего гениального ученика. «Я недолго занимался с Basili и вскоре откасался от его уроков», — вспоминает Глинка (23, 245).

По-видимому, все больше усиливалось с годами и тяготение к великому наследию венской классики, к творчеству Моцарта и Бетховена — великих учителей Глинки, воспитавших в нем творческий дар. Хранительница этих традиций — Германия и соседняя с ней Австрия начинают все больше привлекать «странствующего музыканта». В этом он сразу же признается, пресытившись очарованием итальянского мелоса.

Покинув Милан, Глинка устремляется в Берлин. И снова препятствие: болезнь, недомогание заставляют его надолго задержаться в Вене. Утомительное путешествие в примитивных почтовых каретах через Альпийские горы, через Инсбрук и Зальцбург окончательно подорвало его слабые силы. Миланский доктор Бранка, проводив своего па-

циента до самой Вены, оставил его в самом плачевном состоянии на попечении местных врачей. Не помогли ни лекарства, ни кратковременное пребывание в Бадене, где состояние больного еще ухудшилось. Нервное расстройство, сопровождавшееся галлюцинациями и страшной физической слабостью («ноги и руки не повиновались ниолне»), приводило в отчаяние Глинку. Такого рода нервные приступы, потрясавшие весь его чувствительный организм, происходили у него и позже — отчасти под влиянием неумелого, а то и просто варварского лечения, отчасти вследствие душевных волнений, утомления или перемены обстановки.

Однако, вернувшись в Вену, он неожиданно почувствовал прилив сил и даже обрел способность работать. Глинка погружается в чтение Шиллера, много играет на фортепиано, приводя в порядок свой пианистический аппарат, разучивает виртуозные пьесы Герца, слушает музыку Лангера и Штрауса — кумиров венской публики. Под влиянием этого изящного стиля набрасывает грациозную танцевальную тему, пригодившуюся позже для Краковяка в польских танцах из «Ивана Сусанина». И наконец получает возможность выехать в Берлин, где его с нетерпением ждала сестра Наталья Ивановна Гедеонова. «Я ожил душою при свидании с сестрою и зятем», — рассказывает Глинка.

В Берлине он поселился в октябре 1833 года на Йегерштрассе. С этим городом ему пришлось познакомиться впервые, так как, направляясь в Италию, он ехал через Дрезден, минуя прусскую столицу. Концертная и театральная жизнь Берлина, в те годы не особенно оживленная (вспомним достаточно резкие отзывы о ней Мендельсона), не очень интересовала его. Почувствовав себя лучше, он целиком погрузился в работу. Важным и направляющим стимулом к этому послужила встреча с высокообразованным музыкантом — теоретиком, критиком и педагогом Зигфридом Деном.

* * *

Вопрос о роли Дена в творческой эволюции Глинки всегда интересовал исследователей. Поводом к этому служили, прежде всего, собственные слова композитора, утверждавшего, что «Дену он был обязан более всех других „маэстро“» (23, 269). Действительно, в жизни Глинки этот известный музыковед, хранитель музыкального отделения

Королевской библиотеки в Берлине, так и остался, по существу, единственным его педагогом и руководителем в области теории композиции. Больше того: традиции Дена, его методика в какой-то мере оставили свой след и в дальнейшем развитии русской музыки. При помощи Глинки некоторые методические принципы Дена были усвоены Даргомыжским, а через несколько лет, в 1844 году учеником немецкого теоретика становится юный Антон Рубинштейн.

По словам Глинки, Ден был музыкантом широких эстетических взглядов. «Он, будучи рецензентом музыкальной лейпцигской газеты, не только привел в порядок мои познания, но и идеи об искусстве вообще, и с его лекций я начал работать не ошупью, а с сознанием» (23, 262). Огромное значение Ден придавал практическому изучению полифонии, произведений Генделя и Баха, творчества старых полифонистов — Лассо и Палестрины. Высоко оценивая теоретические познания своего учителя, Глинка сообщает, что Ден «собственноручно написал мне науку гармонии или генерал-бас, науку мелодии или контрапункт, и инструментовку — все это в четырех маленьких тетрадках» (23, 262). Именно эти тетради с конспектами Дена Глинка, по приезду в Россию, передал Даргомыжскому, дружески помогая молодому коллеге.

Лестные отзывы Глинки о Дене как «первом музыкальном знахаре в Европе» могли даже ввести в заблуждение многих его современников, придававших чуть ли не сверхъестественное, магическое значение «европейской образованности». Тот факт, что по приезду из Германии Глинка сразу же принялся за свой колоссальный труд — оперу «Иван Сусанин», многими истолковывался именно в этом аспекте пройденной им немецкой школы. «А что бы было, если бы Глинка и на Дена не смог сослаться? — писал Б. В. Асафьев. — Что бы сказали Виельгорские, Львовы и им подобные?..» (3, 79).

Однако уже в то время наиболее прозорливые почитатели Глинки, такие, как Одоевский или Мельгунов, не склонны были переоценивать силу «немецкой образованности» в естественном процессе роста великого музыканта. Скромно оставив себя в тени и выдвинув на первый план заслуги Дена, Глинка тем не менее настойчиво повторяет многозначительную фразу: «п р и в е л в п о р я д о к мои познания». Познания эти, приобретенные путем



Зигфрид Ден.

С портрета неизвестного художника

гениальной интуиции и практического опыта, были настолько велики, что будущий автор «Сусанина» в очень короткий срок и, видимо, с огромным увлечением систематизировал и обогатил их под руководством чуткого, знающего музыканта. И думается, что сам Зигфрид Ден, в то время молодой еще человек (ему было тогда 35 лет), мог многое получить в процессе общения со своим русским учеником.

Связь Глинки с немецким теоретиком установилась прочно и прекратилась только со смертью создателя «Руслана». Известно, что на склоне лет, в поисках новых форм и средств выражения Глинка — автор двух колоссальных, основополагающих опер — все-таки счел необходимым вновь обратиться к своему «музыкальному знахарю». Возникает вопрос: что же заставило его остановить свой выбор на этом руководителе, очень эрудированном, но совсем не обладавшем крупным композиторским талантом?

Наиболее глубокое и детальное освещение «деновская проблема» нашла в работах Асафьева. Путем тщательного анализа материалов ученому удалось установить, что система теоретических взглядов Дена в основе своей отвечала музыкальному восприятию Глинки. В своих теоретических руководствах, и особенно в учебнике гармонии («Harmonielehre»), Ден развивал принципы позднего классицизма, усвоенные им от композиторов французской школы. Через своего учителя Бернгарда Клейна, ученика Керубини, он унаследовал методы прогрессивной для того времени школы парижской консерватории. А в творческом формировании Глинки этот строгий, рациональный керубиниевский стиль сыграл, как известно, особую роль. На этом репертуаре, на сочинениях Керубини, Госсека, Мегюля, Лесюера (композиторов, очень популярных в России начала XIX столетия) воспитывался вкус Глинки, формировалось его логическое мышление, его представление о методах сонатно-симфонического развития и средствах оркестровки. Обучая Глинку согласно методике Керубини, Ден, таким образом, способствовал полному, совершенному развитию тех важных, рациональных основ, которые были заложены в сознании композитора еще в юные годы.

Другим связующим звеном между учеником и учителем была их совместная работа в области полифонии строгого и свободного стиля. Курс полифонии сам Глинка называет «наукой о мелодии», тем самым подчеркивая огромное, первостепенное значение полифонических средств. С Деном он изучал высокие образцы хоровой полифонии Генделя (как пригодилось ему впоследствии это освоение мощного ораториального стиля в хорах «Ивана Сусанина!»), прилежно занимался сочинением фуг, канонов и различных контрапунктических упражнений. Следы этих занятий явственно прослеживаются во всех сочинениях «берлинского» периода, где задачам голосоведения уделено едва ли не главное место.

Занимаясь с Деном и постигая «премудрость» классической полифонии, Глинка настойчиво разрабатывал русский народно-песенный тематизм. Желание «писать по-русски», проявившееся еще в Италии, теперь стало основным его творческим credo — тем более, что осуществлялось оно уже на новой основе р а с ш и р е н и я композиционных масштабов и укрупнения музыкальных форм. Настало время, когда прежние жанры вариаций и русских песен перестают удовлетворять композитора, когда снова волнует

его мысль о русской симфонии и национальной опере, способных передать во всем многообразии духовный строй народной жизни.

* * *

Важным шагом на этом пути было создание одночастной Симфонии-увертюры, где Глинка, уже на новом этапе, «подхватывает» ту линию, которая наметилась у него в юные годы, во время работы над ранней симфонией В-dur. Недаром в «Записках» он вспомнил по этому поводу: «Должно заметить, что я в молодости, т. е. вскоре по выпуске из пансиона, много работал на русские темы» (13, 263).

Симфония не была закончена композитором и долгое время оставалась в архиве. Восстановленная и законченная В. Я. Шебалиным, она лишь через сто с лишним лет, в 1938 году впервые прозвучала под управлением А. В. Гаука. Не вполне установлено даже подлинное название этого сочинения. В «Записках» Глинка называет его «Увертюрой-симфонией на круговую (русскую) тему», в рукописной же партитуре оно озаглавлено как «Симфония на две русские темы». В связи с этим двойственным определением неясной представлялась конечная цель Глинки. Вопрос: является ли Симфония *одночастной* самостоятельной композицией или же первой частью задуманного *цикла* — неоднократно затрагивался в музыковедческой литературе.

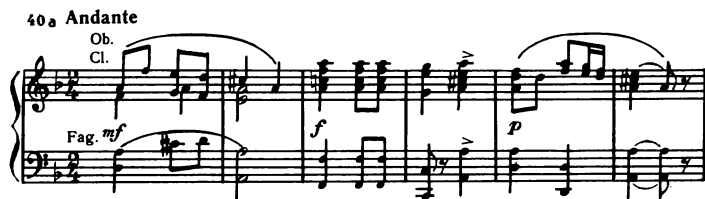
Исследователь творчества Глинки В. В. Протопопов в ряде своих трудов привел убедительные доказательства в пользу первого предположения (48, 58). Широкое развитие двух основных тем — вступления и главной партии, вполне самостоятельных по образному содержанию, последовательное их объединение и весь тип общей композиции, во многом прокладывающей путь к «Камаринской» Глинки, — все это обуславливает здесь явные признаки *моности* художественного замысла, не требующего дальнейшего развития в каких-либо последующих частях. По верному наблюдению исследователя, в образно-тематическом отношении Симфония-увертюра уже *содержит* весь комплекс жанровых признаков, необходимых для классической четырехчастной симфонии *циклической* структуры: сонатное аллегро (основной раздел), медленную часть (широко развитое вступление), скерцо

(отображенное в самом характере тематизма главной и побочной партий) и быстрый финал (развернутая кода). Назвав свое сочинение «У в е р т ю р о й-симфонией» (подчеркнуто мной. — О. Л.), композитор, конечно, сделал это не по ошибке, а в целях уточнения его жанровой принадлежности.

В художественном отношении Симфония не принадлежит к числу лучших произведений Глинки. По яркости тематизма и органичности развития она заметно уступает таким предшествующим сочинениям, как Патетическое трио или Большой секстет. Однако в к о н ц е п ц и о н н о м своем значении Симфония явилась важным и даже в какой-то мере решающим этапом: после нее Глинка как национальный художник достиг полной зрелости.

Как это было впоследствии в «Камаринской», в основу всей композиции положен контраст двух русских народных образов: сосредоточенно-величавого, исполненного раздумья, и более подвижного, энергичного, светлого. Оба они, по существу, равнозначны. Первая тема, ввиду ее широкого развития в самостоятельном вариационном цикле, даже не может рассматриваться просто как вступление к сонатному аллегро. Пронизывая все сочинение, она определяет его национальный строй.

Сопоставление двух жанровых сфер намеренно подчеркнуто композитором («у нас или неистовая веселость, или горькие слезы», — писал Глинка о психологическом строе русской народной музыки). Средоточием лирического начала служит первая, вступительная тема Симфонии (*Andante sostenuto*), генетически связанная с городским фольклором конца XVIII столетия. В. В. Протопопов справедливо сопоставляет ее с конкретным фольклорным источником — народной песней «Я не знала ни о чем в свете тужить» (58, 190—192). При этом в качестве наиболее близкого варианта приводится запись этой песни в сборнике Д. Н. Кашина «Русские народные песни» (ч. 2, № 33, 1833 год).



406 Andante sostenuto

Я не зна_ла ни о чём в све_те ту - жить

p legato

Сходный мелодический оборот восходящей сексты — от квинтового тона к терции минорного лада с последующим опеванием вводного тона — является, как известно, общей и характерной приметой народных лирических песен того времени. В той же «мелодической зоне» разворачивается и тема знаменитой песни Алябьева «Соловей», которую разрабатывал в фортепианных вариациях Глинка.

Задорное, энергичное сонатное аллегро по своему образному содержанию выполняет одновременно функцию скерцо. Как и в других сочинениях раннего периода, Глинка интонационно сближает главную и побочную партии, показывая единый образ в различных его аспектах. И главная партия, и прямо вытекающая из ее мелодического контура побочная тема не имеют определенного фольклорного прототипа. Это — изящное, тонкое претворение характерных оборотов народных наигрышей и русских плясовых песен (композитор не совсем точно назвал тему главной партии «круговой»: этим эпитетом в народной практике обычно определялись хороводные, а не плясовые песни). Интонационной основой главной темы аллегро служат два мелодических элемента: нисходящий гаммообразный ход от квинты к вводному тону и острые скачки с постепенным расширением диапазона. Побочная партия подхватывает и продолжает это движение:

41a Allegro

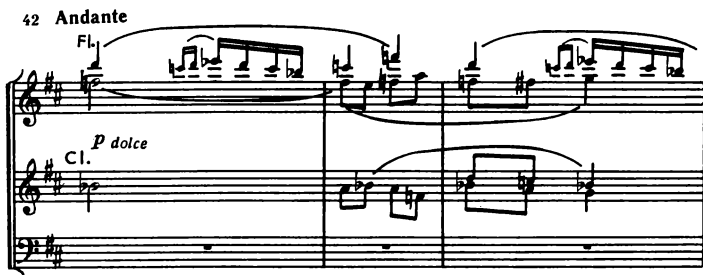
V-ni II
V-le

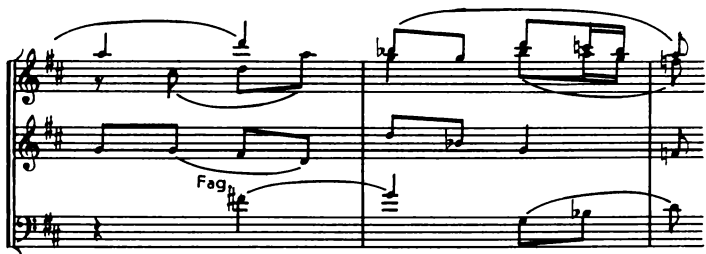
416
Fl. *p con grazia*

Такой тип грациозной, подвижной, как бы «выбегающей» темы уже появлялся у Глинки ранее, в его юношеской Симфонии В-dur на тему «Во лугах» (см. главу III, нотный пример 106). Думается, что в восприятии композитора все эти образы связывались с ощущением русской природы, русской весны, весенних хороводов и грациозных девичьих плясок. И если говорить о Симфонии как определенной преамбуле к «Ивану Сусанину», то нельзя не заметить прямого сходства этой светлой, пасторальной музыки с характеристикой Антонида и русских женщин-крестьянок. Изящество, ясность и детски-наивная чистота «весенних» глинкинских образов родственны жанровым полотнам Венецианова. В таком «венециановском тоне» выдержана и вся сонатная экспозиция Симфонии-увертюры, задуманная как русская пастораль.

Сопоставляя образы вступления и главной партии как два противоположных начала, Глинка применяет к ним и разные типы развития: вариационный в Andante, мотивно-разработочный в сонатном аллегро, где широко используются приемы вычленения и консеквентного проведения гаммообразного хода.

С другой стороны, одной из важнейших задач, которые, видимо, настойчиво преследовал в этом произведении Глинка, является сочетание двух образных сфер в едином художественном синтезе. Тема Andante, широко экспонированная во вступительном разделе, в дальнейшем становится активной участницей симфонического действия. В начале разработки она появляется вновь, вбирая в себя элементы главной и побочной партий, испытывая процесс существенной трансформации.





Подобный прием тематического сплава Глинка осуществит в «Камаринской» на самом высоком уровне мастерства. Здесь же, в произведении досусанинского периода ему пока еще не удалось достигнуть естественности развития и органичности формы.

При всей значительности творческих намерений «русская симфония» оказалась несостоявшейся. Изучая рукопись Симфонии-увертюры, можно заметить, как постепенно охладевала мысль композитора. Полностью выписав вступление и экспозицию, Глинка эскизно намечает разработку, бросает на середине репризу, оставляет недоработанной коду... Во всем этом — явные признаки недовольства и нетерпения, желание расстаться с работой, которая перестает увлекать художника.

Причину своей неудовлетворенности Глинка объясняет, как всегда, лаконично и метко: написал увертюру-симфонию, «которая, впрочем, была разработана по-немецки» (13, 263). Работая под руководством Дена, который несомненно старался ввести глинкинскую симфонию в русло классического, гайдновского симфонизма (ведь именно к принципам Гайдна больше всего приближается здесь и сама структура сонатного аллегро, и метод мотивной разработки тем), он не мог не почувствовать дисгармонии между национально-окрашенным материалом и обобщенно-нейтральным, академичным его развитием.

Более органичным по выполнению оказалось вступительное *Andante*, где композитор вступает на уже освоенный путь темброво-колористического и подголосочно-полифонического варьирования песенной темы. В центральной же части симфонии назойливые приемы вычленения мотивов, по существу, разрушали весь облик русской плясовой темы и не давали стимула к ее дальнейшему продвижению. Композитор оставил работу, казалось бы, уже

близкую к завершению. Но самый процесс создания этого «этюда» — как называл он свою Симфонию-увертюру — оказался глубоко плодотворным, необходимым для решения более сложных задач.

* * *

С неоконченной Симфонией-увертюрой близко перекликается другое сочинение на русские народные темы, в котором Глинка осуществил несколько иной подход к материалу, иные приемы его трактовки. В «Записках» он рассказывает: написал «для фортепиано также *pot-pourri* на несколько русских тем в 4 руки; в этой последней видно *popolnovenie* на контрапункт» (23, 269).

Под названием «попурри» он имел в виду Каприччио на русские темы, сохранившееся в виде двух рукописных экземпляров. Один из них, авторизованный, написан частично рукой самого Глинки; другой же представляет собой копию с существенными отступлениями от оригинала. Подобно Симфонии-увертюре, это произведение долгое время оставалось неизданным. Однако судьба его все же оказалась более счастливой: в 1904 году Каприччио было тщательно отредактировано и издано М. А. Балакиревым, по достоинству оценившим этот интереснейший опус Глинки.

Роль Балакирева в музыкальном восстановлении Каприччио глубоко симптоматична. За этим сочинением Глинки тянется целый ряд жанрово-пейзажных симфонических увертюр, поэм, картин и фантазий, столь характерных для классической традиции. Прямым, непосредственным продолжением глинкинской линии явились созданные Балакиревым картины народной жизни, и в первую очередь его симфоническая поэма «Русь» (в первой редакции — «Тысяча лет»), в структурном отношении очень близкая к рапсодической композиции Глинки¹⁴.

Тематический материал Каприччио отличается яркой жанровой характерностью. Четыре темы, положенные в основу этого сочинения, с большой полнотой отображают контрастные стороны русской народной жизни, воплотившиеся позже в «Сусанине»: глубокое раздумье в теме

¹⁴ Подробный анализ Каприччио дан в указанном выше исследовании В. В. Протопопова «Два крупных сочинения молодого Глинки».

вступления, народное веселье в грациозном и светлом Allegretto, эпически-торжественные образы ликования в колокольных перезвонах центрального раздела и коды.

Источником этих образов послужили песни, заимствованные из народного обихода: рекрутская «Не белы то снеги», плясовая «Во саду ли, в огороде» и свадебная «Не тесан терем»¹⁵. Они дополняются четвертой, эпизодической темой — собственной темой Глинки, введенной как бы «от лица автора» (сходным приемом воспользуется Балакирев в названной выше поэме «Русь»).

Прекрасен первый раздел Каприччио, трактованный как медленная интродукция к народной сцене. Спокойный, величавый напев рекрутской песни «Не белы то снеги», одной из самых любимых и популярных в начале XIX века, сразу определяет строй чувств, присущий народным образам «Ивана Сусанина». На сходство этой мелодии с темой интродукции из оперы Глинки (все тот же «глинкинский гексахорд») обратил пристальное внимание В. В. Протопопов.



Построив почти всю композицию на основе подлинных народных тем, Глинка не прибегает в Каприччио к мотивной разработке материала и ни в какой степени не связывает

¹⁵ В фольклорных сборниках XVIII и XIX веков нет образца, в точности соответствующего этой теме Каприччио. По предположению Е. В. Гиппиуса, она представляет собой записанный Глинкой вариант свадебной песни «Не тесан терем», заметно отступающий от известной записи этой песни в сборнике Римского-Корсакова («Сто русских народных песен», № 76).

это произведение с приемами классической сонатности. В структурном отношении оно скорее напоминает своеобразную «русскую рапсодию» с контрастным чередованием отдельных картин и с последующим объединением их в общей репризе.

В развитии песенного материала стройно сочетаются полифонические и вариационные приемы. За экспозицией всех трех тем, показанных в ряде вариаций, следует их объединение в энергичном фугато, где основная тема свадебной песни контрапунктически сочетается сначала с темой «Не белы то снеги», а затем с плясовым напевом «Во саду ли, в огороде».

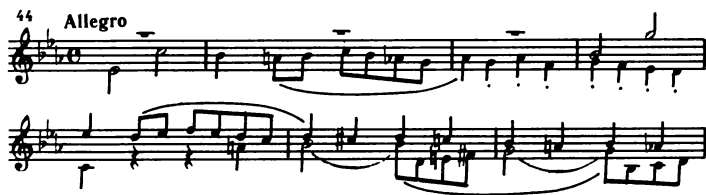
Сложным приемом синтеза всех трех контрастирующих тем Глинка пользуется и в репризе, явно превосходящая свои позднейшие достижения (напомним аналогичную «синтезирующую репризу» в увертюре к трагедии «Князь Холмский» или впечатляющую коду увертюры «Руслана»). Уделяя основное внимание жанровому характеру народных мелодий, он стремится развивать их полифонически, не разрушая целостного облика темы. В Каприччио эти «поползновения на контрапункт», как скромно говорил о них композитор, применены с большим блеском.

Одним из самых ярких моментов всей композиции является кода, наполненная торжественно-ликующими перезвонами колоколов. Такой могучий образ народного торжества в русской фортепианной музыке появился впервые, и нужно отдать должное автору Каприччио с его замечательными предвидениями великолепной «колокольности» Мусоргского, Рахманинова, Бородина.

Связь с будущей оперой Глинки подтверждается еще одной ярко выраженной особенностью Каприччио — оркестральностью фортепианной фактуры. О том, что эта пьеса с самого же начала была задумана как эскиз оркестрового сочинения, с большой убедительностью писал еще Балакирев. «Оно более оркестровая пьеса, чем фортепианная, и если кто-то оркестровал „Первоначальную польку“ (кажется, покойный К. Лядов, предшественник Направника), то и *Capriccio* оркестровать следовало бы», — писал он Б. П. Юргенсону в 1904 году (48, 142). Можно предположить, что такая задача привлекала и самого Балакирева, которому только болезнь и усталость помешали осуществить оркестровку глинкинского Каприччио в последние годы жизни.

Созревающее полифоническое мастерство Глинки на-

шло свое выражение и в менее крупных формах. В тот же период «берлинской зимы» он сочинил три фуги для фортепиано, составляющие маленький цикл — по принципу взаимодополняющего контраста. В состав его входит мужественная, энергичная фуга Es-dur, лирически-взволнованная a-moll'ная фуга (отчасти напоминающая романтизированные «бахианские» образы в фугах Мендельсона) и торжественно-спокойная фуга D-dur, явно задуманная в плане вокальной хоровой полифонии. Источником обеих мажорных фуг бесспорно послужили традиции русской старинной хоровой музыки и русской народной песни. И снова на подступах к будущей опере, в фуге Es-dur композитор стремится воплотить заветные образы народной силы и мужества, красоты народной души.



* * *

В своем стремлении к широкому, монументальному русскому стилю Глинка, конечно, не изменял всегда близкой и дорогой для него лирической сфере чувств. Думая о скором возвращении в Россию, он снова погружается в мир родной русской поэзии, вновь обращается к привычному жанру вариаций на песенную тему. Уже не заботясь о «премудростях контрапункта», он с большой легкостью и, конечно, не прибегая к советам ученого Дена, пишет два романса и фортепианные Вариации на тему Алябьева. И снова любимые поэты — Дельвиг, Жуковский напоминают о прошлом, о том времени, когда эта поэзия «трогала его до слез» и заставляла «мечтать за фортепиано».

Романс на слова Дельвига «Не говори, любовь пройдет» своим изяществом напоминает о лучших произведениях «петербургского» периода, а трогательная баллада на текст Жуковского «Дубрава шумит» естественно продолжает линию «Бедного певца», «Утешения» и других скорбно-элегических романсов юных лет.

Любопытно, что Глинка, работая над ними, обращается к текстам, уже использованным его русскими современниками — Алябьевым и Верстовским. Широко известное стихотворение Жуковского «Тоска по милом» (по первому стиху — «Дубрава шумит», перевод из Шиллера) еще до Глинки было положено на музыку Верстовским. Автор «Аскольдовой могилы» придал своему романсу остро-драматический, балладный характер с оттенком театральной патетики. В жанре баллады, но более сдержанно, в элегическом тоне трактует тот же поэтический текст автор «Сусанина». В вокальном наследии Глинки это был первый образец балладного жанра; отсюда определенный тип скандированной, распевно-декламационной мелодии, подчеркивающей экспрессию текста.

В романсе «Не говори, любовь пройдет» композитор снова «соперничает» с другим своим современником, на этот раз с Алябьевым — автором достаточно традиционного романса на тот же текст Дельвига. И наконец, об Алябьеве вновь вспоминает, избрав темой для фортепианных вариаций его знаменитую песню «Соловей».

Об этих вариациях Глинки исследователь русской фортепианной музыки А. Д. Алексеев проникательно говорит как о произведении лирико-психологического плана, намечающем путь к лучшим фортепианным песням Чайковского (1, 90—94). Действительно: богатство фактуры, насыщенной яркими красками оркестральных тембров, полимелодический тип развития, пластичность голосоведения — все это ставит алябьевский цикл Глинки намного выше предшествующих образцов того же жанра, в том числе привлекательных Вариаций на тему «Среди долины ровная». Продолжив в этом цикле определенную традицию русских песенных вариаций, Глинка в дальнейшем уже не вернется к фортепианным сочинениям подобного типа — если не считать поздних Вариаций на шотландскую тему, связанных с другим строем образов, с другой поэтической атмосферой.

* * *

Рассматривая глинкинские сочинения «берлинского» периода в их совокупности, нельзя не заметить господствующей здесь основной тенденции поисков, экспериментов, технических заданий. «Этюд-симфония», «поползновение на контрапункт», «хлопотал над темой фуги»...

Все эти и им подобные выражения Глинки образно характеризуют экспериментальный, подготовительный смысл этого краткого этапа как подготовки к решающему взлету.

Результат поисков не всегда оказывался совершенным, и это хорошо понимал сам автор «Сусанина». Недостает цельности, монолитности формы в Каприччио; не хватает органичности и силы вдохновения в Симфонии-увертюре на русские темы, очевидно излишне «замученной» ее автором.

Но за всем этим стоит одна цель, одно желание: дать русской музыке произведение к р у п н о г о п л а н а и вывести ее из тесных рамок камерных форм.

А будущая опера? К этой проблеме следует вновь вернуться. Сам Глинка говорит о ней намеренно скупой и как бы вскользь: «Мысль о национальной музыке (не говорю еще оперной) (подчеркнуто мною. — О. Л.) более и более прояснялась, я сочинил тему „Как мать убили“ (песнь сироты из «Жизни за царя») и первую тему *allegro* увертюры» (23, 263). Современник его, все тот же Ф. Толстой это оспаривает: «Он перепутал эпохи в „Записках“... в Милане, в 1832 году, он развивал уже мне подробно план задуманной им большой пяти-актной оперы», играл тему Вани.

Подлинной декларацией творческих взглядов и намерений композитора может служить знаменитое, неоднократно цитированное письмо Глинки, адресованное неизвестному корреспонденту и посланное из Берлина в Петербург в 1834 году (24, 53). Письмо это до некоторой степени подтверждает свидетельство Толстого. В нем Глинка сообщает своему неизвестному другу о планах будущей оперы, и сообщает в таких выражениях, что мысль эта у него является, по-видимому, уже не новой.

Неясными остаются лишь некоторые подробности биографии композитора, связанные с этим документом¹⁶. Кем

¹⁶ История публикации этого замечательного письма подробно описана в литературе, в том числе в недавней статье А. С. Розанова «О письмах Глинки к S. T.» (24, 285—294).

Впервые оно появилось в брошюре Carozzi E. Michele Glinka. Appunti critico-biografici. Milano, 1874.

Через несколько лет его перепечатал, но уже в переводе с итальянского на французский язык, другой автор — французский музыковед Октав Фук (Fouque O. Michel Ivanowitch Glinka. D'après ses mémoires et sa correspondance. Paris, 1880). Подлинник письма доныне не обнаружен. Безрезультатными оказались все попытки В. В. Стасова разыскать этот документ или, по крайней мере, узнать имя корреспондента Глинки.

и когда было скопировано это письмо, впервые опубликованное на итальянском языке, в брошюре итальянского автора? Кто был автором перевода и достаточно ли точно передал он содержание подлинника? Почему предпочел остаться неизвестным корреспондентом Глинки, которому он так дружески, с открытой душой, поверил свои самые заветные мысли?

Вопросы эти доныне остались неразрешенными вопреки всем усилиям музыковедов-историков. Высказывалось даже предположение, не является ли письмо Глинки плодом фантазии итальянского автора.

Однако все содержание письма настолько полно отражает стремление композитора в этот период его творческой жизни, что в подлинность его нельзя не верить.

Вот главный вывод из этой исповеди музыканта. «Открыть тебе, в чем дело?.. Я думаю, что и я тоже мог бы подарить нашему театру произведение серьезных размеров¹⁷: пусть оно окажется не бог весть чем, — я первый готов это допустить, — но это все же будет не так уж и плохо... Как ты полагаешь? Важнее всего найти сюжет; я, во всяком случае,

В брошюре Кароцци адресат поименован как некий Sereno Tobolsky — лицо, совершенно неизвестное в биографии композитора. Не существующее в русском обиходе имя Серено, как и мифическая фамилия Тобольский появились, очевидно, в результате неправильного прочтения русского текста итальянским автором. О. Фук поступил более осторожно, оставив всего лишь предполагаемые инициалы корреспондента: S. T.

С тех пор по поводу этого письма, отнесенного у Кароцци к 1834 году (Берлин), высказывались самые разнообразные предположения. «Неизвестным другом» Глинки, по мнению различных авторов, считался сначала Е. П. Штерич, затем С. П. Шевырев, князь С. Г. Голицын, С. А. Соболевский, П. А. Степанов и, наконец, Н. А. Мельгунов (в указанной статье А. С. Розанова). Ни одно из этих предположений нельзя считать полностью доказанным.

Привлекает внимание лишь одно обстоятельство. Обращение «Mio buon Sereno», данное у Кароцци, может быть истолковано не только как ласкательное прозвище («мой светлый, мой ясный»), но и в качестве соответствующего титула: «сиятельный» (*serenissimo*). Сопоставляя это обращение с другими данными («ты напрасно сетуешь на мое молчание», «друг не забыл друга»), автор настоящей работы склонен к предположению, что петербургским корреспондентом Глинки вполне мог быть князь С. Г. Голицын — музыкант-любитель, связанный с ним давними дружескими отношениями.

¹⁷ Итальянское выражение «*un lavoro di serie proporzioni*» переводчиками писем Глинки в обоих изданиях 1958 и 1975 гг. передано более свободно, как «достойное его (нашего театра) произведение». Думается, что здесь целесообразно придерживаться буквального перевода: «произведение серьезных пропорций, серьезных (т. е. больших, крупных) размеров». Ведь речь идет о замысле большой оперы!

хочу, чтобы все это было национальным, — прежде всего, сюжет, а затем и музыка, так, чтоб мои дорогие соотечественники почувствовали бы себя дома, а за границей не приняли бы меня за хвастунишку и ворону в павлиньих перьях».

Со всей ясностью встает перед нами истинный облик Глинки с его мечтой о широкой, монументальной, подлинно русской опере «больших размеров». О том, что все написанное им ранее пока лишь проба, лишь первый шаг на этом пути, он говорит в «Записках» открыто. Мысль о большом произведении не оставляет его и поглощает все силы.

Тяжелое известие прервало напряженную работу в Берлине: Глинка узнал о смерти отца. Иван Николаевич скончался 14 марта 1834 года, но весть об этом дошла до Германии только в конце месяца. Потрясенный горем, Глинка немедленно выехал на родину, в Новоспасское. Посетив родные края, он намеревался снова покинуть Россию и продолжать за границей «годы учения».

Жизнь решила иначе. Глинке суждено было вернуться в Россию надолго, на десять лет. И это десятилетие стало вершиной его творческого пути. На родине, в общении с русским искусством, с высокой культурой «пушкинского века» сразу созрел замысел оперы-трагедии, осуществилась давняя мечта.

Глава пятая

«Иван Сусанин»

«Этою оперой решался вопрос важный для искусства вообще и для русского искусства в особенности, а именно: существование русской оперы, русской музыки и, наконец, существование вообще народной музыки» (55, 119).

Так писал о первой опере Глинки В. Ф. Одоевский, с поразительной прозорливостью определивший ее роль и значение в истории русской национальной культуры. Созданная на исходе пушкинского периода, в пору могучего взлета русской литературы, она впервые поставила на этот высокий уровень и русскую музыку, придав ей мощь и величие общенародного искусства. С «Иваном Сусаниным» закончился ранний период становления русской композиторской школы. Определилось во всей полноте ее национальное своеобразие, сделавшее молодую русскую музыку особым, неповторимым явлением в мировом музыкальном искусстве. Как историческое событие, как подвиг была воспринята постановка «Сусанина» многими современниками Глинки. Да и сам он мог написать с законной гордостью после этой премьеры: «Всеми единодушно я признан первым композитором в России, а по мнению знатоков, ни в чем не ниже лучших композиторов», — имея в виду своих западных, зарубежных коллег (24, 67).

К истории создания «Ивана Сусанина» Глинка много лет спустя обратился в своих «Записках». Судя по его словам, процесс этот совершался стремительно и бурно: на сочинение грандиозной по своим масштабам оперной парти-

туры, не имеющей прецедентов в русской музыке, потребовалось немногим более одного года!

Сообщая краткие сведения о первоначальном замысле оперы и о работе над ней, композитор многое приписывал случайным обстоятельствам. По воле случая не удалось ему осуществить свое намерение снова уехать из Новоспасского за границу. Счастливый случай свел его с Жуковским, предложившим ему написать оперу на сюжет о подвиге Ивана Сусанина. Столь же внезапно поэт, уже написавший для Глинки текст эпилога, отказался от дальнейшей работы с ним и передал либретто в руки Е. Ф. Розена. И наконец, сразу, «как бы по волшебному действию» сложился у Глинки весь план оперы и ее тематический материал...

На самом деле за этими фактами скрывалась глубокая психологическая обусловленность процесса, огромная увлеченность давно выношенной идеей. Опера сочинялась легко, в едином порыве. В работе над «Сусаниным» Глинка не замечал времени, «уписывал на партитуру уже готовое и готовил вперед» новые сцены (23, 268). И, разумеется, прочной опорой служила для него поддержка друзей-музыкантов — Одоевского, Мельгунова, Виельгорского, артистов петербургской оперы, внимательно следивших за тем, как рождалась у них на глазах первая русская историко-героическая опера.

С другой стороны, композитор не скрывал и тех трудностей, какие пришлось преодолеть ему в борьбе за свое сочинение. Фактически путь к опере оказался еще сложнее, чем это можно представить себе, читая «Записки» Глинки. Как всегда немногословный, он лишь намеками дает понятие — каких усилий стоило ему осуществить в условиях казенной, императорской сцены и под недремлющим оком «властей предержащих» свой замысел народной героической эпопеи. Многочисленные исследования, посвященные опере Глинки, наглядно раскрывают всю сложность коллизий, возникших вокруг «Сусанина».

* * *

Вернувшись из-за границы в Новоспасское, композитор не имел намерения надолго задерживаться в России: слишком уж неожиданно оборвалась его работа в Берлине, в самом разгаре плодотворных занятий с Деном. Вернуться в Германию ему хотелось еще и по личным мотивам. Зимой

1833/34 года у одного из своих знакомых он встретил юную, прекрасную девушку, «лицом походившую несколько на мадонну». Красота Марии (так звали девушку) его поразила. Симпатия перешла в пылкое чувство, еще более углубившееся благодаря совместным занятиям музыкой. По словам Глинки, Мария обладала хорошим голосом. Молодой композитор начал прилежно обучать ее вокальному искусству и написал для нее ряд вокализов или «этюдов»¹. Сблизившись с семейством своей ученицы, Глинка уже мечтал о браке с ней, о счастье семейной жизни. Из Новоспасского он хотел направиться прямо в Берлин, к любимой.

Но непредвиденные хлопоты, связанные с этим отъездом, надолго задержали его в России. Наступила осень; возникли новые встречи и новые дружеские связи. Романтическое увлечение «прекрасной мадонной» все более вытеснялось новыми впечатлениями — и на исходе 1834 года Глинка окончательно решил остаться в России.

Решение это не было таким уж внезапным. При всей очевидности тех личных мотивов, о которых рассказывает композитор, была одна важная причина, властно преодолевшая все прежние сомнения и соблазны: сила призвания. Очувтившись на родине, в родной обстановке, он должен был почувствовать себя готовым к решению той задачи, которую поставил перед собой уже давно. К этому призывала его близкая сердцу природа России, народное окружение и даже самые звуки родной русской речи. Решающее значение имела для Глинки вся общая атмосфера культурной жизни России и его сопричастность к новым завоеваниям пушкинской эпохи, которые он, конечно, не мог не почувствовать всей душой.

Первый и очень важный толчок дала встреча со старым пансионским товарищем Н. А. Мельгуновым. Приехав к нему в Москву из Новоспасского в июне 1834 года, Глинка сразу попал в среду своих почитателей. Его успехами восхищались, к нему прислушивались, от него ждали многого. Все это воодушевляло молодого музыканта, который охотно играл свои сочинения соло и с ансамблем и постоянно сам исполнял свои романсы.

В музыкальном кружке Мельгунова, в его домашних концертах участвовали такие известные музыканты Мо-

¹ Один из них был впоследствии использован в музыке к трагедии Кукольника «Князь Холмский», в песне Рахили. По-видимому, сыграло свою роль ассоциативное сходство героини трагедии с прекрасной Марией — девушкой «несколько израильского происхождения» (23, 262).

сквы, как Франц-Ксавер Гебель — немецкий композитор и педагог, прочно осевший в России, Иосиф Геништа — пианист и композитор, автор известной элегии «Погасло дневное светило» на слова Пушкина. Здесь же впервые познакомился Глинка с певицей-любительницей Прасковьей Арсеньевной Бартеневой, которая стала с тех пор одной из самых талантливых его учениц и лучших исполнительниц его романсов².

При участии Гебеля и других музыкантов в доме Мельгунова исполнялись камерные ансамбли Глинки — Большой секстет и Дивертисмент на темы Беллини. Об этом прямо свидетельствует Мельгунов, оповестивший публику о приезде Глинки в журнале «Молва»: «Порадитесь же! — восклицал он в статье «Московские записки». — Г-н Глинка (...) недавно приехал в Москву и на днях играл перед некоторыми знакомыми и любителями две большие пьесы для фортепиано с квинтетом, написанные им в Италии» (19, 423).

Но самым важным и ощутимым результатом московской поездки была твердо установившаяся мысль об опере, с энтузиазмом воспринятая друзьями Глинки. «Сверх того, запала мне мысль о русской опере, — писал он в «Записках», — слов у меня не было, а в голове вертелась „Марьяна роща“, и я играл на фортепиано несколько отрывков сцен, которые отчасти послужили для „Жизни за царя“» (23, 264).

Остановив свой выбор на «Марьиной роще» — ранней сентиментальной повести В. А. Жуковского³, Глинка, по видимому, следовал советам московских друзей. Действие повести происходит в далекие, незапамятные времена, «на берегах светлой Москвы», там, где на месте нынешнего Кремля некогда возвышался терем грозного витязя Рогдая. Рассказывая печальную историю несчастной Марии, полюбившей прекрасного юношу Улада, а затем погубленной ревнивым Рогдаем, Жуковский явно подражал «Бедной Лизе» Карамзина. С наивным восхищением опи-

² Любопытно отметить, что все эти музыкальные вечера происходили именно в том районе Москвы, который был исторически связан с развитием русской музыкальной культуры. Дом Мельгунова находился на Новинском бульваре (ныне улица Чайковского), где в 1820-х годах, в салоне Грибоедова выступали Верстовский и Алябьев и где постоянно бывал Одоевский. Понные существуют здесь сохранившийся дом А. А. Алябьева, в котором автор «Соловья» провел последние годы жизни.

³ Впервые опубликована в журн. «Вестник Европы», 1809, № 2, 3.

сывает он поэтические красоты легендарной Марьиной рощи, якобы названной так по имени героини повести и сохранившей поныне это название. Тенистые дубравы, зеленые берега, «прозрачные воды Яузы», пение соловьев — всеми этими идиллическими картинами поэт щедро украсил свою «московскую легенду», созданную в годы расцвета сентиментализма. К тому времени, когда с этой повестью познакомился Глинка, она не могла не показаться ему устаревшей. Но поэтическая настроенность «Марьиной рощи» все еще продолжала волновать чувства московских читателей. Глинку могла привлечь в ней лирическая сторона сюжета и близкая ему атмосфера русской весенней природы. Вновь всплыло в его душе давнее увлечение Жуковским, автором «Бедного певца», «Утешения» и других любимых стихотворений.

Но это увлечение было, конечно, недолгим. Новые, неизмеримо более глубокие впечатления вскоре полностью изгнали мелькнувшую мысль. Да и сам Глинка в свои 30 лет уже не был прежним чувствительным юношей.

Пора творческой зрелости наступила. Осенью 1834 года, после недолгого пребывания в Москве и в Новоспаском Глинка вновь попадает в Петербург — центр художественной культуры, «пушкинский Петербург», сразу открывший перед ним новые пути и новые перспективы. Покинув северную столицу пять лет тому назад, он был несомненно поражен теми огромными достижениями, которые успели за этот короткий срок осуществиться в русском искусстве.

Заканчивался творческий путь Пушкина. Неизмеримо расширилась сфера творческой деятельности поэта, сумевшего охватить все основные жанры русской литературы, включая прозаические произведения — повесть, роман, историческую хронику. Широко развернулось дарование молодого Гоголя, в те годы уже знаменитого автора «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода». Вместе с «Литературной газетой» и «Современником» Пушкина значительно выросла, развернулась критическая мысль и уже появилась на горизонте новая восходящая звезда — Белинский с его «Литературными мечтаниями». В развитии русской критики и журналистики отчетливо намечался общий процесс демократизации отечественной литературы, совершавшийся наперекор и вопреки правительственной реакции.

Основной линией развития русского искусства стала

борьба за истинную народность против теории «официальной народности». Характерная для 1820-х годов борьба двух литературных лагерей — классицизма и романтизма теперь сменилась еще более мощным движением в защиту общенародного искусства, отражающего реальные стороны русской действительности. Как говорит об этом видный советский исследователь, «в литературу все сильнее проникает фольклорная струя, все явственнее обнаруживается стремление к изображению реальной жизни, „натурального“ русского быта, к расширению самой сферы изображаемой действительности» (11, 134).

Отсюда и новый социальный аспект в поздних произведениях Пушкина, наполненных образами простых, незаметных людей, и реализм петербургских повестей Гоголя, и глубоко пронизанные народной мудростью сказки Пушкина.

Утверждение реалистических основ в русской литературе все более настойчиво привлекало внимание Пушкина и его современников к проблеме исторического развития страны, к познанию исторического процесса жизни народной. Недаром так увлекли поэта в последние годы жизни наиболее острые, конфликтные моменты русской истории: Петровская эпоха и годы Пугачевских восстаний. В «Арапе Петра Великого», «Капитанской дочке» и «Медном всаднике» он полностью освобождает историческую тему и от абстрактности классицизма, и от романтической идеализации прошлого. Открыв пути развития реалистической народной трагедии в «Борисе Годунове», он продвигался далее: расширял и углублял свою концепцию «судьбы народной», тему духовного становления русской нации, русского народа. Вот почему с таким живым интересом, с таким сочувствием встретил он саму идею создания русской оперы на исторический сюжет, наконец-то найденный — именно в это время, именно в литературном окружении! — молодым Глинкой.

Приехав в Петербург и поселившись там на Вознесенском проспекте, в доме, принадлежавшем школе гвардейских подпрапорщиков, Глинка сразу же сблизился с литературной средой. Особенно часто посещал он литературные вечера у Жуковского, жившего тогда в Зимнем дворце. Пушкин и Гоголь, Жуковский и Вяземский радушно приняли молодого музыканта, теперь уже овеванного европейской славой. О своем участии в «литературных субботах» Жуковского Глинка пишет кратко, но каждое слово



Александр Сергеевич Даргомыжский.
С портрета П. Бориспольца. 1845 г.

здесь драгоценно: «У него еженедельно собиралось избранное общество, состоявшее из поэтов, литераторов и вообще людей, доступных изящному. Назову здесь некоторых: А. С. Пушкин, Вяземский, Гоголь, Плетнев — были постоянными посетителями. Гоголь при мне читал свою „Ж е н и т ь б у“. Князь Одоевский, Виельгорский и другие бывали также нередко. Иногда вместо чтения пели, играли на фортепиано, бывали иногда и барыни, но которые были доступны изящным искусствам», — рассказывает Глинка, очевидно имея в виду под наименованием «барынь» известную в литературных кругах А. О. Россет-Смирнову, жену Одоевского Ольгу Сергеевну, урожденную Ланскую, фрейлину П. А. Бартеневу, Е. А. и С. Н. Карамзиных и других любительниц поэзии и музыки (23, 266).

Воспоминания Глинки дополняются интересным свидетельством П. А. Плетнева. Среди участников кружка Жуковского Плетнев называет также Н. И. Гнедича и

И. А. Крылова: «За несколько лет перед смертью Пушкина, Жуковский возобновил у себя литературные субботы... Всех заметнее и живописнее тут Крылов рядом с Пушкиным. Живой, острый и окрепший в мышлении ум Пушкина блистал в разговорах светлостью идей, быстротою соображений и верностью взгляда» (43, 90—91).

На этих вечерах окончательно сложился и созрел у Глинки замысел «отечественной героико-трагической оперы». Союзником его и на этот раз вновь оказался Жуковский — однако уже не как наивный автор «Марьиной рощи», а как прославленный русский поэт, как умудренный опытом литератор, сумевший оценить творческие возможности композитора, проникнуть в глубину его творческих стремлений.

Памятны исторические слова Глинки: «Когда я изъявил свое желание приняться за русскую оперу, Жуковский искренно одобрил мое намерение и предложил мне сюжет „И в а н а С у с а н и н а“ . Сцена в лесу глубоко врезалась в моем воображении; я находил в [ней] много оригинального, характерно русского» (23, 266).

Однако думается, что даже и сам Жуковский не мог предвидеть тогда, в какой мощный строй народной эпопеи будет слагаться у композитора историческое предание о подвиге костромского крестьянина. Сюжет этот с самого же начала был воспринят Глинкой по-своему, в широких и грандиозных масштабах, полностью отрицающих то поверхностное суждение об опере как «развлекательном» жанре, которое господствовало тогда в русском театре.

Мысль Жуковского о данной исторической теме возникла, конечно, не случайно. Живой интерес к событиям начала XVII века с огромной силой вспыхнул в литературе в эпоху Отечественной войны. Прошло двести лет с тех пор, когда русский народ мужественно отстоял свою независимость в борьбе с польской интервенцией, с тех пор, как возглавили народное ополчение Минин и Пожарский, — и новые Сусанины уже в начале XIX столетия вновь появились в партизанских отрядах. Они совершали свои подвиги и на Смоленщине, в родном краю Глинки. Их мужеством восхищались поэты-декабристы; своими подвигами в партизанских отрядах прославился один из руководителей народного движения — Денис Давыдов; о мужестве русских бойцов с патриотическим одушевлением писал и сам Жуковский, вступивший в 1812 году в московское ополчение.



Кондратий Федорович Рылев.
С миниатюры. 1820-е гг.

Победоносное окончание Отечественной войны вызвало к жизни сценическое истолкование подвига Сусанина. В 1815 году, за 20 лет до появления оперы Глинки, на сцене петербургского Большого театра была поставлена опера К. А. Кавоса «Иван Сусанин» на либретто А. А. Шаховского. Она с успехом шла в течение нескольких лет, и юный Глинка, обучавшийся тогда в пансионе, конечно, был с нею знаком. В 1823 году этот сюжет привлек поэта-декабриста Рылеeva. А затем той же темой заинтересовался Жуковский, предложивший известному писателю М. Н. Загоскину избрать Сусанина главным героем большого исторического романа⁴.

Итак, сама идея подвига за спасение родины, персонафицированная в образе простого крестьянина, «носилаcь в воздухе» еще со времен наполеоновских войн. В выборе

⁴ Совету Жуковского Загоскин не последовал (63, 16—17).

этой темы Глинку не остановила известная традиционность сюжета, уже использованного в опере Кавоса, затронутого в популярных патриотических «дивертисментах» — сценических постановках эпохи Отечественной войны на музыку Д. Н. Кашина, С. А. Давыдова и того же Кавоса. Все эти произведения ни в музыкальном, ни в драматургическом отношении не отвечали его намерениям. В рассказе о подвиге Сусанина он видел, прежде всего, героическую тему, поставленную на уровень высокого философского и этического обобщения. И лишь одно литературное произведение могло подсказать ему истинный смысл подобной концепции: то была знаменитая дума Рылеева «Иван Сусанин», созданная поэтом-декабристом незадолго до его трагической гибели.

Значительность подобных ассоциаций (Рылеев — Глинка) давно привлекала внимание исследователей. В думе Рылеева, которую Пушкин считал одним из лучших его произведений, впервые осуществилось подлинно историческое понимание подвига Сусанина, далекое от официально-монархических истолкований. Автору думы, как и многим его собратьям, близка была в этом предании тема гражданственности, патриотического долга, как понимали его декабристы, «дети 1812 года». А это и натолкнуло Глинку на «разом вспыхнувшую» в его сознании героическую кульминацию оперы — сцену в лесу. В работах Асафьева и других советских музыковедов убедительно проводятся сюжетные и текстовые параллели, объединяющие рылеевский монолог героя с ответом Сусанина полякам в опере Глинки:

Предателя, мнили, во мне вы нашли:
Их нет и не будет на русской земли!
В ней каждый отчизну с младенчества любит
И душу изменой свою не погубит!

Краткое высказывание Глинки в «Записках» заставляет предположить еще одно важное обстоятельство: примерный план оперы сложился у него, по-видимому, сразу, во время беседы с Жуковским. Иначе не было бы необходимости так непосредственно сопоставлять идею, поданную поэтом, с драматургической вершиной оперы — сценой в лесу («Жуковский предложил... сцена в лесу глубоко врезалась в моем воображении»). Нет никаких сомнений, что самому Жуковскому дума Рылеева была хорошо известна, — хотя он с присущей ему осторожностью, наверное, не решился произнести это имя в беседе с Глинкой.

Другим важным источником, проливающим свет на историю возникновения «Ивана Сусанина», является подлинное свидетельство Одоевского в его письме к В. В. Стасову, написанном в 1857 году, вскоре после прочтения только что изданной стасовской биографии Глинки. Высоко оценивая труд Стасова, Одоевский с особым вниманием обращается к тому времени, когда буквально «у него на глазах» рождался и созревал драматургический замысел оперы Глинки. Привлекают внимание два наблюдения критика, определяющие весь ход этого процесса: эпический, величаво-торжественный строй задуманной композиции и, с другой стороны, безусловное превалирование музыкальных закономерностей как движущего начала оперной драматургии. Оба эти принципа в дальнейшем нашли яркое воплощение в русской классической опере XIX века — и оба они сразу определили новаторский метод Глинки в его подходе к оперному произведению.

Судя по словам Одоевского, героический сюжет оперы складывался у композитора в определенной системе музыкальной образности — в то время как у предшественников Глинки литературно-сюжетная сторона бесспорно преобладала (что обуславливалось самой природой диалогической оперы смешанного, «полуразговорного» жанра). И уже совсем невозможным для русских композиторов конца XVIII — начала XIX века представлялось решение оперной темы в ораториально-торжественном плане, поскольку и самый жанр «высокой трагедии» на оперной сцене еще не затрагивался.

«Помню, как вчера, — пишет В. Ф. Одоевский, — когда Михаил Иванович привез мне связку отдельных нотных листков (сохранились ли они?), — то был зародыш „Ивана Сусанина“ или „Жизни за царя“. Большая часть оперы была написана — прежде слов; я думаю, такой курьезной истории не случалось еще ни с одной оперой. Дело в том, что первая мысль Глинки была написать не оперу, — но нечто вроде картины, как говорил он, — или сценической оратории. Все музыкальное создание в главных чертах его было уже в голове; помнится, он хотел ограничиться лишь тремя картинами: сельской сценой, сценой польской и окончательным торжеством. В этом виде с первого раза проиграл он всю оперу, рассказывал содержание, припевая и импровизируя, чего не доставало на листках» (55, 229).

История не сохранила для нас этих драгоценных «нот-



Василий Андреевич Жуковский.
Портрет работы неизвестного художника

ных листков» — первых черновых эскизов «Ивана Сусанина». Но существует в архиве Глинки подлинная партитура оперы, почти целиком написанная рукой композитора; сохранился и глубоко продуманный сценарий трех первых действий (тоже в виде автографа), известный под названием «Первоначального плана»⁵. Созданный Глинкой в конце 1834 или в начале 1835 года, этот план с удивительной точностью передает весь драматургический замысел будущей оперы и намечает основные принципы характеристики действующих лиц.

Задуманная первоначально в более сжатом и обобщенном плане («нечто вроде сценической оратории»), композиция оперы постепенно разрасталась в своем идейно-образном содержании. Мысль Глинки влекла его к посте-

⁵ Подробный текстологический анализ рукописной партитуры «Ивана Сусанина» дан в исследовании В. В. Протопопова (63, 32—43).

пенной активизации драматического действия, к последовательному воплощению конфликта. «Как бы по волшебному действию вдруг создался и план целой оперы, и мысль противопоставить русской музыке — польскую», — писал он в «Записках» (23, 267). А вместе с конфликтностью ситуаций естественным углублялась характеристика главных героев и двух противоборствующих сил: русского народа и польских завоевателей. Опера постепенно приобретала отчетливую форму, воплощая собой тот замысел «произведения больших масштабов», который возник у Глинки еще в Италии.

По-видимому, не без влияния Одоевского композитор постепенно пришел к пятиактной структуре оперы, которая, правда, в дальнейшем претерпела некоторые изменения и превратилась в четыре действия с эпилогом⁶.

Огромные трудности пришлось преодолеть Глинке в работе с либреттистом. Как говорил об этом Одоевский, большая часть музыки была написана «прежде слов», а некоторые темы оперы (главная и побочная партии увертюры) были задуманы еще до окончательного выбора сюжета. В «Первоначальном плане» композитор сам намечал характер и образный строй каждого номера; попутно возникал и весь музыкально-тематический материал. Легко понять, как остро нуждался он в помощи либреттиста, способного откликнуться на весь задуманный план, созвучный образному строю самой музыки.

Однако в условиях того времени эта задача оказалась

⁶ Согласно «Первоначальному плану» 5 действий или, как называл их Глинка, 5 частей оперы располагались следующим образом: I — в селе Домнине, II — в замке польского воеводы, III — в избе Сусанина, IV — в лесу, V — в Москве на Красной площади. Незадолго до премьеры Глинка переработал 5 актов в 3 действия с эпилогом, причем ввел дополнительно сцену Собинина с крестьянами в лесу. В Большом театре в Петербурге опера была впервые поставлена в следующем варианте: действие I, картина 1 — в селе Домнине, картина 2 — в замке польского воеводы; действие II — в избе Сусанина; действие III, картина 1 — Собинин в лесу, картина 2 — Сусанин с поляками в лесу, картина 3 — предместье Москвы (трио Вани, Антонида, Собинина); эпилог — на Красной площади в Москве. В окончательном варианте, принятом и в настоящее время, Глинка остановился на 4-х действиях с эпилогом, по следующему плану: I — в селе Домнине; II — в замке польского воеводы; III — в избе Сусанина; IV картина 1 — Собинин в лесу (обычно пропускается), картина 2 — Сусанин с поляками в лесу; эпилог: картина 1 — предместье Москвы, картина 2 — на Красной площади. Сочиненная дополнительно сцена Вани у ворот монастыря была впервые исполнена 18 октября 1837 года. С тех пор стало традицией пропускать предшествующую сцену Собинина (1-я картина IV д.) и заменять ее сценой Вани.

неразрешимой. И не только в силу технических трудностей «подлаживания» под уже готовую музыку: главной причиной были противоречия идеологического порядка. Предназначенная для постановки на казенной, императорской сцене, в Большом театре, выполнявшем в то время функцию театра придворного, патриотическая опера Глинки неизбежно должна была приобрести отпечаток «верноподданных чувств», преданности «царю и отечеству». Пристальный интерес к будущей опере проявил сам Николай I: незадолго до премьеры он потребовал изменить ее первоначальное название «Иван Сусанин» на откровенно тенденциозное — «Жизнь за царя». И только силой своего гения, ценой поистине героических усилий Глинка сумел отстоять цельность и первозданность своего музыкально-драматургического замысла, провозгласив в опере славу Родине, славу народу.

Основной либреттист «Сусанина» — барон Егор (Георгий) Федорович Розен, чье имя стояло в печатных изданиях оперы Глинки, по существу, не был единственным автором текста. Первоначально в работе над оперой принимали участие и сам инициатор ее — Жуковский, и молодой писатель В. А. Соллогуб (впоследствии родственник Мих. Виельгорского, муж его дочери), и, наконец, Н. В. Кукольник, дружба с которым с тех пор связала Глинку на долгие годы. Но ни один из них, и всего менее Розен, не смог стать подлинным сотрудником Глинки. Предложив ему сюжет «Ивана Сусанина», Жуковский сначала сам вызвался писать оперное либретто и вскоре, действительно, сочинил весь текст эпилога. Однако, отговорившись занятостью (а может быть, и по причине своей обычной осмотрительности и неуверенности в судьбе задуманного труда), он вскоре отказался от своего намерения.

Очень недолгой оказалась и следующая стадия работы с В. А. Соллогубом; о ней Глинка даже не считал нужным упомянуть в «Записках». Сложившийся целиком в воображении композитора план оперы был непонятен молодому литератору. Особенно удивляла его задуманная Глинкой широкая композиция второго действия, основанная целиком на ритмах и интонациях польского танца. «Помилуйте, — заметил я, — писал в своих воспоминаниях Соллогуб, — да это не действие, а дивертисмент. Не лучше ли оставить польские личности, придумать какое-нибудь движение... Но Глинка только усмехнулся. Он был нетерпе-



Михаил Юрьевич Виельгорский.

Портрет работы неизвестного художника.

лив и упрям, не допускал ни порицания, ни возражения, ни даже критики. „Ничего не изменю!“ — сказал он наотрез⁷. На этом и закончилось сотрудничество Глинки с автором повести «Тарантас». Оригинальность глинкинской концепции вступала в прямое противоречие с установившимися традициями французских и итальянских опер, на которые, видимо, ориентировался Соллогуб.

Затем оперой сильно заинтересовался приехавший в Петербург Нестор Кукольник. Можно предположить, что с ним Глинка достаточно подробно поделился своими творческими планами: ведь именно в архиве Кукольника и сохранился «Первоначальный план» «Ивана Сусанина».

⁷ 80, 564. По словам Соллогуба, для оперы Глинки им были написаны тексты «первых двух хоров» (т. е. интродукции) и арии Антонида. Возможно, что именно эти тексты были использованы Глинкой и Розеном в процессе создания полного либретто «Ивана Сусанина».

Однако и этот проект не осуществился. В начале 1835 года Кукольник вернулся в Москву и лишь впоследствии, в августе 1837 года написал для Глинки текст дополнительной сцены Вани у ворот монастыря.

Осталось последовать совету Жуковского и передать либретто в руки барона Розена — «усердного литератора из немцев». Порекомендовав Глинке именно этого, вполне «благонадежного» автора, занимавшего при дворе должность секретаря наследника, Жуковский несомненно имел в виду деловые интересы Глинки: сотрудничество с Розеном заранее обеспечивало успех оперы на императорской сцене. К тому же и сам Жуковский, и многие друзья Глинки, в том числе В. Ф. Одоевский, считали Розена достаточно искусным версификатором, способным «подстроить» свои стихи к готовым вокальным мелодиям. Об этом с обычным своим добродушием говорит композитор в «Записках»: «В течение весны, т. е. апреля и марта (1835 года. — О. Л.), по моему плану он изготовил слова 1-го и 2-го акта. Ему предстояло немало труда: большая часть не только тем, но и разработки пьес были сделаны, и ему надлежало подделывать слова под музыку, требующую иногда самых странных размеров. Б[арон] Розен был на это молодец; закажешь, бывало, столько-то стихов такого-то размера, двух-, трехсложного и даже небывалого, ему все равно — придешь через день, уж и готово» (23, 267). В известной мере могли удовлетворить Глинку и фонетические качества розеновских стихов, соответствующие строгим указаниям композитора: ставить гласные «а» или «и» на высоких, акцентированных звуках мелодии и тщательно соблюдать ее ритмический строй.

Но тот же Глинка с нескрываемым огорчением пишет о стилистической нечуткости своего либреттиста, об удручающей лексической пестроте розеновских стихов. Цитированные им перлы этой «высокой поэзии» («Так ты для земного житья / Грядущая женка моя») — далеко не единственные в этом либретто, их легко дополнить и многими другими, столь же красноречивыми сентенциями («Не розан в саду, в огороде, / Цветет Антонида в народе», «И ляху не дадим / Над нами смех творить», «И ровень с людьми / Его вражеский вид» и т. п.).

Отдельные стихи Розена Глинке в ряде случаев удавалось исправить собственной рукой. Таковы, например, властные, энергичные реплики Сусанина в ответе его полякам:

Туда завел я вас,
Куда и серый волк
Не забегал!
Куда и черный вран
Костей не заносил!

Но в целом эти изменения не могли повлиять на весь характер либретто, обильно насыщенного официально-монархическими сентенциями, прославлением царской власти. Свой текст Розен отстаивал с поразительным упорством («Ви нэ понимает, это сама лутший поэзия»), накладывая на оперу Глинки тот отпечаток псевдонародного стиля, который господствовал в то время при русском дворе. Своими поэтическими ухищрениями он пытался принарядить гениальную глинкинскую музыку в придворный сарафан и несколько приглушить ее «простонародный, мужицкий» характер.

И этот разительный контраст не мог не отразиться на исторической судьбе оперы. Для многих современников Глинки, в том числе и для пламенного его почитателя В. В. Стасова, музыка «Ивана Сусанина» была безнадежно отравлена шовинистической окраской розеновских стихов и всей атмосферой верноподданнической идеологии, окружавшей сценическое воплощение этого сюжета. Чтобы оценить творческий подвиг Глинки, нужна была художническая проницательность Пушкина, поразительная интуиция Гоголя и глубина философских воззрений Одоевского. Нужна была также и историческая дистанция, немеркнувшим светом озарившая творение Глинки.

Увлеченный своим трудом, молодой Глинка в то время мог многое простить Розену. Опера существовала для него как героическая концепция, как идея народного подвига — и это стремился он передать в народном строе своего музыкального языка, в трагедийной возвышенности центрального образа, широте и монументальности народных сцен. Величие идеи сохранено в самой музыке⁸.

* * *

Сам композитор не освещает детально процесс сочинения «Ивана Сусанина». Лишь по отдельным высказываниям можно судить, насколько естественно, органично ро-

⁸ В 1939 году опера Глинки была возобновлена на советской сцене в новой литературной редакции, с текстом С. М. Городецкого. Общепринятое в театральной практике, это либретто, однако, не безупречно в литературном отношении и содержит значительные отступления от исторического сюжета «Ивана Сусанина» (см. 34; оригинальный текст см. в Приложении, с. 308).

дались в его сознании музыкальные образы. По его словам, над оперой он начал работать «совершенно наизворот», то есть с увертюры⁹. Уже на этой начальной стадии он полностью отразил в увертюре и основной конфликт драмы, и острое столкновение двух национальных сфер — русской и польской. Образ же главного героя, Сусанина, тема его патриотического долга нашли яркое отражение и медленном вступлении к увертюре, которому композитор уделил особое, пристальное внимание. Являясь своеобразным эпиграфом к опере и выражением ее главной мысли, это вступление первоначально было построенно на теме хоровой интродукции в ее минорном варианте (см. далее, пример 466).

Подлинный, скрытый смысл этого музыкального образа Глинка подтвердил и в словесном пояснении. На первой странице партитуры внизу он приписал краткую цитату из текста интродукции:

Мир в земле сырой,
Честь в стране родной,
Слава мне в Руси святой.

Впоследствии, в окончательном варианте, минорная тема интродукции была заменена траурной, элегической «песнью» гобоя, заимствованной из эпилога (основная тема трио «Ах, не мне бедному, ветру буйному» — в партии Вани). Таким образом, с удивительной стройностью и силой концентрации мысли сформировался уже в увертюре весь образный строй оперы, широко развитый в монументальной и многоплановой драматургии.

Активной работе над оперой был посвящен весь 1835 год. Судя по воспоминаниям современников, Глинка охотно делился своими музыкальными замыслами в кругах петербургской интеллигенции. На музыкальных и литературных вечерах он постоянно играл, а иногда тут же импровизировал темы из «Ивана Сусанина». Особое значение имела для него поддержка друзей-музыкантов — общение с Одоевским, Михаилом Виельгорским, прежним учителем Майером и старым другом Мельгуновым, который, приехав в Петербург, имел возможность познакомиться с почти законченной оперой.

В это же время, в марте — апреле 1835 года состоялось

⁹ Музыка увертюры сохранилась в трех редакциях; из них первая относится, по-видимому, к концу 1834 года (63, 61—66).



Владимир Федорович Одоевский.

С акварели А. Покровского

знакомство Глинки с молодым Даргомыжским, которого он охарактеризовал в «Записках» как очень бойкого фортепианиста, а впоследствии весьма талантливого композитора (23, 266). В творческой жизни автора «Русалки» это общение сыграло, как известно, огромную, даже решающую роль. Передав Даргомыжскому записанные им лекции и практические задания Дена, Глинка много помогал ему своими советами. Под влиянием Глинки, под впечатлением его чудесных романсов постепенно складывалось в те годы оригинальное дарование Даргомыжского как мастера вокальной лирики, интерпретатора классической русской поэзии. Прошло всего несколько лет — и Даргомыжский, как бы продолжив искания Глинки, создал свои романсы на слова Пушкина, по-своему прочитывая поэтический текст, но и усваивая глинкинские принципы вокальной декламации, вокального распева русской поэтической речи. Впоследствии Даргомыжский с большой теп-

лотой вспомнил об этом периоде своей жизни, о дружеском общении с автором «Сусанина». «Хотя я был десятью годами моложе его, но мы скоро сошлись и искренно подружились. Одинаковое воспитание, одинаковая любовь к искусству тотчас сблизили нас. Видались мы с ним раза три и четыре в неделю, а спустя месяца два были на ты», — писал он в «Автобиографической записке» (59, 169).

Окруженный вниманием друзей, испытывая поддержку самых строгих и просвещенных ценителей искусства, Глинка переживал один из счастливейших периодов своей жизни.

Большая перемена произошла и в его личной судьбе. Осенью 1834 года в доме своего приятеля А. С. Стунеева он познакомился с его родственницей Марией Петровной Ивановой. Миловидность и грация 17-летней Маши сразу же привлекла внимание пылкого, увлекающегося Глинки. Склонность к ней «нечувствительно усиливалась» — и этому сближению, как обычно, способствовали занятия музыкой (внешнее обаяние женщины у Глинки нередко ассоциировалось с ее музыкальной одаренностью или по крайней мере с ее отзывчивостью на музыкальное искусство). Сестра Маши Софья Петровна Стунеева хорошо исполняла романсы Глинки звучным, красивым контральто; по-видимому, не лишена была некоторых музыкальных способностей и юная избранница композитора: «не зная нот», она, по его словам, «пела впоследствии довольно верно и мило небольшие романсы» (23, 266).

Прошло всего несколько месяцев — и Маша Иванова стала невестой Глинки. Непрерывно продолжались в течение всей зимы музыкальные вечера в доме Стунеевых. Глинка с увлечением музицировал в обществе Даргомыжского и двух сестер: в таком окружении возник у него изящный, классически стройный романс на слова Дельвига «Только узнал я тебя», который он посвятил своей невесте.

Живое представление об этих домашних концертах дает известный рисунок художника-любителя П. А. Степанова — близкого приятеля Глинки и ученика К. П. Брюллова. Композитор изображен за фортепиано; рядом с ним — М. П. Иванова и ее сестра С. П. Стунеева. С восхищением внимает «волшебным звукам» молодой Даргомыжский.

Свой рисунок П. А. Степанов дополнил интересной литературной характеристикой, относящейся, правда, к несколько более позднему времени, когда Глинка, уже



Музыкальное собрание в доме Стунеевых (крайняя женская фигура
справа — Мария Петровна Иванова, будущая жена М. И. Глинки).
Рисунок П. Степанова

ставший мужем М. П. Ивановой, устраивал у себя музыкальные вечера. На этих вечерах, по словам мемуариста, «не танцевали, в карты не играли, но разговаривали и музицировали. Пели соло и *могсеах d'ensemble*. Часто последнее составлялось внезапно, без подготовки. Глинка выбирал какую-нибудь песню или подходящий романс, раздавал голоса: себе — тенора, Петрову — баса, сопрано — своей жене или, если случится, лучшей певице, контральта — Воробьевой или Стунеевой, и сразу пение шло отлично» (18, 56).

Свадьба Глинки с М. П. Ивановой состоялась 26 апреля 1835 года в Петербурге. Последствия этого события оказались печальными. Существовавший в воображении Глинки образ «бесценного ангела Марии» вскоре померк в реальной обстановке домашнего быта: перед ним оказалась мелочная, капризная женщина, далекая от творческих интересов мужа. «Дома мне было не очень хорошо, — вспоминает Глинка. — Жена моя принадлежала к числу тех женщин, для которых наряды, балы, экипажи, лошади, ливреи и проч. были все; музыку понимала она плохо или, лучше сказать, за исключением мелких романсов, вовсе не разумела — все высокое и поэтическое также ей было недоступно» (23, 282).

С большим неодобрением отзывались о молодой жене композитора многие его современники. «Мишель Глинка женился на некоей барышне Ивановой, молодой особе без состояния и без образования, совсем не хорошенькой, и которая, в довершение всего, ненавидит музыку, — писала сестра Пушкина Ольга Сергеевна своему мужу Н. И. Павлищеву 12 сентября 1835 года. — Это не помешало Глинке сочинить для нее красивейшую пьесу (романс «Только узнал я тебя». — *О. Л.*), которую я прослушала у госпожи Пушкиной в исполнении молодого Даргомыжского. [...] Он-то и сказал мне о пресловутом браке своего друга...» (24, 56). При всей недоброжелательности этого суждения (будучи необразованной музыкально, жена Глинки все-таки не чуждалась доступной ей сферы «мелких романсов», а о ее «чарующей красоте» с восторгом писал А. Н. Серов), О. С. Павлищева в целом верно обрисовала облик пустой и тщеславной супруги композитора, способной ревновать его «к этой ненавистой опере».

Но в памятный год своей женитьбы Глинка не знал разочарований и жизненных невзгод: все уступало место

ставший мужем М. П. Ивановой, устраивал у себя музыкальные вечера. На этих вечерах, по словам мемуариста, «не танцевали, в карты не играли, но разговаривали и музикинили. Пели соло и *morceaux d'ensemble*. Часто последние составлялись внезапно, без подготовки. Глинка выбирал какую-нибудь песню или подходящий романс, раздавал голоса: себе — тенора, Петрову — баса, сопрано — своей жене или, если случится, лучшей певице, контральта — Воробьевой или Стунеевой, и сразу пение шло отлично» (18, 56).

Свадьба Глинки с М. П. Ивановой состоялась 26 апреля 1835 года в Петербурге. Последствия этого события оказались печальными. Существовавший в воображении Глинки образ «бесценного ангела Марии» вскоре померк в реальной обстановке домашнего быта: перед ним оказалась мелочная, капризная женщина, далекая от творческих интересов мужа. «Дома мне было не очень хорошо, — вспоминает Глинка. — Жена моя принадлежала к числу тех женщин, для которых наряды, балы, экипажи, лошади, ливреи и проч. были все; музыку понимала она плохо или, лучше сказать, за исключением мелких романсов, вовсе не разумела — все высокое и поэтическое также ей было недоступно» (23, 282).

С большим неодобрением отзывались о молодой жене композитора многие его современники. «Мишель Глинка женился на некоей барышне Ивановой, молодой особе без состояния и без образования, совсем не хорошенькой, и которая, в довершение всего, ненавидит музыку, — писала сестра Пушкина Ольга Сергеевна своему мужу Н. И. Павлищеву 12 сентября 1835 года. — Это не помешало Глинке сочинить для нее красивейшую пьесу (романс «Только узнал я тебя». — *О. Л.*), которую я прослушала у госпожи Пушкиной в исполнении молодого Даргомыжского. [...] Он-то и сказал мне о пресловутом браке своего друга...» (24, 56). При всей недоброжелательности этого суждения (будучи необразованной музыкально, жена Глинки все-таки не чуждалась доступной ей сферы «мелких романсов», а о ее «чарующей красоте» с восторгом писал А. Н. Серов), О. С. Павлищева в целом верно обрисовала облик пустой и тщеславной супруги композитора, способной ревновать его «к этой ненавистной опере».

Но в памятный год своей женитьбы Глинка не знал разочарований и жизненных невзгод: все уступало место

силе вдохновения. Жизнь была полна света, любви и счастья — и это восторженное состояние отразилось в самых прекрасных лирических страницах «Ивана Сусанина»: в знаменитом трио «Не томи, родимый» и светлом, свадебном хоре девушек «Разгулялася, разливалася вода вешняя по лугам», написанном под впечатлением весенней природы, в карете, во время поездки с молодой женой в Новоспасское.

Летом в родном доме работа шла особенно продуктивно, с легкостью, удивлявшей и самого автора: «Я прилежно работал, то есть у п и с ы в а л на партитуру уже готовое и заготавливал вперед. Ежедневно утром садился я за стол в большой и веселой зале в доме нашем в Новоспасском. Это была наша любимая комната; сестры, матушка, жена, одним словом, вся семья там же копошилась, и чем живее болтали и смеялись, тем быстрее шла моя работа. Время было прекрасное, и часто я работал, отворивши дверь в сад, и впивал в себя чистый, бальзамический воздух» (23, 268).

Вернувшись в Петербург, Глинка приступил к последней стадии работы. Эскизно наметив весь музыкальный материал, он, как всегда, заботился о цельности, стройности общей композиции: «Я весь был погружен в труд, и хотя уже много было написано, оставалось еще многое соображать, и эти соображения требовали немало внимания; надлежало все пригонять так, чтобы вышло стройное целое» (23, 269).

Особенно волновала его трагическая развязка. «Сцену Сусанина в лесу с поляками, — продолжает он, — я писал зимою; всю эту сцену, прежде чем я начал писать, я часто с чувством читал вслух и так живо переносился в положение моего героя, что волосы у меня самого становились дыбом и мороз подирал по коже» (23, 269).

Заметно участились в то время встречи с литературными друзьями Глинки. Постоянную поддержку он встречал со стороны Пушкина и Жуковского. В «Записках» композитор с большим вниманием отметил свою встречу с двумя поэтами, посетившими его дом 13 марта 1836 года¹⁰. При этом свидании присутствовали мать Глинки Евгения Андреевна и близкий его друг С. А. Соболевский. Глинка, только что получивший в тот день от Жуковского стихотворение «Ночной смотр», тотчас же сочи-

¹⁰ Дата этого свидания уточнена А. С. Розановым (см.: 24, 63—64).

нил на этот текст свою замечательную балладу. «К вечеру она уже была готова, — вспоминал композитор, — и я пел ее у себя в присутствии Жуковского и Пушкина. Митюшка была еще у нас, и она искренно радовалась видеть у меня таких избранных гостей» (23, 279).

Не менее знаменательно сохранившееся письмо Жуковского к Пушкину, относящееся к той же весне 1836 года: «У меня будут нынче ввечеру, часов в десять, Глинка, Одоевский и Розен для некоторого совещания. Ты тут необходим. Приходи, прошу тебя. Приходи непременно» (32, 520). Нет сомнения, что на этом совещании речь шла уже о завершении оперы, и прежде всего, о музыке IV действия — арии Собинина (написанной незадолго до премьеры) и сцене Сусанина в лесу.

Еще в начале 1836 года начались пробы отдельных сцен оперы в частных домах. 1 февраля при участии самого композитора и П. А. Бартеновой, исполнявших вокальные партии, была устроена оркестровая репетиция первого действия (без хора) в доме князя Юсупова. А затем 10 марта это же первое действие с огромным успехом было исполнено полностью у Михаила Виельгорского. Живой интерес к новорожденной опере проявили все музыканты, находившиеся тогда в Петербурге. За ходом репетиций внимательно следили Одоевский, Виельгорский и Даргомыжский. В «Записках» Глинка с особенно теплым чувством вспоминает о ценных советах Одоевского, уделявшего большое внимание первой сцене Сусанина с крестьянами («Что гадать о свадьбе») и сцене в лесу.

Вскоре затем встал вопрос о постановке оперы на сцене Большого театра. Глинке пришлось прибегнуть к содействию Виельгорского, использовать его связи в придворной среде. 8 апреля он подал прошение на имя директора императорских театров А. М. Геденова, указав, что законченная им опера «в настоящем ее виде может быть дана токмо на Санкт-Петербургском театре; ибо, писав оную», он «соображался с голосами певцов здешней труппы» (25, 230).

Опера была принята к постановке, но с условием не требовать за этот труд никакого вознаграждения (об этом Глинке пришлось дать официальную подписку в конторе театра). Незадолго до премьеры Геденов настойчиво «посоветовал» композитору посвятить свое творение самому Николаю I. Так появилось знаменательное посвящение



Мария Матвеевна Степанова в партии
Антониды.

Портрет работы неизвестного художника

«Сусанина» всероссийскому самодержцу, а вместе с тем возникло и новое название оперы — «Жизнь за царя».

Рассмотрение партитуры было поручено главному дирижеру театра К. А. Кавосу. Старый руководитель оперной труппы, известный композитор, в течение многих лет снабжавший театральную сцену своими сочинениями, он все же сумел беспристрастно и по достоинству оценить труд Глинки и даже пожертвовать былой славой собственной оперы, написанной на тот же сюжет двадцатью годами раньше.

Постепенно началось разучивание партий артистами Большого театра. В процессе работы Глинка сблизился с двумя замечательными певцами, чьи имена навсегда вошли в историю русского театра. Осипу Афанасьевичу Петрову (1807—1878) и Анне Яковлевне Воробьевой (1816—1901) суждено было стать первыми исполните-

лими партий Сусанина и Вани и в то же время прочно установить сценическую традицию интерпретации глинкинских опер. В лице Петрова, в то время уже известного «первого баса» петербургской оперной труппы, Глинка нашел идеального Сусанина — величавого и прекрасного в суровой простоте своего сценического облика. Юная 19-летняя Воробьева, только недавно вступившая на сцену и вскоре ставшая женой О. А. Петрова, сразу же поразила Глинку голосом редкой красоты. С этого времени композитор начал не только помогать молодой певице своими советами, но и постоянно выступать с ней в музыкальных салонах. «Ее несравненный голос, — рассказывает А. Н. Серов, — нельзя было слушать без душевного волнения (что бы ни пела А. Я. Петрова, один тембр ее голоса западал прямо в душу!)». Такой была она и в трогательной песне Вани, и в героической сцене у ворот монастыря, специально для нее написанной Глинкой. Такой оставалась и в партии Ратмира, навсегда увековеченной ее исполнением.

Другие оперные партии были поручены молодым певцам: тенору Л. И. Леонову и артистке М. М. Степановой (сопрано) — несколько холодной, но обладающей чистой и верной интонацией. В Большом театре оперу приняли с энтузиазмом, и не раз репетиции прерывались дружными аплодисментами всех исполнителей.

В течение всего 1836 года слухи о будущей постановке «Сусанина» распространялись повсюду. В письме к А. М. Бакуиной от 14 апреля Н. В. Кукольник писал: «По музыке у нас готовится истинное чудо: опера Глинки „Иван Сусанин“. Прелестная, чудно народная, разнообразная, великолепная. Мы увидим ее на сцене не раньше сентября. Едва ли одна нация может похвастать до такой степени народною оперой» (47, 106).

Премьера оперы была приурочена к открытию сезона в Большом театре, который тогда находился в стадии реконструкции. Первоначально репетиции шли в зале Александринского театра и лишь незадолго до первого представления были перенесены на оперную сцену. К тому времени еще не закончилась работа строительных мастеров: «отделывали ложи, прибавляли канделябры и другие украшения, так что несколько сот молотков часто заглушали и капельмейстера и артистов» (23, 247).

Далеко не все удовлетворяло Глинку в трактовке оперы. Оркестр, по его словам, «был хорош, но не совсем». Не

всегда следовал авторским указаниям и сам дирижер — Кавос. Как утверждает композитор, он, в сущности, «не мог уловить настоящего темпа, а всегда брал его несколько медленнее или живее» (23, 272). По-видимому, музыка Глинки во многом оставалась чуждой для Кавоса, воспитанного на франко-итальянской традиции, несмотря на его доброжелательное отношение к молодому коллеге.

Все это сильно волновало Глинку. «Он полагал, что при таких условиях „Иван Сусанин“ не выдержит и трех представлений», — рассказывает Одоевский (55, 370).

Но вот наступил исторический день премьеры — пятница 27 ноября 1836 года. Сверкающий огнями, только что отделанный зал Большого театра был переполнен. На премьере присутствовал весь цвет литературно-художественной интеллигенции. Среди зрителей находились Пушкин, Жуковский, Вяземский, Одоевский, Михаил Виельгорский; несколько позже, на следующих представлениях с оперой познакомились Гоголь, Тургенев (тогда еще студент Петербургского университета), Шевченко, художники Брюллов и Айвазовский.

Интересное свидетельство о премьере «Сусанина» оставил один из зрителей — актер и режиссер Н. И. Куликов: «Здесь я видел в последний раз Александра Сергеевича [Пушкина]: его кресло было крайнее у прохода в 11-м ряду, мое — за ним в 12-м. В антрактах все интеллигентное общество из первых рядов подходило к нему с похвалами Глинке, и вообще опера имела блестящий успех» (40, 180).

Однако этот блестящий успех породил далеко не единодушную реакцию в зрительном зале. Не помня себя от волнения, Глинка все же внимательно и чутко воспринимал каждое слово и каждый отклик на свою музыку. С большой точностью он зафиксировал в своих воспоминаниях весь ход спектакля. По его словам, наибольшим успехом пользовались лирические номера — трио «Не томи, родимый», песня Вани, дуэт Сусанина и Вани из III действия и трио из эпилога, в котором «как всегда превосходно» пела Воробьева. Огромное впечатление на зрителей произвел «великолепный спектакль» эпилога с декорациями Роллера, сделанными по эскизу хорошего рисовальщика — поэта Жуковского. Мощное звучание оркестра и хора, усиленное торжественным звоном колоколов, ослепительный эффект декораций — все это в сценическом исполнении потрясло даже и самого композитора.

Но музыка оперы в целом была воспринята далеко не всеми, и более того — породила резко противоположные мнения. В кругах петербургской знати, наполнившей зал, она вызвала недоумение благодаря своей сложности, «уче-ности», обилию «контрапунктических затей». С другой стороны, высокопоставленных слушателей явно шокировала ее демократическая направленность, ее «простонародный» характер. Непонятыми оказались ценнейшие достижения Глинки: все драматические сцены Сусанина, величавый распевный строй его вокальной партии, да и вся характеристика народного героя (речитативы Сусанина в последней сцене, по словам А. Я. Петровой-Воробьевой, вызвали скуку в зрительном зале). В придворной среде оперу оценили прежде всего за монархически-тенденциозное либретто, но отнюдь не за небывалую по своему новаторству музыку. Приверженцы «официальной народности» могли превозносить Розена — но не Глинку!

Нет надобности вновь и вновь приводить все пошлые суждения великосветских меломанов, чей деликатный слух был оскорблен «мужицкой» музыкой «Ивана Сусанина». Нет надобности напоминать вошедшие в историю глубокомысленные сентенции, отмеченные Одоевским и Глинкой: «кучерская музыка», «музыка кабаков», «„Чем тебя я огорчила“ с барабанами»...

Господствовавшая в театре атмосфера официального спектакля (на премьере присутствовал сам император и двор в полном составе) не могла не способствовать подобным суждениям. Характерный эпизод отмечен в «Записках» Глинки: после блестящего «польского акта» в зале внезапно воцарилось гробовое молчание. Не раздалось ни одного хлопка. Этот холодный прием неприятно поразил композитора; у него уже складывалось представление о полном провале оперы. Однако истинную причину неприятного инцидента тут же объяснил ему сын дирижера, хормейстер Иван Кавос: на сцене появились поляки! Вывести в опере горделивых польских рыцарей, раскрыть во всей полноте изящество и блеск польского национального танца — все это, после событий 1830 года, показалось императору и его клике недопустимой «бестактностью». Российский самодержец, конечно, не мог забыть в то время о польском восстании, потопленном в крови.

Справедливой оценки музыки Глинки в ее художественной сущности трудно было ожидать в среде высшей, придворной аристократии, где все еще господствовало преж-



М. И. Глинка.
Портрет работы Н. Волкова

нее представление об опере как пышном, торжественном атрибуте дворцового ритуала.

Но примечательно и другое. Музыкальная драматургия «Сусанина» оказалась малодоступной в то время даже для многих музыкально подготовленных зрителей, каким был, например, юный А. Н. Серов, присутствовавший на втором представлении оперы. «Сходство стиля этой музыки с народными нашими песнями было для меня весьма ощутительно с первых звуков, — писал он впоследствии в своих «Воспоминаниях о М. И. Глинке», — но вместе я как-то и недоумевал: музыка и народная, и не народная, мелькают формы очень ученые, сложные (как мне тогда представлялось — всё контрапункты), общий характер не похож нисколько ни на Моцарта, ни на Вебера, ни на Мейербера... Какая-то особенная серьезность фактуры (от преобладания контрапункта) и строгий колорит оркестровки (от частного сочетания струнных инструментов с медными) не могли не поразить меня, но не скажу, чтобы тогда особенно понравились мне... Сцена в лесу мне казалась скучноватой и утомительной. Бездны красот музыкально-драматических, рассыпанных щедрою рукою в каждом нумере этой гениальной оперы, я тогда еще вовсе не понимал. Для этого потребно развитие музыкальности, от которого в то время я был слишком далек» (79, 1316—1317).

К этому интересному отзыву можно присоединить высказывание И. С. Тургенева, посетившего одно из первых представлений оперы в феврале—марте 1837 года. «Я просто скучал», — откровенно признается писатель, и далее с досадой замечает: «но музыку Глинки я все-таки должен был бы понять!» (84, 16).

Проникнуть глубоко в дух и строй оперы Глинки смогли лишь те просвещенные слушатели, для которых она явилась прямым следствием внутренних потребностей роста всей русской национальной культуры, плодом ее исторического развития. И для Одоевского, и для умного, проницательного Мельгунова творчество Глинки уже с первых его произведений стало естественным проявлением родной звуковой стихии. Внимательно следившие за его эволюцией художника, они уже давно ждали от него великих свершений.

Их ожидания разделяли виднейшие представители литературных кругов, являвшие собой главную движущую силу русского искусства. Гоголь с восторгом говорил об опере Глинки как о «прекрасном начале» русской классической

музыки. С. Т. Аксаков чутко уловил в ней главное качество — истинную народность. «Это музыка, в которой каждый звук мой, родной; я его слышал, певал, или непременно услышу, спою», — с присущей ему простотой и ясностью писал автор «Семейной хроники». В глазах крупнейших русских писателей тенденциозность и бездарность либретто не заслонили собой прекрасной музыки. Иначе не смог бы так горячо приветствовать оперу великий вольнодумец и ярый враг официальной народности — Пушкин.

13 декабря состоялся торжественный обед у А. В. Всеволожского, на котором поэт публично почтил Глинку своим блестящим экспромтом. В честь композитора Жуковским, Вяземским и Пушкиным были сочинены куплеты, тут же положенные на музыку Одоевским.

Пой в восторге русский хор,
Вышла новая новинка,
Веселися, Русь! Наш Глинка —
Уж не Глинка, уж не Глинка, а фарфор! —

так начал этот своеобразный дифирамб Жуковский.

Последний, наиболее острый и злободневный куплет принадлежал Пушкину:

Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать, топтать, топтать не может в грязь.

Цену этой злобе и зависти хорошо знал поэт, переживавший тогда последние дни своей жизненной трагедии.

Действительно, тщетными оказались ничтожные попытки «затоптать» творение Глинки. Вопреки напыщенным суждениям «знатоков», вопреки невежественным нападкам «Северной пчелы» и ее издателя Фаддея Булгарина, слава новой оперы быстро росла и распространялась по всей России.

Официальная критика натолкнулась на стойкое противодействие общественного мнения.

На оперу горячо откликнулась основная масса зрителей, завсегдаев оперного театра. Успех «Сусанина» возростал с каждым спектаклем. С живым восторгом приняла оперу московская публика, хотя в Москве она прозвучала впервые только в концертном исполнении и только в от-

18  36.

НА БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ.

Для открытія послѣ перестройки.

Сего дня въ Пашнищу, 27 Ноября,

РОССІЙСКИМИ ПРИДВОРНЫМИ АКТЕРАМИ ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТЪ

въ первый разъ:

ЖИЗНЬ
ЗА ЦАРЯ,

Оригинальная большая опера въ шестъ дѣйствійхъ, съ эпиллогомъ, хорами и танцами; слова сочиненія барона Е. Ф. Розена; музыка М. И. Глинки; декорация 1-го дѣйствія, представляющая село Доминино на рѣкѣ, Шачѣ Г. Андреа Роллера; зала Г. Петрова; во 2. дѣйствіи: изба Г. Гонзаго; въ 3. дѣйствіи: дикій лѣсъ занесенный снѣгомъ Г. Кондрашева; видъ предмѣстья Москвы Г. Гонзаго; въ эпиллогѣ, красная площадь съ видомъ Кремля, Андреа Роллера; шанди Балетмейстера Г. Тишюса; костюмы Г. Бальше; переднія завѣсы Андреа Роллера,

Танцовашь будутъ: Г-жи Пяменова, Самойдова сред. Андриянова 2. и Смирнова.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

Иванъ Сусанинъ, крестьянинъ села

Доминина

Г-нъ Петров.

Анthonда, дочь его Г-жа Степанова.

Богданъ Сабининъ, женихъ ея Г-нъ Анохинъ.

Ваня, сирота, воспитанникъ Сусанина Г-жа Воробьева.

Начальникъ Польскаго отряда Г-нъ Гийсонъ.

Начальникъ Русскаго отряда Г-нъ Ефремовъ.

Гонецъ Польскій Г-нъ Макаровъ.

Русскій народъ, Польскіе воины.

НАЧАЛО ВЪ 7 ЧАСОВЪ.

ЦѢНА МѢСТАМЪ.

Ложы Бенуаръ	25 р.	Кресла 1 ряда	10 р. к.
— 1-го яруса	25 —	— 2. и 3. ряда	7 — 50
— Бель-Этажъ	30 —	— прочихъ ряд.	5 —
— 2-го яруса	30 —	Мѣста за креслами	3 — 30
— 3-го яруса	15 —	Балконы	5 —
— 4-го яруса	10 —	1. Галлерей	3 — 30
— Литерный 3. яру. 35 —		2. Галлерей	2 — 30
— Литерный 4. яру. 25 —		Боковая галлерей	2 —
— Литерный 5. яру. 20 —		Амбшвастръ	1 —
		Боковое мѣсто 5. яру.	50

Факсимиле первой программы.

Афиша первого представлення оперы «Иван Сусанин»

рывках¹¹. И если новаторские достижения Глинки в то время были теоретически осмыслены лишь немногими, то в широких кругах опера была интуитивно воспринята и оценена по достоинству благодаря ее психологической глубине, народности, реалистической силе. Для каждого слушателя в ней, действительно, каждый звук оказался «своим, родным» — как писал об этом С. Т. Аксаков.

Сразу же после премьеры в печати появились исторические статьи Одоевского, определившие истинное значение оперы Глинки. Появилась и прозорливая критика со стороны московского литератора Я. М. Неверова, друга Станкевича и Грановского, писавшего: «Никогда еще у нас сценическое произведение не возбуждало такого живого, полного энтузиазма <...> создать народную оперу — это такой подвиг, который запечатлеет навсегда его имя в летописях отечественного искусства» (41, 212—213).

Особенно глубокой и содержательной оказалась статья Н. А. Мельгунова, написанная еще до постановки оперы на сцене, на основании знакомства с партитурой. Статья эта, которую Глинка счел излишне хвалебной, по настоящению композитора не была своевременно напечатана¹². Однако по меткости оценок и точности критического суждения она во многом предвосхищает последующие труды о Глинке — классические исследования Стасова, Серова, Лароша.

Положив начало новой эпохе русского музыкального искусства, опера Глинки сразу продвинула вперед музыкальную мысль. Вместе с ней возникла не только русская оперная классика: родилась и созрела подлинно научная

¹¹ Первое исполнение фрагментов из оперы Глинки (увертюра и ария Собинина из сцены в лесу) состоялось 11 марта 1837 года в зале Благородного собрания (ныне Дом союзов), в концерте Л. И. Леонова.

Полностью опера была поставлена на сцене московского Большого театра только через шесть лет после петербургской премьеры, 7 сентября 1842 года. Главные партии исполняли: Д. В. Куров (Сусанин), М. К. Леонова (Антонида), А. Н. Петрова 2-я (Ваня) и А. О. Бантышев (Собинин).

¹² Мельгунов, находившийся тогда в Германии, прислал 28 мая 1836 г. Я. М. Неверову свою статью «Глинка и его музыкальные сочинения» с просьбой опубликовать ее в журнале «Московский наблюдатель». Ознакомившись с этой рукописью, Глинка не счел возможным отдать ее в печать: оценка его заслуг показалась ему преувеличенной. Фрагменты из статьи Мельгунова были впервые опубликованы Стасовым в его биографии Глинки (1857), а затем появился и полный текст ее в воспоминаниях литератора А. Н. Струговщикова (72). Переиздана полностью (41, 202—208).



Анна Яковлевна Петрова-Воробьева в
партии Вани.

Рисунок В. В. Тимма

музыкальная критика — провозвестница лучших творческих стремлений, носительница «высоких дум» русской музыки.

* * *

Время, когда работал над своей оперой Глинка, ознаменовалось пышным цветением романтизма в западноевропейской опере. Закончился творческий путь двух корифеев итальянского музыкального театра — Россини с его последней оперой «Вильгельм Телль» (1829) и его молодого соотечественника Винченцо Беллини, умершего в 1835 году; свои лучшие оперы уже создал Доницетти. Уже появилась на горизонте новая восходящая звезда — Верди. Французский музыкальный театр, продолжая традиции романтической драмы, вступает на путь остросюжетного,

сценически эффектного постановочного спектакля: огромным успехом, в том числе и у русских зрителей, пользуются оперы Обера и Мейербера. В Германии Вебер, блистательно завершив свой путь «Обероном», передает знамя национального романтизма Вагнеру, автору первых опер — «Феи» и «Запрет любви».

По-разному проявившаяся в различных странах мира, эстетика романтизма оказывает сильнейшее воздействие на всю драматургическую концепцию оперы, существенно трансформируя ее жанровый облик. Одной из главных, основных примет времени явился в этот период повышенный интерес к жанру историко-героической оперы, вдохновленный силой национально-освободительных движений 1830—1840-х годов. Как бы подхватывая ту демократическую линию «оперы спасения», которая впервые выдвинула на первый план личность простого, обывденного героя, романтическая опера Италии и Франции расширила героическую тематику до крупных масштабов общенародных движений. Мощным призывом в эпоху Глинки зазвучали мужественные хоры друидов из «Нормы» Беллини, полная энергии песня-марш восставшего народа в опере Обера «Немая из Портичи», великолепные народные сцены «Вильгельма Телля». И далее в сфере германской легендарно-фантастической оперы, продолжившей, по существу, совсем иную линию романтизма, идея героических подвигов все заметнее проявляет себя, получая своеобразное воплощение в «рыцарских» операх Вебера, Маршнера, Шпора и раннего Вагнера. Царство большой, крупномасштабной оперы, насыщенной массовыми сценами, выражающей общенародное чувство, прочно водворилось на оперной сцене 1830—1840-х годов. И этого, конечно, не мог не чувствовать Глинка, глубоко усвоивший опыт передовой западноевропейской культуры своего времени.

Не мог он не сознавать и огромную трудность своей задачи. Многое, и при этом лучшее, усвоил он из оперного наследия классики — Моцарта, Бетховена, Керубини. С большим вниманием относился к принципам вокального письма, разработанным в операх Россини, Беллини и Доницетти (недаром о характерных «итальянизмах» в опере Глинки так часто говорят современные зарубежные исследователи).

Но ни одной из этих традиций в полном смысле «следовать» он не хотел. Говоря его собственными словами, он «искренно не мог быть итальянцем» — как не мог быть

последователем Вебера или мастером эффектного мейерберовского «большого стиля», насыщенного чисто театральной риторикой.

А вместе с тем, задумав национальную героическую оперу, Глинка не мог опереться и на весьма недолгий опыт отечественного, русского музыкального театра: такую традицию надлежало создать ему самому. Молодая русская композиторская школа к тому времени не могла еще преодолеть сложившихся принципов «смешанного» спектакля с чередованием разговорных диалогов и относительно небольших музыкальных номеров. При всем различии сюжетов — то комедийно-бытовых (как это было в XVIII веке у предшественников Глинки — Пашкевича, Фомина), то легендарно-фантастических (напомним о знаменитой «Лесте, днепровской русалке» Давыдова) — такой тип оперы явно не выдерживал значительной драматической и философской нагрузки. Более того, в этой атмосфере сформировались и вкусы русской театральной публики, воспринимавшей оперу прежде всего как «пьесу с музыкальным сопровождением» или как занимательный театральный спектакль. Принципам дивертисментности стремился подчинить свою оперную драматургию ближайший предшественник Глинки — Верстовский. Исторический сюжет оперы «Аскольдова могила» он попытался вложить в привычные рамки бытовой оперы, насыщенной доходчивыми мелодиями романсов и песен.

Не этого хотел Глинка, вернувшийся на родину после долгих скитаний. И не случайно так скоро отверг он мелькнувшую мысль о легендарной опере «Марьяна роща» по повести Жуковского. Ведь именно этот сюжет и мог навести его на уже пройденный путь — путь Верстовского!

Остановив свой выбор на историко-героической теме, Глинка решил ее в определенном жанре национально-трагедийно. Осуществить эту цель ему помогли не столько национальные традиции собственно музыкального театра, сколько многовековой опыт русской художественной культуры в различных ее слагаемых: народное искусство, богатейшее наследие русского песенного фольклора, поэзия и литература пушкинского времени — всем этим определилось значение глинкинской оперной драматургии и вместе с тем намечался и весь дальнейший путь исторического развития русской оперной классики.

Влияние пушкинской концепции отразилось у Глинки и в самой трактовке сюжета. Созданием реалистической тра-

гедии «Борис Годунов» поэт властно утвердил новый взгляд на историческую трагедию как на диалектическое взаимодействие общественного и личного, общенародного и индивидуального. «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ, судьба человеческая, судьба народная», — писал Пушкин в заметке о народной драме в 1830 году (65, 625). Новаторские принципы пушкинской драматургии Глинка сумел перенести в область трагедии м у з ы к а л ь н о й.

Пушкинская идея взаимодействия судьбы человеческой — судьбы народной ярко отражена в центральном образе Сусанина. Народ решает судьбы отечества, рождает в своей среде героев, способных на бессмертные подвиги. В подвиге Сусанина Глинка, как и многие его современники, видел высокое выражение силы и стойкости народной души. И примечательно, что Пушкин, мысленно обращаясь к этому историческому событию, испытывал такое же чувство национальной гордости. «Величественная драма, начавшаяся в Угличе и закончившаяся в Ипатьевском монастыре, — как, неужели все это не история, а лишь бедный и полузабытый сон?» — писал он в 1836 году П. Я. Чаадаеву в ответ на его скептические замечания о русской истории (65, 875). События борьбы с польской интервенцией, борьбы за независимость Русского государства поэт мысленно связывал с близкой ему эпохой Бориса Годунова, с темой собственной исторической трагедии.

Однако, усваивая пушкинскую концепцию в самых широких ее философских основах, Глинка в «Сусанине» создал свой тип классически стройной оперной композиции, не столь динамичной, но и не менее впечатляющей: напряженный драматизм у него сочетается с эпическим величием.

Одной из важнейших целей, какую поставил перед собой композитор, явилось высокое обобщение народного образа в его этическом значении: народ как носитель лучших нравственных начал, защитник правды, добра и справедливости. Такая глубокая, целостная трактовка народного образа произвела решающий переворот в музыкальном театре, открыв собой новый, классический период русского оперного искусства. И в этом смысле творческая концепция Глинки была как нельзя более правильно воспринята Одоевским, утверждавшим, что он сумел впервые возвысить русскую мелодию до трагического стиля (55, 119).

Нельзя не напомнить в то же время, что этот «серьез-

ний» поворот оперного сюжета в силу инерции вызвал в то время прямое противодействие со стороны консервативно настроенной критики. «Обращаемся к почтенному г-ну Глинке и просим его выслушать речь нашу, — ораторствовал на страницах «Северной пчелы» Ф. В. Булгарин. — Вы имеете природный, неподдельный талант, т. е. земля Русская дала Вам множество своего самородного золота. Вы постигли Искусство и можете сделать из этого золота, что Вам угодно. Просим Вас, не кладите этого самородного золота в минералогический кабинет, ни стекло, на радость гг. ученым минералогам, но сделайте из этого золота ходячую монету и пустите ее в народ!» Иносказание это не требует пояснений (76).

И даже талантливый Верстовский, упрекая оперу Глинки в недостатке сценичности, с ревливой подозрительностью отстаивал дивертисментные принципы собственных опер. «Я первый обожатель прекраснейшего таланта Глинки, но не хочу и не могу уступить права первенства, — писал он Одоевскому после премьеры «Сусанина». — Правда, что ни в одной из моих опер нет торжественных маршей, польских и мазурок — но есть неотъемлемые достоинства, приобретаемые большой практикой, знанием оркестра. Нет ораториального — нет лирического — да это ли нужно в опере — всякий род музыки имеет свои формы, свои границы — в театр ходят не богу молиться» (8, 240).

Это особое качество «ораториальности» недаром было замечено ревливым Верстовским. Создавая монументальные хоровые сцены народной трагедии, Глинка в сильнейшей степени опирался на давние традиции русской хоровой культуры, на стиль древнего знаменного распева, партезного пения, хоровых концертов.

Вся эта область хорового творчества, которая, по меткому выражению Асафьева, всегда была выражением «возвышенности и высокой направленности помыслов» русских композиторов, с юных лет питала воображение Глинки. Неудивительно, что именно этими средствами впечатлел он неповторимый в своем величии образ русского народа. В «Иване Сусанине», как первой национальной опере широкого плана, ярко воплотились характерные для русской классической музыки э п и ч е с к и е черты, усвоенные последователями Глинки. В чистом своем виде этот эпический стиль проявится позже, в былинном складе «Руслана». Но этим же качеством эпичности была несомненно



Осип Афанасьевич Петров в
партии Сусанина

отмечена и вся новаторская, оригинальная драматургия «Сусанина». «По сюжету и по музыке это такой правдивый итог всего, что Россия выстрадала и излила в песне... Это более чем опера, это национальная эпопея», — писал об опере Глинки французский критик Анри Мериме (19, 237).

Резко отличным от всего предшествующего этапа русской оперы, не исключая и опер Верстовского, явился народный стиль музыки Глинки, поразившей слух современников. По-разному воспринималась в то время сложная, монументальная композиция оперы. Но даже и самые ярые противники Глинки не отрицали в ней подлинной народности (хотя бы и «грубой, мужицкой, кучерской!»). Новым, по существу, был самый подход композитора к народной песне как единому, целостному организму — песне со всеми особенностями ее поэтического, мелодического, ладового, многоголосного строя.

(Об этом с редкой для того времени проницательностью говорил еще Мельгунов, попытавшийся раскрыть в своем очерке главные принципы стиля Глинки. «Он понял иначе значение слова: русская музыка, русская опера, чем его предшественники, — писал Мельгунов. — Он не ограничился более или менее близким подражанием народному напеву; нет, он изучил глубоко состав русских песен, самое исполнение их народом, — эти вскрики, эти резкие переходы от важного к живому, от громкого к тихому, эти светотени, неожиданности всякого рода; наконец, особенную, ни на каких принятых правилах не основанную гармонию и развитие музыкального периода; одним словом, он открыл целую систему русской мелодии и гармонии, почерпнутую в самой народной музыке и не сходную ни с одной из предыдущих школ. Его первый большой опыт, его опера „Иван Сусанин“ докажет, до какой степени он выполнил мысль и мечту свою» (41, 206).

Мысль Мельгунова о Глинке как о создателе интонационной «системы» русского классического музыкального стиля нашла впоследствии широкое развитие в трудах русских и советских музыковедов, и в первую очередь — Г. А. Лароша, детально обосновавшего глинкинские принципы народности. В эпоху Глинки передовая критика единодушно отмечала одно: оригинальность и самобытность его мелодики, отсутствие прямого подражания конкретным народным образцам. Но лишь немногие, и в том числе Мельгунов, приблизились к важнейшей проблеме синтетического метода Глинки, родственного аналогичной пушкинской концепции. Правда, оспаривая цитированное выше высказывание Мельгунова, можно сказать, что многие предшественники Глинки, во всяком случае самые талантливые из них, также «не ограничивались подражанием народному напеву» (напомним яркие, вполне оригинальные оперные темы Верстовского). Однако никто из них — как это правильно констатировал тот же Мельгунов — не смог подняться на уровень творческого синтезирования, высокого обобщения жанровых и стилистических особенностей русской народной музыки.

Своеобразное преломление в музыке Глинки знакомых народных тем было отмечено еще его современниками (так, например, с протяжной песней «Лучинушка» Одоевский, а за ним и Серов прямо связывали печальную тему гобоя из вступительного раздела увертюры). Несколько позже виднейшие теоретики XIX века последовательно

устанавливали характерные глинкинские особенности свободного голосоведения, гибких несимметричных метров, переменных ладов и внутриладовых смен. В советском музыкознании проблема народных истоков оперы Глинки была подробно, с обилием конкретных параллельных и подлинных фольклорных образцов разработана В. В. Протопоповым (см.: 63, 163—236).

Всем этим подтверждается особый, широко обобщающий подход Глинки к народной песне, и в частности — к совсем еще не освоенному его предшественниками глубинному слою традиционной русской крестьянской песенности.

Мимо этой древнейшей традиции, конечно, не могли пройти русские композиторы XVIII и начала XIX века. Однако сознательное овладение сложнейшими ладовыми, ритмическими, полифоническими особенностями крестьянского песенного фольклора для них было пока еще непосильной задачей. Старинная протяжная, обрядовая, хорова-ая песня в известных нам песенных сборниках или в операх Фомина, Давыдова, Верстовского доходила до слушателей пока еще в сильно трансформированном виде, преломляясь сквозь «инструментальный» строй классицистской гармонии или же городской песенно-романсной культуры. Тем более недоступным для них было создание характерных форм широкого, ариозного, распевного речитатива: поводов к этому не давала сама драматургия ранней комической оперы, основанная на сопоставлении разговорного диалога и музыкальных номеров. И только в речитативах Глинки, особенно в партии Сусанина, впервые зазвучала суровая, мужественная, первозданная русская народная речь.

* * *

Основные принципы музыкальной драматургии «Сусанина» отчетливо выражены в авторском определении: «Отечественная героико-трагическая опера». Идея любви к отечеству, сквозная в опере, поднята композитором на уровень высокой трагедийности: спасая Родину, герой жертвует жизнью. Эта идея последовательно развивается в классически стройном драматургическом плане (напомним слова композитора: «надлежало все пригонять, с тем чтобы вышло стройное целое»). Широко задуманная экспозиция оперы — показ русского народа и обобщенный образ «контрдей-

ствия», польский акт — сменяется острой коллизией в III действии: в мирную жизнь крестьянской семьи вторгаются враги. Кульминацией служит IV акт, в котором тема героического подвига последовательно проходит три стадии развития (сцена Собинина — сцена Вани — сцена Сусанина в лесу). Величественный эпилог вновь возвращает действие в сферу эпического повествования. Хор «Славься» утверждает идею народного торжества, непобедимой силы народной. В этой двойной развязке со всей мощью, достойной античной трагедии, раскрывается смысл событий: подвиг героя бессмертен.

Логика драматического развития находит полное отражение в музыкальной композиции оперы и ее тематической структуре. «Иван Сусанин» — первая русская опера без разговорного диалога, основанная на непрерывном вокально-симфоническом развитии. Тем более поражает у Глинки единство и цельность оперной формы. Композитор создает единую образно-музыкальную систему, последовательно отображающую развитие главных драматургических линий. Опираясь на эту «систему музыкально-тематических повторений» (определение В. В. Протопопова), Глинка осуществляет в опере принципы классического русского симфонизма и закладывает основы лейтмотивного метода, позднее с таким мастерством разработанного Чайковским и Римским-Корсаковым. Вместе с «Сусанином» русская опера вступила на путь симфонического развития.

Широко и разносторонне применен Глинкой метод тематических связей. Нет сомнения, что прочной опорой здесь послужил для него опыт западноевропейской оперной классики.

Однако ни у одного из зарубежных современников Глинки в оперном жанре такого логичного сквозного развития этот метод все же не получил. Нельзя не согласиться с мнением В. В. Протопопова о том, что Глинка, продолжая традиции классиков, «идет дальше, разрабатывая широкую и тематически многообразную систему музыкальных повторений, в которой использование тем оперы в увертюре — лишь одно из звеньев» (63, 245). Не только возникает вопрос: чем же мог руководствоваться русский композитор, создавая свою первую и столь сложную оперную композицию?

Думается, что важной основой для выработки подобной системы внутритематических связей должна была по-

служить пристальной работа композитора над крупными сочинениями инструментально-симфонического плана. Приступая к созданию большой оперы, претворяя в жизнь давнишнюю мечту, Глинка счел нужным предварительно «вооружить себя» мощным арсеналом различных средств тематической разработки, длительным изучением полифонии. Творческий путь его (и это следует лишний раз подчеркнуть) начинался не в опере — хотя, казалось бы, в этом жанре он еще в юные петербургские годы мог смело соревноваться с Давыдовым и Верстовским. Но хорошо зная то лучшее, что мог дать ему русский музыкальный театр, он все же сознательно продвигался к более высокой цели: к оперной форме широкого, симфонизированного действия. А к этому привело его не только глубокое постижение оперной культуры прошлого и современности, но и свободное владение инструментальной техникой, техникой оркестрового письма. В период «Сусанина» Глинка не оставлял работы над симфоническим наследием классиков. С особым вниманием изучал он симфонии и увертюры Бетховена, перед которым преклонялся и в ком ценил прежде всего «силу, могущество, величие его фантазии» (23, 182). Общие принципы зрелого классического симфонизма русский мастер стремился перенести в область музыкально-драматургических форм. И в этом снова сказался свойственный ему метод высокого художественного синтеза. Утверждая в опере приоритет вокального начала, он сделал ее подлинно симфоничной по методу развития.

Симфонический метод Глинки ярко проявляется в своеобразной двойственной направленности тематизма. Два принципа тематических связей определяют драматургию оперной формы: 1) выразить главную патриотическую идею оперы в темах народно-песенного характера, играющих в опере ведущую роль; 2) последовательно провести идею борьбы двух сил — действия и контрдействия, то есть осуществить метод конфликтного развития, типичный для симфонизма героико-драматического плана. Об этом замысле Глинка прямо говорит в «Записках»: «...Как бы по волшебному действию вдруг создался и план целой оперы, и мысль противопоставить русской музыке — польскую» (23, 267).

Идея народного патриотизма властно утверждает себя в двух ораториальных хоровых сценах, обрамляющих оперу, — интродукции и эпилоге:

45, Allegro

Т. соло

mf

Ро - ди - на мо - я!

Хор
f
Рус - ска - я зем - ля!

mf

Бу - ри мчат - ся над то - бой.

46 Allegro maestoso

Хор
f
Л. Славь - ся, славь - ся ты, Русь мо - я!

Г. Славь - ся ты, рус - ска - я на - ша зем - ля

Драматургическая функция этих тем не однозначна. Если первая из них — мужественная русская песня — сразу же утверждает идею народного героизма, то вторая — более обобщенная, гимническая, складывается постепенно, на протяжении всей оперы, из отдельных интонационных элементов и получает свое окончательное выражение лишь

в финале, как итог, как результат драматической коллизии¹³. Характерно, что обе темы в процессе их сквозного развития почти не повторяются в первоначальном, основном виде, а непрерывно трансформируются, в зависимости от сценической ситуации. Приводим примеры наиболее значительных вариантов основной темы интродукции и темы хора «Слався».

Звучание темы интродукции — лаконичное в увертюре, скорбное в первом хоре, суровое в партии Сусанина (сцена с поляками из III действия) и победно-торжествующее, ритмически расширенное в оркестровом вступлении к эпилогу — яркими вехами отмечает весь путь развития драмы:



466 [Allegro]
Русский воин

Всех, кто в смерт - ный бой

Хор
шел за край род - ной,

веч - но пом - нить бу - дет Русь!

¹³ Принцип постепенного формирования темы народного гимна был впервые установлен А. Н. Серовым в его работе «Опыт технической критики над музыкою М. И. Глинки» (1859).

40. *Muertos*

уединенно ff

Стра - ха не стра - шусь, смер - ти

но бо - юсь, ля - гу за свя - ту - ю Русь!

40. *[Vivacissimo]*

Иным путем формируется тема заключительного хора, которую Глинка лишь «предугадывает» в плавных, поступенных интонациях партии Сусанина, в мягких плаговых гармониях, сопровождающих квартет из III акта:

47а Maestoso

Сусанин

Ве - лик и свят наш край род - ной

476 Moderato assai

Ант.
Ваня

Бо - же!

Сча - стье семь -

Соб.
Сус.

- е по-шли!

Счас - тье зем - ле по-шли!

47в Più mosso maestoso e spianato

Сусанин

Вста-ет мо - я за - ря,

Нельзя не заметить также, что плавная секундовая нисходящая составляющая лежит в основе обеих тем:



Русской музыке противопоставлена польская. Характеристика польских воинов находит отображение в остро ритмованных темах танцевального склада, получающих в опере столь же логичное, сквозное развитие. Создавая резкий контраст двух действующих групп, Глинка с большой экспрессией подчеркивает интонационно-ритмическую характерность польского танца. Преобладающим в русской музыке двухдольным размерам противопоставляются трехдольные, плавному движению — своенравно-капризное с обилием синкопированных и пунктированных ритмов, умеренным темпам — быстрые. Уже на первых представлениях «Ивана Сусанина» этот драматургический прием был по достоинству оценен современниками. «Он счастливо умел слить в своем творении две славянские музыки, — писал Гоголь, — слышишь, где говорит русский и где поляк: у одного дышит раздольный мотив русской песни, у другого опрометчивый мотив польской мазурки» (26, 114).

Своеобразно задумана Глинкой вся композиция второго действия оперы: характеристику польской группы он целиком перевел в план хореографической образности. В опере нет традиционных приемов индивидуализации, выделения отдельных фигур (напомним беседу Глинки с В. Соллогубом: «Не лучше ли вставить польские личности, придумать какое-нибудь движение...» — «Ничего не изменю!» — сказал Глинка). Образ надменных инноваторов передан в обобщении, и передан с изумительным артистизмом. Композитор намеренно типизирует самые яркие, эффектные черты аристократического польского танца, намеренно подчеркивает присущий этому танцу «рыцарственный», блестящий колорит. Во всем блеске проявляется здесь и горделивая поступь полонеза, и прихотливый полет мазурки, и стремительный бег краковяка. Особая атмосфера праздничного ликования создается благодаря мастерской оркестровке, обилию тембровых конт-

растов, включению яркого тембра медных (сценный оркестр). Пышно-торжественным образом противопоставлены женственно-грациозные, массивным оркестровым tutti — пленительные сольные эпизоды у деревянных духовых. Являясь безупречной в хореографическом отношении (тонко прочувствован здесь пластический рисунок каждого движения, каждого танца!), музыка II акта составляет в то же время единую, симфонически развивающуюся композицию. Вестник приносит известие о победе русских войск. Блестящая сюита танцев внезапно перерастает в напряженный, динамичный финал. Темы мазурки трансформируются, приобретая действенную трактовку, — и вся драматургия польского акта приобретает, таким образом, значение «контр-темы» в развитии народной трагедии.

Нельзя не отметить, что этот новаторский замысел Глинки далеко не сразу получил на оперной сцене должное воплощение. На первом представлении «польский акт», как уже сказано, прошел «незамеченным» по причинам политического характера. В последующих постановках режиссеры и балетмейстеры сильно сокращали весь музыкальный материал и в угоду общепринятым традициям стремились превратить действие в обычный балетный дивертисмент. И только внимательное прочтение подлинной, авторской партитуры дало возможность полноценной интерпретации второго действия «Ивана Сусанина»¹⁴.

Основные темы, характеризующие польскую группу, представлены в полонезе и мазурке. Каждая из них имеет свое образное значение. Более статичная, призывно-фанфарная тема полонеза выражает надменную поступь польских рыцарей, их горделивую осанку «завоевателей Руси». В дальнейшем она остается неизменной, как символ воинственного, враждебного начала. Не случайно именно этот образ — зловещая фанфара полонеза — служит пред-

¹⁴ Большая заслуга в этом принадлежит С. В. Рахманинову как дирижеру московского Большого театра, возродившему в своей интерпретации ряд русских классических опер. 21 сентября 1904 года под его управлением состоялась премьера возобновленной оперы Глинки с новыми декорациями К. А. Коровина и А. М. Васнецова, с участием Шаляпина, Неждановой и Збруевой в главных ролях. Восстановив почти все купюры, Рахманинов вернул к оригинальному тексту всю музыку польского акта, придав ей подлинно драматическое звучание. Об этом исполнении единодушно, в восторженном тоне отзывались все рецензенты. «Польский акт буквально переселил слушателей в симфонический концерт», — писал Ю. Сахновский. Вслед за ним Ю. Энгель отмечал, что «это было не оперное, а концертное исполнение» (37, 214).

Agitato ma marcato
Сусанин

Бо - же, дай си - лы мне ты у - му - дри ме - ня, ты на - у -
- скве под о - са - дой! За - ста - вим ве - сти нас иль
- чи ме - ня! Бо - же, дай си - лы мне
бу - дем пы - тать.

Сквозное проведение польских тем получает свое завершение в последней картине IV действия. Открывающий сцену в лесу хор воинов польского отряда дает замечательное по своей психологической тонкости переинтонирование темы мазурки. Восходящий мотив мазурки, преобразованный путем хроматизации и экспрессивной гармонии (уменьшенный септаккорд в доминанте лада), создает образ трагического оцепенения:

51 **Con moto**

pp

Тревожно и грозно звучит новая «польская тема», появляющаяся в конце этой картины, перед финальной сценой Сусанина с поляками. В низком регистре оркестра, у фоготов и тромбонов, она приобретает мрачную, зловещую окраску:

52 **Mosso**

pp

Впервые эта тема появилась еще в увертюре: так соединяется своеобразная арка между крайними точками развития действия. В последний раз тема мазурки (вернее, отдельные ее мотивы — «осколки») звучит в симфоническом антракте перед эпилогом. Здесь она стремительно пролетает подобно вихрю, чтобы уступить место величественной, распевной теме интродукции¹⁶.

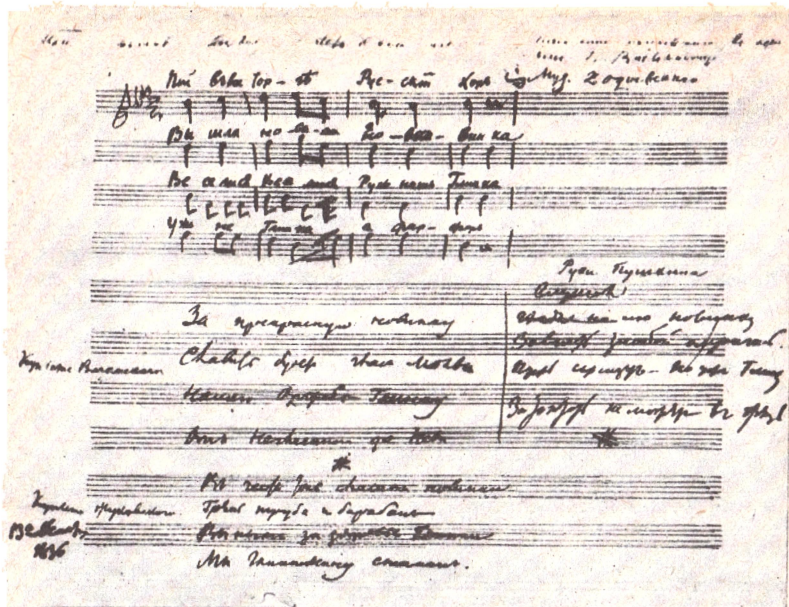
Указанные приемы трансформации польских тем ярко подчеркивают драматургический замысел Глинки: в постепенном омрачении, «убывании» польского тематизма изгибается себя линия контрдействия. Метод сквозного прощедения двух встречных тематических линий, сквозного развития двух противоборствующих сил получает логическое завершение.

Но силы эти неравны. Смысл драматургического сопоставления у Глинки — не только в национально-жанровом контрасте (русское и польское, песня и танец, вокальное и инструментальное начало как основное средство характеристики).

Огромное значение приобретает э т и ч е с к и й смысл контраста: правда — на стороне русского народа, защитника Родины. Народ — главное действующее лицо трагедии, ее главная действующая сила. Отсюда различная трактовка, различные принципы характеристики обеих групп: обобщенный образ завоевателей и ярко дифференцированный, многообразный показ русского народа.

Охват русской народной жизни в опере необычайно широк: быт, история, эпос. От первого героико-эпического хора интродукции композитор ведет действие к жанровым сценам, картинам семейного счастья; вдохновляется простой и душевной народной лирикой, погружается глубоко в мир чувств своих героев — Сусанина, Антонида, Вани, Собинина — и вновь возвращается к широкой массовой сцене колоссального размаха в хоровом эпилоге. Этими образными сопоставлениями порожден весь народ-

¹⁶ В первоначальном варианте оперы этот антракт представлял собой программную симфоническую картину связующего характера: сцена гибели Сусанина непосредственно переходила в эпилог. Музыка антракта, основанная на материале увертюры и финала III действия, при закрытом занавесе изображала схватку Собинина и его товарищей с врагами. Затем поднимался занавес и перед зрителями открывалась декорация, изображающая вид Москвы. Большое значение композитор придавал музыке траурного ансамбля «Ах, не мне, бедному» (Ваня, Антонида, Собинин): здесь, по его определению, «высказывалась смерть Сусанина», звучала надгробная песнь памяти героя.



Канон в честь Глинки на стихи Жуковского, Вяземского, Пушкина.
С автографа В. Ф. Одоевского

но-песенный стиль оперы, ее многосоставная жанровая природа.

В народных сценах «Сусанина» Глинка вдумчиво синтезирует самые основные, типические черты народных песенных жанров. Впервые сумел он передать их с таким ощущением жизненной реальности. Всюду — и в грациозной пятидольной ритмике свадебного хора девушек, и в гибкой ладовой переменности протяжной песни гребцов, и в широком, привольном запеве мужского хора («Родина моя») дает он почувствовать живое дыхание русской народной мелодии — нескованной, свободной, раскрепощенной.

Основная драматургическая функция принадлежит двум хоровым сценам, обрамляющим оперу: интродукции и эпилогу. Являясь выражением главной патриотической идеи, они создают целостный, обобщенный образ народа. Народ сплоченный, единый, готовый встать на защиту Родины, — и народ торжествующий, победивший — таковы две грандиозные фрески, открывающие и завершающие оперу, не-

ущие на себе всю оперную композицию. По своему эпическому размаху обе сцены в то время были беспрецедентным явлением. Их широкий ораториальный стиль сразу же поднял русскую оперу на высоту философских обобщений. Говоря словами Мусоргского, народ предстает в них как «великая личность, воодушевленная единой идеею», как выражение сплоченной, несокрушимой силы.

Не этим ли образом вдохновились впоследствии Бородин в «Князе Игоре», Прокофьев в «Войне и мире» — произведениях тоже в значительной мере ораториально-эпических!

Монументальная хоровая интродукция — пролог к народной трагедии. Построенная в форме двойных вариаций, она отличается подлинно гликинкой широтой и свободой ритмизации, и в то же время мудрой экономией выразительных средств. Начальная тема мужского хора с ее широкой, ритмически интонацией (квинта, секста) решительно утверждает себя в чисто вокальном звучании *a cappella*, в свободном, подголосочном изложении с плавными переходами от трехголосия к двухголосию и унисону (см. пример 46а).

Вторая тема, грациозная и подвижная, связанная с характеристикой русских женщин-крестьянок, изящно оттеняется пасторальным наигрышем у деревянных духовых — флейт и гобоев.

Своим светлым, весенним колоритом она перекликается со всей атмосферой действия, с картинами русской весенней природы, столь дорогими и близкими сердцу композитора¹⁷. Источником ее послужили старинные плясовые и хороводные песни, в том числе широко известная песня «При долинушке», использованная еще в русских операх XVIII века.

Развивая обе темы в вариационной форме, Глинка заканчивает интродукцию мужественной и энергичной русской фугой, в которой эти два образа сопоставляются по принципу запева и припева. «Сей хор, идущий фугою,

¹⁷ С этими образами весенней природы прямо ассоциируется у Глинки весь образный строй I действия — хор крестьянок, ария Антонины, хор гробцов и сопровождающая этот хор русская пляска (эпизод, построенный на «балалаечном наигрыше» оркестра). В новой редакции оперы (текст С. Городецкого) и в современных постановках действие переносится на осень 1612 года, что хронологически нарушает историческую обстановку и никак не соответствует музыкальному замыслу Глинки.

должен выражать силу и беззаботную неустрашимость русского народа», — писал Глинка в «Первоначальном плане» оперы.

Еще более широко развернута композиция заключительной сцены оперы — торжественного, монументального эпилога. Величественный хор «Славься» с небывалой мощью выражает картину народного ликования. «Хор этот — неоспоримо высший и совершеннейший народный гимн, какой когда-либо раздавался в России», — писал Стасов в своей биографии Глинки (83, 151). «Подавляющей, исполинской» назвал эту народную сцену Чайковский, утверждавший, что, создав хор «Славься», Глинка «стал наряду (да, наряду!) с Моцартом, Бетховеном и с кем угодно» (86, 214).

Сам Глинка выразительно определяет характер финального хора названием «гимн-марш». Тема хора исполнена благородной простоты. Она сочетает в себе черты распевности и движения. Весь ее интонационно-ритмический строй передает неторопливую поступь народного шествия. Такое колоссальное, исполинское творение могло возникнуть лишь на основе высокого обобщения давних, многовековых традиций русской торжественной музыки.

Истоки хора многообразны. Они и в плавных интонациях древнего знаменного распева, и в мощном многоголосном звучании хорового партесного пения, и в победных «виватных» кантах Петровской эпохи, и в маршевых ритмах воинских песен 1812 года. Особенно чутко переданы у Глинки особенности русского партесного стиля XVII—XVIII веков.

Голоса движутся плотной массой с преобладающим параллельным движением баса и мелодии, с обилием терцовых удвоений. Господствует чистая диатоника, плагальность; тема, развертывающаяся в тональности до мажор, приобретает характерный миксолидийский оттенок с опорой на доминанту лада. Определяющей интонацией всего хора является плавная, «раскачивающаяся» секундовая попевка (ми — ре — до — ре), типичная для мелодий знаменного распева¹⁸. Характерно русский, распевный склад темы подчеркивается приемами полифонического варьирования: к основному напеву хора присоединяются звонкие «юбиляции» верхних голосов у группы корифеев:

¹⁸ В. В. Протопопов проникательно связывает эту интонацию с «качающейся» попевкой знаменитого распева «Колыбелька» (63, 213).

53 Allegro maestoso

Кори-фен

Хор

А.

Т.

Б.

Сла - ва, сла - ва род - ным бой - цам,

В общей композиции хоровой сцены Глинка вновь применяет излюбленную форму вариаций с акцентом на подголосочно-полифонических приемах развития.

Общее впечатление света, радости, торжества достигается также колористическими приемами. В финале оперы участвует полный симфонический оркестр и два медных оркестра на сцене. К основной массе хора присоединяется группа корифеев и воинов (басы). Вступают колокола. В коде торжественная, гимническая тема у хора внезапно ошарашивается сиянием ярких гармонических красок. Смелый эффект терцовых сопоставлений (секвенционное проведение аккордов ми мажор — до минор, ре мажор — фа минор) создает впечатление праздничных, колокольных твучаний. Все эти средства применены с подлинно глинкавским чувством меры, стройности и красоты формы. Такого апофеоза народной мощи еще не знала оперная сцена!..

С характеристикой народа тесно связан центральный образ Сусанина — образ новаторский по своему реализму. Музыкальная характеристика Сусанина поражает силой правды и простоты. Можно сказать, что реализм Глинки обближается здесь с реалистическими принципами «Бориса Годунова», с народными образами пушкинского трагедии, полностью разрушившей прежнее представление о «высоком» трагическом стиле. Вопреки оперным традициям, Глинка наделил своего трагического героя реальными конкретными чертами простого человека. Перед зрителем предстал русский крестьянин — хозяин, семьянин, заботливый, ласковый, прямой и простодушный. «Роль Сусанина, вообще, написать как можно проще», — говорится в авторском плане оперы.

И в то же время образ героя нигде не утрачивает трагического величия («Сусанин — характер важный», — замечает Глинка). Нравственная сила Сусанина — в еди-

нении с народом. В опере он показан как «корифей народного хора», как собирательный образ, несущий в себе лучшие, высокие качества народной души. Именно так понимал этот характер Мусоргский, писавший о глинкинском герое под впечатлением сценической трактовки этой роли первым ее исполнителем — О. А. Петровым: «...Сусанин — не мужик простой, нет: и д е я, л е г е н д а, мощное создание необходимости...» (53, 181). Показывая Сусанина как народного героя, Глинка характеризует его основными темами оперы, выражающими идею народного патриотизма. Так, в сцене с поляками из III действия в партии Сусанина сначала проходит в ритмически расширенном варианте величаящая тема гимна «Славься», а затем первая тема интродукции (примеры 47а, 46в).

Величайшим завоеванием Глинки в партии Сусанина явилось новое претворение народно-песенных интонаций, «возвышенных до трагического стиля». Композитор использует широчайшие возможности народного мелоса, начиная от плавных распевов протяжной песни до речевых интонаций народного говора. Свободно строит он партию Сусанина и в драматургическом отношении, включая ее в развитие динамичных ансамблевых и хоровых сцен, показывая героя в его отношениях с семьей, с народом, с односельчанами или в остроконфликтных ситуациях (сцены с поляками).

Именно в этой, центральной партии Глинка счел нужным использовать конкретный, подлинный материал двух русских народных песен. Характерно, однако, что первая из них, записанная им от крестьянина-ямщика из Луги, оказалась известной лишь самому Глинке (все попытки фольклористов установить ее реальный источник до сих пор подтверждения не получили). Вторая же «Вниз по матушке по Волге» — разработана им свободно в инструментально-симфоническом плане, в качестве контрапункта к вокальной мелодии.

Обе народные песни — широкого размаха и энергичного ритма — использованы в самых ответственных, ключевых моментах драматического действия, в экспозиции и развязке драмы героя.

В духе и строе народной песни целиком выдержана первая сцена Сусанина с крестьянами (№ 3). В основе ее лежит «песня лужского извозчика», составляющая своеобразный запев в партии хора и чередующаяся с репликами крестьян («он поет вроде запевалы», — замечает Глинка).

Нелицавая и спокойная, «ступенная» песенная мелодия все же содержит в себе яркий внутренний контраст: ее второе, ответное построение (такты 4—7) с решительным ходом на октаву вниз выражает внутреннюю энергию и силу воли героя:

№ 4 Più moderato
marcato

Что га-дять о сва-дь-бе! Го-рю нет кон-ца. За-топ-тан хлеб во-лях, ры-да-ет мать зем-ля.

Позднее этот энергичный мотив получит развитие в трагической сцене гибели Сусанина, в ответе его полякам: «Туда завел я вас, куда и серый волк не забежал». «Песне лужского извозчика» здесь предшествуют суровые, волевые интонации темы «Вниз по матушке по Волге», которую Глинка назвал «разбойничьей песней» (с таким определением известны были в то время песни народных восстаний, песни народного гнева и мщения). Активные, динамичные фигурации в партии струнных, подобно набегаящим волнам, подчеркивают суровый и непреклонный характер вокальной мелодии:

№ 5 Animate

Ту-да за-вел я вас, ку-да и се-рый волк не за-бе-гал!



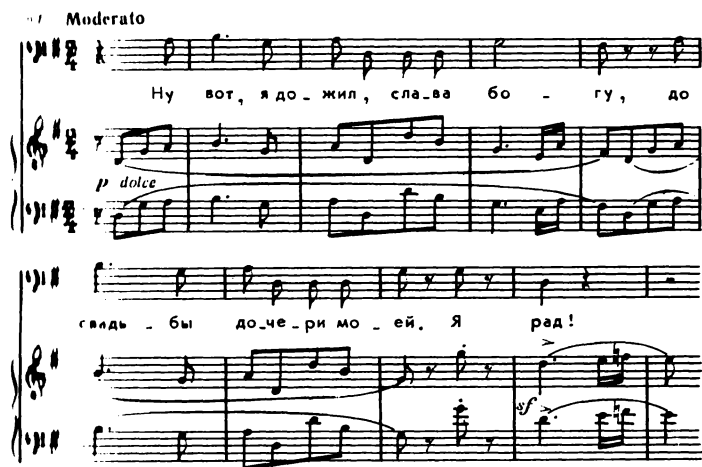
Особого внимания заслуживают речитативы Сусанина. В этой вокальной партии Глинка впервые овладевает тем принципом распевной декламации, который будет впоследствии одним из главных, определяющих признаков русской оперной школы¹⁹. Он смело разрушает традиционное разделение на «нейтральные», связующие речитативы и выразительную кантилену и придает речитативам Сусанина огромную силу экспрессии. Из подчиненного элемента оперной формы речитатив превращается в одно из важнейших средств музыкальной характеристики. На этой основе будут впоследствии создавать свои оперные партии Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков. Традиции глинкаевского ариозного речитатива особенно наглядно прослеживаются в вокальном стиле Мусоргского, с присущей этому композитору выразительностью распевно-речевых интонаций.

Органически сочетая в партии Сусанина интонации народного говора и русской распевной мелодии, Глинка создает особый вид выразительного ариозного пения, отмеченного яркой характерностью народно-песенных оборотов. Типичными признаками тематизма являются здесь нисходящие поступенные ходы к упорам на нижний звук, опевание квинты и тоники лада, строгая диатоника, широкие экспрессивные кварто-квинтовые попевки. Такой тип русской мелодии лежит в основе ариозо Сусанина из III действия (прощание с дочерью). В простой и трогательной лирической теме раскрывается внутренний мир героя, теплота и сердечность его натуры.

¹⁹ Такой стиль ариозно-речитативного пения сам Глинка определяет как «музыку, которая будет не речитатив, но характерное пение по *motivé* [без ярко выраженной мелодии]» (23, 32).



Другой пример — тема Сусанина в начале этой сцены. Истощению врагов в мирную обстановку крестьянского дома предшествует диалог Сусанина с детьми, мирная беседа в семейном кругу. В оркестре у струнных и в партии Сусанина звучит идиллически-спокойная тема пентатонического склада. Интонационно связанная с главной лейттемой Родины (пример 1а), она в то же время несет в себе более индивидуальное, лирическое начало, идея Родины, семьи, дома в душе героя нерасторжимы и составляют единую, духовную сущность всего его нравственного облика. Условно эту тему можно назвать темой семьи, семейного счастья:



В дальнейшем этот образ приобретает широкое симфоническое развитие, переплетаясь с трехдольными темами польского ритма. В сценах Сусанина с поляками в III и IV действиях она преобразуется в одну из важнейших драматических, кульминационных лейттем.

Высокого трагизма образ Сусанина достигает в последней картине IV действия — сцене в лесу. Это одновременно и высшая фаза драмы, и ее завершение. Глинка задумал эту сцену как свободно развивающуюся композицию, в центре которой возвышается ария и речитативный монолог Сусанина²⁰. Впервые в этой моносцене он оставляет героя наедине со своими думами: до сих пор Сусанин выступал только в народных сценах, в ансамблях, в соотношении с другими действующими лицами. В характеристике Сусанина, психологически сложной, с особой полнотой проявилась сила реалистического мышления Глинки, его глубокое постижение правды чувств.

Композитор намеренно не дает Сусанину традиционной «бравурной» героической арии (именно этот жанр был применен им в другой сцене — арии Собинина в лесу). В простой арии-песне Сусанин изливает свои тяжелые думы. Он идет на подвиг без страха и сомнений, но и не может побороть скорби сердца: последний час настал.

Мелодия арии, основанная на характерной глинкинской, русской попевке (нисходящий минорный гексахорд от VI ступени к тонике), полна глубокого, сосредоточенного чувства. Примечательно ее сходство с минорным вариантом основной темы интродукции (пример 16). Аккомпанемент арфы в оркестре придает напеву эпически-величавый оттенок:

58 Adagio non tanto
cantabile spianato ed espressivo assai

Ты взой-дешь, мо-я за-ря! Над ми-ром свет про-льешь,

ten. ten. ten. ten. ten.

ppp Arpa

В следующем за арией речитативе Сусанина Глинка тонко использует прием реминисценций. Оркестр интони-

²⁰ Над сценой в лесу Глинка, по-видимому, работал особенно долго и тщательно. Об этом свидетельствует фрагмент первоначального варианта арии Сусанина, сохранившийся в рукописной партитуре и существенно отличающийся от известного нам окончательного варианта (см.: 40, 217—218).

рует темы Собинина, Антонида и Вани; звучат отголоски музыки I действия, песни Вани, темы из квартета III акта и лиричный, минорный вариант темы семейного счастья. Литмичное оркестровое интермеццо — картина вьюги — подготавливает кульминационную сцену подвига: действие переключается в симфонический план. Полифоническое развитие темы в оркестре (фугато) создает линию непрерывного нарастания с постепенным контрапунктическим наложением голосов. Внезапно прорезая оркестровую ткань, у медных в низком регистре вступает грозная тема польского ритма. Враги пробуждаются — герой идет на подвиг.

В последней сцене с поляками фигура Сусанина становится источником роста трагического величия. Посредством тех же приемов контрастного полифонического развития (вспомните наблюдения Серова, отметившего драматургическую роль «контрапунктов» в музыке Глинки!) композитор достигает огромной силы экспрессии; энергичная поступь народной темы в партии Сусанина поддерживает динамикой нарастающего движения в оркестре — звучит суровая тема «разбойничьей» песни. Последние реплики Сусанина — «Встает моя заря!» — исполненные восторженной веры в победу, предвосхищают торжественный заключительный гимн народа.

Подлинно симфоническая по концепции, сцена Сусанина является величайшим новаторским достижением Глинки — первым образцом развитой драматической моносцены в русской опере. Прямой путь она прокладывает к гениальным, психологически-насыщенным оперным монологам Мусоргского, к развернутым вокально-симфоническим монологам Чайковского, особенно высоко ценившего сцену в лесу. «Здесь музыка Глинки достигает величайшей высоты», — писал создатель «Пиковой дамы». — Ария баса, конечно, одна из лучших, какие существуют; аккомпанемент смычковых инструментов, так живо воспроизводящий страдания раздираемого скорбью сердца, пожертвовавшего собою для отчизны, производит потрясающее впечатление» (87, 378).

Создав образ героя-крестьянина в лучших традициях русской поэзии и драмы пушкинской поры, Глинка решил одну из главных задач оперной драматургии. Русская историческая опера настойчиво требовала правдивой и жизненной трактовки героических образов, и Глинка этот путь указал.

Характер Сусанина оттеняется близкими к нему персо-



К. А. Кавос.

Литография с портрета неизвестного художника

нажами, образами лирического и героического плана. Дети Сусанина, как и он сам, — люди сильные духом; как и он сам, олицетворяют собой лучшие стороны народного характера: высокую нравственную силу, чувство долга, стойкость и беззаветную любовь к Родине. Но принцип музыкальной характеристики здесь несколько иной. Рисуя образы Вани, Антонида, Собинина, Глинка в гораздо большей степени опирается на уже существующие традиции русской оперной сцены, на интонационный строй бытовой русской песни-романса. Живую связь здесь можно ощутить и с варламовским стилем вокальной лирики, и с оперными ариями Верстовского, а если употребить сравнение из области живописи — с трогательными типами русских крестьян в сельских жанровых сценах Венецианова и Тропинина.

С другой стороны, сильно ощущается в этом «групповом портрете» молодых героев влияние установившихся традиций оперной сцены, в особенности воздействие итальянского стиля *bel canto*, претворенного в духе русской песенности. С техническим совершенством и виртуозным блеском применяет Глинка искусство «ловко писать для голоса», приобретенное им в Италии. С редким мастерством

использует он выразительные возможности каждого голоса: легкость, подвижность в партии сопрано, широкую кантатену и сочное звучание низкого грудного регистра в контральтовой партии, звонкий верхний регистр у драматического тенора, усиленный приемами *attacca*, *con forza*. О сознательном применении техники *bel canto* сам композитор открыто говорил, оценивая свое произведение в позднейшие годы (так, например, дуэт Сусанина и Вани, по его словам, был написан в духе итальянской кабалетты).

Однако в целом все эти средства вокальной техники вытекают у Глинки в стройном и органичном соподчинении с интонационным строем русской мелодики. Приемы *bel canto* использованы в них уже в соответствии с давно установившимися традициями русской музыки конца XVIII — начала XIX века; в вокальном стиле того времени они выглядят столь же естественно, как и у многих современников Глинки. Вокальные партии Вани и Антонида, по черному замечанию Серова, пронизаны той «чисто русской элегичностью», которая составляет типичную черту ранней глинкинской лирики. А в образе Собинина можно без труда узнать знакомый облик «удалого доброго молодца» из опер Верстовского и темпераментных русских песен Варламова.

Важная роль в опере принадлежит Ване — духовному наследнику и сыну Сусанина. Образ этот, вначале только лирический, был впоследствии значительно развит и углублен композитором. Написанная Глинкой для А. Я. Петровны Воробьевой сцена Вани у ворот монастыря непосредственно связывает этот образ с центральной идеей героического подвига²¹. Большая ария широкого оперного стиля, наглядно демонстрирующая огромные выразительные возможности контральтового голоса, сочетает в себе черты высокого драматического пафоса и задушевного лиризма.

Впечатляет плавная, распевная тема медленного раздела. Своим созерцательным, молитвенным настроением она перекликается с тематизмом русских духовных концертов, в особенности с лирическими образами концертов Бортнянского. В драматургическом отношении вся сцена юного героя выполняет важную функцию «преамбулы», подготавливая главную кульминацию — сцену Сусанина в лесу.

²¹ О создании этой сцены выразительно рассказывает первая ее исполнительница (см.: 41, 193—197).



Сцена из II действия оперы «Иван Сусанин»
Акварель работы Г. Гагарина

О близости образов Сусанина и Вани прямо напоминает первая картина торжественного эпилога. В центр всей монументальной композиции, состоящей из двух картин. Глинка ввел небольшой ансамбль траурного характера — рекемием памяти героя. Как скорбный плач звучит широкий запев в партии контральто: «Ах, не мне бедному, ветру буйному», перекликающийся с медленным вступлением к увертюре. Трогательный лиризм этой сцены, написанной на поэтический текст Жуковского, особенно ярко оттеняет следующий за ним гимн ликования. «Смерть же Сусанина высказывается сиротою в эпилоге», — подчеркивает Глинка (23, 275). И думается, что прямым нарушением авторского замысла является неоправданное купирование этого ансамбля, прочно установившееся в сценических постановках.

С традициями ранней русской оперы XVIII—начала XIX века связана в опере вся музыкальная характеристика Антонины. Светлый и поэтический образ русской девушки-крестьянки, в какой-то мере намечавшийся у предшественников Глинки (Пашкевича, Давыдова, Кавоса и, в особенности, Верстовского), теперь получил законченное

и полное воплощение. С присущим его стилю изяществом и чувством меры композитор претворяет в вокальной партии Антонида знакомые обороты бытовых романсов и песен. Классическим образцом русского колоратурного вокального стиля может служить большая ария из I действия каватина и рондо Антонида: написанная в традиционной контрастной двухчастной форме, она в то же время является своеобразным «оперным вариантом» популярного в то время бытового жанра двоянных русских песен — протяжной и плясовой. Принцип такого рода контрастной композиции широко использовали в своем творчестве старшие современники Глинки — Кашин, Давыдов, Варламов. У Глинки знакомые интонации бытовых русских песен развиты с редкой, утонченной грацией. Музыка полна светлого, женского чувства; она как бы сливается со всей атмосферой, окружающей девушку-невесту, с картиной русской природы, речного раздолья и широких просторов.

Народно-песенные истоки отчетливо прослеживаются и в партии Собинина. По сравнению с другими героями оперы этот образ менее сложен и глубок. Присущие Собинину приподнятые темы широкого дыхания и упругого ритма выросли из песен определенной народной традиции — мужских, молодецких, бурлацких. Полна энергии героическая речь Собинина в его выходной сцене I действия: «Эх, когда жених к невесте без подарка приезжал?». Интонационно связанная с одной из ранних песен Глинки («Ночь осенняя, любезная», см. главу III, пример 30), она сразу определяет весь мужественный, героический строй этой характеристики. В одном из писем к В. В. Стасову Балакирев прямо связывал эту тему с подлинной народной мелодией бурлацкой песни.

* * *

Проблема музыкальной характеристики в опере «Иван Сусанин» находится в тесной зависимости от общих принципов трактовки оперных форм. Всегда тяготевший к законченной, стройной архитектонике, Глинка использует сложившиеся классические формы с редким разнообразием и богатством. Здесь и большие арии сложного строения (каватина и рондо Антонида, ария Вани, ария Собинина в IV действии), и простые строфические песенно-романсовые формы (песня Вани, романс Антонида), и небольшие ариозо, включенные в драматическую сцену (прощание

Сусанина с дочерью), и речитативно-декламационные монологи (сцена в лесу).

Стройная, классически завершенная архитектура является характерной особенностью народных, массовых сцен. Это касается не только двух обрамляющих «фресок» — интродукции и эпилога, но даже и сцен жанрово-бытового характера, таких, как хор крестьян из III действия, построенный в сонатной форме («Мы на работу в лес»), как хор гребцов или хор девушек из III акта. Свободное, динамичное построение народных сцен с дифференциацией сольных партий еще не было свойственно глинкинскому стилю. По этому пути пойдет впоследствии Мусоргский, усвоивший, говоря словами Пушкина, «законы драмы шекспировой» и выдвинувший на первый план острые социальные коллизии народной жизни.

Для Глинки, сына 1812 года, более важным оказался другой аспект: единство народного сознания, сплоченность и монолитность народа в борьбе за Русскую землю, в неизбывной его любви к Родине.

Динамика сквозных, свободно развивающихся сцен в опере полностью связана с центральным образом Сусанина, с темой его героического подвига. Тем более значительным, определяющим оказался этот новаторский образ на всем протяжении истории русской оперы, русского музыкального театра — через народные драмы Мусоргского и вплоть до современности. Сквозные драматические сцены Сусанина (с народом, с семьей, с врагами) именно в этой, первой опере Глинки определили скрытое в ней трагедийное начало и проложили заметную грань между двумя его капитальными созданиями — «Сусаниным» и «Русланом».

Этим сквозным сценам как бы противостоят в опере классические «ансамбли согласия». Подобно оперным ансамблям Моцарта, они могут считаться образцовыми по красоте и стройности формы. В них проявилось высокое мастерство композитора, умевшего сочетать принципы классической полифонии с природой народно-русского многоголосия. Нельзя не отметить замечательный по своей стройности ансамбль в финале I действия — трио «Не томи, родимый», где Глинка по-новому применяет форму полифонических вариаций с постепенным наложением голосов. Контрастом к этому ясному и светлому лирическому эпизоду служит другой ансамбль — траурное трио из эпилога: в соответствии с жанром протяжной песни здесь тон-

но использованы приемы народной подголосочной полифонии. А в центре III действия стоит монументальный ансамбль-квартет, по структуре приближающийся к сонатно-симфоническому циклу (медленное вступление, грациозное *Andante quasi Allegretto*, торжественное *Moderato* и быстрый, подвижный финал на теме русского плясового склада). Приемы ансамблевого письма Глинки с присущей композитору пластичностью и ясностью мелодической линии нашли продолжение в операх Римского-Корсакова (особенно — в «Царской невесте»), Чайковского, Бородина.

Впервые установился в опере Глинки типичный для русской оперной классики принцип взаимного обогащения вокального и симфонического начала. Выдвигая на первый план безусловный приоритет человеческого голоса, композитор дает оркестру важную роль не только «спутника», но и носителя драматического действия, истолкователя дум и чувств героев. Такова гениальная сцена в лесу — одна из вершин русского драматического симфонизма.

Велико и значение самостоятельных оркестровых номеров. В увертюре и трех антрактах обобщено развитие драматических событий. Отталкиваясь от замысла увертюры (в процессе создания оперы она, как уже сказано, послужила началом всей композиции), Глинка как бы подхватывает эту нить в последнем антракте перед эпилогом, исполненном подлинно бетховенской мощи. Низкие струнные, виолончели и контрабасы, выразительно интонируют минорную тему интродукции, постепенно перерастающую в образ всенародного торжества. Могучее *tutti* оркестра, утверждающее в конце антракта светлую тональность *B dur*, непосредственно сопоставляется с первым проведением темы «Славься», звучащей у хора в до-мажорной тональности. Эта типично глинкинская светлая гармоническая последовательность сразу же вводит слушателя в строй заключительной сцены ликования. Одновременно создается и тематическая арка, объединяющая всю оперную композицию в целом, — прием, усиленный Глинкой впоследствии в «Руслане» и характерный для его симфонического метода в целом.

Особое значение в развитии русского классического симфонизма имела музыка II действия — «польского акта». Получив непосредственное продолжение в русской классической опере XIX века (достаточно напомнить о Половецких плясках Бородина), она в то же время наме-

тила и самостоятельный путь симфонизации русского балета. В польских танцах «Сусанина», а затем в балетных сценах «Руслана» Глинка возвел этот жанр на тот высший уровень артистизма, без которого оказалась бы немыслимой балетная реформа Чайковского. И в области оперы, и в жанре балета Глинка дал русской драматической музыке новую жизнь.

В своей первой опере русский композитор проявил себя как гениальный художник-новатор, определивший самостоятельный путь развития национального музыкального театра. Однако новаторские особенности драматургии «Сусанина» не были результатом какой-либо специальной теоретической концепции. Глинка не имел в виду осознанных целей оперной реформы. Его композиционные принципы возникли естественно, органично — как итог лучших стремлений русской музыки предшествующего времени, как результат мудрого претворения классических оперных традиций на русской почве. Возвысив жанр исторической оперы до уровня народной трагедии, он этим определил великое будущее национальной оперной школы. При всей значительности творческих достижений последующей эпохи, при всем величии оперных творений Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина — право первенства остается за Глинкой.

Приложение

Материалы оперы «Иван Сусанин»

ПЛАН ОПЕРЫ ИВАН СУСАНИН*

отечественная** героико-трагическая опера
в 5 действиях или частях.

Действующие лица

Иван Сусанин (бас) — характер важный	Петров
Антонида, дочь его — нежно грациозный (сопрано)	Шелихова
Собинин***, жених — характер удалый	Шемаев
Антониды (тенор)	
Сирота****, 13 или — характер просто-сердечный (альт)	Воробьева
14-летний мальчик	
Начальник польского отряда — 2-й тенор, роль второстепенная.	
Хоры поселян и поселянок — и поляков.	

* Глинка везде пишет *Сусанин*.

** Перед словом *отечественная* зачеркнуто *националь*.

*** Перед словом *Собинин* карандашом рукой Глинки вписано *Ажаксей*, это слово полустерто и едва читается.

**** Перед словом *сирота* карандашом рукой Глинки вписано *Андрей*, это слово полустерто и едва читается.

Часть первая

Сцена представляет русский сельский вид; в глубине театра река.

№ 1*. *Introduction*. Вдали раздаются сперва хор мужчин, потом в противоположной стороне хор женщин, кои, сходясь, сливаются в один. Сей хор, идущий фугою, должен выражать силу и беззаботную неустрашимость русского народа, быть написан русским размером, и сравнения должны быть заимствованы из сельских предметов. Мужчины уходят прежде, вскоре за ними следуют и женщины и, когда голоса, а потом и оркестр мало-помалу затихнут, выезжает по реке лодка с гребцами, кои поют протяжную песню *unissono* (одни теноры). Сей хор должен выражать те же чувства, как и хор *en fugue*, но сравнения должны быть взяты из предметов, относящихся** к реке, судну и пр. Когда лодка взъедет на средину театра и хор будет в *ff*, оркестр заиграет плясовую, которая, усиливаясь, заглушит мало-помалу певцов, — и под эту плясовую выйдет хоровод, а потом и *prima donna* сделает свой *entréе****.

Эта ария характеризует Антониду.

Первые слова и напевы Сусанина должны уже объяснять его важный характер.

№ 2. Ария Антонида, состоящая из *Andante* и *Rondo*. Выражает чувства молодой девушки, ожидающей любезного жениха (сей номер нельзя писать без музыки, которая уже готова, равно как и *Introduction*).

№ 3. В х о д С у с а н и н а — по окончании арии Сусанин является с пасмурным челом и, обращаясь к Антониде и ее подругам, говорит, что они веселятся, когда отечество стонет от иноплеменных, что теперь не до свадьбы и т. п., и этими словами нарушает веселость девушек — Антонида грустит и плачет, что обманулась в надежде быть соединена немедленно с любимым ею юношею. Отец упрекает ее в слабости. Между тем сходятся поселяне и,

* Обозначение музыкальных номеров, производимое Глинкой, неодинаково (иногда без № или со скобкой) в тексте унифицировано.

** Зачеркнуто *своих*.

*** Выход (*франц.*).

идия грусть на лице Антонида и ее отца, спрашивают о случившемся, на что в ответ Сусанин излагает вкратце главнейшие события тогдашнего времени: вторжение поляков, ужасы войны и пр. Он поет вроде запевалы, и слова его вкратце повторяются сперва мужчинами, а потом женщинами еще сокращеннее, отчего произойдет хор en imitation* и унылый. Он должен продолжаться достаточное время, дабы грустное впечатление осталось в сердцах слушателей.

NB. Сей номер не сделан, mais est ebauché** и материалы для него имеются.

№ 4. Тенор, являясь на сцену, известием о удачных действиях Пожарского и Минина рассеивает уныние присутствующих, потом сообщает, что избран Михаил Федорович на царство (сей рассказ должен быть чрезвычайно краток) — вслед за сим краткое «Боже, царя храни» (но русское и незатейливое); потом или финал, или, по-моему, лучше арию тенору. Это, впрочем, отдаю на произвол автора слов*** — в обоих случаях дело идет о том, что снова назначается немедленно быть свадьбе, жених ухаживает за невестой и**** изливает в любовных и нежных звуках (свои чувства), в Allegro же арии или своей выходке в финале совершенно обнаруживает свой удалый характер.

Часть вторая

Бал в замке польского военачальника.

Театр представляет***** великолепную залу, ярко освещенную.

NB. Надобно справиться о местности, т. е. в Литве, Малороссии или Польше происходит сие действие.

№ 5. Польский, коего начало служит вместо антракта. По поднятии занавеса военно-торжественный хор вторит оркестру. Действующие лица попарно входят на сцену.

№ 6. Краковяк.

№ 7. Pas de trois, Pas de cinq и проч., все ad libitum*****.

№ 8. Мазурка — к концу оной, во время продолжения танцев, получается известие о избрании Михаила Федоровича на царство. — Гнев поляков. — Заговор. — Начальник

* С имитациями (франц.).

** Но набросан (франц.).

*** Тем более что тенор мой Шемаев очень плох. (Прим. Глинки.)

**** Зачеркнуто ей.

***** Зачеркнуто внутрен.

***** По желанию (лат.).

посылает отряд для доставления* или убийства избранного царя.

Часть третья

Театр представляет внутренность хижины Сусанина.

№ 9. Романс или песня сироты, коею выражает тихую и беззаботную жизнь и благодарность благодетелю (*ce qui devrait faire le refrain***). Характер ее — naïf***, как и характер самого сироты. Сего номера будет приложена музыка, уже сделанная. Еще в продолжение последнего куплета (их должно быть два или три, но не более) входит Сусанин с дочерью и женихом, и это произведет:

№ 10. Квартет
(*Familiengemälde*****).

Этот номер должен быть весь *Cantabile*, а не декламационный.

Сей номер, выражающий тихие и сладкие чувства семейственного счастья, должен непременно быть написан русским размером, в подражание старинных песен. — В му-

зыке же постараюсь произвести *une piéce agropdie******, состоящую из *Adagio en canone* и *Allegro*. В обоих будут помещены мотивы, могущие простотою оставить внезапное впечатление на публику.

Жених уходит*****.

№ 11. Отец, дочь и сирота готовят комнату для свадьбы, беседуя отрывисто***** под весело-беззаботную музыку. — В это время послышатся издали, от времени до времени, военные звуки, усиливаясь, поразят Сусанина и дочь его. — Недоумение. — Появление отряда поляков, и хор под польский 2 части № 5, коим спрашивают, не может ли провести их кто-нибудь к Михаилу Феодоровичу. Сусанин спрашивает их, зачем им это. — Между тем сирота простосердечно предлагает свои услуги. Суса-

* Зачеркнуто *отыскания*.

** Что должно непрерывно повторяться (*франц.*).

*** Наивный (*франц.*).

**** Семейная картина (*нем.*).

***** Закругленная пьеса (*франц.*).

***** Чтобы, напр[имер], собрать товарищей и приготовиться к девишнику. (*Прим. Глинки.*) Далее зачеркнуто *а Сусанин*.

***** Зачеркнуто *оркестр*.

нии сердито или ловко (как то окажется нужным) отклоняет его и посылает известить Михаила Ф[едоро-
вича] о угрожающей ему опасности. Узнав же* о намерении их, с негодованием отказывается. Поляки сперва сердятся, потом (хором, под мазурку) предлагают золото, славу, почести.

1 effet. Ce contraste
est d'un grand effet
musical**.

2 effet***.

Для поляков хорош
был бы размер

U - UU-UU-UU -
U - UU-UU-U-U

т. е.

Когда легковерен и
молод я был, Гре-
чанку младую я
страстно любил.

Сусанин говорит: разве золотом можно искупить проклятие, а почестями — бесславие за измену? и т. п. Поляки (хором, под мазурку же) грозят убить его; — он остается неустрашим и беззаботно или продолжает занятия, или что найдет сделать лучше. — Ему вспадает на мысль, что враги могут избрать другого путевода-
телем; он решает жертвовать собою для спасения царя и отечества — с притворною радостью говорит, что обещания**** их обольстили его. Между тем дочь догадывается или, лучше, предчувствует***** опасность родителя, умоляет его не ходить на погибель. Он увещает ***** , поляки смущаются. — Он говорит им, что немудрено, что она в страхе, видя в первый раз воинов и т. п. Сам же слегка, но отталкивает ее и наконец, когда он уходит с поляками и наскоро благословляет, сие благословение как удар поражает. Она падает на лавку. Музыка, тихая и жалобная, продолжается еще несколько времени.

* Зачеркнуты вставленные слова о причине.

** Первый эффект. Это противопоставление представляет собой в музыкальном отношении большой эффект (франц.).

*** Второй эффект (франц.).

**** Зачеркнуто его.

***** Зачеркнуто что дело не доброе.

***** Зачеркнуто и говорит.

НВ. Сей номер прошу убедительнейше сократить по возможности и роль Сусанина вообще написать как можно проще, ибо сила уже необходимо должна произойти от самого положения. — Ответы его полякам (по моему мнению) должны быть кратки и сильны — и чем будут кратче, тем удобнее для музыки, которая будет не речитатив, но характерное пение *non motivé**. — Еще скажу о сем (по моему мнению) труднейшем номере, что его можно разложить на части следующим образом:

Вообще Сусанин должен иметь в характере несколько русской беззаботности. Беззаботность и недоумение

Муз** — приятно-веселая. Решительно-важная / борьба, но темп один и тот же

Обман / изменение модуляции / и затейливость.

agitato / ускорение темпа.

а) Сусанин с семейством prepares комнату для свадьбы — до появления поляков.

б) Появление поляков — *contraste****; они поют на $\frac{3}{4}$ (*polonaise* и *mazurque*) и горячатся. Сусанин поет на $\frac{2}{4}$ или на С решительно, но спокойнее.

в) Поляки продолжают глухо сердиться про себя, а Сусанину является мысль обмануть их.

г) Антонида догадывается об опасности.

По уходе отца Антонида погружена или в мысли, или в беспамятство, и чрез непродолжительное время раздается:

* Без ярко выраженной мелодии (*франц.*).

** Зачеркнуто *Allegretto*.

*** Контраст (*франц.*).

№ 12. Свадебный хор для женских голосов в $\frac{5}{4}$, его пропоют 2 куплета; в половине 3-го он прервется внезапно при виде лежащей Антонида.

Этот номер написан мною 6 лет тому назад на слова В. Дельвига*.

НВ. Сей номер нельзя написать без музыки.

№ 13. На расспросы (весьма краткие и отрывистые) и на слова участия подружек Антонида, придя в себя, зарыдая, запоет романс, — содержание коего должно изображать тоску душевную о родителе. — Сего романса будет два куплета, в каждом по 8 стихов следующего размера**:

«Не осенний частый
дождичек
Брызжет, брызжет сквозь
туман».

Желал бы, чтобы подобные отрицательные сравнения были употреблены в словах сего романса, будучи убежден, что они отлично подойдут к сделанной еще прежде по подобным словам мною музыке.

Сей номер отдаю на произвол*** сочинителя слов, с просьбою, однако же, не писать длинных стихов для cantabile.

№ 14. Финал. После второго куплета внезапно появится жених со свитой, т. е. приятелями и т. п. — Он спешил на девишник и поражен, застав Антонида в отчаянии. Он с товарищами спрашивает у девушек о приключившемся; они рассказывают о происшедшем.

Жених сердится, рвется и решается идти вызволить Сусанина. Д у э т. Adagio или даже Largo, сперва порознь. Она в глубочайшем унынии, он старается утешить ее; — потом что-нибудь вместе (все это перемешано с хорами). — Allegro agitato финального дуэта — разлука — сперва каждый порознь, потом вместе. — Размер непременно 3-стопный для Allegro, отнюдь же не 4-стопный.

* Эти слова перечеркнуты крест-накрест.

** Текст от слов 8 стихов следующего размера до конца номера вычеркнут.

*** Зачеркнуто сочинения.

ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ²

Действующие лица:

Иван Сусанин, крестьянин села Домнина
Антонида, дочь его
Богдан Собинин, жених ее
Ваня, сирота, воспитанник Сусанина
Начальник польского отряда
Гонец польский
Русские и польские хоры, воины и народ

ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ

Явление 1.

Село Домнино на реке Шаче.
Мужчины и женщины с разных
сторон возвращаются с работы.

Хор мужчин

В бурю, во грозу
Сокол по небу
Держит молодецкий путь.
В бурю на Руси
Добрый молодец
Песню русскую ведет:

«Страх не страшусь,
Смерти не боюсь,
Лягу за царя, за Русь!

Мир в земле сырой!
Честь в семье родной!
Слава мне в Руси святой!...»

Хор женщин

Весна свое взяла,
Красна весна пришла —
Все пташечки воротились к нам,
И рады мы дорогим гостям!

Действие I, часть 1-я

№ 1. Introduction.

В бурю по Руси

Solo (в отдалении):

Начиная с сего места все промежутки между мужскими и женскими хорами должны быть наполнены хороводными играми и танцами русских девушек на авансцене, и это пока хор*

Честь в стране родной

Хор женщин (в отдалении)

Бела зима пришла**

(Хоры сходятся, но все еще на середине сцены)

Хор мужчин
Выручили мы солнышко!

* В рукописи фраза оборвана.

** Фраза зачеркнута.

Хор женщин

И Русь Москву взяла,
И Кремль опять вошла,
И молодцы воротились к нам,
И рады мы братьям и мужьям!

Хор мужчин

Выручили мы
Солнышко из вражьей тьмы

Оба хора

И плену к нам домой
Возрин наш молодой!
Все горе отошло,
Как солнышко взошло!
Кто солнышком глядит?
Кто солнышком блестит?
Михаил Феодорович!..
Он у нас опять!

Кто его возьмет?
Кто на нас (вас) дерзнет?
Он то наш опять!

Мужчины

Мы все за него, как темный лес

Женщины

А солнышком светит он с небес!

(Хоры разделяются и сходят со сцены)

Мужчины

Мы все за него стеной горой!

Женщины

Все сдвинется в битву тьмой
грозой!

Мужчины

Мы все за него — не суйся к нам!

* Фраза вычеркнута.

Хор женщин

Как Русь Москву взяла

Ох, молодцы, как мы рады
вам!*** (более и более
сходятся)

В партитуре отсутствует.

(на авансцене)

Кто солнышком блестит?
Кто солнышком горит?
Михаил Феодорович!..

Оба хора

Вы (мы) все за него, как
темный лес!
А солнышком светит он с
небес!

Кто?

Оба хора

Мы (вы) за него стеной
горой!

Мы тронемся тьмущей тьмой,
грозой

Беда нежданным злым
гостям!

Ж е н щ и н ы

Так будет беда лихим гостям!

Явление II.

Выходит из ворот своего дома

А н т о н и д а

В поле чистое гляжу
В даль по реке родной
Очи держу.
Волны к нам идут, идут;
Льдины грозные плывут...

Что же лодки не видать!
Долго ли ждать, мой свет!
Все тебя нет!

Там в деревне, за рекою,
Ждут любезного домой —
Здрав и радостен из бою
Ратник молодой!
Скоро ль будешь, сокол мой?

Мой мил надежа будет —
Нам весть о нем пришла!
Будет в этот день
Он в родную сень —
Будет и ко мне во днешний день!
Мой суженый придет,
Возговорит: «здорово!»
Со мною поведет
Ласкательное слово.
Молодецкой красотой,
Словно ярою свечой,
Засветлеет той порой
Терем мой!

С поля битвы под Москвою
Наши молодцы домой;
В битву новую с Литвою
Грянул сокол мой —
Как же ждать его домой?
Мой мил надежа будет,
Мой ясный сокол жив!

(Хоры расходятся.)

Антонида выходит медленно
и по временам останавливает-
ся, оборачиваясь к реке, дви-
жения ее должны выражать
ожидание и тихую грусть.

№ 2. Cavatina e Rondo.

В поле, в поле чистое гляжу

Льдины, грозные льдины
плывут
Долго, долго лодки не видать!

Там за речкой, во слободке

Витязь* молодой!
Скоро ль, скоро ль будешь,
сокол мой?

Будет и ко мне он, и ко мне!

* Слово *витязь* вычеркнуто.

Будет и этот день
Он и родную сень,
Будет и ко мне во днешний день!
Или, красная девица,
Мирко вспыхну, как зарница!
Или другу тихо молвлю слово:
«Добрый молодец, здорово!»
Сколько принесешь
Радости с собой
Ты, душа моя!

Будет и ко мне он, и ко мне!

Гим и деревне за рекою
Хата несело глядит,
Хата новая с резьбою
При окна на вид!
Хата к нам сюда глядит.
И той хате мне с тобою,
Мой ясный сокол, житы!
И этот красный день
Нудешь в нашу сень!
Скоро белый парус заблестит,
Скоро ясный сокол прилетит!
Ряженая ждет!
Праздник у ворот!
Ждет венец, и пир веселый ждет!

Во слободке за рекой

(Сусанин выходит на сцену
с печальным лицом и вслу-
шивается в пение Антонида.)

Явление III.

№ 3. Scena e Coro.

Антонида, Сусанин, возвращаю-
щийся из города. — Собирается народ
обоих полов.

Сусанин (дочери)

Что гадать о свадьбе, —
Свадьбе не бывать!
В валом вал идет,
А за грозой гроза!

Н а р о д

М у ж с к о й х о р

Ужель опять гроза
Нагрянула на нас?

С у с а н и н

Город наш в тревоге!
На Руси темно!
Грозою на Москву!
Воздвигнулся короли!

На земле темно!*

* Первоначальный, зачеркнутый вариант.

Н а р о д
Так на Москву королю

С у с а н и н
Рать его из Вязьмы
Морем разлилась!

Н а р о д
Морем разлилась!

С у с а н и н
Горе русским людям.
Когда опять Москва
Под власть врага падет.

Н а р о д
Горе нам!

С у с а н и н
В пожаре пропадет!

Н а р о д
Ох, горькая Москва!

С у с а н и н
Дай, господь, иную
Нам уведомить весты!

Н а р о д
Дай-то, боже!

А н т о н и д а
Где-то слышно пенье!
Вот, родимый, лодка:
Это едет он!

С у с а н и н
Он ли, нет ли — только
Добрую бы весты!

Х о р г р е б ц о в
(за сценою)

Рать его от Вязьмы
Тронулась как лес!

Тронулась как лес!

Коль опять Москва

Х о р г р е б ц о в
(В лодке, сначала за кулиса-
ми)*

Лед реку в полон сковал

Х о р м у ж ч и н
(вслушиваются)

Где-то слышно пенье!

Х о р г р е б ц о в
Всколыхнулся серый вал

С у с а н и н (вслуши-
вается)

На реке поют

* NB. Для сего хора должно употребить токмо часть теноров и аль-
тов, и именно лучшие голоса. (Прим. Глинки.)

Лед реку в полон сковал;
Поднялся могучий вал —
Треснул лед и побежал!

Враг держал наш край в цепях;
Поднялася Русь — и враг
И рассыпных летит бегах!
(Лодка выезжает на сцену.)

Воля вольная волнам!
Лодке воля по водам!
Воля вольная и нам!

Жениха невеста ждет;
Жениха и Русь зовет!
Час настал, жених грядет!
(Навстречу идет хор мужчин.)

Хор мужчин
Здравствуй, жданный гость,
Добрый молодец,
С поля ратного

* Начать и первое колено должна пропеть только половина хора.
(Прим. Глинки.)

Хор гребцов
Треснул лед и побежал.
Враг держал наш край в
цепях!

Антонида (вслушивается)
Вот, родимый, лодка!

Хор гребцов
Всколыхнулась Русь, и враг
Рассыпается в бегах.

Антонида
Это едет он!

Сусанин
Он ли, нет ли — только
Добрую бы весты!
(Лодка выезжает на сцену.
Навстречу лодке толпа народа
с несколькими балалайками
входит на сцену вместе
с музыкою в $\frac{2}{4}$; Сусанин
с дочерью и хором смешиваются
с толпою.)

(Жених выходит из лодки;
немая сцена, во время которой
мало-помалу актеры снова
возвращаются на авансцену,
и именно так, чтобы быть
на оной к самому окончанию
сего номера.)

Хор поселян*

Ты ли пришел!
Здравствуй, суженый!
Здравствуй, ряженный,
Други ждут тебя,
Девица ждет!

Явление IV.

Приезжие; С о б и н и н, сопровождаемый
гребцами, выходит из лодки, приветствует
хор и потом подходит и обращается
к невесте.

С о б и н и н

Радость безмерная!
Ты ли, душа моя,
Красное солнышко!

С у с а н и н

Скажи, с какою вестью
Пожаловал ты к нам?

Х о р м у ж ч и н

Добрый молодец,
Ты поведай нам
Добрую весть!

С о б и н и н

Эх! когда же с поля чести
Русский воин удалой
Приходил без доброй вести
Добрый молодец домой!

С у с а н и н

Худого нет?

Х о р м у ж ч и н

А есть
Хорошая нам весть?

С о б и н и н

Эх, ребята! без похмелья
Нет в Руси пиров честных!
И не едет без веселья
К шумной свадебке жених!

С у с а н и н

Но поведай, что Москва?
Наша ли она?

Здравствуй, жданный гость!
Здравствуй, суженый!
Здравствуй, ряженный!
Здравствуй, добрый молодец!
Други ждут тебя,
Девица ждет!

№ 4. Scena, terzetto e coro.

С у с а н и н (важно)

Без удалой доброй вести

С о б и н и н

Когда же
Она была чужая? чья же,
Когда не наша?

С у с а н и н

Так она
Не захвачена* врагами,

Королем не сожжена?

С о б и н и н

Нет, родимый, спасена!

Н а р о д

Спасена! спасена!

С о б и н и н

Вот как было: тучей черной
По полям Руси святой
Шел к Литве король задорный
С целой Польшей и Литвой!

Х о р м у ж ч и н

С целой Польшей и Литвой!

С о б и н и н

Князь Пожарский молвил слово:
«Ну, друзья! в последний бой!»
Ряды драться! все готово —
С песней вышел в поле строй!

Х о р м у ж ч и н

Так и мы ходили в бой!

С о б и н и н

Подавай врагов! а поле
Тут и выдало как раз!
Вот разгул на полной воле!
Грянем, братцы, в добрый час!
То-то светлый праздник ратный!
То-то свалка! Меч булатный
Поголял в пиру мечей!..

Х о р м у ж ч и н

И употчевал гостей!

Когда ж

Х о р м у ж ч и н

Королем не сожжена?

С о б и н и н

Нет, ребята, спасена!

С у с а н и н и х о р
м у ж ч и н

Спасена! спасена!

«Гей, ребята, дружно в бой!»
С песней грянул в поле строй!

Ну, друзья, мечам раздолье!
На потеху в добрый час!
То-то свалка! Меч булатный
Поголял в пиру мечей...

* В рукописи зачеркнуто *утрачена*.

С о б и н и н

Всем досталось!* Разбежались!
Мы врагам вослед помчались,
Здравствуй, матушка Москва!

Н а р о д

Здравствуй, матушка Москва,
Золоченая глава!..

(Н а р о д окружает С о б и н и н а в радостном волнении)

С у с а н и н

(подошел ближе к зрителям)

Нет! еще не пришла пора,
Нет, не время еще
Не тужить о стране родной,
О несчастной Руси!
Не довольно победы с нас,
Той победы одной,
Чтоб навеки устроить Русь
И врагов усмирить!
А законный нам нужен царь —
И земля спасена!

А н т о н и д а

(глядя на отца про себя)

Ах! мой батюшка!
На лице твоём
Что-то горькое,
Нам чего же ждать?

С о б и н и н

(вышел из толпы)

Наша рать на саблях —

Х о р

За врагом вослед!

С о б и н и н

Как на светлых крыльях!

Х о р

И пощады нет!

Х о р м у ж ч и н

С у с а н и н (подходит к зрителям)

Не настала еще пора,
Нет, не время еще

Чтоб навеки устроить Русь,
Чтобы лютым злодеям*,
А законный нам нужен царь,
Чтобы лютым злодеям*,
И земля спасена
Устроить Русь, как

хозяйство... царство*

А н т о н и д а (всматриваясь в лицо С у с а н и н а)

С о б и н и н (удаляясь с толпою несколько далее от зрителей)

* В партитуре вычеркнуто *Гости сыты!*

* Фраза вычеркнута.

С о б и н и н

Кладенец булатный
И буйный праздник ратный —

Х о р

Не щадит голов!

С о б и н и н

Так и бьет врагов!

Х о р

Любо на победе!

С о б и н и н

Спойте про победу
Песню удалую!

Х о р

Ладно мы затынем
Песню боевую!

(С о б и н и н отходит к невесте и с нею
разговаривает)

Х о р

Князь Пожарский молвил слово:
«Сядем, братцы, на коней!
И Москву потешим снова
Ратной удалю своей!»
Молвил князь другое слово...

(С о б и н и н быстрым движением пре-
рывает пение хора и обращается к Су-
санину:)

С о б и н и н

Как? Ужели
Не бывать
Моей свадьбе!

А для свадьбы-то
Я домой пришел!

Х о р

Не щадит голов!
Так и бьет врагов!

С о б и н и н

Любо на победе

Х о р

Любо!

С о б и н и н

Любо было нам!

Х о р

Любо!

Песню удалую!
(Жених подходит к невесте)

«Гей вы, молодцы, на бой!»
Сокол князь, вся Русь готова
Во сражение с тобой!*

(Быстрым движением руки
останавливает хор)

С о б и н и н (поспеш-
но)

(с горестью)

* Три стиха вычеркнуты.

С у с а н и н

Что за веселие
В это безвременье!
Враг на святой Руси

Грабит и злобствует;
Русь сиротой живет!

С о б и н и н

Не томи, родимый,
Не круши меня!
Не темни напрасно
Дорогого дня!
Не своди на горе
Милый час свиданья,
Да скорее выдай
Мне жену мою

А н т о н и д а
(жениху)

Не томись, мой милый!
Не круши себя!
Не темни напрасно
Дорогого дня!
Не своди на горе
Этот час заветный,
Ты подумай: все же
За тобой мне быть!

С о б и н и н
(невесте)

Не томиться, светик?
Не крушить себя?
Не темнить напрасно
Дорогого дня!
Не сводить на горе
Этот час заветный —
Да когда же будешь
Ты женой моей!

С у с а н и н

Не томись напрасно,
Не круши себя.
Мой удалый ратник,
Нареченный зять!
Мое слово — правда!
За другого дочки
Никогда не выдам:
За тобой ей быть!

(с выражением и плавно)

Час свиданья с вами

А н т о н и д а

Час свиданья с нами,
Да подумай все же

С о б и н и н

Не томиться мне?

Час свиданья с вами —

С о б и н и н

Как не томиться мне,
Не крушить себя!

Не сводить на горе
Час свиданья с вами!
Да скорее выдай
Мне жену мою!

С о б и н и н

Ждуть! не знаю как дожждаться!
(Горюче просит поскорей!

С у с а н и н

Можешь всякий день видаться
(Красной девицей твоей!

Не прещу тебе видаться

А н т о н и д а

На свиданье
(Другом сердечным
Легкою пташкой
Время летит!

Время, что пташка,
Мимо летит!

С о б и н и н

Как дожждаться?
Сердце просит поскорей!
Все просят за нас!
Когда же свадьба?
Когда? когда?

Х о р м у ж ч и н

Что понапрасну томить
Доброго молодца,
Главного ратника,
Он нам победу сыграл,
Ты ж ему свадьбу сыграй!

Он нам победу —

Х о р д е в у ш е к

Дедушка! свадебкой
Нас ты потешь поскорей!
Мы ж тебе песнями
Радость как раз напоем!

Нас ты потешь!

С о б и н и н

Все просят за нас —
Когда же свадьба?

В партитуре отсутствует.

О б щ и й х о р

Когда же свадьба?

С у с а н и н

Когда господь нам даст царя,
Тогда сейчас веселой свадьбой,
Богатым пиром на весь мир
Мы о Руси возвеселимся!

Как скоро бог нам даст царя

С о б и н и н

О! тогда недолго ждаты!
На Москве собор великий
Уже ставит нам царя.

Об щ и й х о р

Ужели ставит! но кого?

С у с а н и н

Скажи кого?

С о б и н и н

Правда ль, знает бог, но слышно.
Что нам ставится в цари —
Отгадайте, кто?

Об щ и й х о р

Не знаем!

С у с а н и н

Наш боярин!

С о б и н и н

Ох, родимый,
Как ты сразу угадал, —
Говорят, что наш боярин.

Об щ и й х о р

Наш боярин — дал бы бог!

С у с а н и н

Наш боярин!.. Что же ты прежде
Нам о том не говорил?

С о б и н и н

Это слух еще покуда —
А победа наша!

С у с а н и н

Слух!
А сто побед не стоят
Такого слуха... Царь,
Законный цари!

Об щ и й х о р

Законный цари!

Х о р м у ж ч и н
(ускоряя)

Кого?

С у с а н и н (с жи-
востью)

С о б и н и н (покойно)

Правда ль? То весть бог, но
слышно,

Х о р м у ж ч и н

Х о р м у ж ч и н

Наш боярин!

Ах, родимый,

Х о р м у ж ч и н

С у с а н и н

Слух! слух! (с восторгом)
Сто побед не стоят

А н т о н и д а, С о б и-
н и н, х о р

С о б и н и н

После драки молодецкой
Выпужили мы царя!
И победу над врагом
Вам дает царя!

А н т о н и д а

(отцу)

Ты Русь святая сиротой
Вам не будет?
Наш боярин добрый —
Верно станет он всю Русь
Ты любить, как любит нас!

О б щ и й х о р

Дай, господы!

С у с а н и н

Широко царево сердце, —
Будет место всей Руси!
Вот царем его поставил,
Быть ему царем!

О б щ и й х о р

Коль господь его избрал,
То и быть ему царем!

Х о р д е в у ш е к

Вот царь вам ставится,
Люди веселятся!
Скажи же, дедушка,
Скоро ль наша свадьба?

С у с а н и н

То свадебная весть!

О б щ и й х о р

С надебная весть!

С у с а н и н

Так нашей свадьбе быть!

О б щ и й х о р

Так нашей свадьбе быть!

Х о р д е в у ш е к

Так вот дождалися
Веселой свадьбы!

О б щ и й х о р

Нам господь дает царя!

Слава богу и царю!
(с восторгом)

Х о р м у ж ч и н

Так быть ему царем

Х о р

Свадьбе нашей быть!
Вот дождалися
Веселого дня!

С о б и н и н

(Сусанину)

Так согласен ты на свадьбу,
Веселись, честной народ!
Будет царь и будет свадьба,
Радость всем и мне!

О б щ и й х о р

Радость нам!

А н т о н и д а

Давно, родимый, ты давно
Не знал отрады;
Вот теперь ты весел!
Ты у бога наконец
Любям вымолил царя!

О б щ и й х о р

Радость нам!

С у с а н и н

Свят господа! Он нас услышал
В наших тягостных скорбях!
Наконец он нам спасенье
Шлет в родном царе!

Х о р м у ж ч и н

Свят господь в своих делах,
Русь свята в своих царях!

Х о р д е в у ш е к

Теперь мы, девицы,
В хороводных играх,
Без страха тайного
Встретим весну пением.

Х о р м у ж ч и н

Мы распотешимся
Во имя царское.

Х о р д е в у ш е к

Вся Русь украсится
Невестой красною.

Н а р о д

И праздник свадебный
Настал для всей Руси!

Х о р

Праздник людям на Руси!

А н т о н и д а (отцу)

Давно, родимый, ты не знал
Людской отрады

Х о р

Радость людям на Руси!

Нам дает в отцы родные
Лучшего в царях!

Теперь мы, красные,

Н а р о д в м е с т е с А н -
т о н и д о й, С о б и -
н и н ы м и С у с а н и -
н ы м

И сын и дочь и дочерью и женихом идет к
своему двору; народ расходится.)

(Немедленно расходятся в
разные стороны)

Перемена декорации, коль
скоро хоры и действующие
лица разойдутся.

Конец 1-й части 1-го дейст-
вия.

Явление V.

Начальника польского отряда. Гостя
и обоюдо.

Жизнь за царя.

Действие 1-е

Часть вторая.

№ 5. Polacca.

Все

Войны

После битв

Живую радость нам дает!

Хор мужчин

Мужчины

Мы храбро воюем с надменной
Москвою;

Мы ходим повсюду широкой
грозою!

Москалей строптивых под ноги
стоптали,

Москалям молодого державца
мы дали,

И тем мы москалей навеки
связали!

Мы ходим повсюду широкой
стезею!

И тем мы навеки москалей
связали!

Хор женщин

Как розан из милой отчизны
бойцами

На латах далече в чужбину
свезен,

Так вчуже и жены во стане
с мужьями!

На поле сражений блистаем
цветами,

И славой мы дышим, и делим
мы с вами

Живое веселье военных
времен!

Все

Бой вчера,

Была бал!

Быть может, завтра снова бой!

Мужчины

Бог войны

После битв

Живую радость нам дарит!

Мы Польшу собою вовеки
прославим,
В Москву Владислава с победой
введем!
Мы Польшу высоко над Русью
поставим,
Москва будет Польшею с
польским царем!

И скоро, конечно, престанут все
 бои!
Обратно, в святую отчизну,
 герои!

Готовят нам мирты, оливы и розы,

Свиданья восторги, объятья
 и слезы!

Окончив свой подвиг, в отчизну святую
На память векам нашу честь боевую
И нашего имени славу свезем!

**Не помним того, что терпели
 доныне,
Мы балом блестящим в москов-
 ской пустыне**

**Отчизну и радость себе
 создаем!**

Среди войны
Веселья зал!
В стране врагов
Блестящий бал!

**Среди грозы
Военных дней
Младая жизнь
Свежей, полней!**

Мы Польшу собою навеки
прославим,

Но скоро, конечно, престанут
все бои!
Обратно, в святую отчизну,
герои!
Готовит отчизна вам мирты
и розы,
Свиданья восторги и слезы!

Окончив свой подвиг, в
отчизну святую
На память векам славу
нашего имени
Сведем!

Не помним того, что терпели
 доныне!
Мы не помним того, что
 терпели,
И балом блестящим в
 московской пустыне
Отчизну и радость себе мы
 создаем!

Среди грозы
Военных дней
Младая жизнь
Свежей, полней!

Среди грозы
Военных дней
Младая жизнь
Свежей, полней!

Н а ч а л ь н и к

Романов? Где он?

Г о н е ц

Об избрании своем

Еще он не знает, сокрытый от
света

В поместье своем костромском!

Х о р г о с т е й

Ужель королевич отринут!

Ужели москали отнимут

Московское царство назад!

Один Сигизмунд виноват!

Он вздумал хитрить и лукавить

И царство теперь проиграл!..

Он сына зачем не послал

Москвою покорною править!

Н а ч а л ь н и к

Друзья! роковая, несчастная

весты!

И горько обижена польская

честь!

В партитуре отсутствует.

Х о р г о с т е й

Как смели отвергнуть они

Владислава!

Как смеет противиться эта

держава,

Над коей висит наша ратная

слава,

Как меч Дамоклеев, готовый

на мсты!

(Хор разделяется на две части)

1 - я ч а с т ь

Но быть грозам!

**Несколько голо-
сов (мужчины)**

2 - я ч а с т ь и

ж е н щ и н ы

Soli; 2 soprani

Не страшен Романов: неопытный

юноша он!

1 - я ч а с т ь

Что делать нам?

**Несколько голо-
сов (мужчины)**

2 - я ч а с т ь и

ж е н щ и н ы

2 mezzo-soprani

Отец его в Польше — мы сыну

предпишем закон!

1 - я часть
Что предпринять

2 - я часть и
женщины

Продать посмеянию хитрость
боярских затей!

1 - я часть
Какarlo унять?

2 - я часть и
женщины

И вот, как Шуйский, увидит
дворец королей.

Несколько
мужчин

Гот был жилец монастыря!
Москва не выдаст нам царя!

Хор удальцов
Могущество польское все
одолеет,
Вот мы вызываемся все
разрешить!
Идем Михаила в полон
захватить
И польскую честь на Москве
воцарить!

Все
Славно! Герои и рыцари вы!
Зараз решите вы жребий
Москвы!
В подвиге вашем отечества
честь!
Слава и участь грядущая
есть!
Гордым москалям дадим себя
знать!
Шутка для нас Михаила
поймать!

Хор удальцов
Мы юношу схватим, руками
возьмем,
Державного пленника к вам
привезем!

Несколько голосов
(мужчины)

2 alti

Несколько голо-
сов (мужчины)

2 soprani

Варшава видала в плену и
московских царей

Все
То был жилец монастыря
Но выдадут ли нам царя?
Нет! нет! нет! нет!

Мужчины

Удали вдоволь у вас!
Слушайте разума глас,
Знайте и хитрость подчас!
Судьбина вам путь чрез места
 проложила,
Которые вражия рать захватила.
Так действуйте златом, где
 немошны силы,
И дай вам господь воротиться
 с царем!

В партитуре отсутствует.

Хор удальцов

**Не бойтесь! Мы знаем! Прощайте!
Идем!
Живого ли, мертвого ль к вам
привезем!**

Нет! нет! Не бойтесь!
Да! да! Мы знаем!
Прощайте! Идем! Прощайте!
Идем!

(Уходят)

Женщины

**Вы тревожились напрасно:
Все пойдет у нас прекрасно,
С нашей славой согласно!
Пустились в дорогу товарищи
ваши.**

В партитуре отсутствует.

На подвиг отправились рыцари
наши!
Готовьте героям заздравные
чаши —
И будем молодого царя
поджидать!

Хор гостей

Мужчины

**Туча московского зла
Шуткой удалой прошла!
Радость опять ожила!**

Туча московского зла
Вдруг миновалась!
Шуткой удалой прошла,
Мимо промчалась!
Радость! радость!
Снова ожила!
(От сего знака снова начи-
наются танцы, и темп зависит
от балетмейстера, только бо-
лее скорый, чем умеренный.)
Так снова за танцы и радости
наши!

Так снова за танцы и радости
наши!
Успеют, наверное, рыцари ваши,
Заслужат хвалы и почетные
чаши,
Так будем молодого царя
поджидать!

Удаль польская выиграла,
И вдруг опасность миновала,
Радость снова заблистала!
Так снова за танцы, за радости
наши
(своей) подвиг свершат сотоварищи
ваши
ислужат хвалы и почетные
чаши,
Так будем молодого царя
поджидать!

Конец первого действия.

ВТОРОЕ ДЕЙСТВИЕ

(Изба Сусанина)

Явление I.

В а н я
(один)

Как мать убили
У малого птенца,
Остался птенчик
Голод и гладен в гнезде.
Соловушка узнал,
И жаль ему бедняжки:
Ко птенчику летит

И крылышками греет,
И кормит, и лелеет!
Как мать скончалась
У малого сына,
Сынок-младенец
Круглой стал сиротой.
Как добрый человек
Почуял в сердце жалость:
Берет он сироту
В свою семью и любит,
И холит, и голубит.

(До окончания песни входит Сусанин.)

Явление II.

В а н я и С у с а н и н.

С у с а н и н

Все про птенчика мой Ваня
Песню про себя ведет.
Русь теперь иную песню,
Песню радости поет!

Успеют, наверное, рыцари
наши.

Так будем молодого ца-
ря поджидать!

Конец 1-го действия.

Действие 2-е*.

№ 8. Antract второго дейст-
вия.

Занавес поднимается.

№ 9. Песня сироты.

В партитуре вычеркнуто.

Он к птенчику летит

* Сверху выскоблено название оперы.

В а н я

Да сбылось: наш боярин...

С у с а н и н

Нам-то какая милость от бога:
Наш молодой вотчинный боярин
Сделался нашим царем-государем!
Наконец догадались бояре
Отдать державу кому следует!

В а н я

Право чудо: он взошел
Из неволи на престол.
Как досадно будет ляхам!

С у с а н и н

Знать, теперь они недруги кровные
Нашему царю Михаилу;
Дорого бы дали, чтобы в полон
поймать!

В а н я

Как бы сюда не пришли?
Рыщут везде по Руси!..

С у с а н и н

Пусть придут, его не возьмут!
Постоим за царя своего!

В а н я

И я за царя постою.

С у с а н и н

Да, мой птенчик подрастет,
В службу царскую пойдет! .
Снаряжу тебя конем,
Медной шапкой и мечом,
Без корысти, безо лжи,
В крепкой правде послужи!

В а н я

Ах, потешь меня конем,
Медной шапкой и мечом,
За царя, за нашу Русь
Добрый молодец сразусь!
Никогда не отступлю,
Стену вражью сломя!

№ 10. Recitativo e duetto.

Наш молодой боярин

С и р о т а

Право чудно: он взошел

С у с а н и н (насмеш-
ливо)

Стену вражью сломя я, вра-
жий строй!
Без корысти, безо лжи,
В крепкой правде послужи!

Су с а н и н

Так, мой Ваня, в добрый час,
Знать, порадуешь ты нас!
Воспитала Русь тебя,
Возлежала, любя;
Ты царю заплатишь долг,
Когда вступишь в царский полк!

В партитуре отсутствует.

Ты нас порадуешь!

В а н я

Меня ты
На Руси
Возлежал!
Я в долг
Пред царем —
Государем!
Заплатить
Постараюсь
Заплатить
Моей службой!
Ох, пришло б
Поскорей
Мое время,
Время службы!

Пусть придет
Поскорей
Мое время,
Моя служба!

Су с а н и н

Этим дням
Не стоять
Безотходно,
Пролетит,
Промелькнет
Твое детство!
И как раз
Подоспеет
Мой сынок
К службе царской
И готов,
Хоть куда,
Стройный ратник,
Воин царский.

В а н я

И себя,
И тебя
Доброй славой
Я прославлю!

Су с а н и н

И себя,
И меня
Доброй славой
Ты прославишь!

И тебя,
И меня

В а н я

Уж теперь
На войну
Мне б хотелось!
Послужить
Моему
Государю! }
Заплатить }
Моей службой,
Заплатить
Моей кровью!
Ох, зачем
Я еще
Только отрок,
А не воин!

В партитуре отсутствует.

Ах, зачем

С у с а н и н

Не тужи,
Что ты молод,
Что ты отрок:
И теперь
Может быть
Тебе служба!
Невзначай
Воля бога
Позовет
Человека!...
И теперь
Будь готов
Ежедневно,
Ежечасно!

Что ты млад,

В а н я

До великого до дела
Только путь мне укажи!

С у с а н и н

Так и сила подспела,
Крепость тела и души.

В м е с т е

До великого до дела
Только путь нам (мне) укажи!
Так и сила подспела,
Крепость тела и души!

В партитуре отсутствует.

Явление III.

№ 11. Сого.

Сусанин, Ваня и хор мужчин.

Х о р

Мы на работу в лес,
Мы из лесу на луг;
А к вечеру, бог даст,

А к вечеру, кажись,

Работу кончим всю
И отгуды
Соберемся
На девишник
Твоей дочке
Пожелать вам
Жить и веселье,
Жить и обилье!
Пожелать вам,
Чтобы детки,
Твои внуки,
Чтоб весь род твой
Был так честен,
Так разумен
И в такой же
Доброй славе,
Как ты, дядя,
Наша радости!

В партитуре отсутствует.

(Приближаются к главным
дверям.)

В а н я

Грустно разлучаться
С милою сестрицею.
Не расти б нам лучше
Под одною кровлей.

С у с а н и н

Добрые молодцы, благодарю!

С о б и н и н (входит)

Добрые молодцы,
Куда спешите вы?

Х о р

Мы на работу в лес,
А к вечеру домой,
Мы из лесу на луг,
А на вечер к тебе
Соберемся
Выпить чарку
За здоровье
Твоей свадьбы!

Пожелать вам,
Чтобы детки,
Твои внуки,
Чтоб весь род твой
Был прохладен
В русском царстве;
В уваженьи,
В возлюбленье,
В честной льготе.

Мы на работу в луг

Соберемся мы
Пожелать вам
Жить в обилье,
Жить в веселье!
А тебе же,
Дядя, снова
Пожелать
Великой чести

Чтоб в народе
Твое имя
Пребывало
В громкой славе!...

С у с а н и н

Нам ли до славы великой!
Был бы лишь честен мой род!
Добрые молодцы, в гости

Светлый девишник вас ждет!

Х о р
(уходя)

Прийдем, придем
Побалагурить
И пошутить!
Прийдем, придем
Полюбоваться
И погулять!
Прийдем, придем
Повеселиться
И поплясать!...

С у с а н и н
Спасибо!.. спасибо!

В а н я

Видно, сиротинушке
На роду написано
Протужить весну свою
В грустном одиночестве.

Лишь был бы честен мой
род!

Прийдем, придем,
Мы песню заведем,
Мы громко запоем,
Мы с песнею придем,
Мы и весельем веселиться
И любовью любоваться,
И на играх разыграться,
На разгуле разгуляться
Придем! Придем!
(уходят)

В а н я

Нет! Грешно завидовать
Счастью чужому.
Распою тоску мою
Свадебными песнями!

С у с а н и н

Приходите, молодцы,
Разыграемся, разгуляемся!

В а н я

Песни запоем удалые
С переливами, перекатами.

С у с а н и н
И заходят по рукам
Чарки добрые
С пивом бархатным.

С у с а н и н и В а н я
Там и пляску заведем
С хороводами. Приходите,
Приходите, молодцы!
Segue il Quartetto.

Явление IV.

№ 12.

С у с а н и н и В а н я. С о б и н и н и
А н т о н и д а входят почти в одно время,
но с разных сторон.

С у с а н и н
Милые дети!
Будь между вами
Мир и любви!

С у с а н и н (вызывая
в дверь дочь)
А н т о н и д а!

С о б и н и н
В Домнине красном
Мир и любви!
Счастье и радость
С вами живут!

Мир и любви
В Домнине красном!

В а н я
(Антониде)
Наша радость,
Антонида!
Наше счастье
Там, где ты!

С у с а н и н
Дело к свадьбе — веселитесь!
Слов сердечных не стыдитесь!
Ныне все, что на душах,
Будь у вас и на устах!

В партитуре отсутствует.

С о б и н и н
(невесте)
Не розан в саду, в огороде —
Цветет Антонида в народе!

С о б и н и н (весело),
обращаясь к невесте

В а н я
(к зрителям)
Еще между нами цветет;
Но в люди чужие уйдет!

В а н я (несколько гру-
стно)

Но в люди чужие пойдет!

С о б и н и н
Что розан-цветок пред тобой?
Ты в девицах розан живой!

В а н я
(также)
Она так мила и добра
И любит меня, как сестра!

С о б и н и н
Не солнышко светит, горит —
Красавица солнцем глядит!

В а н я
(также)
Ах, ею родимая хата
Светлей, веселей, чем палата!

С о б и н и н
Так ты для земного житья,
Грядущая женка моя!

В а н я
(также)
С ней, милою, было житье!
Что будет у нас без нее?

С о б и н и н
Грядущая женка-краса!
Взгляни мне любовно в глаза!

С у с а н и н
Как радуют сердце мое
Веселье и счастье ваше!

В с е
Нам радость и счастье замена
Тяжелых и горестных дней.

В с е
И солнышко будто светлей,
Приветнее на небе светит,

С о б и н и н (к не-
весте)

С ней, милою, было житье,
Что будет в семье без нее!

В партитуре отсутствует.

В партитуре отсутствует.

В партитуре отсутствует.

С у с а н и н (с востор-
гом)

Как радует сердце мое

В с е
Радость, счастье для нас,
В замену для нас горя,
И бедствие для нас!

С у с а н и н
И красное солнышко нам
Светлее на небе сияет.

В с е
И ясное солнышко нам
Светлее на небе сияет.

За грозною тучей вослед
За темною страшной невзгодой,
Господь даровал нам царя!
Царем да воскреснет Русь
И миром благим процветет!

Су с а н и н

Сердце полно!
Будем богу
Благодарны!

(Молчание)

В с е

Боже, люби царя!
Боже, прославь царя!
Славой и милостью
К русской земле родной!

С о б и н и н

Пора!

С о б и н и н и В а н я

Время к девишнику
Нам поусловиться,
Время к веселому
Нам приготовиться!

(В первый раз)

В с е (кроме невесты)

Мешкать не будем мы!
Вмиг приготовимся!

С о б и н и н

Соколом за реку
Вмиг полечу домой!
Дружек к девишнику
Вмиг привезу с собой!

А н т о н и д а

Время и девицам,
Милым подруженькам,
В гости пожаловать,
Пеньем потешить нас!

С о б и н и н (осматри-
ваясь)

Но поздно!

С о б и н и н

Время к девишнику
Нам приготовиться,
Время к нему, друзья,
Поспешить!

В а н я

Время к девишнику
Нам приготовиться,
Время к веселому
Нам поспешить!

А н т о н и д а

Время и девицам,
Милым подруженькам.
В гости пожаловать,
Пеньем потешить нас!
То-то радость!
То-то счастье!
И веселье!

В а н я

Время к девишнику
Нам поусловиться,
Время поспешить!
Нечего медлить нам,

С у с а н и н и В а н я

Дружек к девишнику
Он созовет сейчас!

С о б и н и н

Там пирование,
Там столование,
Там и за песенки!
(Во второй раз)
В с е
(кроме невесты)

Зараз к девишнику
Мы приготовимся!

С о б и н и н

Молнией за реку
Вмиг полечу домой,
Добрых товарищей
Вмиг привезу с собой!

А н т о н и д а

Красные девицы
Также придут сейчас!
Свадебным пением
Весело встретят вас!

С у с а н и н и В а н я

Красные девицы
Также придут сейчас!

С у с а н и н

Там и за свадьбу,
Там и за шумную
Без отлагательства!

Мешкать не будем мы.
В миг приготовимся!
То-то радость,
То-то счастье
И веселье!

С о б и н и н

Время к девишнику
Нам приготовиться,
Время нам поспешить!
Нечего медлить!
Мешкать не будем мы,
Вмиг приготовимся!

С у с а н и н

Время к девишнику
Нам приготовиться,
Мешкать не будем мы,
Вмиг приготовимся!
Там за веселый пир,
Там за богатый пир,
Там и за песенки!

В с е

То-то в радости,
В веселье
Заживем!
Запируем
Вместе мы!
Пора тебе идти,
Пора, уж поздно!
Пора идти!
Пора!

В а н я

Дружек к девишнику,
Добрых товарищей
Ты привези скорей
Из своей слободки.

А н т о н и д а

Красные девицы
Свадебным пением
Весело встретят вас!

В а н я

Свадебным пением
Весело встретят вас!

С о б и н и н

Дружек привезу с собой,
Соколом за реку
Вмиг полечу!

С у с а н и н

Дружек ты привези с собой,
Там и за свадебку,
Там и за шумную
Без отлагательства!

В с е
(кроме невесты)

То-то счастье,
То-то радость
И веселье!
То-то в радости, в веселье
Запоем, запируем, заживем!

(С о б и н и н уходит)

В с е

То-то в радости,
В веселье
Заживем,
Запируем
Вместе мы!
(Жених поспешно уходит)

Явление V.

№ 13.

Прежние, кроме Собинина.

С у с а н и н

Итак, я дожил, слава богу,
До свадьбы дочери моей!

В а н я

А все-таки нам жаль немного:
Мы что-то крепко свыклись
с ней!

Я рад!

А мне так жаль немного

А н т о н и д а

Тебя родимый скоро женит,
Твоя жена меня заменит.

С у с а н и н

С у с а н и н (дочери)
Не зарастет травой твой

путь

В семье чужой любима будь
И всяким счастьем богата,
(с чувством)

К избе родителя и брата!
В семье чужой любима
И всяким счастьем богата!

будь

Не зарастет травой твой путь
К избе родителя и брата!

А н т о н и д а

Не западет песком мой след
К избе родителя и брата!
Ведь в целом мире лучше нет,
Как наша отческая хата!

В а н я

Я слышу конский топот...

С у с а н и н

Да!...

В а н я

Ужели наши поезжаны?

С у с а н и н

Нет, видно царские полчаны.

В а н я

(подошел к окну)

Смотри, кто это?

С у с а н и н

К нам.

А н т о н и д а

Беда!

(убегает)

(Музыка выражает недоумение и страх
и переходит в военный марш.)

Беда! Беда!

Явление VI.

Сусанин, Ваня и хор поляков.

Х о р п о л я к о в

Бог помочь, приятели! И с по-
мощью бога
Сопутствовать нам собирайся
сейчас! Где царь? Ведь он здесь,
и к нему нам дорога!
Нам нужно скорей, проводи
же ты нас!

С у с а н и н

Эх, господи! Как нам-то знать,
Где царь изволит поживать?
Мы здесь живем как бы в
пустыне.

С у с а н и н (скрывая
негодование, с притворным
равнодушием)

А нам и некогда! Мы ныне
Готовим свадьбу! Вы у нас
Отпировать извольте свадьбу;
Меж тем узнать пошлем в
усадьбу
И до царя проводим вас.

Меж тем пошлем в усадьбу

Хор поляков
Москалы! Нам не нужно твое
хлебосољство,
Не нужно тебе никуда посылать!
Ты знаешь, где царь. Проводи же
посольство,
Не любим наказы свои повторять.

Сусанин
Хитро вы это учинили,
Врасплох наехали на нас!
Да так: кабы послы вы были,
То провожал бы пристав вас!
Какое можете вы дело
Иметь до русского царя?

Поляки
Ну, ну! нам болтанье твое
надоело,
Иди, пред собой лишь прямо
смотря!
Нас ведать твое ли холопское
дело?
Сейчас проводи нас к жилищу
царя!

Сусанин
Высок и свят наш царский
дом,
И крепость божия кругом!
Под нею сила Руси целой,
А на стене в одежде белой
Стоят крылатые вожди,
Так недруг близко, не ходи!

Поляки
Да что ты нас русскою притчей
морочишь?
Шутить мы не любим с таким
молодцом!
Сейчас повинуйся! а если
не хочешь,
Так тут же тебя без пощады
убьем!

Хор поляков
(с возрастающим гневом)

С у с а н и н

Страх не страшусь!
Смерти не боюсь!
Лягу за царя, за Русь!

(Хор поляков, негодуя, разделяется на две части)

1 - я часть

Проклятый упрямец! убить его
что ли?

2 - я часть

Какая нам польза от смерти его!

Один голос

Послушайте!...

(Сходятся для совещания и тихо говорят между собою.)

С у с а н и н

Боже, спаси царя!
Ты умудри меня,
Ты научи меня,
Боже, спаси царя!

(Под музыку, выражающую состояние души Сусанина, раздаются от времени до времени отрывистые возгласы поляков.)

Пытать!.. Задарить!.. Взять!..

С у с а н и н

(Ване решительно и таинственно)

Пойду, пойду
Их заведу
В болото, в глушь,
В трясины, в топы!
Туда, туда,
Где им беда.

Когда за незнание других мы
кололи,
Так этот подавно достоин
того.

Часть голосов
Что делать нам?

Другая часть

Пытать.
(Совещаются.)

Не лучше ль задарить!
Иль просто взять!
Нет! Нет! Нет!

А ты сейчас,
Как мы пойдем,
Так сядь верхом,
Прямым путем
Чрез мелкий бор
Во весь опор
К царю! к царю!
Смотри, смотри:
Чтоб до зари
До утренней
Уведал царь!

В а н я

О, к тем порам
Я буду там!

Поляки

Вот так: предложим злато,
Он пойдет, наверное пойдет.
(Обращаясь и подходя к
Сусанину.)

Поляки

А вот тебе гибель, и вот тебе злато,
Смотри же! подумай, дружок, посуди!
Тебе пригодится великая плата!
Бывает прохладно от яркого злата
Становится жизнь и мила и богата...
Бери же ты злато и тотчас иди!

....а вот тебе золото,

Поверь нам, приятель, от
яркого злата

Сусанин

Вот это ярче сабли светит!
Вот это прямо в очи метит!
Когда не я, другой пойдет
И ваши денежки возьмет!
Да, ваша правда, нужно золото,
И золотом мир живет богато!
Так делать нечего — пойдем!
Награду после ту возьмем!

Поляки

А где же твой царь? До него
далеко ли?
К порам полуночным поспеем ли
что ли?

К порам полуночным поспеем мы, что ли?

С у с а н и н

Путем-дорогой расскажу,
Прямым путем вас провожу.

Су с а н ь н

(не допуская до себя дочери)

Поди! поди!..

(Оселяет ее крестом и,
значительно взглянув на Ваню,
уходит с поляками.)

А н т о н и д а (всплеснув руками)

Его убьют!..

В а н я

Зачем убить?

А мне пора, велел отец,
И бог мне службу указал!
(уходит)

Ох, родимый!
(с воплем)

В партитуре отсутствует.

(уходит поспешно)

Явление VIII.

№ 14.

А н т о н и д а (одна).

Она садится на лавку и плачет.
К ней идет свадебный хор девушек.

Х о р (еще за сценою)

(за кулисами)

Разгулялася,
Разлеялася
Вода вешняя
По лугам.
Разыгралися,
Расплясались
Красны девицы
В терему.
Как одна сидит,
Не играет,
Подгорюнилась,
Слезы льет,
Слезы горькие!

(Хор выходит на сцену.)

(Выходят на сцену.)

В мураве-траве
Перепелочка
Голос жалобный
Подает.
Как завтра к ней
Ясный сокол
И возьмет ее
Из гнезда.
«Ах, оставь меня,
Ясный сокол,
В милом гнездышке
Под крылом

Моей матушки!»
Антонидушка
Свет Ивановна
Тужит, сетует,
Слезы льет.
Скачет суженый,
Мил-надежа,
И с собой ее
Увезет!
«Ах, оставь меня,
Мил-надежа,
В доме отческом:
Мне-то жаль
Воли девичьей!..»

(Хор обращается к Антониде)

Что ты, подруженька,
Этак расплакалась,
Все-таки весело
Горе невестино!

№ 15. Romanza.

А н т о н и д а
(встав)

Не о том скорблю, подруженьки,
Я горюю не о том,
Что мне жалко воли девичьей,
Что оставляю отчий дом!

Х о р

Ты скорбишь не о том?
Так скажи нам, о чем?

А н т о н и д а

Нас постигло горькое горе,
Убила черная судьба:
Были враги у нас,
Взяли отца сейчас!..

Х о р

Как! поляки сейчас
Взяли отца у вас!

А н т о н и д а

Налетели злые коршуны,
Набежали поляки,
Захватили в плен родимого,
Сотворят беду над ним!

Х о р

Ты не плачь, он придет,
Его бог упасет!

Взяли в плен они родимого

Царь небес его спасет!

А н т о н и д а

Что же сердце вешее ноет
И чует смертную тоску!
Нет, не придет отец,
Смертный ему конец!

Х о р

Ты не плачь, он придет,
Его бог упасет!

Явление IX.

Прежние: Собинин с поездом

С о б и н и н
(встревоженный)

Что такое? Как поляки
Взять могли у нас отца?

Д е в у ш к и

Наехал враг и взял с собой.

С о б и н и н

Откуда ж враг взялся?

Д е в у ш к и

Нагрязнул, взял с собой —
и нет!

А н т о н и д а

Боже мой!
Что с отцом!
Сбудется!

П о е з д

Враны налетели,
Волки набежали,
Хищники напали!
Врану черному свинцом
Крылья прошибаем!
Волку серому дубьем
Череп размозжаем!
Вора-хищника ножом
Режем без пощады;
Нам столкнуться бы с врагом —
Резаться мы рады!

С о б и н и н
(невесте)

Не плачь, не кручинься, мой
свет!

Бог его, бог спасет!

№ 16. Finale.

С о б и н и н (вбегает
встревоженный)

А н т о н и д а (горестно)

Все пропало,
Все погибло,
Родимого не стало!

Х о р м у ж ч и н

Прострелить бы крылья!

Расшибить бы череп!

Резать без пощады!

Ах, столкнуться бы с врагом,
Драться мы готовы!

Сейчас за врагами вослед
Весь поезд со мной понесется!
Мы силой отнимем отца,
Погубим врага до конца!

П о е з д

Весь поезд с тобой понесется
И насмерть с врагом подерется!

С о б и н и н

Идемте, друзья, и берите
Оружье, дубины, ножи!
Да кликайте клич по селенью
На дерзкое дело врагов!

Да кликайте клич по деревне

П о е з д

(уходя)

Пойдем созовем к ополчению
Всех молодцев, добрых
бойцов, —
Сюда приведем удальцов!

Сюда созовем удальцов!
(уходят)

Я в л е н и е Х.

Прежние, кроме поезда

С о б и н и н

Сколько горя в этот день
избранный!
Сколько бед нанес удар
нежданный!

А н т о н и д а

Горе мне! Отца ты не спасешь!
Может быть, и сам ты
пропадешь!

Ах, когда и сам не пропадешь!

С о б и н и н

Горький друг! одна лежит
дорога...
Долг велит — да будет воля
бога!

А н т о н и д а

Грустно мне! Я знаю, долг
велит, —
Что ж душа без памяти скорбит!

С о б и н и н
Что грустить, томить себя
Плакать, сохнуть, мучиться
тоскою,
душою!

А н т о н и д а
Не томить себя моя ли власть?
Грусть томит, томит и мучит
страсть!

В партитуре отсутствует.

О б а в м е с т е
Сколько горя в этот день
избранный!
Сколько бед нанес удар
нежданный!

Х о р д е в у ш е к
(невесте)

Голубых очей
Не темни слезами!
Красоты своей
Не губи скорбями!
Слушай наше слово:
Будь тверда душою
Да встречай милова
С красной красотой!

Ясных ты очей.

Помни наше слово.

С о б и н и н
Вот идет наша рать.
Нам пора воевать!
Ты меня отпусти,
Милый друг мой, прости!

Вот подходит наша рать*.

Моя милая, прости!

А н т о н и д а
Ах! пора настает!

С о б и н и н
Твой родимый нас ждет.

А н т о н и д а
Ты спасешь ли его?

С о б и н и н
Мы идем для того!

А н т о н и д а
Будешь в смертном бою...

* Вариант текста *Вот уж сходится наша рать.*

С о б и н и н
И врагов перебью.

А н т о н и д а
Возвратишься ль иль нет?

С о б и н и н
Возвращуся, мой свет!

А н т о н и д а
Мой голубчик, прости!

С о б и н и н
Милый друг мой, прости!

О б а
Прости!..

(Жених обнимает невесту.)

Явление XI.

Прежние и х о р м у ж ч и н,
вооруженный.

С о б и н и н
Собралась наша раты!
Нам пора воевать
(etc., etc., как выше)
(Пропев прощальный дуэт, они
обнимаются.)

И врагов разобью.

С о б и н и н
Что грустить, томить себя
тоской.

А н т о н и д а
Не томить себя моя ли
власть?

С о б и н и н
Плакать, сохнуть, мучиться
душою!

А н т о н и д а
Грусть томит и мучит страсть!

Х о р р а т н и к о в
Что медлишь ты? Пойдем
На врагов! Нам пора!
На врага!
Не пособить беде слезами,
Скорей води нас за врагами!
Скорей пойдем мы на врага!

А н т о н и д а
Мой голубчик, прости!

С о б и н и н
Моя милая, прости!
Собралась ли наша рать?

Х о р р а т н и к о в
Собралась! собралась!

С о б и н и н
Вы готовы ль, друзья?

Х о р
Все готовы скорей...

С о б и н и н
На врага!

Х о р
На врага!

Х о р
Черных вранов перебьем,
Братцы, в чистом поле!
Мы волков в лесу дубьем
По разгульной воле!
Супостатов мы найдем,
Хищников поймаем!
Перережем всех ножом,
С криком растерзаем!

(Собинин, поручив невесту
девушкам, пристаёт к хору мужчин
во время пения и с ними уходит.)

Х о р д е в у ш е к
(Поддерживая плачущую невесту)

Голубых очей
Не темни слезами.
Красоты своей
Не губи скорбями!
Слушай наше слово:
Будь тверда душой
Да встречай милова
С красной красотой!

Конец второго действия.

ТРЕТЬЕ ДЕЙСТВИЕ

Прогалина в дремучем лесу.

Х о р р у с с к и х п о с е л я н
на передней сцене с поникшею
головой и опираясь на свое оружие.
С о б и н и н п о о д а л ь в ы с м а т р и в а е т
место.

Х о р
(глухим голосом)

Давно ни одной
Нет встречной души!
Не видно ни зги,

Ясных ты очей

Помни наше слово:

Занавес опускается.
Конец 2-го действия.
Действие третье*.

№ 18. Сого.

* Инструментальное вступление, № 17 обрезан при переплете.

Нет следу нигде!
Каким мы путем
На ляха найдем?
Нам снег и мороз
Слипают глаза!
От наших мечей
Укрыла врага
Лукавая глушь,
И темная ночь,
И злая метель!
Что делать? Как быть?

На ляха пойдем?

Что делать нам?
В беде его ужель
Оставим мы?
Что делать нам?
Как быть?

С о б и н и н
(подошел)

Братцы! в метель,
В неведомой глуши
Мы сразу не могли
Добраться до врага!
Что нам метель,
Лесная глубина,
Беспутье, труд
И хлад ночной!
Не унывайте, братцы!
Не уступайте выюге
И трудному беспутию —
Свое возьмем!
Мы стойкостью русской,
Мы непреклонным духом
Всю трудность переломим,
Отца найдем!
Ждет невеста красная!
Светик! для тебя
Мы найдем отца,
Доставим домой!
От тебя я,
Дорогая,
Жду награды,
Жду отрады
И любовной
Ласки жду!
Взглянешь красным
солнышком —
С памяти слетит
Выюга, труд и бой —
Проглянет любовь!
Братцы, пойдем!
Докончим честный труд
И ляху не дадим
Над нами смех творить!

Я жду награды,

Путь наш вперед:
Нам люди вменят в стыд,
Коль без отца
Прийдем домой!
Отец в нужде великой —
На нас его надежда!
И след ли нам оставить
Его в нужде?
Велит нам честь святая
Найти отца и ляха
Казнить за смех над нами,
Пойдем, пойдем, друзья!

Х о р

Ты прав,
Пойдем, пойдем,
Во что б ни стало
Врага найдем,
Врага накажем!
Скорей умрем,
Чем без успеха
Домой придем!

(уходит)

Явление IV.

Голоса поляков еще
за кулисами.
а

Устали мы!
Продрогли мы!
Уж мочи нет!

б
Москалы!
Куда
Завел
Ты нас!

(Показывается Сусанин, ведущий
поляков.)

с

Ужасная глушь!
Проклятый москалы!
Ты сбился с пути!

Сусанин

В непогоду и в беспутье
Я держу свой верный путь!

Домой придем!

Найти отца велит
Нам честь святая,

Да, ты прав,

Чем безуспешно

(уходит вместе с хором).
После весьма краткого
молчания начинается
следующий,
19-й номер.

№ 19. Scena e сого.

Хор поляков
(еще за кулисами)

(выходят на сцену)

Поляки
а

Безумец, стой!
Дороги нет!
Куда ж идешь?
Ты нас ведешь
Все дальше в лес,
Все глубже в топь!

б

Смотри!
Куда
Завел!
Беда!

с

Прогалина есть,
Хоть тут отдохнем,
Огонь разведем!

(Некоторые из них разводят огонь
на задней сцене.)

Проталина есть,

Сусанин

Путь мой прям! Но вот
причина:
Наша Русь для ваших братьев
Непогодна и горька!

Поляки
d

Открытым врагом бушевали
снега,
Лишь тайного б нам остеречься
врага!

е

Бессмысленно буря по дебри
идет,
Но змей с потаенным лукавст-
вом ползет!

Но змей с потаенным
коварством ползет!

f

Все тот же глухой закол-
дованный лес!
Не знаем, но кажется: были
мы здесь!

g

Нас, кажется, леший
московский кружит,
И вровень с людьми его
вражеский вид!

(уходя от Сусанина)

а

Вести людей,
Но не провесты!
И смерти злей
Есть злая мести..
(Поляки, приставив часового
к Сусанину, отходят на заднюю
сцену, садятся у разведенного огня
и мало-помалу погружаются
в дремоту.)

С у с а н и н

Чуют правду!.. Ты ж, заря,
Скорее заблести!
Скорее возвести
Спасенья весть про царя!..

Господь, в нужде моей
Ты не оставь меня!
Горька моя судьба!
Ужасная тоска
Закралась в грудь мою,
Заела сердце скорбь...
Ах! страшно тяжело
На пытке умирать!..
Ты придешь, моя заря!
Взгляну в лицо твое,
Последняя заря!
Настало время мое!..
Ох, горький час!
Ох, смертный час!
Господь, меня
Ты подкрепи
В мой горький час,
В мой страшный час,
В мой смертный час!
Давно ли с семьей своей
Я тешился счастьем детей,
Готовил праздник,
Праздник свадебный...
И вот очутился
Далече от всех,
В глуши непроходной
Болот и лесов,
Во тьме непогодной
На пытке врагов!..
Мое детище,
Антонидушка!
Ты чуяла гибель мою,

№ 20. Сцена Сусанина.
(Поляки в углублении
разводят огонь.)

Ты придешь, моя заря!
Взгляну в лицо твое,
Последняя заря!
Настало время мое!

Ты взойдешь, моя заря!

Ох, страшный час!

...жи одоление над огнем
и мечом и мукой немерной*

* Зачеркнутый вариант.

С рыданием меня отпустила!
Не западет песком твой след,
Дочерний след к родимой хате!
К моим костям и следу нет,
Для вас для всех я весь в
утрате!

Растерзанный труп
В сей дикой пустыне!..
Лишь вран прилетит,
Лишь волк прибежит,
И грустно подуматы!..

И грустно, и грустно
подумать!..
(с чувством)

Тебе, доброму молодцу
Поручаю я детище!
С этой бурей залетною
К тебе шлю челобитице:
Ты держи в возлюблении
Мою кроткую горлинку!
Остался птенчик,
Мой Ваня, мой сынок!
Посол мой скачет,
Легкой пташкой летит!
Отца замучат,
Опять ты сирота,
Сестра взлелеет,
Не оставит тебя!
Прощайте, дети!
Ахти, бурная ночь,
Ты меня истомила!
Ахти, дикая глушь,
Ты меня поглотила!
Ахти, лютая смерть,
Ты впилась в мое сердце!

(Осматривается.)

Табор вражеский заснул,
Спите крепко до зари!
Дай и я вздремну, сосну,
Сном дремотой подкреплюсь,
Сил для пытки надо много,
Прощайте, дети!

(Ложится, приклоняет голову ко пню
и засыпает.)

(Пробуждаются несколько поляков
Смена часового.)

Поляки

а
Все буря да буря!
б

И темная ночь!

а
Мы где очутились?

Прощайте, дети, прощайте!

(От усилившейся бури поляки пробуждаются — немая сцена.)

б

В лесной глубине!

а

Уйдет наше дело,
Пора бы нам в пути!

б

Куда нам дорога
Ночною порой?
Москаль ненадежен!

а

Он сбился с пути!

б

А если нарочно
Сюда нас завел?

а

Как смеет?

б

Он смеет,
Он зверем глядит!

а

Ужель он лукавит?

б

Лукавит!

а

Пойдемте
И спросим его!

(Все поляки встают и выходят
на авансцену;
увидя Сусанина спящего,
останавливаются.)

а

Он спит — он невинен!
Когда б нас провел,
То знал бы, что будет!
Пред верною смертью
Не спится!

б

Притворство!

а

(громко)

Москаль!

(Сусанин приподнимается.)

В партитуре отсутствует.

(с сильным неудовольствием*)

* Зачеркнуто (с гневом).

(хором)

Послушай! ты в сильном у нас
 подозренье:
Сдается, не в эту нам сторону
 след!
Хитро по лесам и болотам
 кружение.
Признайся сейчас, ты хитришь
 или нет!

С у с а н и н

Я вам скажу в ответ:
По совести своей
Веду людей,
Куда вести мне след —
Мы изо тьмы на свет!
Не то нам, людям, путь,
Что ветрам дуть!
За шагом шаг ведешь
И добредешь!
На горестном пути
Терпи, терпи!
Уж близок наш путь!
Забрезжится чуть —
И оправдалась хотьба,
И разыгралась судьба!

Поляки

Проклятый москалы! что за
странный язык!
Ты бесишь людей! говори
напрямик,
Увидим ли скоро царя твоего,
Иль нас ты далече отвел от
него?

(Начинает светать.)

С у с а н и н

Румяная заря
Промолвит про царя
И мне и вам.
Заря по небесам
Засветит правду нам!
Во правде путь идет
И доведет!
Во правде дух держать
И крест свой взять!
Судьбе в глаза глядеть
И не робеть!
Я видел во сне:

(с притворным
спокойствием).

Окончен наш путь!

Все тот же язык, ты проклятый!

**Иль ты далече отвел от
него?**

И мне* и мне

Врагам в глаза глядеть

* Зачеркнуто и вам.

В заре, как в огне,
(житая Русь с своим царем
Кипела славным торжеством!..
(Поляки, в смятении глядя
друг на друга.)

В партитуре отсутствует.

Измена! измена!

С у с а н и н

(в иступлении, указывая рукою)

Заря, заря!.. Мой царь спасен!
(Преклоняет колена)

Заря, заря!.. Спасен наш царь!

Господи боже,
Благодарю!..
(Встает.)

П о л я к и

Ужели? Что будет? Вести нас
куда!

(Сусанину)

Куда ж ты завел нас? Скажи же,
куда?

С у с а н и н

(громко и торжественно)

Туда завел я вас,
Куда и серый волк
Не забегал!
Куда и черный вран
Костей не заносил!
Туда завел я вас,

П о л я к и

Куда?

Куда?

Где глушь и глад,
Истома, страх и смерть,
И божий суд!
Я вас на суд привел,
Цареубийц!
Погибли вы все —
А царь мой спасен!
Пропали мы все...

Погибли, вы, пропали,
А царь мой спасен!
Да! спасен мой царь!

(Окружают Сусанина и потом
схватывают его, дав ему,
однако ж, возможность про-
петь самый конец.)

Поляки

Погибни ж,
Изменник!
Побейте
До смерти!
Замучьте
Врага!...

(При этих криках влекут со сцены Сусанина, повторяющего слова: «Мой царь спасен!» В это же время туча находит на зарю и закрывает ее; театр пуст и мрачен. Оркестр выражает смертные муки страдальца. Вбегает Собинин с своим ополчением, прислушивается и, вняв мукам Сусанина, с шумом туда бросается. Сеча за кулисами, выражаемая музыкою. На сцену спускаются облака.)

Явление III.

Москва

Площадь перед Кремлем. В глубине театра по левую сторону Спасские ворота, от коих через всю сцену тянется крепостная стена; над нею возвышаются Кремлевские здания. Площадь наполняется народом в радостном ожидании.

1-й хор

1-й хор

(за кулисами, по правую сторону)

Славься, славься, святая Русь!
Празднуй торжественный день
царя!
Ликуй, веселися, твой царь
грядет,
Царя-государя сретает народ.

(При первых звуках весь народ стремится туда, где раздается пение. Через очищенную площадь отряд войска проходит в Спасские ворота при следующей строфе того же хора.)

Бейте
До смерти
Врага!
Замучьте его,
Замучим злодея!
(Хватают и увлекают
Сусанина со сцены.)

Эпилог

(последняя сцена) оперы
Жизнь за царя
№ 21. Antract.
(Занавес поднимается)*

№ 22. Эпилог

(На авансцене появляется дружина, которая проходит через театр.)

* Зачеркнуто *Облака, поднявшись, открывают вид Москвы.*

Славься, славься, честная рать!
Ты отстояла престол царей,
У царского дома идешь принять
Царя-государя, могучая рать!

(С левой стороны выходит на
авансцену С о б и н и н, А н т о н и д а
и В а н я; а с противоположной
стороны вскоре после того второй
х о р.)

А н т о н и д а

Все та же тоска-печаль в душе.

В а н я

Та же тоска!

А н т о н и д а

Нет, нам еще тяжелее здесь!

С о б и н и н

Здесь где нам скрыть бы грусть!

В а н я

В людях чужих!

2-й хор

О чем у вас
Тоска, печаль,
Когда вся Русь
В веселии да в радости!

С о б и н и н

Добрые люди!
Свое у нас горе!

2-й х о р

Зачем же с горем
Пришли сюда?

С о б и н и н

Позвали нас
Именем царским.

Славься, славься победой,
раты!

Славься, матушка Москва!
Славься, святая Русь!
Ты претерпела до конца,
Ты верой спасена!

(с горестию)

Нет, нам еще грустнее здесь!

Н а ч а л ь н и к
р у с с к о г о о т р я д а*

(с чувством)

Свое горе у нас!

* В рукописи везде вместо 2-го хора участвует Начальник русского отряда.

В а н я

Знать царю угоден
Наш отец своей службой.

2-й х о р

А кто ваш отец?

В а н я

Сусанин!

2-й х о р

(с изумлением)

Сусанин! о нем
В народе молва,
Что он спас он царя!

В а н я

Да, он спас царя!
Меня послал —
Я рассказал!
А сам он в лес
Сманил врагов!
Вся слобода
Туда во след,
В ночную тьму!
Блуждали долго
И наконец
Настигли...

2-й х о р

Что ж Сусанин?

В а н я

Ах, не мне, бедному, —
Ветру буйному
Довелось принять
Вздох последний его!

А н т о н и д а

Погиб родимый наш!
Мучительно погиб!

Мучительно погиб он!

С о б и н и н

Нам достался
Только труп
Растерзанный!

В а н я

Не ко мне на грудь,
Он к сырой земле,
Умирая, приник!

Не к моей он груди,
А к сырой земле

Не рыданье детей
И не стоны родных,
Но вопли врагов
Раздавались над ним!

2-й хор

Как нам жалко его!

В а н я и А н т о н и д а

Не в родной семье,
На руках детей
Наш отец угас!
Не рыданье детей
И не стоны родных,
Только вопли врагов
Раздавались над ним!

С о б и н и н

Наши молодцы жестоко
Отплатили палачам!
До последнего изрублен
Там на месте лютый враг!
С полной честью, с полной мезтью
Тело предано земле.
Имя славного страдальца
Любям в память и в пример! }

2-й хор

Не понапрасну
Погиб отец ваш —
Но честной смертью
За Русь святую,
За государя!

А н т о н и д а и В а н я

Погиб он честно
За Русь святую,
За государя!

(С правой стороны на задней сцене
является 1-й хор и медленно
подается вперед; толпа набегавшего с ним
народа подвигает левее 2-й хор
и семейство Сусанина.)

Но крики врагов

Но вопли врагов

В партитуре отсутствует.
Всей Руси в пример и в память!

Н а ч а л ь н и к
р у с с к о г о
о т р я д а

Вы утешьтесь, дети!
На вашем горе,
На горе бедной
Семьи крестьянской,
Основан праздник
Всего народа!

(Перемена декорации)

1-й х о р

Славься, славься, наш русский
царь,
Господом данный наш царь-
государь!
Москва тебя ждет и наш
Кремль святой!
Явился народу отец наш
родной!

2-й х о р

(семейству Сусанина)

Когда позвал вас царь }
Ваш отец-государь, }

Так и царь наградит!
И народ возгласит:
«Память вовеки
Сусанину!»

1-й х о р

Славься, славься, наш русский
царь!
Господом данный наш царь-
государь!

Избранника божьего весь }
народ }
С великой любовью и
радостью ждет!

2-й х о р

Память вовеки
Сусанину!

1-й х о р

Славься, славься, наш русский
царь!
Господом данный наш царь-
государь!
Да будет бессмертен твой
царский род!
Да им благоденствует русский
народ!

2-й х о р

Память вовеки
Сусанину!

(Колокольный звон возвещает наступление
царского шествия в Москву.
С правой стороны на задней сцене
передовой отряд вдоль

...нам царь-государь

Да будет бессмертен твой
царский род!
Да им благоденствует
русский народ!

Н а ч а л ь н и к
р у с с к о г о
о т р я д а

В партитуре отсутствует.

Утешьтесь! вас царь наградит

Славься, славься!

В партитуре отсутствует.

Все ближе царский ход.
Все ближе!
Слава нашему царю!
Слава Руси святой!
Греми, греми, Москва!
Празднуй торжественный
день государя!

по Кремлевской стене тянется
к Спасским воротам. 1-й хор повторяет
свое пение. Народ быстрым движением
бросается вперед, к правой стороне кулис,
семейство Сусанина и 2-й хор
остаются на своем месте.)

Н а р о д

Царь идет! Наш царь идет!

Ура царю! Ура! ура!

(При этих кликах и живом движении
и громком колокольном звоне
занавес опускается.)

Конец.

Ликуй, веселися, идет наш

царь!

Греми, Москва!

Слава нашему царю!

Конец оперы.

Добавочная сцена (Ваня перед монастырем)³

(ДЕЙСТВИЕ IV, № 186)

Новая сцена, приделанная к опере
«Жизнь за царя» 23-го и 24-го августа
1837

Явление

Боярский двор Романовых*. Слева виден на сцене край ограды
с воротами**; далее по ограде деревянные строения***.

Задняя декорация представляет поле, дорогу и вдали село****.

Правая сторона — лес; все под снегом; вьюга; ночь темна.

При открытии***** занавеси несколько времени глубокая тишина,
прерываемая звуками оркестра и взвизгами ветра. Несколько
спустя вбегает В а н я в полушубке и меховой шапке.

В а н я

речитатив

Бедный конь в поле пал!

Я бегом добежал!

Вот Ипатьевской!..*****

* Зачеркнуто *Площадь перед Ипатьевским монастырем.*

** Далее зачеркнуто так что ворота приходятся на высоте второй кулисы.

*** Зачеркнуто *монастырские дома.*

**** Зачеркнуто *город.*

***** Слова *При открытии* вычеркнуты чернилами рукой неустановленного лица и заменены словами *По поднятии.*

***** Строка подчеркнута карандашом и сверху карандашом написано *Вот и царский двор.*

Здесь царица и царь!
Уезжай, государь!..
Близко недруги!..
Но кругом все молчит,
Царский дом* крепко спит..
Достучусь ли я?..

(подбегает к воротам и, схватив за железное кольцо,
потрясает их)

Отоприте?

(Молчание)

(С досадой)

Ах, зачем не витязь я!
Ах, зачем не богатырь!
Выломал бы двери я —
Железные, чугунные! —**
Добежал бы до палат,
Где наш царь покоится,
Закричал бы: слуги царские!
Просыпайтесь!! Просыпайтесь!!!

(Решительно)

Голос мой что колокол
Прозвучит, услышат все,
Даже мертвые.—

(Снова ломаясь в ворота):

Отоприте! Отоприте!

(Молчание)

(С грустью)

Замерло сердце,
Ноги дрожат,
Ужас и холод
Мучат меня.
Недруги близко!
Придут с зарей...
Руки... наложат.
Нет! Никогда!! —

Ария

(Adagio. Maestoso)

I

Ты не плачь, не плачь, сиротинушка!
Ах, не мне, не мне государя спасать!
Сам господь его нам в цари пожаловал,
Сам господь царя отстоит от врагов
Силами небесными.

* Зачеркнуто *монастырь*.

** Слова *железные, чугунные* заключены в карандашные скобки
и рядом карандашом же приписано *дубовые, тесовые*.

(с хором за оградой)

То не вьюга, метель откликается,
То не птица кричит, черновестница,
Не мертвец в ворота добивается,
Нет. То горе-беда у ворот стоит...
Выходить ли нам.

X o p
(unisono)

В а н я

(Allegro moderato)

1

**Зажигайте огни!
Вы седлайте коней,
Собирайтесь в путь,
Слуги царские!***

2

**А не то на заре
К вам нагрянет беда!**

X o p

Что случилось?..

В а н я

**Враги
У ворот стоят.**

X o p

Как? Враги? Расскажи!

В а н я

Нет! Не время теперы!..
Вам рассказывать.
Я царю расскажу
Вести черные. —

* Первоначально царских.

**** Зачеркнуто В путь-дороженьку!**

Вы седлайте коней,
Зажигайте огни,
Собирайтесь в путь,
Слуги царские*.

Х о р

(окружая Ваню и освещая его факелами)

Откуда ты прибыл, зловещий посол?
И кто ты, и что твои вести?
Где видел врагов ты? и много ли их?
Поведай!.. Тогда к государю!..

В а н я

А tempo

1

К нам пришли поляки;
И велели отцу
Привести их к царю,
К вам на царский двор**.

2

И отец мой пошел;
Но не к вам их повел...

Х о р

А куда ж?

В а н я

В темный лес,
В бор безвыходный...

3

Но проснется заря,
Все поймут поляки —
И дорогу найдут...
Понимаете ль?***

* За исключением первой строки, стихи подверглись переработке; первоначально было:

*Я царю расскажу!
Вы — седлайте коней,
Зажигайте огни.*

** Зачеркнуто в *Ипатьевский*.

*** К этой строфе приписаны следующие варианты:

*Нет здесь ратных людей.
Нет булатных мечей.*

а) 4
*У железных ворот
Безоружных людей
Враг побьет
Безоружны вы,
Отстоите ль царя
В битве с недругом*

б) или 4
*Нет здесь ратных людей,
Нет булатных мечей,

Отстоите ль царя
Безоружные*

Общий хор
(Più stretto)

1

Уж огни зажжены!
Уж седлают коней!
Не застанет нас здесь
Солнце красное!

2

Побежим, полетим,
Мы к царю поспешим!

Хор

Ты, как божий посланец,
Впереди ступай!

Ваня

Я, как божий посланец,
Впереди пойду!

3

Слава господе сил!
Он не выдал Руси
Нечестивым врагам!
Слава господе!

Все уходит в монастырь*, освещая путь впереди идущему Ване.

Конец.

СЦЕНА СУСАНИНА⁴

(ДЕЙСТВИЕ IV, № 20)

(Один из поляков идет сменить часового; от этого пробуждаются несколько других)

Поляки

а

Вполовину кратче
и на 2 голоса,
размер:

а) $\cup - \omega - \cup$

б) $\cup - \omega -$

Все ночь да ночь!

б

И бури шум!

с

И бор глухой как ад угрюм!

д

Скажите, где мы!

а

В глубине
Лесного моря!

* Слова в монастырь вычеркнуты чернилами рукой не установленного лица и сверху надписано во двор.

б

Наше дело
От нас уйдет!

с

Пора бы в пути!

д

Куда ж пойдем?

а

Кто знает,
Что на уме у москаля?

б

Он сбился в вьюгу.

д

Может статься,
И в западню нас заманил!

б

Как смеёт?

а

Зверем смотрит —
А зверь на все дерзнет!

д

Ужель
Не видите, что мрачный умысел
Есть у него в засаде?

б

Что ж,
Коль в самом деле?

с

Пойдем к нему, добьемся правды!

(Выходят на авансцену; увидя Сусанина спящего, останавливаются.)

б

Он спит — так он невинен!

с

Да,
Когда б он нас провел, то знал бы,
Чему чего не миновать!
И — право — перед верной смертью
Не спится!

д

Что ответил он
На нашу смертную угрозу?
«Лягу за царя, за Русь!»
Он не боится смерти!

а

Мы второпях не разглядели
Его лукавый нрав,
Сообразите все, что было:
Внезапная готовность
Нас проводить;
Прощанье с дочерью,
И шепот с мальчиком;
И только по лесам
И по болотам путь;
Речи мрачные,
Подозрительные!..

d

Он нас провел, он нас
Бог весть куда ведет!

b

Давай же спросим! Гей, москалы!
(Сусанин приподымается)

П о л я к и

(хором)

Послушай! Ты в сильном у нас подозренье;
F Сдается, не в эту нам сторону след!*

Хитро по лесам и болотам хождение —
Признайся сейчас: ты хитришь или нет?

С у с а н и н

Я вам скажу в ответ:

		По совести своей
		Веду людей
		Куда вести мне след —
Не так нам		Мы изо тьмы на свет!
людям путь,	P	Чрез дебри людям путь
что ветрам дуть.		Не то что ветрам дуть! U—U—U
		За шагом шаг ведешь
и добредешь		И наконец дойдешь! U—U—U
		С терпением терпи
в земном пути	bis	{ На горестном пути! U—U—U
		{ Уж близок наш путь!
		{ Забрезжится чуть —
Недаром ходьба		И оправдается ходьба*,
		И разыграется судьба!

П о л я к и

(к ним пристают и остальные)

F Все тот же язык! Ты проклятый старик,
Ты бесишь людей! Говори напрямик:

* Первоначально луть.

** Стих зачеркнут карандашом.

Увидим ли скоро царя твоего —
Иль нас ты далече отвел от него?

С у с а н и н

Р Румяная заря
Промолвит про царя
И мне, и вам!
Заря по небесам
Засветит правду нам!
Во правде путь идет
И к цели* доведет!
Во правде дух держать —
И крест свой взять**.
Небесная заря
Нам явит лик царя!
Я видел во сне:
В заре, как в огне,
Стояла цель святым крестом,
Стояла цель моя копьем!..

П о л я к и

(с ужасом между собою)

РР Он обманул!.. Кто б ожидал
От мужика такого дела!..

(Молчание) (Светает)

С у с а н и н

(в исступлении, указывая рукою)

FF Заря, заря!.. Мой царь спасен!
(преклоняет колена)

Господи, боже!
Благодарю!..

П о л я к и

РР Ты смел обмануть! Ты посмел не бояться
отрывки Ужасной измены... вести нас сюда!
где более На гибельный суд и расправу отдаться!..
Куда ж ты завел нас! скажи же, куда!

С у с а н и н

FF Туда завел я вас, C'est à Michel Glinka***
Куда и серый волк
Не забегал!
Куда и черный вран
Костей не заносил!
Туда завел я вас,
Где дичь, и глушь, и глад,

* Слова к цели зачеркнуты карандашом.

** Зачеркнуто *Когда... Чтобы царю предстать!*

*** Это принадлежит Михаилу Глинке (франц.). Приписано Глинкой на полях чернилами.

Истома, страх и смерть,
Где мир — обширный гроб!
Я на господен суд
Привел цареубийц!..
Пропали вы все!..
С собой я вас всех
Завлек* в могилу — суд свершен...
Погибли вы, а царь спасен!...**

П о л я к и
(с остервенением)

Изменник! погибни
Стократною мукой!

(Хватают Сусанина и с диким воплем влекут его со сцены; театр пуст; оркестр выражает смертные муки страдальца. Звуки умолкают. В это время вбегает Собиин с своим ополчением, прислушивается и, вняв последнему стону Сусанина, с шумом бросается туда. Сеча за кулисами, выражаемая музыкою. На сцену спускаются облака.)
(Следует последняя сцена, в Москве.)

ЭПИЛОГ⁵ № 23 ПОСЛЕДНЯЯ СЦЕНА

Москва.
(Красная площадь. Между Спасскими и Иверскими воротами теснится народ. Вся площадь полна. На кровлях домов и на стенах люди. Из Иверских ворот в Спасские ход.)

Х о р
в отдалении

1.

Слався, слався, святая Русь!
Ныне восходит на русский трон
Наш русский законный Белый-царь!
Гряди к нам во славе
Наш царь православный, наш царь-государь!

2.

Слався, слався, ликуй, Москва!
Блеском оденся, престольный град!
К тебе светоносцем твой царь грядет...
Царя-государя приветствуй, народ!

(Через сцену идет войско)

Слався, слався победой, раты!
Ты отстояла святой престол.
Божественным кликом спеши принять
Царя-государя, могучая раты!

(Входит семейство Сусанина)

* Сверху надписано и зачеркнуто *В могилу*.

** Две последние фразы обведены карандашом.

А н т о н и д а

Ах, если б жил родимый наш!

В а н я

Если б жил!

А н т о н и д а

Жить бы ему в сей красный день!

С о б и н и н

Надо бы жить ему

В а н я

Жить бы ему.

Х о р

О чем у вас
Тоска-печаль,
Когда вся Русь
В веселии
И в радости?

Ж е н и х

Добрые люди,
Мы поминаем
Душу отца.
Он за Россию,
За государя
Жизнь положил.

Х о р

Кто он?

Ж е н и х

Сусанин.

Х о р

Буди Сусанину
Вечная память!

А н т о н и д а

Погиб, погиб
Родитель наш;
Мучительно
Истерзанный,
В глухом лесу,
Покинутый,
Без сродников,
Без ближнего,
Один, один
Терзался, гас,
И умер он.

Х о р

Он погиб за царя;
Не забудет о нем
Благодарная Русь.

А н т о н и д а

Не мне, дочери,
Ветру бурному
Довелось принять
Вдох последний его.
Не к моей он груди,
К неприветной земле,
Умирая, приник.

Х о р

Он погиб за царя;
Не забудет его
Благодарная Русь.

Д е т и С у с а н и н а

Успокой, успокой,
Царь небесный, его.
Царь увенчит его,
Кем России спасен
Царь, избранник ее,
Кто за Руси житья
Не жалел своего.
Нет его! Нет его!

Х о р в К р е м л е .

Славься, славься, державный Кремль;
Песнью венчальной звучи, греми!
Свершилось, свершилось, бедам конец!
Наш царь-государь восприял свой венец!

Д е т и С у с а н и н а и х о р

Буди Сусанину
Вечная памяти!

В е с ь н а р о д

Славься, славься, наш русский царь,
Господом данный царь-государь!
Да будет бессмертен твой царский род!
Да им благоденствует русский народ!

Ф и н а л

Ура царю!
Во славе он воссел на трон,
В венце глава,
Греми ура царю, Москва!
Ура! ура!

Примечания

¹ Издательство публикует «Материалы оперы «Иван Сусанин» по изданию: Глинка М. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка, т. 1. Редакционная комиссия: Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов, К. К. Саква, Г. Н. Хубов, Д. Д. Шостакович. — М., 1973, с. 29—94.

² Текст Г. Ф. Розена. Воспроизводится по первому изданию либретто 1836 года, петитом, с левой стороны страницы. Справа, параллельным столбцом, напечатаны изменения и дополнения, заимствованные из рукописной партитуры Глинки.

³ Текст Н. В. Кукольника. Воспроизводится по автографу, с пометкой на заглавном листе рукописи: «Петергоф, 1837».

⁴ Текст Г. Ф. Розена. Воспроизводится по автографу, с пометками Глинки. Фрагмент рукописи, представляющий собой, по-видимому, первоначальный вариант сцены в лесу.

⁵ Текст В. А. Жуковского. Воспроизводится по черновой рукописи поэта. Датируется 1834 годом. Этот первоначальный эскиз эпилога был впоследствии использован Розеном без упоминания имени автора — Жуковского.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алексеев А. Д.* Русская фортепианная музыка. — М., 1963.
2. *Анненков П. В. А. С. Пушкин.* Материалы для его биографии и оценки его произведений. — Спб., 1855.
3. *Асафьев Б. В.* Избр. труды. Т. 1. — М., 1952.
4. *Асафьев Б. В.* Избр. труды. Т. 2. — М., 1954.
5. *Асафьев Б. В.* Избр. труды. Т. 4. — М., 1955.
6. *Асафьев Б. В. М. И. Глинка.* — М. — Л., 1947.
7. *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. — М., 1954.
8. «Бирюч»; Сборник Петроградских государственных театров. — Пг., 1921.
9. *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1813—1826). — М. — Л., 1950.
10. *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). — М., 1967.
11. *Благой Д. Д.* От Кантемира до наших дней. — М., 1979.
12. *Блок А.* Собр. соч. в 8-ми т. Т. VI. — М. — Л., 1962.
13. *Богданов-Березовский В. В.* Молодой Глинка. — «Сов. муз.», 1954, № 6.
14. *Бонч-Бруевич В. Д.* Избр. соч. в 3-х т. Т. 3: Воспоминания о Ленине. 1917—1924. — М., 1963.
15. *Васина-Гроссман В. А.* Русский классический романс XIX века. — М., 1956.
16. *Васина-Гроссман В. А.* Музыка и поэтическое слово. Ч. 2, 3. — М., 1978.
17. *Герцен А. И.* Собр. соч. в 30-ти т. Т. 7. — М., 1956.
18. Глинка в воспоминаниях современников. — М., 1955.
19. *Глинка М. И.* Литературное наследие. Т. 1. — М. — Л., 1952.
20. *Глинка М. И.* Полн. собр. романсов и песен. — Л., 1955.
21. *Глинка М. И.* Полн. собр. фортепианных сочинений. — Л., 1952.
22. *Глинка М. И.* Полн. собр. соч. Т. 1. — М., 1955.
23. *Глинка М.* Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т. 1. — М., 1973.
24. *Глинка М.* Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т. 2-А. — М., 1975.

25. Глинка М. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т. 2 -Б. — М., 1977.
26. Гоголь Н. В. Собр. соч. Т. 6. — М., 1950.
27. Голоса украинских песен, изданные Михаилом Максимовичем. Аранжировка Александра Алябьева. — М., 1961.
28. Жуковский Р. А. Пушкин и русские романтики. — М., 1965.
29. Декабристы: Поэзия, драматургия, проза, публицистика, литературная критика. — М., 1951.
30. «Ежегодник императорских театров». Кн. 2. — 1912.
31. Жуковский В. А. Собр. соч. в 4-х т. Т. 1. — М. — Л., 1959.
32. Жуковский В. А. Собр. соч. в 4-х т. Т. 4. — М., 1960.
33. Земцовский И. Русские народные песни, напетые А. А. Степановой. — Л., 1975.
34. «Иван Сусанин М. И. Глинки». — М., 1955.
35. Кани-Новикова Е. И. М. И. Глинка: Новые материалы и документы. Вып. 1. — М., 1950.
36. Кани-Новикова Е. И. М. И. Глинка: Новые материалы и документы. Вып. 2. — М. — Л., 1951.
37. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. — М., 1973.
38. Кузнецов К. А. Глинка и его современники. — М., 1926.
39. Ларош Г. А. Избр. статьи. Вып. 1. — Л., 1974.
40. Ливанова Т., Протопопов В. Глинка. Т. 1. — М., 1955.
41. Ливанова Т., Протопопов В. Глинка. Т. 2. — М., 1955.
42. «Литературная газета». — 1830, № 34—36.
43. Литературные салоны и кружки: Первая половина XIX века / под ред. Н. Л. Бродского. — М. — Л., 1930.
44. Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. — М., 1982.
45. Майков Л. Пушкин: Биографические материалы и историко-литературные очерки. — Спб., 1899.
46. М. И. Глинка: Исследования и материалы. М., 1950.
47. М. И. Глинка: Летопись жизни и творчества. — М., 1952.
48. М. И. Глинка: Сборник материалов и статей / под ред. Т. Н. Ливановой. — М. — Л., 1950.
49. М. И. Глинка: К 100-летию со дня смерти. — М., 1958.
50. «Молва» (газ.), 1834, № 24.
51. «Московский наблюдатель» (журн.), 1836, окт., кн. 1.
52. Музалевский В. И. Русское фортепианное искусство. — Л., 1961.
53. Мусоргский М. П. Литературное наследие: Письма, биографические материалы и документы. — М., 1971.
54. Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы. — М., 1977.
55. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. — М., 1956.
56. Орлова Е. Лекции по истории русской музыки. — М., 1977.
57. Павлова Г. Народные песни Смоленской области, напетые А. И. Глинкиной. — М., 1969.
58. Памяти Глинки: Исследования и материалы. — М., 1958.
59. Пекелис М. С. Даргомыжский и его окружение. Т. 1. — М., 1966.
60. Пекелис М. С. Даргомыжский и народная песня. — М. — Л., 1951.
61. Писарев С. П. Памятная книга города Смоленска. — Смоленск, 1898.
62. Полевой Н. Очерки русской литературы. Т. 1. — Спб., 1839.
63. Протопопов Вл. «Иван Сусанин» Глинки. — М., 1961.
64. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т. Т. 3. — М., 1963.
65. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т. Т. 7. — М., 1966.
66. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т. Т. 10. — М., 1966.
67. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. / под ред. С. А. Венгеровой. Т. 1. — Спб., 1907.

68. *Пушкин Н. И.* Записки о Пушкине. — 1937.
69. *Пьянкова С.* Свадебные песни родины Глинки. — М., 1977.
70. *Раабен Л.* Инструментальный ансамбль в русской музыке. — М., 1961.
71. «Русская старина» (журн.), 1871, т. 3.
72. «Русская старина», 1874, апр.
73. Русские эстетические трактаты 1-ой трети XIX века. — М., 1974.
74. *Сальников Г.* Глинка в Смоленске. — М., 1983.
75. «Северная пчела» (газ.), 1829, № 110—112, 114, 116.
76. «Северная пчела», 1836, № 292.
77. *Серов А. Н.* Избр. статьи. Т. 1. — М. — Л., 1950.
78. *Серов А. Н.* Избр. статьи. Т. 2. — М. — Л., 1950.
79. *Серов А. Н.* Критические статьи. Т. 3. — Спб., 1895.
80. *Соллогуб В. А.* Воспоминания. — Л., 1931.
81. «Соревнователь просвещения и благотворения» (журн.). — Спб., 1823, ч. XI.
82. *Стасов В. В.* Избр. соч. в 3-х т. Т. 3. — М., 1952.
83. *Стасов В. В.* Михаил Иванович Глинка. — М., 1953.
84. *Тургенев И.* Соч. Т. 14. — М. — Л., 1967.
85. Хоровое искусство. Вып. 3. — Л., 1977.
86. *Чайковский П. И.* Дневники. — М. — Пг., 1923.
87. *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т. 2-А. — М., 1953.
88. *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т. 7. — М., 1962.
89. *Шестакова Л. И.* Былое М. И. Глинки и его родителей. — Спб., 1894.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i>	4
<i>Вступление</i>	5
<i>Глава первая</i>	
<i>На родине</i>	33
<i>Глава вторая</i>	
<i>В Петербурге</i>	62
<i>Глава третья</i>	
<i>Первые опыты</i>	121
<i>Глава четвертая</i>	
<i>Годы странствий</i>	174
<i>Глава пятая</i>	
<i>«Иван Сусанин»</i>	230
<i>Приложение</i>	
<i>Материалы оперы «Иван Сусанин»</i>	301
<i>Список литературы</i>	377

Левашева О. Е.

**Л34 Михаил Иванович Глинка: Монография:
В 2-х кн. Кн. 1. — М.: Музыка, 1987. — 381 с.
с ил., нот. — (Классики мировой музыкаль-
ной культуры).**

Монография впервые так подробно в советском и зарубежном музыко-
знании освещает жизненный и творческий путь великого русского компо-
зителя. Первая книга охватывает период творчества М. И. Глинки до
1836 г.

Издается впервые.

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

Л 490500000—351 50—87
026(01)—87

ББК 49.5
78С1

Монография

ОЛЬГА ЕВГЕНЬЕВНА ЛЕВАШЕВА

Михаил Иванович Глинка

Книга 1

Редактор М. Волкова

Художник Ю. Зеленков

Техн. редактор С. Буданова, Г. ЗаблOCKая

Худож. редактор А. Зазыкин

Корректор Г. Федяева

ИБ № 3628

Подписано в набор 1.07.86 г. Подписано в печать 14.07.87 г. Формат 84×
×108^{1/32}. Бумага офсетная № 1. Гарнитура таймс. Печать офсетная. Объем печ. л. (включая иллюстрации) 12,0. Усл. п. л. 20,16. Усл. кр.-отт. 40,445. Уч.-изд. л. (включая иллюстрации) 20,37. Тираж 50 000 экз. Изд. № 13601. Зак. № 299. Цена 1 р. 90 к. (в тканевом переплете). Цена 1 р. 70 к. (в бумажном переплете).

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.