

**Саратовская государственная консерватория
имени Л.В.Собинова
Международный Центр
комплексных художественных исследований**

А.И.Демченко

Первый классик русской музыки

Очерки о жизни и творчестве М.И.Глинки



Саратов, 2023

ББК 85.3
Д 31

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной
консерватории имени Л.В. Собинова

Рецензенты:

Т.А.Зайцева, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова и Санкт-Петербургской Духовной академии, доктор искусствоведения

Н.С.Серова, доцент кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, кандидат искусствоведения

Д 31 **Демченко А.И.**
Первый классик русской музыки. Очерки о жизни и творчестве М.И.Глинки. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2023. – 62 с.

ISBN 978-5-94841-626-7

В очерках доктора искусствоведения А.И.Демченко при всей компактности изложения представлена целостная картина творчества великого русского композитора первой половины XIX века. Раскрывая его художественные принципы, автор по мере необходимости отмечает основные вехи жизненного пути М.И.Глинки.

Издание в равной мере адресовано как музыкантам-профессионалам, так и всем ценителям музыкального искусства.

ББК 85.3

ISBN 978-5-94841-626-7

© Демченко А.И., 2023
© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2023

Содержание

Введение	4
Предварительные опыты	6
Время Глинки	6
Первые композиторские пробы	6
Вокальная лирика.....	8
Связи с романтическим искусством	10
Инструментальные жанры	12
Центральный период.....	15
Поиски национального стиля	15
Обращение к народной песне	16
Романские истоки.....	17
Русское в инструментальной музыке.....	19
Преломление драматических коллизий.....	22
Оперы.....	24
Народная опера («Иван Сусанин»)	24
Социальные подтексты.....	26
Приоритет музыкального начала	27
Сказочный эпос («Руслан и Людмила»).....	30
Глубины «волшебной оперы».....	32
«Нам внятно всё...».....	36
Многообразие инонациональных ракурсов	36
«Итальянский жанр».....	37
Испанская тема.....	41
Истоки классики	44
Закладывая краеугольные основания	44
Среди гонений	46
Во славу России	50
Основные произведения М.И.Глинки	55
Музыкальные фрагменты	58

Введение

Гли́нка Михаил Иванович (1804–1857), русский композитор. Центральный, наиболее плодотворный этап его творчества приходится на годы, отмеченные созданием двух опер: «Иван Сусанин» («Жизнь за царя», 1836) и «Руслан и Людмила» (1842). В первой из них разработаны новые для мировой культуры принципы народной музыкальной драмы. Благодаря ключевой значимости хоровых эпизодов народ стал важным действующим лицом. Из крестьянской массы в качестве корифеев рельефно выступают основные персонажи как носители типичных свойств русского характера и прежде всего Сусанин – натура глубоко чувствующая, многоплановая, в которой выделено коренное, наиболее значительное для национального духа.

Во второй опере сюжет игровой по тону юношеской сказки Пушкина развёрнут Глинкой в плоскость монументального эпического повествования с укрупнёнными характерами и идеей извечной борьбы света и добра с силами, им противостоящими. В обоих произведениях композитор строит форму на основе крупных звуковых фресок, придавая сценическому произведению ораториальные черты, что стало отличительным признаком отечественного музыкального театра.

Самобытный стиль Глинки складывался в опоре на характерные черты русского народного музыкального творчества и городской музыкальной культуры его времени с попутным вовлечением более отдалённых пластов национального искусства (реликты древнего фольклора, былинные напевы, старинное церковное пение, канты петровской эпохи). Композитор мастерски и в высшей степени органично использовал интонационную основу народной песенности и характерные для неё способы изложения, в том числе приёмы вариационно-вариантного развития и средства подголосочной полифонии, что получило своё законченное выражение в оркестровой фантазии «Камаринская» (1848).

Тесное соприкосновение с бытовой музыкой эпохи наиболее отчётливо сказалось в вокальных произведениях (около ста, среди которых – «Не искушай меня без нужды», «Сомнение», «Я помню чудное мгновенье», «Как сладко с тобою мне быть», «Венецианская ночь», «Вы не придёте вновь», «Ночной смотр», «Болеро», «Колыбельная песня», «Попутная песня», «Жаворонок»). В них особенно явственна идущая от городского романса общительность и задушевность тона, а также то, что мелодическая пластика является ведущим выразительным средством в музыке Глинки.

Основной период его творческой активности совпал со временем расцвета романтического искусства (1830–1840-е годы), и композитор постоянно отзывался на его веяния, в частности в элегической лирике. При всём том ему в не-

меньшей степени была приверженность к классике, что сказывалось в ясности художественного выражения, стройной соразмерности целого, гармоничности и уравновешенности образного строя, а также в преобладающем тяготении к раскрытию позитивных, жизнеутверждающих сторон бытия.

Исторической миссией Глинки было утверждение народности в искусстве, что выводило к новым горизонтам всю мировую музыку, и в то же время он сумел блистательно воплотить то драгоценное, что несла в себе жизнь высших сословий. Вершиной в этом отношении стал «Вальс-фантазия» (1839, окончательная оркестровая редакция 1856), который можно считать переданной в звуках квинтэссенцией светской культуры – как русской, так и общеевропейской. Испытывая неизменный интерес к жизни и искусству других народов, Глинка открыл для русской музыки стихию Востока и стал родоначальником целого направления в европейском музыкальном искусстве, связанного с испанской темой (увертюры «Арагонская хота» 1845, «Ночь в Мадриде» 1848).

Он по праву считается основоположником русской музыкальной классики, поскольку в его творчестве отечественная музыка обрела подлинную масштабность и вышла на уровень высших достижений мирового искусства, причём в своих операх композитор выдвинул такие типы концепций, каких европейская культура не знала. Его художественное наследие в своей многогранности содержало в себе зёрна для дальнейшего развития русской музыки по всем основным направлениям, включая балетный жанр, преддверием которому стали танцы «польского акта» в «Иване Сусанине», хореографические номера в «Руслане и Людмиле» и «Вальс-фантазия».

Предварительные опыты

Время Глинки

Время Михаила Ивановича Глинки – первая половина XIX века. Это время, каким оно было для России, ему удалось запечатлеть в музыке неизмеримо более ярко и сильно, чем кому-либо другому. Именно Глинке принадлежит честь создания двух музыкальных образов, которые по праву считаются *художественными эмблемами* России, её своего рода визитными карточками – хоровая фреска «Славься» из оперы «Иван Сусанин» и Увертюра к опере «Руслан и Людмила».

Сразу же сделаем оговорку. Первая опера Глинки будет в дальнейшем упоминаться с названием «Иван Сусанин». Работая над ней, композитор называл её именно так, о чём оповещалось и в прессе того времени, но перед самой премьерой она была по «высочайшему» указанию Николая I переименована в «Жизнь за царя», хотя определённую роль в этом переименовании мог сыграть и тот факт, что существовала и ставилась опера К.Кавоса «Иван Сусанин», написанная ещё в 1813 году.

С 1939 года в новой редакции текста, выполненной поэтом С.Городецким, ей вернули предполагавшееся авторское название. В настоящее время можно встретить и то, и другое наименование (к примеру, в постановке Большого театра 1997 года она шла под названием «Иван Сусанин»).

Теперь, возвращаясь к мысли о художественных эмблемах, выдвинутых в музыке Глинки, нужно подчеркнуть: чтобы они стали таковыми, требовалось сделать нечто чрезвычайно выразительное, рельефное, яркое и к тому же обязательно отвечающее представлениям о сущности национального духа. Добиться подобной эмблематичности художественных образов, означало подняться к самым высоким вершинам искусства.

Разумеется, такое не приходит само собой – этому предшествовал длительный путь творческого совершенствования. И, как это часто водится, мало что предвещало столь значительную будущность Глинки.

Первые композиторские пробы

Он родился в селе Новоспасском Смоленской губернии. Одно из бесчисленных русских селений, обыкновенная помещичья семья, вполне обычное детство довольно болезненного «барчука».

Правда, с точки зрения отдалённого будущего могли обратить на себя внимание некоторые детали. С детства он заслушивался крестьянскими песнями, с удовольствием занимался на фортепиано, охотно бывал на репетициях крепостного оркестра, который содержал его дядя, иногда даже играл в нём на

флейте или скрипке. И примерно к десятилетнему возрасту в мальчике созрел тот поворот к музыке, который отмечен в «Записках».

В дальнейшем мы не раз будем обращаться к этим мемуарам. Над ними Глинка работал на склоне лет, закончив их за два года до смерти. Таким образом, здесь зафиксированы обстоятельства всех основных этапов жизненного пути, причём зафиксированы с поразительной подробностью, что обнаруживает феноменальную память автора.

Ценность «Записок» определяется и тем, что вслед за Глинкой только двое из русских композиторов оставили нам подобные жизнеописания – Н.А.Римский-Корсаков («Летопись моей музыкальной жизни») и С.С.Прокофьев («Автобиография» и «Дневник»).

Открывая «Записки», находим на первых страницах следующее драгоценное свидетельство.

Однажды играли квартет Крузеля с кларнетом; эта музыка произвела на меня непостижимое, новое и восхитительное впечатление – я оставался целый день потом в каком-то лихорадочном состоянии, был погружён в неизъяснимое, томительно-сладкое состояние.

Конечно, сочинение упомянутого малозначащего финского композитора Б.Круселля (таково более точное написание этой фамилии) явилось только толчком. Но именно тогда в ответ на расспросы о его чересчур рассеянном состоянии маленький Глинка произнёс знаменитое «*Что ж делать? Музыка – душа моя*».

Позже, когда тринадцати лет мальчик оказался в Петербурге, где учился в Благородном пансионе (созданное при Университете привилегированное учебное заведение для дворянских детей), он стал брать частные уроки фортепианной игры у известных педагогов, в том числе некоторое время у Д.Филда.

Ирландский музыкант Джон Филд обосновался в России, пользовался любовью высшего света как пианист, педагог и автор обаятельных ноктюрнов, исполненных нежной меланхолии. Именно он и был родоначальником этого жанра, получившего своё высшее выражение у Шопена и затронувшего творчество самого Глинки.

О музыкальных успехах молодого Глинки говорит факт, зафиксированный в тех же «Записках». Известный петербургский педагог Ш.Мейер, занимавшийся с ним больше, чем кто-либо, как-то сказал: «*Вы слишком талантливы, чтобы брать у меня уроки. Приходите ко мне запросто каждый день, и будем вместе музицировать*». Глинке не было тогда и двадцати лет.

В ближайшем окружении юноши, наблюдая за его музыкальными увлечениями, полагали, что дело ограничится привычным результатом: мол, выйдет из него хороший, приятный обществу «аматёр» (так тогда называли любителей музыки).

И, действительно, художественные устремления Глинки долгое время пребывали в русле бытового, «домашнего» музицирования, которое было тогда в просвещённой среде явлением чрезвычайно широко распространённым.

Более того, русская музыкальная культура тех времён по преимуществу как раз и существовала именно в таких формах – всю основную музыкальную «пищу» россиянин получал через свои пальцы (игра на инструментах) и голос (пение). И следует учесть, что среди любителей было немало людей по-настоящему музыкальных, в достаточной степени владевших исполнительскими, а порой и композиторскими навыками.

Толчком к сочинению музыки послужило для Глинки, можно сказать, случайное обстоятельство, возникшее в той же любительской среде, когда ему было уже почти восемнадцать лет от роду.

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. Её прекрасные качества и ласковое со мною обращение расшевелили моё сердце и воодушевили моё воображение.

Она любила музыку и часто целые часы, сидя подле фортепиано, подпевала в любимых ею местах своим звонко-серебряным голосом. Желая услужить ей, вздумалось мне сочинить вариации на любимую ею тему. Вслед за тем написал я вариации для арфы и фортепиано на тему Моцарта. Потом собственного изобретения вальс для фортепиано. Это были первые мои попытки в сочинении.

Вокальная лирика

В ближайшие годы, как и впоследствии, Глинка нередко писал для такого домашнего или салонного времяпровождения: изящные безделушки, танцевальные миниатюры и эффектные пьесы для фортепиано, а также многие из своих вокальных произведений. И надо признать, что его творчество обнаруживает самое тесное соприкосновение с *бытовой музыкой* того времени.

Более всего это сказалось на вокальных жанрах, работа в которых сопровождала композитора всю творческую жизнь: его известность начиналась с элегии «Не искушай меня без нѹжды» (1825), написанной, когда ему был двадцать один год, а последним его сочинением стал опять-таки романс – «Не говори, что сердцу больно» (1856).

«Бытовое» наиболее отчётливо представало в нередких случаях уподобления фортепианного сопровождения гитарному аккомпанементу (фигурационные рисунки различных видов), а также в достаточно частом обращении к формам обычной куплетной песни, основанной на многократном повторении музыки с меняющимся текстом.

Соотнесённость с бытовым адресатом определяла и то, что Глинка явно чуждался развёрнутых вокальных построений. Исключений всего два: большой вокальный монолог «В минуту жизни трудную» и «Прощальная песня», решённая в духе песни-кантаты, как диалог тенора с группой мужских голосов.

Этот диалог является завершением серии из двенадцати номеров, составляющих «Прощание с Петербургом» – серии, которую иногда именуют вокальным циклом без достаточных на то оснований. Череди разноплановых вещей

объединена здесь общим заголовком (по случаю отъезда Глинки за границу) и тем, что все они написаны на тексты Н.Кукольника.

То, что в пору столь распространённого хождения вокальных циклов (выдающиеся создания Шуберта и Шумана) Глинка в сущности не заинтересовался этим жанром – лишнее свидетельство направленности его вокального творчества на окружавшую его реальную любительскую среду.

Как упоминалось выше, всего им создано около ста вокальных произведений, чрезвычайно многоплановых по спектру образного содержания и жанровых разновидностей. Одна из них была связана с тем, что в словесности того времени относят к *анакреонтической поэзии*. Щедрую дань отдал ей ранний Пушкин, и в основном на его стихи Глинка пишет вакхические романсы в духе застольных, горячо воспевающие утехы жизни и наполненные шумными пиршественными возгласами («Заздравный кубок», «Мери» и другие).

Дополняющие штрихи эта «легкокрылая» анакреонтика получила в написанных для фортепиано миниатюрах (наподобие тех, которые полустолетием позже А.Лядов стал именовать «Бирюльками») и танцах (многочисленные котильоны, контрдансы, вальсы, мазурки, польки, полонезы, галопы), а также в большинстве вариационных циклов (один из них – «Вариации на тему Моцарта»), где всё бурлит радостью, бравурой и радужными красками.

Возвращаясь к вокальному творчеству и оценивая его в целом, находим, что в нём запечатлён богатый мир мыслей, настроений и переживаний, через которые портретируется человек душевно отзывчивый, лирик по натуре, наделённый высокой культурой чувств. Квинтэссенцией воплощения лучших черт такого человека можно считать написанный на стихи Пушкина романс **«Я помню чудное мгновенье»**, ставший эталоном возвышенного лиризма, поэтичности и красоты.

Вдохновенная поэзия слилась здесь в неразрывном единстве с не менее вдохновенной музыкой. Идеальная трёхчастность стихотворной композиции нашла столь же идеальную проекцию в трёхчастной (трёхпятичастной) репризной форме музыкального воплощения.

Через форму эту передано то, что так роднило мироощущение обоих авторов: при всём понимании неизбежности жизненных перипетий – неизменное утверждение *гармоничности* как столь желанного принципа человеческого существования. Гармоничность мироощущения позволяет преодолевать драматические наплывы и омрачения, о которых повествуется в среднем разделе.

Обрамляющие романс фортепианные вступление и заключение кристаллизуют в себе то, что отмечено пушкинской строкой *«гений чистой красоты»*. Это, действительно, образ идеала, высшая изысканность и красота которого высвечена «небесной» чистотой и прозрачностью инструментальной фактуры.

Подобные эпизоды утончённо-хрупкого светлого лиризма стали одной из важных примет глинкинского стиля, и мы встречаем их, к примеру, в фортепианных разделах романсов «Не искушай меня без нужды», «Я люблю, ты мне твердила», «Один лишь миг».

Лирика – безусловно определяющий пласт вокального творчества Глинки, и чтобы по достоинству оценить её богатство и разнообразие, достаточно

вслушаться в поэтику романса **«Как сладко с тобою мне быть»**. По тексту (П.Рындин) здесь говорится о радости внезапно пришедшей любви.

*Нежданною чудной звездой
Явилась ты предо мною
И жизнь озарила мою...*

Музыка раскрывает трепетно-порывистую эмоцию взволнованного признания (*«И сердце невольно трепещет при виде тебя!»*) – раскрывает через необычайно гибкую мелодическую пластику, которая у Глинки почти всегда является, безусловно, ведущим выразительным средством (в данном случае гибкость вокальной линии определяется органичным сопряжением декламационных интонаций и распевности).

Но помимо этой, привычной для композитора чрезвычайной чуткости к слову и его интонированию, обращает на себя внимание тонкий психологизм. Заметим такую особенность: воспевается *светлое* чувство, однако изложение идёт сплошь в *миноре*, что передаёт состояние светлой печали и благодаря чему передаётся сложное внутреннее состояние – при всём желании счастья вкрадывается внутренняя настороженность, опасение, словно задаётся вопрос: *«Неужели? Могут ли верить?»*.

Вот так, через психологический подтекст образу сообщается особая объёмность и глубина, что дополняется тонкой имитационной вязью фортепианной ткани в ритурнелях, сосредоточенностью своего настроения приносящих оттенки ищущей мысли.

Связи с романтическим искусством

Как уже говорилось, время творчества Глинки – первая половина XIX века, но если быть точнее: 1830–1840-е годы. То были десятилетия высшего цветения романтического искусства (например, в западноевропейской музыке оно представлено именами Мендельсона, Шумана, Шопена, Листа, Берлиоза).

Глинка принадлежал этому искусству и достаточно широко опирался на свойственную ему систему характерных образов и жанров. Отсюда в частности такая значимость в его творчестве *элегических настроений*.

Совершенно типично представлены они в фортепианном ноктюрне **«Разлука»**, где уже сам по себе программный заголовок настраивает на соответствующий лад. В сущности, это настоящая «песня без слов», созвучная стилю родоначальника данного жанра не только безыскусной певучестью мелодики, но и проникновенной меланхолией, подчёркнутой общительностью и задушевностью тона («от сердца к сердцу», как бы доверяясь близкому человеку в самом интимном). Но от Мендельсона эту пьесу более всего отличает интонация, явно идущая от русского городского романса, только «одетого» в чисто инструментальный наряд.

Естественно, что рассматриваемая настроенность широкое хождение получила и в вокальной лирике, где довольно многое выдержано в жанровых

очертаниях *элегии*. Хорошо известный всем образец – романс «Сомнение» на слова Н.Кукольника.

*Уймитесь, волнения страсти,
Засни, безнадежное сердце...*

Главной особенностью этого лирического излияния становится открытое выражение эмоционального порыва: то, что проакцентировано в названии другого романса – «*В крови горит огонь желанья*», и то, что в конце романса «Сомнение», как исповеди сердца, выльется в слова надежды.

*И страстно, и жарко
С устами сольются уста.*

Раскрывается страсть пылкая, затемнённая чувством ревности, и эта душевная мука прорывается в мотивах стона. Здесь мы сталкиваемся с той жгучей страдальческой нотой (ключевая фраза текста «*Не верю, не верю...*»), которая вела к сгущённой элегичности и резонировала распространённой тогда байронической «болезни» века.

То было порой глубоко прочувствованное, а иногда и несколько напускное (см. романс «К Молли») разочарование во всём и вся, неверие в добрые и светлые начала жизни. И хотя Глинка в своём творчестве безусловно тяготел к позитивным, жизнеутверждающим сторонам, тем не менее он охотно откликался и на это «поветрие» времени.

Именно в таком наклонении написан и уже упоминавшийся его первый по-настоящему удачный романс «**Не искушай**». Использованное здесь стихотворение Е.Баратынского озаглавлено словом, передающим суть этого романтического умонастроения – «*Разуверенность*».

*Не искушай меня без нужды
Возвратом нежности твоей:
Разочарованному чужды
Все обольщенья прежних дней!*

*Уж я не верю увереньям,
Уж я не верую в любовь
И не могу предаться вновь
Раз изменившим сновиденьям...*

Вскоре появились и следующие «резиньяции». Таков «**Бедный певец**» на слова В.Жуковского –

*С обманутой душою я счастья ждал.
Мечтам конец!.. Что жизнь,
Когда в ней нет очарованья...*

Таково и «Разочарование» на слова С.Голицына –

*Где ты, о первое желанье,
Где ты, прелестная мечта,
Зачем погибло навсегда
Во мне слепое упование?*

«*Sogna chi crede d'esser felice*» – вокальный квартет, название которого переводят с итальянского двояко: «Помни, что счастье на свете – призрак мгновенный» или «Тот видит сон, кто верит в счастье».

Но опять-таки для того, чтобы оценить многообразие ракурсов глинкинской лирики и неординарность его интерпретации поэтического слова, обратимся к вокальному дуэту «**Вы не придёте вновь...**» (текст неизвестного французского автора в переводе Глинки).

*Вы не придёте вновь,
Дней прошлых наслажденья!
К чему ж опять любовь
И грустные волненья?*

Если в романсе «Как сладко с тобою мне быть» вместо ожидаемого мажора был минор, то здесь наоборот: вместо минора – мажор. Благодаря этому, а также ввиду неотразимой красоты мелодики и её чарующей мягкости, словно вразрез со словами передаётся именно *наслаждение* и вместо разочарования – *очарование* обольщения сладостным лиризмом. Великолепная пластика распева дополнена не менее великолепной пластикой взаимодополняющего звуковедения двух певческих голосов, которой Глинка владел в совершенстве (кстати, эту свою вокальную вещь он очень любил).

И если мы припомним дуэт Татьяны и Ольги, которым открывается опера «Евгений Онегин» и которым Чайковский помечал обстановку усадебного быта пушкинской поры, то совершенно ясным станет, что эту звуковую идиллию доброго согласия и нежности двух сердец он стилизовал, опираясь на подобное у Глинки и, конечно же, на традиции бытового музицирования того времени.

Инструментальные жанры

Музыка, о которой до сих пор шла речь, безусловно замечательна и неординарна, и всё же приходится признать, что подобное Глинка, возможно, мог бы создавать, оставаясь в статусе высокоодарённого *дилетанта* – в подобном амплуа тогда пребывали едва ли не все русские композиторы, и они сделали немало полезного для русского искусства той поры. Но внутренне, интуитивно он готовился к неизмеримо более масштабным целям.

Об этом в частности свидетельствовали выполненные на раннем этапе творчества первые серьёзные опыты в сфере инструментальных жанров.

Так, уже девятнадцатилетним юношей он пишет «*Andante cantabile uondo*» *d-moll*. Этот развёрнутый по масштабу диптих для симфонического оркестра демонстрирует владение профессиональным мастерством европейского уровня как с точки зрения построения формы, так и в отношении инструментовки. Кстати, здесь чувствуется, сколь многому научился Глинка, практикуясь в оркестре своего дяди, в том числе работая с его оркестром в качестве дирижёра.

Разумеется, требовать от этой обаятельной, благородной по звучанию музыки «своего» ещё не приходится, и будущий Глинка более всего угадывается в классико-романтических предпочтениях (объективно-уравновешенный образный строй, окутанный романтическим флёром «безнадёжной» меланхолии), в тяготении к вариационно-вариантным способам развития и в заметном вкусе к прозрачному инструментальному письму.

Ещё более примечательна **Соната для альты и фортепиано**, за которую Глинка принялся два года спустя. Высокий профессионализм автора обнаруживает себя прежде всего в превосходной пластике непрерывного, очень гибкого тематического развёртывания, а также в органичном взаимодействии партий альты и фортепиано.

Здесь намечена та русско-европейская стилистика, которая впоследствии будет плодотворно развиваться в отечественной музыке от Чайковского до Метнера. Русское наиболее отчётливо в задушевно-отзывчивой интонационности явно романсного происхождения, а европейское – в трудноуловимом симбиозе стиливых примет от Бетховена и Керубини до Мендельсона.

В отношении последнего из названных имён можно говорить только о параллелизме творческих устремлений, поскольку музыки своего младшего современника (Мендельсон родился в 1809 году) Глинка тогда попросту не мог знать, тем более что первое оригинальное произведение тот написал только в 1826 году (увертюра «Сон в летнюю ночь»).

Альтовая соната, открыла список инструментальных сочинений, которые Глинка по разным причинам не довёл до конца. Основная из этих причин состояла в его чрезвычайной взыскательности к себе, побуждавшей порой отвергать даже то, что обладало несомненными достоинствами.

Нам трудно судить о симфонии «Тарас Бульба», задуманной в последние годы жизни, так как композитор уничтожил её эскизы. Но Альтовая соната, оставшаяся в двух частях и отредактированная в 1931 году альтистом В.Борисовским, широко вошла в концертный репертуар. Точно так же обрела полнокровную жизнь и Симфония на две русские темы, завершённая композитором В.Шебалиным в 1937 году.

Только что отмечались наработанные Глинкой уже на раннем этапе профессиональные навыки. Но та же взыскательность к себе не позволяла ему испытывать чувство творческого удовлетворения. И, ощущая нехватку систематического музыкального образования, он стремился восполнить его отсутствием всеми доступными способами.

С этой целью Глинка предпринимает в молодости большое заграничное путешествие. Тогда его более всего притягивала Италия с её искусством *bel canto*, нашедшим яркое преломление в творчестве композитора. Ещё до отъезда

Глинка брал уроки у итальянского певца и, попав на родину оперы, он получил законченное представление об итальянской вокальной школе.

Частое общение с певцами и певицами практически познакомило меня с капризным и трудным искусством управлять голосом и ловко писать для него.

С Италии начались знакомства Глинки с именитыми зарубежными коллегами, что приносило массу впечатлений и позволяло реально устанавливать «планку» требований к себе. Этот круг общения тогда и позже составили такие крупные композиторы, как Беллини, Доницетти, Мейербер, Мендельсон, Берлиоз, Лист и другие.

После Италии Глинка побывал в Австрии и Германии, где активно впитывал завоевания классической инструментальной культуры (его кумирами навсегда остались Моцарт и Бетховен – под их непосредственным влиянием возникли оба струнных квартета). В Берлине он занимался гармонией и контрапунктом под руководством такого видного немецкого теоретика, каким был Зигфрид Ден, который в качестве педагога пользовался высочайшим авторитетом (у Дена Глинка не раз консультировался и впоследствии).

*Дену обязан я более всех других моих **maestro**; он не только привёл в порядок мои познания, но и идеи об искусстве вообще, и с его лекций я начал работать не оцупью, а с сознанием.*

Центральный период

Поиски национального стиля

В полной мере приобщившись к достижениям западноевропейского музыкального искусства и почувствовав себя профессионально окрепшим, Глинка к концу четырёхлетнего пребывания за рубежом приходит к убеждению, которое он выразил так: *«Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски»*.

Поворот к национальному стилю, казавшийся столь решительным, конечно же, исподволь подготавливался задолго до того. Точкой отсчёта этого поворота можно считать ещё детские впечатления.

Песни, слышанные мною в ребячестве, были первою причиною того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку.

И уже на раннем этапе творчества неоднократно предпринимались пробы пера, подобные фортепианным **Вариациям на русскую тему «Среди долины ровныя»**. Тем не менее, сознательный и окончательный выбор пути (с соответствующим качественным скачком композиторского мышления) произошёл для Глинки только в годы первого заграничного путешествия.

Тридцати лет он возвращается на родину, ищет сюжет для своей первой оперы и вскоре приступает к созданию «Ивана Сусанина».

Обстоятельством чрезвычайной важности данный факт является и по следующей причине: с момента начала работы над этой оперой (1834) и по момент окончания работы над следующей («Руслан и Людмила», 1842) продолжался центральный, наиболее плодотворный период творчества Глинки.

Всего семь-восемь лет, но когда, помимо двух только что названных произведений, были написаны лучшие романсы («Сомнение», «Ночной смотр», «Я помню чудное мгновенье», «Как сладко с тобою мне быть», «Болеро», «Колыбельная песня», «Попутная песня», «Жаворонок» и другие), музыка к трагедии Н.Кукольника «Князь Холмский», а также «Вальс-фантазия» (пока что в версии для фортепиано).

Отныне магистраль творчества Глинки определяется тем, что он выразил словами *«писать по-русски»*. А это означало прежде всего то, что требовалось осознать основополагающие черты русского характера и адекватно передать их соответствующими музыкальными средствами.

Средства эти композитор нашёл, опираясь на характерные свойства русского народного музыкального творчества и городской музыкальной культуры своего времени, вовлекая также и хронологически более удалённые пласты

национального искусства – реликты древнего фольклора и былинные напевы (наиболее явственное выражение то и другое нашло в «Руслане и Людмиле»), церковное пение различных периодов, канты петровской эпохи (знаменитое «Славься» иногда называют кантом).

При всём многообразии истоков главными интонационными опорами его стиля стали широко бытовавшие тогда народная песня и городской романс в их лучших, наиболее значительных образцах.

Обращение к народной песне

Как помним, детство и отрочество Глинка провёл в деревенской глуши Смоленщины, которая всегда славилась песнями. И одним из самых сильных его впечатлений тех лет стала именно *народная песня*. Не потому ли так многократно обращался он к жанру, который получил название *«русская песня»*: «Ночь осенняя, любезная», «Ах, когда б я прежде знала», «Зацветёт черёмуха» и т.д. Писал их композитор на тексты поэтов, умело воспроизводивших фольклорную лексику (А.Дельвиг, А.Римский-Корсак), а подчас и на народные слова («Ах ты, душечка, красна девица»).

То непосредственно приближаясь к прототипам, то заметно усложняя и обогащая их, но в любом случае добиваясь органичной народности интонирования, Глинка прошёл в этих многочисленных и разнообразных по форме опытах настоящую школу национального песенного стиля, заложив традицию данного жанра, нашедшую своё наиболее яркое продолжение в камерно-вокальном творчестве Мусоргского, Чайковского и Рахманинова.

Что касается самого Глинки, то параллельно «русской песне» разработка национального стиля активно шла у него и в целом ряде всевозможных фортепианных вещей типа «Вариаций на тему “Соловей” А.Алябьева», «Тарантеллы» (на тему песни «Во поле берёзонька стояла») или «Каприччио на русские темы» (для фортепиано в четыре руки).

Осваивая ладоинтонационную систему фольклора, особенности его метроритма и голосоведения, Глинка шёл не по пути имитации и стилизации, а добивался создания авторски оригинальной музыки, написанной по законам народной музыкальной речи.

Это хорошо почувствовал Я.Неверов, современник и почитатель композитора, говоривший, что он *«глубоко вникнул в характер нашей народной музыки, подметил все её особенности, изучил, усвоил её – и потом дал полную свободу собственной фантазии, которая приняла образы чисто русские, родные»*, добавляя по поводу оперы «Иван Сусанин», что её мелодии *«дышат чистой народностью, что в них мы слышим родные звуки»*.

При этом важно то, что являлось определяющим художественным устремлением Глинки: он не только отбирает самое драгоценное в народно-песенном материале, тонко ограничивая и отделявая его, но, индивидуально претворяя его черты, всемерно поэтизирует и возвышает фольклорные прототипы. Свидетельством того, какой жемчужиной может стать, пройдя через его руки, обыкновенная песенная форма, может послужить романс **«Жаворонок»**.

Сам напев здесь совершенно безыскусный, но благодаря внутреннему интонационному наполнению пленяет своей родниковой чистотой, трепетностью и той трогательной грустью, в которой сказывается неисходная меланхолия русской души и русской природы.

Заодно отметим непреложное правило вокальной музыки Глинки: когда звучит голос, фортепиано отходит на задний план – роль его минимальна, это не более чем прозрачный фон, в полном смысле слова аккомпанемент, призванный только поддержать вокальную линию, обогащая её фактурно и гармонически.

Но когда голос замолкает, фортепиано вступает в свои права и, в разного рода вступлениях, интермедиях и послесловиях, дополняет основной образ иными гранями. Вот и в «Жаворонке» инструментальный наигрыш своей затейливо-прихотливой звукоизобразительностью (подражание щебету птиц) создаёт насыщенную пейзажную ауру.

Кстати, по части воздействия творчества Глинки на последующее: когда Чайковский будет создавать своего «жаворонка» в пьесе «Март» из фортепианного цикла «Времена года», он опишет его примерно такими же инструментальными приёмами.

В русском песнетворчестве Глинка выделял для себя два наиболее важных жанровых вида: песни протяжные и плясовые. Разрабатывая их особенности и выявляя через них сущностные качества русского характера, композитор самым активным образом преобразует исходную модель, подчиняя её целям более высокого художественного порядка. Для примера достаточно оценить то, что происходит с названными жанрами в **Каватине и рондо Антонида** из оперы «Иван Сусанин».

В каватине передаётся печаль долгой разлуки с любимым (через протяжную), в рондо – радость предстоящей встречи с ним (через плясовую). Но как усложнена и щедро расцвечена палитра вокальной выразительности! Усложнена, расцвечена и непривычными для песни большими интервальными скачками, и приёмами виртуозного вокального письма, и, наконец, чрезвычайно развитой формой.

Романские истоки

Другая из опор глинкинского стиля – *романсная стихия*. Её роль для всего творческого процесса и наследия композитора переоценить невозможно. Через неё он выходил на непосредственный контакт с самой широкой интонационно-жанровой средой, характерной для жизни образованного слоя русского общества.

Сразу же выделим едва ли не главное: посредством романской интонации Глинка передавал столь свойственную русской национальной натуре отзывчивость, лирическую сердечность, задушевность, способность к сочувствию и состраданию.

Не говоря уже собственно о романсе как таковом, романские формы композитор широко вводил и в оперу – подчас в их почти «натуральном» виде,

но опять-таки активно преображая и, конечно же, сообразуя с сюжетной ситуацией.

Ещё раз обратимся к опере «Иван Сусанин». В её I действии Собинин, жених Антонида, так спешивший после ратных подвигов домой, к обещанной ему невесте, наталкивается на отказ Сусанина: время тяжёлое, пока что не до свадеб. И этот удалой мóлодец, пригорюнившись, избывает свою кручину в тоскливом напеве **«Не томи, родимый»**.

Однако при всей привычности романсного интонирования обратим внимание на искусно вокализируемые каденции и на то, что вся разворачивающаяся здесь сцена-трио изложена в форме канона: начинает жаждущий сочувствия Собинин, а затем с нежными увещеваниями ту же мелодию поочерёдно проводят Антонида и Сусанин. Вместе с дополняющими имитациями из этого складывается сложная, объёмная контрапунктическая ткань.

В III действии той же оперы находим самый сокровенный штрих в обрисовке главного героя. Сейчас Сусанина уведут поляки, он прощается с дочерью, отчётливо сознавая, что больше им не свидеться. Звучит небольшое ариозо **«Ты не кручинься, дитятко моё!»** – это, самое проникновенное его лирическое высказывание имеет чисто романское происхождение.

И почти тут же следует горестный рассказ Антонида о только что случившемся («Не о том скорблю, подруженьки») – Глинка дал ему название «Романс», используя музыку написанной ранее песни «Не осенний мелкий дождичек».

Яркие примеры кардинального преображения романсных прообразов даёт опера «Руслан и Людмила»:

- преображения и по форме, когда привычный контур вокальной миниатюры обретает масштаб широко развитой, драматизированной арии (один из превосходных образцов – Каватина Гориславы);
- и преображения смыслового – здесь великолепной иллюстрацией может послужить второй раздел Арии Руслана (со словами *«Времён от вечной темноты»*).

В соответствии с характером персонажа (доблестный витязь) и конкретной ситуацией (поле, усеянное останками павших воинов и брошенными доспехами, рождает раздумья о скоротечности жизни и бренности человека) чисто романский «слог» при сохранении внутренней проникновенности обретает подчёркнутую значительность и эпическую величавость (в том числе благодаря плавной медлительности и особой широте распева).

Попутно отметим одну немаловажную деталь. Глинка, подобно тому, как он в русской народной песне выделял контрастные ипостаси (протяжная и плясовая), так и для раскрытия коренных архетипов национального характера обращался к крайним голосовым амплуа. Припомним центральных персонажей обеих его опер: в первой – Сусанин и Антонида, во второй – Руслан и Людмила.

В обоих случаях женская партия – это лирико-колоратурное сопрано, самый высокий голос (и соответственно лёгкость, исключительная подвижность, «порхающие» фиоритуры, взлёты в певческие «верха»), а мужская партия – бас,

самый низкий голос (фундаментальность и грузность звучания, степенность, эпическая окладистость, часто опускаясь в глубокие «низы»).

Что касается баса, этот тембр стал традиционным для многих главных героев русской оперы, олицетворяя со времён Сусанина и Руслана эпические начала национального бытия, исполненные мощи и богатырского размаха.

Рассмотрев порознь в качестве истоков глинкинского стиля народную песню и городскую романс, следует сделать оговорку на тот счёт, что их признаки отнюдь не выступали в некоем стерильном виде. Композитор совершенно свободно синтезировал их черты не только в своих операх, где этого требовал уже сам по себе композиционно-драматургический профиль, но и в вокальном творчестве («Ах, ты, ночь ли, ноченька», «Горько, горько мне, красной дёвице», «Что, красotka молодая» и т.п.).

И, говоря об этих двух основных интонационных опорах музыки Глинки, следует отметить поразительную гибкость присущего ему метода их авторски персонального претворения. Приведём на этот счёт глубокое наблюдение Б.Асафьева.

Глинка совершенно свободно пользуется всем музыкально-интонационным словарём своей эпохи, не стремясь создать «собственные слова» во что бы то ни стало. Но выбрать эти слова и по-своему их соотнести друг с другом, тонко понимая, что, куда и почему, и где не хватает выразительности, там и создать своё «речение» – вот тут-то весь Глинка, тут им можно любоваться без конца.

Русское в инструментальной музыке

До сих пор речь шла о вокальной музыке. Но Глинка сумел всё отмеченное выше в отношении русского характера и склада русской жизни с успехом воплотить и в сфере инструментальной музыки. Здесь на память сразу же приходит знаменитая **«Камаринская»**. Её жанровое обозначение – *оркестровая фантазия на две русские темы*.

Как-то композитор обронил такую фразу: *«Создаёт музыку народ, а мы, художники, только её аранжировуем»*. Конечно же, понимать эти слова буквально не приходится.

Подразумевалось прежде всего то, что интонационный фонд любого времени вырабатывается главным образом в широком массовом обиходе, усилиями многих, и чтобы соответствовать времени, чтобы говорить с людьми на понятном, отвечающем их запросам языке, композитор (даже если он витает в самых высоких «материях») должен хотя бы опосредованно опираться на этот интонационный фонд, который является подлинной «почвой» искусства, как бы «настоящим» самой жизни.

Иногда Глинка и *«аранжировал»*, то есть перекладывал народные или популярные темы для тех или иных инструментов. Но всегда это была настолько деятельная, творчески инициативная обработка исходного материала (её уместнее называть разработкой или даже переработкой), что рождалась авторски самостоятельная музыка.

Вот и «Камаринская» по внешности – «аранжировка». Однако композитор, используя излюбленный им контраст протяжной и плясовой, интенсивнейшим образом разрабатывает их, создавая яркую картину народной жизни. Именно *народной*, для чего он опирается на свойственные фольклору способы вариационного развития, вводит приёмы столь характерной для русской песни подголосочной полифонии и в отдельных деталях приближает исполнение симфонического оркестра к звучанию народных инструментов.

Первая из использованных здесь тем – свадебная «Из-за гор, гор высоких». Её выразительную силу композитор оценил задолго до создания «Камаринской». Свидетельством тому является вокальное повествование «Дивный терем стоит», написанное девятью годами раньше. Осваивая в нём жанр «русской песни» в его наиболее свободных и развитых формах, Глинка, отталкиваясь от сюжета, обозначенного подзаголовком «Свадебная песня», вкрапляет в авторскую ткань фрагменты народной песни наподобие коллажа.

В «Камаринской» этот фольклорный образ не только симфонизируется, но и драматизируется, вырастая во вступительных тактах в могучий эпический зачин и олицетворяя собой суровую громаду общенациональной жизни.

В последующем очертания песенной темы смягчаются, приобретая проникновенность и тем самым трансформируясь в лироэпику, но сохраняя свою величавость и принадлежность сфере серьёзных раздумий, закрепляясь тем самым в качестве одного из устоев российского бытия.

Иное дело – тема плясовой, давшей название всему произведению. В своём фольклорном первородстве «забористая», не без ёрнического налёта, она определила комедийный, чисто игровой характер соответствующих разделов.

Одно из авторских определений этой оркестровой картины – «русское скерцо», и буффонное расцвечено здесь очень разнообразно. В числе наиболее остроумных юмористических штрихов – «припасённые» к концу забавные «занозы» как бы чуждых тонов, дающих почти политональный эффект.

Поражает изобретательность композитора в подаче материала, о чём с восторгом писал Б.Асафьев.

В течение всей пьесы мысль Глинки ставит слушателя в постоянное изумление перед неисчерпаемостью плясовой темы. Кажется, что она изобилует превращениями без конца и без края. Перебираются различные тембры, возникают распевные подголоски, тему «освещают», или «окрашивают», или «поддразнивают» инструменты в разных регистрах и ритмах.

Поворачивая исходный мотив на разные лады («и так и этак»), находя всё новые его грани, композитор раскрывал искусность русского человека, своеобычие его натуры, затейливость его выдумки и, что не менее важно, жизнелюбивые грани русского характера.

В разработке плясовой темы Глинка с предельной гибкостью и неприуждённостью применил многократно апробированный им метод варьирования, который в силу этой многократности получил именное название – *глинкинские вариации*.

И если в таком хрестоматийном образце вариаций подобного типа, каким является Персидский хор из «Руслана», использована мелодия широкого дыхания (простая трёхчастная форма, занимающая 24 такта), то здесь в основу положена минимальная по протяжённости тема, состоящая из двух кратких фраз, почти повторяющих одна другую.

Причём, композитор не ограничивается её оstinатными проведениями: помимо непрерывных фактурно-гармонических изменений, вносимых в звучание этой темы, он включает и приёмы её вариантного развития, которое не менее характерно для русского народного творчества.

Сразу же напомним, что форма вариаций на мелодию *ostinato* с лёгкой руки Глинки получила распространение не только в русской музыкальной классике (в числе характерных примеров песня Марфы «Исходила младёшенька» из оперы Мусоргского «Хованщина» и Колыбельная Волховы из оперы Римского-Корсакова «Садко»), но и в музыке XX века (самые впечатляющие образцы – «Болеро» Равеля и «эпизод нашествия» в Седьмой симфонии Шостаковича).

При всей компактности изложения, в «Камаринской» оказалось спрессованным чрезвычайно много принципиально важного для становления отечественного симфонизма.

Это касалось и особенностей композиторской техники:

- способы сопоставления национально характерного материала;
- приёмы его вариантно-вариационного развития;
- методы фактурного изложения с опорой на полифонию контрастных мелодических линий;
- подголосочное плетение ткани;
- а также многое другое, открывавшее пути построения крупных оркестровых композиций, непосредственно связанных с родной музыкальной культурой.

Именно в таком направлении (национальный материал в соответствующих ему национальных формах) и продвигалась впоследствии русская симфоническая классика, начиная с Даргомыжского и Балакирева. И эталоном для неё всегда оставалась достигнутая в творчестве Глинки безусловная подлинность русского характера, причём в том его облагороженно-возвышенном преподнесении, когда крестьянское предстаёт выражением общезначимого.

И можно понять, почему этому совсем небольшому произведению (в сущности, оркестровой миниатюре, звучащей чуть более семи минут) посвящено фундаментальное (около 500 страниц) исследование В.Цуккермана «“Камаринская” Глинки и её традиции в русской музыке».

Художественную идею, воплощённую в этой выдающейся партитуре, Глинка вынашивал в своём творческом сознании длительное время. Наиболее явственное свидетельство тому находим в следующем: «Камаринской», созданной в 1848 году, предшествовала упоминавшаяся выше **«Симфония на две русские темы»** (1834) – как видим, предшествовала она и первому шедевру русской музыкальной классики, опере «Иван Сусанин».

В этом предварительном этюде (хотя по объёму он вдвое больше «Камаринской») также сопоставлены две контрастные темы (медленная, степенная и быстрая, плясовая), что опять-таки призвано обрисовать коренные грани национального характера: раздумчивость, углублённость состояния и весёлый, удалой нрав.

В отличие от «Камаринской», в разработке этого материала композитор значительно шире привлекает «технологию», характерную для западноевропейской музыки, так что в целом стилистика оказывается здесь достаточно компромиссной. Вероятно, почувствовав эту зависимость недопустимой, Глинка прервал работу над Симфонией. Но историческая дистанция позволяет судить о несомненной плодотворности данного опыта; не случайно во многом по такому пути, в отличие от жёстко национальной ориентации кучкистов, развивался жанровый симфонизм Чайковского.

Преломление драматических коллизий

При всей своей общительности и доступности музыка Глинки нередко соприкасается с самой серьёзной проблематикой, раскрывает драматические коллизии существования. Если взять, к примеру, постановку трудных жизненных вопросов, то в их музыкальном «обсуждении» Глинкой как раз и удивляет сочетание внешней простоты и житейской умудрённости, философской глубины. Обратимся для примера к его вокальному творчеству.

Печальным медитациям композитор умел сообщить уравновешенный, скорее констатирующий, несколько даже отстранённый тон без какого-либо страдальческого нажима («Бедный певец», «Утешение»).

Он стремился дать происходящему разумное объяснение, склоняя к его объективной оценке, поверяя ситуацию не столько чувством, сколько рассудком. Примером может послужить романс «Не говори, любовь пройдёт», где проповедь спокойно-трезвого отношения к жизни в чём-то корреспондирует лермонтовскому стихотворению «Выхожу один я на дорогу».

Наконец, «дипломатичность» раскрытия философских осмыслений состояла и в том, что они облекались в форму проникновенных лирических излияний («Дубрава шумит», как элегия о «погибшей любви»).

Более подробно остановимся на **«Колыбельной песне»**. Примечателен здесь и текст Н.Кукольника: ласковое обращение к малышу с предостережением о неизбежных будущих тяготах жизни.

*Спи, мой ангел, почивай,
Ясных глаз не открывай.
Баю, баюшки-баю,
Баю, баюшки-баю.*

*Не спишь, а время улетит,
И грозно тучи соберутся,
И страсти буйные проснутся,
И буря жизни закипит.*

*Спаси и сохрани
Его от бури, Всемогуций!
Рассей земных волнений тучи
И тихим счастьем осени.*

Приходится удивляться: здесь сложилась необычайно протяжённая мелодия, что редкость даже для Глинки, с его способностью широко распеть текст. Мелодия эта звучит как бы на одном дыхании, но поворачивается всё новыми гранями, то и дело мерцая мажоро-минорной светотенью. Так, с предельной мягкостью и нежностью, но в то же время с печальной озабоченностью за судьбу людскую композитор выказывает истинную, не показную *человечность* и мудрое понимание законов жизни.

Б.Асафьев на сей счёт высказался очень проницательно: *«Он по-великому прост, а потому и сложен, когда в него вдумываешься»*. К этому можно присоединить сказанное Э.Денисовым о самой технике композиции у Глинки, в которой *«при всей тонкости работы, её огромной сложности никогда сама эта работа не видна; здесь всегда такое ощущение, что его музыка, как стихи Пушкина, рождается сама по себе, она пластична и такой пластики нет больше ни у одного из русских композиторов»*.

Столь же ненавязчиво, без малейшей «тенденциозности» сумел Глинка проставить в своей музыке явственные социальные акценты. В его вокальном творчестве наиболее сильный из таких акцентов находим в балладе на стихи В.Жуковского **«Ночной смотр»**, где сошлось сразу несколько сугубо романтических ракурсов.

Прежде всего обращают на себя внимание ярко выраженные признаки самого по себе жанра баллады (среди других опытов такого рода – фантазия «Стой, мой верный, бурный конь»), причём с её открыто мистической окрашенностью (одна из параллелей – «Голос с того света», опять-таки на текст Жуковского).

Сублимированно балладный тон повлёк за собой столь неожиданное для Глинки обращение к сугубо декламационному произнесению, которое пронизано взволнованно-драматическим нервом. Вместе с тем, маршеобразный ритм и трубные фанфары не только сообщают происходящему колорит военного действия, но и выводят повествование из чисто фантастического измерения в достаточно реальную плоскость.

В результате, за фигурами участников прошедшей войны, которые и в загробном существовании продолжают ревностно исполнять свой ратный долг, встают живые люди с их суровыми буднями, с их нелёгким уделом, а за раскрытым здесь напряжённейшим состоянием стоит в конечном счёте ситуация жизненной катастрофы, о которой композитор рассказывает с болью сердца.

Найденное в «Ночном смотре» непосредственно продолжит Даргомыжский (ближайшая аналогия – баллада «Старый капрал») и ещё более заострит в социально-критическом отношении Мусоргский.

Оперы

Народная опера («Иван Сусанин»)

Только что на примере вокального творчества говорилось об удивительной общительности и доступности, с какими удавалось Глинке раскрывать серьёзные вопросы бытия. С такой же гениальной простотой и ясностью он сумел впервые в истории не только отечественной, но и всей мировой культуры разработать принципы *народной музыкальной драмы*.

«Иван Сусанин» – поистине *народная опера*, и это подчёркнуто с необычайной силой. Глинка вывел на сцену крестьянскую массу, и благодаря ключевой значимости хоровых сцен народ впервые стал важным, необходимым действующим лицом. Сцены эти очень разнообразны – от мужественно-величавых (хор гребцов в начале I действия) до лирических (свадебный хор «Разгулялися, разливалися» с его ласковой затейливостью размера 5/4) и бытовых («Сейчас мы в лес идём»).

Две доминирующие интонационно-жанровые стихии (раздольная песенность для передачи серьёзных состояний и плясовая для выражения радости, веселья) дополнены чёткой дифференциацией мужских эпизодов (широкая поступь, уверенная в себе сила) и дробного по ритму, подвижного по темпу звучания женских голосов. Эта совокупность всевозможных проявлений народной жизни обрамляется монументально-эпической «рамой» хоровых фресок Интродукции и Эпилога, увенчанного финалом «Слався».

Поданные общим планом черты национального характера и жизненного уклада получают индивидуальную «расшифровку» в сольных и ансамблевых сценах. Так, открытость и простодушие чувствований ярко высвечены в партии Собинина, раздумчивость – в песне Вани «Как мать убили», и у обоих представлена героика с характерно русской молодецкой горячностью (арии в IV действии).

И когда вскоре после соприродно звучащего акапелльного зачина Интродукции возникает Каватина Антонида «В поле чистое гляжу», где много пения без сопровождения или с почти неприметной педалью оркестра, становится ясно, что это субъективированная проекция того же духа приволья, бескрайних просторов родной земли.

Уже можно было заметить, что в «Иване Сусанине» из крестьянской массы в качестве корифеев очень выпукло, «горельефом» выступают основные персонажи как носители типичных, лучших качеств русского характера: Ваня, Собинин, Антонида и, конечно же, Сусанин.

Иван Сусанин – натура глубоко чувствующая, многоплановая, но в любых своих проявлениях он сохраняет сознание собственного достоинства, жизненную умудрённость (опора на такие жанровые прототипы, как сказ и дума –

начиная с первых же слов «*Что гадать о свадьбе*»), особую степенность и «окладистость» (характерно, что в его басовой партии много низких нот), пользуется безусловным авторитетом у окружающих (показательны уважительные отклики односельчан на его высказывания).

При всей многоплановости, в образе Сусанина прежде всего выделено то, что передаёт в нём нечто *коренное*, по-особому значительное – о таких говорят, что на них земля держится. Остриём своим помыслы этого костромского крестьянина обращены к бедственному положению страны, и подвиг Сусанина становится естественным следствием его глубокой озабоченности за её судьбу, а потому лишён какой бы то ни было патетической выпренности.

Вместе с тем он до конца остаётся живым человеком и отсюда в его последних сценах столько предсмертной тоски (её можно ощутить уже в предыдущем действии, в упомянутый выше момент прощания с дочерью).

Эта трагическая нота вместе с внутренней готовностью к самопожертвованию порождает сложный психологический синтез в центральной кульминации оперы, которой становится **Ария Сусанина**.

*В мой смертный час,
В мой страшный час,
В мой горький час,
Господь, Ты подкрепи меня.*

Скорбь и мужество слились здесь в нераздельном единстве. С одной стороны, состояние героического стоицизма, олицетворение могучей и суровой твердыни национального духа среди бушеваний бытия (грозовые налеты оркестровой фактуры с *tremoli* струнных).

С другой стороны, исповедь исстрадавшейся души, основанная на эпико-драматическом преобразовании проникновенного распева, в котором характерно глинкинское (в контуре нисходящего минорного гексахорда от VI ступени к тонике) сочетается с типизированными оборотами городского романса медитативного плана (в качестве параллели можно ещё раз напомнить лермонтовское стихотворение «Выхожу один я на дорогу», но теперь уже как распетое в народном обиходе и в этом виде получившее широчайшее распространение).

Имея в виду подобное, В.Одóевский утверждал, что композитор сумел «*возвысить народный напев до трагедии*». Вместе с народным *напевом* до трагедии здесь возвысился и сам народный *характер*. Не только Сусанин (представим себе эволюцию Романса Антонида от скорбного оцепенения через трепетную взволнованность плаче-причетных интонаций к героико-трагедийному завершению), но прежде всего именно он.

Уникальность его фигуры не ограничивается тем, что Сусанин – «*единственный психологически-реальный тип русского крестьянина в оперном театре*» (Б.Асафьев). Именно с его образом Глинка связывал авторское определение жанра и тем самым суть замысла своего произведения: *отечественная героико-трагическая опера*.

Уже современники почувствовали, что за Сусаниным и его окружением стоит нечто большее, чем просто удачная опера на сюжет из народной жизни. А.Улыбышев, автор первой русской монографии о Моцарте, считал, что у Глинки *«наша музыка впервые зазвучала в резонанс с историческим величием страны и нравственным величием нации»*. Французский критик А.Меримé ещё в 1840 году подчёркивал: *«Это более чем опера, это национальная эпопея»*.

Всё отмеченное связано прежде всего с фигурой Сусанина, и именно его, крестьянина, «мужика», Глинка делает мерилом нации, чему соответствует драматическая сила и мощь его характера. Вот что являлось совершенно небывалым в искусстве того времени, имея для себя только отдалённую параллель в живописи А.Венецианова.

Социальные подтексты

Сказанное об образе Сусанина и о стоящей за ним крестьянской массе было новшеством исключительным. И то, что такое новшество появилось не в какой-либо европейской республиканской стране, а в *крепостнической* России, говорит о гражданской смелости композитора. Под прикрытием верноподданнического сюжета (*«Жизнь за царя»*) он вольно или невольно привнёс в оперу ощутимый социальный подтекст.

Кроме того, здесь улавливается ещё один, более скрытый подтекст. Драматический конфликт этой оперы мы привычно связываем с противопоставлением «русские – поляки». Но если отвлечься от литературного сюжета и ощутить этот конфликт в чисто музыкальном плане, предстанет более широкое сопоставление: народ – господа.

Эпосу народной жизни с его естественностью, почвенностью, здоровым «плебейским» духом противопоставлены формы существования высшего сословия, в разноплановой характеристике которого отметим в данном случае черты экспансивности, кичливой заносчивости, помпезной бравады и мишурного блеска (включая «змеистые» рисунки хроматизированной мелодической линии).

Итак, в концепции «Ивана Сусанина» за межнациональным конфликтом, заложенным в сюжетной канве, подспудно просматривается антагонизм «верхов» и «низов».

Косвенное подтверждение правомерности подобной трактовки находим в том, что аристократическая верхушка оперу «Иван Сусанин» презрительно называла «мужицкой». Ещё более примечательно то, что в ответ на ядовитую реплику великосветского остряка *«Это кучерская музыка»* Глинка заметил: *«Это хорошо, и даже верно, ибо кучера, по-моему, дельнее господа»*.

Присоединим к сказанному некоторые другие факты. Общеизвестно, что замысел оперы сложился под воздействием «Думы» поэта-декабриста К.Рылеева. По свидетельству сестры композитора, Л.Шестаковой, которая была самым близким ему человеком, в его сознании постоянно присутствовало чаяние, которое она передала в словах: *«Одна его мысль была, чтобы народ был вольный»*.

Она же вспоминала о появлениях Глинки в родных местах.

Живя часто за границей, он возмущался крепостным правом. В каждый приезд сюда устраивал он угощение крестьянам, а для дворовых людей – балы: обращался с ними, как с равными, говорил, слушал их рассуждения. И брат так доволен был, сделав им праздник, что после дня три был весел...

Здесь же, по контрасту, Л.Шестакова добавляет: *«когда, бывало, приедут соседи или родственники, он войдёт на короткое время, потом скажет, что ему нездоровится, и уйдёт»*.

И ещё один показательный штрих, намекающий на бунтарские помыслы, бродившие в голове композитора. О музыке последней сцены Сусанина, где он отвечает полякам *«Туда завёл я вас, куда и серый волк не забежал, куда и чёрный вран костей не заносил»*, Глинка пометил: *«Я имел в виду нашу известную разбойничью песню “Вниз по матушке по Волге”»*. Не случайно известнейший мотив русской вольницы звучит здесь с могучей силой.

И уже совершенно неоспоримо то, что не только в музыкальном, но даже и в литературно-стилистическом плане события польской интервенции 1612–1613 годов спроецированы на глинкинское время. В их обрисовке живо отразились впечатления детства композитора, когда, спасаясь от наполеоновского нашествия, семье пришлось перебираться в безопасные места и когда мальчик стал свидетелем всенародного патриотического подъёма.

Конечно же, персонажи «Ивана Сусанина» – отнюдь не слепки людей более чем двухсотлетней давности, в частности и потому, что тогда не существовало ни городского романса на Руси, ни бальной мазурки и тем более вальса в Польше.

Приоритет музыкального начала

Говоря о внешнем и внутреннем, явном и подспудном в концепции «Ивана Сусанина», не следует забывать и тот факт, что всё главное для неё рождалось не как обычно – на стыке слова и музыки, а прежде всего в недрах *композиторского сознания*. По свидетельству В.Одоевского, которому Глинка показывал сделанное, *«большая часть оперы была написана прежде слов»*.

Вот как это происходило: я брал мелодию Глинки и выставлял ударения на нотах, стараясь дать метру какой-нибудь возможный образ и стараясь сохранить все мелодические изгибы. По этим метрам и по данной мысли, выражаемым музыкою, барон Розен написал большую часть стихов, находящихся в опере; некоторые только сцены были написаны им прежде музыки.

Обстоятельства (опять-таки не без участия Николая I) сложились так, что либреттистом выступил барон Г.Розен, который был секретарём наследника цесаревича и в качестве придворного поэта настойчиво проводил в своих текстах монархическую идею.

Глинка по мере возможности сопротивлялся этому, но со многим поневоле приходилось мириться, выправляя только самые неуклюжие стихи «*поэта из немцев*». Тем не менее, пусть и не без иронии, но всё же с определённым удовлетворением композитор вспоминал, что его либреттисту кое-что удавалось.

Надлежало подделывать слова под музыку, требовавшую иногда самых странных размеров; Розен был на это молодец; закажешь, бывало, столько-то стихов такого-то размера, двух-, трёхсложного и даже небывалого, ему всё равно – придёшь через день, уже и готово.

Как бы там ни было, недооценивать роль Г.Розена в процессе создания оперы не приходится. Об этом без всяких околичностей сказано в одном из последних писем В.Одоевского.

Барону Розену мы все русские, любящие искусство, обязаны вечною благодарностью: без него опера «Иван Сусанин» не существовала бы. Постигши всю прелесть музыкального создания Глинки, славно владея и русским языком и русским метром, он подчинил свой отличный талант тем невообразимым условиям, которые требовались в этом деле.

Советская редакция либретто, выполненная С.Городецким, помимо идеологической установки исключить упоминания о царе, ставила перед собой и задачу улучшить поэтические качества текста. При определённых литературных достоинствах нового сценария, на ряд изменённых сюжетных мотивировок приходится, что называется, закрывать глаза. Об одном из самых неудачных моментов (речь идёт о появлении в избе Сусанина поляков, которые требуют вести их в Москву) М.Мальков сделал справедливое замечание.

Любой человек, даже мельком знакомый с географической картой России, должен был испытать сильнейшее недоумение – каким образом направленный из соседствующей с нами на западе Польши отряд мог так безнадёжно заплутать, чтобы, оказавшись в российской глубинке (Сусанин – староста села Домнина, что под Костромой), теперь отчаянно искать с востока [точнее, с северо-востока – А.Д.] путь на Москву, которую польские интервенты уже захватили годом раньше, двигаясь хорошо им известным смоленским трактом?!

В действительности же, получив сообщение о предстоящем вступлении на русский престол Михаила Романова, находившегося тогда в своих родовых костромских владениях, правитель Речи Посполитой Сигизмунд направил туда отряд с заданием отыскать и пленить его, не допустив коронации. Именно поэтому поляки и появились на костромской земле в поисках будущего государя и вовсе не интересовались дорогой на Москву.

Отдавая жизнь за Михаила Романова, Иван Сусанин выполнял не обязанность вассала перед своим сюзереном (в молитве из I акта он просит Всевышнего даровать Руси царя, вокруг которого сплотится народ для отпора вра-

гам, и лишь позднее узнаёт от Собинина, что государем избран их боярин: Домнино было наследственным поместьем Романовых), а долг россиянина-патриота, пожертвовавшего всем ради свободы и независимости Родины.

Уникальная история создания «Ивана Сусанина», когда музыка рождалась раньше слова, позволила Б.Асафьеву утверждать, что Глинка как никто другой *«смело поставил вопрос о первородстве музыки в музыкальном театре»*. Исходя из приоритета музыкального начала, он без каких-либо деклараций совершал настоящий переворот в оперной драматургии.

В чём-то отталкиваясь от распространённого тогда жанра большой романтической оперы на исторический сюжет, Глинка создавал принципиально новый тип музыкальной драмы. Он строит оперную форму крупными эпизодами-фресками, придавая сценическому произведению ораториальные черты, что стало отличительным признаком отечественного музыкального театра (от «Князя Игоря» Бородина до «Петра Первого» Петрова и ряда балетов XX века).

Важным элементом этой ораториальности стал разработанный Глинкой вид распевного речитатива (в том числе хорового), который из «служебного», подчинённого средства превращался в полноценный компонент характеристики и при необходимости гибко переходил в ариозные высказывания, что также стало неотъемлемым качеством русского оперного стиля.

Ораториальное «масштабирование» столь же отчётливо в построении всей композиции, которая отличается предельной ясностью и простотой: Интродукция и I действие – экспозиция русского народа, затем «польский акт», III и IV действия – столкновение образных сфер, Эпилог – послесловие. И на всём протяжении – последовательное проведение принципа стилевого размежевания, который у Глинки, кажется, первым подметил Н.Гоголь.

Он счастливо умел слить в своём творении две славянские музыки; слышишь, где говорит русский и где поляк: у одного дышит раздольный мотив русской песни, у другого опрометчивый мотив польской мазурки.

Начиная с середины III действия, «две музыки» вступают в непосредственное взаимодействие, в выявлении которого композитор добивается поразительной точности и зримой осязаемости драматургически-ситуативной подачи материала.

В условиях прямого столкновения двух жанрово-стилевых систем становится очевидной их несовместимость уже по самой своей природе: величавые распевные фразы Сусанина в ровном ритме крупных длительностей и сугубо инструментальное интонирование в заострённо танцевальной пульсации с отрывистыми репликами чисто речевого склада, что скорее напоминает выкрики – логическим завершением подобной характеристики отрицательного образа станет в следующей опере то, что Черномор, как главный антагонист сил света и добра, вообще лишён вокальной партии.

С самого начала духовного поединка Сусанина с поляками вводятся одна за другой всё более тонкие и примечательные драматургические детали. Первая

из них – нарастающие по звучности вторжения темы полонеза в идиллическую музыку семейного счастья (стремительное приближение неожиданных гостей).

Следующая деталь раскрывает многосложность характера Сусанина: пытаясь отвести опасность, он идёт на хитрость, лукавит, прикидывается ничего не знающим, подыгрывает полякам, и в этот момент Глинка «подмешивает» в его партию их музыку.

Сцена в лесу основана на мастерской трансформации темы мазурки, которая именно теперь, согласно остроумному гоголевскому замечанию, обнаруживает свою «*опрометчивость*»: надменность, чванство, воинственность исходного настроя уступают место тоскливо-жалобному тону понижающих оборотов (спесь шляхты сбита, блеск сошёл на нет).

В той же сцене (после Арии Сусанина) дважды разворачивается картина предсмертных видений главного героя, и в обоих случаях композитор с исключительной впечатляющей силой использует приём реминисценций.

Их первая цепочка фиксирует воспоминания о близких и мысленное обращение к ним (проходят мелодия Каватины Антонида и тема Собинина из I действия, а из предыдущего акта – Песня Вани и обе темы семейного счастья). Второй «наплыв» – оркестровая картина тревожного забытья Сусанина, где в завывания вьюги вплетаются отзвуки темы Антонида, перекрываемой угрожающими звучаниями полонеза.

Эта, совершенно новаторская драматургия дополняется последовательным проведением на протяжении оперы ряда ключевых тем, что начинается с Увертюры, основанной на шести извлечениях из разных разделов произведения. Но если композиция увертюры, как «конспекта» будущего театрального действия, была уже апробирована (начиная с «Вольного стрелка» Вебера, 1821), то столь выверенной системности тематических реминисценций, как это реализовано в «Иване Сусанине», европейская опера не знала.

К примеру, наиболее существенная из тем-напоминаний с принципиально важными словами «*Страха не страшусь, смерти не боюсь, лягу за святую Русь*» открывает хоровую Интродукцию, затем переходит к Сусанину в его гневной отповеди шляхте (III действие) и, наконец, проводится в Эпilogе.

Подробно раскрывая в своей монографии о Глинке использованный им метод тематических связей, О.Левашёва справедливо утверждает: «*Ни у одного из зарубежных современников Глинки в оперном жанре такого логичного сквозного развития этот метод не получил*».

Сказочный эпос («Руслан и Людмила»)

И следующая опера Глинки даёт пример несомненного новаторства, и в ней мы находим яркую оригинальность и художественные глубины, суть которых с особенной очевидностью предстаёт, если сопоставить её с литературным первоисточником.

Юношеская сказка Пушкина, очень обаятельная, игриво-лёгкая, можно сказать, «ветренная», развёрнута композитором в плоскость монументального эпического повествования с укрупнёнными характерами и с большой, серьёз-

ной идеей неизбежных противоречий жизни, с идеей извечной, нескончаемой борьбы света и добра с силами, им противостоящими.

Сказка преобразена в сказание, чему соответствует чрезвычайно пространная пятиактная композиция, составленная из череды разнообразных красочных картин: «Пещера Финна», «Пустынная местность», «На поле брани», «Волшебный замок Наины», «В садах Черномора», «Стан в долине», выступающие в обрамлении первой и последней картин под одинаковым названием «Гридница князя Светозара».

Это обрамление в чисто эпическом роде замыкает круг событий сюжетно и по месту действия, что дополнено и усилено аркой от Увертюры к заключительному хору «Слава великим богам» с их единой тематической основой.

Вдобавок к общей неспешности развёртывания происходят длительные «остановки» действия в повествованиях о той или иной судьбе (Баллада Финна и Рассказ Головы, выдержанные в форме глинкинских вариаций – к ним по своей структуре примыкает Персидский хор) и в больших, сложных по строению ариях-портретах (самая масштабная из них – Ария Руслана, последний раздел которой написан в *сонатной форме*!!).

Первая из этих «остановок» – открывающие оперу песни мудрого Баяна. В них определяется тот тон, о котором Г.Ларош, сравнивая оперу с поэмой Пушкина, сказал: *«Лёгкая усмешка над приёмами и мотивами русской сказки превращена в глубокое благоговение пред нашей поэтической стариной»*. В уста Баяна вложена вещая мысль, высвечивающая философскую суть предстоящего разворота событий.

*За благом вслед идут печали,
Печаль же – радости залог;
Природу вместе создали
Белбог и мрачный Чернобог.*

Будут и печали. Своего апогея они достигнут в начале последнего действия – в горестных восклицаниях безутешного Светозара и в хоре над спящей Людмилой, которую не удаётся освободить от чар волшебного сна (интонации причетных голошений, острая диссонантность задержаний, завуалированный ритм похоронного шествия).

И будет несравненная радость, причём следует подчеркнуть, что оптимистическая настроенность здесь изначально и только изредка отходит на второй план.

На протяжении всей оперы идёт противоборство света («Белбог») и тьмы («Чернобог»). Передаётся оно главным образом через резко выраженный контраст основных характеров. Показывая трёх витязей, композитор ставит проблему жизненного выбора.

Варяжский витязь Фарлаф – путь хвастовства, корысти, трусости, подлости и обмана (в последнем акте он вынужден спастись позорным бегством).

Хазарский витязь Ратмир – отказ от высоких жизненных идеалов, подмена их эфемерностью бездумных наслаждений.

Киевский витязь Руслан – стезя возвышенных помыслов и героических деяний. И потому закономерно именно его монументальная Ария становится центром оперы.

Её вступительный раздел («*О поле, поле, кто тебя усеял мёртвыми костями?*») стал архетипом медитативных монологов, столь характерных для отечественной музыки, открывая глубины национального духа (ближайший аналог – столь же монументальная Ария Князя Игоря из оперы Бородина; к слову, её основная часть вслед за Глинкой написана в сонатной форме).

Много созвучного Руслану в образе его возлюбленной. Рисуя в Каватине девически-игривый характер Людмилы, композитор не утаивает и черт избалованности, капризного своенравия (виртуозная вокальная техника лирико-колоратурного сопрано здесь трактована совсем иначе, чем в партии Антонида).

Однако в горниле испытаний (Сцена и ария в IV действии) открывается глубокий лиризм её натуры (чарующая славянская меланхолия сетований на неволю) и непреклонная верность долгу, невзирая на фатальные обстоятельства (всплески мятежного непокорства на словах «*Я – Киева гордость*»).

В параллель ей дан ещё один русский женский образ – Горислава, силой своей беззаветной любви вызволяющая Ратмира из тенёт нравственных заблуждений.

Глубины «волшебной оперы»

Подзаголовок *Волшебная опера*, помимо указания на сказочный сюжет, подразумевал и ту мысль, что не всё в судьбе человека определяется им самим – существуют и некие надличные силы, от которых подчас зависит очень многое. Их олицетворением выступают здесь три чародея, принимающие самое непосредственное участие в битве тьмы, зла и света, добра.

Волшебник Финн – прежде всего человек (его облику очень соответствует простодушно-бесхитростный строй подлинного *финского* напева, в котором выделена как бы старческая скороговорка), на своём горьком опыте познавший, что нет смысла добиваться слишком труднодостижимого, ибо платой может стать вся жизнь.

Но он – и могущественное существо, неоднократно вторгающееся в действие, чтобы своим мановением помочь доброму исходу приключений героев. Его спасительное появление в замке Наины, снимающее чары обольщения с Руслана и Ратмира, получит прямое отражение в кульминационный момент оперы Римского-Корсакова «Садко», где судьбу главного героя определит столь же чудесное вмешательство (Видение старчища могучего).

Колдунья Наина – прежде всего озлобившаяся старушка, смешная и отталкивающая, нашедшая подручного своих козней в лице глупого Фарлафа с его суетливой моторикой и буффонной скороговоркой. Однако за её обезличенной речитацией и острохарактеристическим лейтмотивом (гротескные форшлагги, *staccato* гобоя и фагота) таится нешуточный «яд», который позднее даст знать о себе в отвратительной фигуре немца-лекаря Бомелия из «Царской невесты» Римского-Корсакова.

Ещё более сильный критический заряд обнаруживается в образе Черномора. И здесь, как было это в отношении «Ивана Сусанина», приходится говорить о весьма неожиданном подтексте.

Фигурой злого «карлы» композитор закладывал остросатирическую, «салтыковскую» традицию русского музыкального искусства – то, что в полной мере раскроется много позднее, в последней опере Римского-Корсакова «Золотой петушок» (1907) с её саркастическим изобличением Додона и Додонова царства, за которым стояла самодержавная Россия.

Но и глинкавский Черномор – это уже вполне явственный пародийный портрет русского монархизма, в личине которого было столько азиатчины, тупости и фанфаронского самодовольства.

И если мы слышим «**Марш Черномора**» с его «громыхающей» военно-духовой тембровой окраской, с нарочито неизменным повторением примитивистского по своему характеру основного мотива и с карикатурной гипертрофией всех средств, в памяти сразу же возникает то, что в первой половине XIX века запечатлело в себе слово *аракчеевщина*.

Стоит напомнить, что А.Аракчеев – всесильный временщик при дворах Павла I и Александра I, с 1815 года фактически сосредоточивший в своих руках всю государственную власть, насаждал политику крайней реакции, полицейского деспотизма и грубой военщины, а это уподобляло Россию огромной казарме. Он снискал всеобщую ненависть современников, и это получило отражение в известной пушкинской эпиграмме.

*Всей России притеснитель,
Губернаторов мучитель...
Полон злобы, полон мести,
Без ума, без чувств, без чести.*

Говоря о Марше Черномора, имелся в виду его основной тематизм, образующий рефренный костяк рондообразной композиции. В её эпизодах, если брать сюжетно-изобразительный ряд, представлена «свита» карлы-повелителя, которая то как бы подыгрывает ему, то тайком усмехается этому чудищу. Поднимаясь над программной конкретикой, находим здесь зарисовку жизни России как «дикивинной» страны с её «чудесами» (не без налёта буффонады и дурашливости).

Именно в этих эпизодах сконцентрирован сказочно-фантастический колорит, непосредственно оправдывающий обозначение *Волшебная опера*. Создаётся он средствами «затейливого» интонационного рисунка, специфической ладовости, эффектами перегармонизации и оркестрового живописания («звеняще-хрустальчатые» звучания).

То было зерно красочно-декоративного симфонизма, характерного для русской сказочной оперы, нашедшее своё прямое продолжение в оркестровой картине «Три чуда» из «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова.

Ещё одна грань фантастической образности связана с так называемой гаммой Черномора. Светлой, *натуральной* окраске «русского гексахорда» (обо-

роты с VI ступенью в мажоре), положенного Глинкой в основу интонационно-гармонической характеристики положительных героев, противопоставлен зловеще-устрашающий лик *искусственно* построенного целотонового звукоряда (воинственность подчёркнута громовыми *tutti* оркестра).

Его значимость для генерального конфликта определяется появлением данного «эксклюзива» в завязке оперы (сцена похищения Людмилы) и в кульминационный момент действия (поединок Руслана с Черномором), который, в сущности, становится развязкой.

И в данном случае следует напомнить, что гамма Черномора стала точкой отсчёта колористических исканий русской музыки (Римский-Корсаков, Лядов, Стравинский и другие).

Возвращаясь к разговору о социально-критическом подтексте, прислушаемся к мнению Б.Асафьева относительно IV действия в целом и введённой в него хореографической сюиты в частности.

Глинка построил «царство Черномора» на причудливо-гротесковых интонациях с их ложно мерцающим блеском, на лирике рабской заботности, лирике «стонущей красоты» (первый из восточных танцев) и на воинственно диких насильнических забавах рабов деспота. Даже Лезгинка, трактуемая обычно как дивертисментный эффектный номер, при внимательном анализе раскрывает те же качества – внешний блеск, сопровождаемый стоном, насильническими окриками и ударами.

И дальше Асафьев говорит в отношении этого акта о влиянии «яда рабства» и «холодного деспотизма власти». К этому можно добавить то, что в основной теме Марша Черномора и в Лезгинке были заложены ростки образности особого типа, которую в XX столетии станут именовать по-разному – варваристской, скифской или языческой. Это заявлено в названиях фортепианной пьесы Бартока «*Allegro barbaro*», оркестровой «*Скифской* сюиты» Прокофьева и в подзаголовке балета Стравинского «Весна священная» – «Картины *языческой* Руси».

«Варваризмы», представленные в названных номерах из «Руслана и Людмилы» в нарочито резком, огрублённом интонационном контуре и в форсированной звуковой атаке, дадут свои всходы в балакиревском «Исламее» (кстати, кода Лезгинки непосредственно предвосхищает эту фортепианную фантазию) и в Половецких плясках из «Князя Игоря» Бородина, а затем в полную силу в явлениях неофольклоризма начала XX века.

Есть в опере Глинки и зерно «язычества» сугубо позитивной окрашенности. Имеется в виду хор «Лель таинственный» из I действия, наполненный могучей, неудержимой силой и первозданной мощью. В его угловатом метроритме и воинственных унисонах отчётливо прослушиваются отзвуки старинных ритуальных песнопений.

Это гимн вечной, животворящей природе, но это и свадебное заклинание, что очень важно для концепции «Руслана и Людмилы»: ведь Лель – языческое божество древних славян, покровитель любви (нечто подобное античному

Амуру или Купидону), а всё в опере так или иначе вращается вокруг мотивов любви (Руслан и его соперники, все трое волшебников, Людмила и Горислава) и, следовательно, насквозь пронизано стихией Эроса.

Немалое завещая для отдалённого будущего, ещё большее значение «Руслан» имел, прогнозируя перспективу второй половины XIX века. Он открывал пути одновременно опере эпической, былинно-богатырской (Бородин) и сказочной, волшебной-фантастической (Римский-Корсаков).

Кроме того, оказалось, что данная партитура, взятая сама по себе, как чисто музыкальное произведение – *«это вечный предмет удивления и изучения для русских музыкантов»* (А.Серов). Какую поразительную изобретательность проявил её автор, сколько здесь замечательных находок! Отметим хотя бы три из них:

- сразу после похищения Людмилы – таинственно-мистическая атмосфера с мелькающими бликами флейты (отголоски Каватины исчезнувшей героини), а затем квартет «Какое чудное мгновенье», решённый в форме канона, что великолепно передаёт состояние заворожённости и оцепенения;
- огромная, фантастическая Голова, звучание голоса которой имитирует унисон мужского хора;
- поединок Руслана с Черномором, происходящий под облаками и передаваемый через реакцию наблюдающих это подданных всесильного «карлы» (хор «Погибнет, погибнет нежданный пришлец»).

Перечислять можно многое, и из этого многого вкратце остановимся на последовательно проведённом принципе тембровой характеристики персонажей:

- о Наине и Черноморе уже говорилось;
- былинного сказителя Баяна сопровождают «гусли» (арфа, резонирующая фразе *«Бряца́йте, струны»*), и они напомнят о себе в конце последнего действия (как знак исполнения пророчеств, прозвучавших в начале);
- облику Ратмира отвечает густой, «знойный» и чувственный тембр английского рожка;
- стенания Руслана над непробуждающейся возлюбленной поддерживаются кларнетом;
- подлинный шедевр в этом ряду – виртуозно разработанная партия солирующей скрипки, которая выступает «наперсницей» Людмилы в её Арии из IV акта (изысканно-прихотливый контрапункт к вокальной линии).

«Нам внятно всё...»

Многообразие инонациональных ракурсов

Для М.И.Глинки, так остро чувствовавшего национально-русское, никогда не было чуждым иноземное. «*Всемирная отзывчивость*», о которой позже будет говорить Ф.М.Достоевский в своей знаменитой речи об А.С.Пушкине, и столь свойственное русской культуре «*Нам внятно всё*» (А.А.Блок) в полной мере характерны и для творчества Глинки. Этот пытливый интерес к инонациональному и способность к убедительному его творческому воссозданию он обнаружил уже в молодости.

Для начала отметим постоянное влечение композитора к сопредельным культурам, прежде всего *славянским*.

Многое связывало его с певучей Украиной. Так, наряду с «*русской песней*» он неоднократно обращался к жанру «*украинской песни*» (написанные на языке оригинала «Не щебечи, соловейку», «Гуде вітер вельми в полі» и другие).

Черты этой песенности самоочевидны в первом и последнем актах «*Руслана*», действие которых происходит в *стольном Киеве* (с наибольшей отчётливостью в хоре «Не проснётся птичка утром»), и пронизывают всю партию Людмилы, дочери *великого князя киевского* (в особенности её Арию).

Глубоко родственной себе чувствовал Глинка музыку *Польши*. Он довольно подолгу жил в Варшаве, и не будем забывать, что генеалогия его семьи в дальних своих корнях восходила к обрусевшему роду польских дворян. Нетрудно предположить, что данное обстоятельство было не последним фактором столь убедительной обрисовки поляков в «*Иване Сусанине*».

Кроме того, композитор с удовольствием создавал вокальные сочинения на стихи А.Мицкевича (песня-мазурка «К ней», романс «*Rozmowa*»), написал «*Польский*» для фортепиано и «*Торжественный полонез*» для оркестра, а также целую серию фортепианных мазурок, в том числе «*Воспоминание о мазурке*», задуманное в память Ф.Шопена.

Здесь же следует упомянуть о частичном контакте с финской песенностью. Как известно, в 1809 году Финляндия была присоединена к России, и, совершая поездку туда, Глинка сделал для себя весьма полезное приобретение.

Один из чухонцев-ямщиков пел песню, которая мне очень понравилась; я заставил его неоднократно повторить и, затвердив её, употребил потом главную темою Баллады Финна в опере «Руслан и Людмила».

В девятнадцатилетнем возрасте Глинка побывал на Кавказе, где познакомился с фольклором горских народов, и позже, питаясь этими впечатлениями, он открыл для русской музыки стихию *Востока*, что воспринималось и как эк-

зотика «заморской» жизни, и как компонент многонационального уклада России.

Этот колорит, намеченный в «Грузинской песне» («Не пой, красавица, при мне») и в ориентальных номерах музыки к трагедии «Князь Холмский», во множестве наклонений (можно сказать, в универсальной полноте) был раскрыт в «Руслане».

Уже не раз упоминавшийся выше Персидский хор (Хор дев в волшебном замке Наины «*Ложится в поле мрак ночной*») основан на мелодии, услышанной композитором от иранского посланника в 1829 году (ещё одно «случайное» приобретение!), известной также на Кавказе и в Средней Азии. Использовал композитор и несколько подлинных мотивов крымских татар, вплетая их в хореографическую сюиту из IV действия (танцы в замке Черномора – Турецкий, Арабский, Лезгинка).

Отдельный большой пласт Востока связан с фигурой Ратмира: едва затронутый у Пушкина, этот образ развёрнут в опере чрезвычайно широко – от соответствующего раздела Каватины Людмилы (её обращение к хазарскому витязю) к двум ариям Ратмира в III и V актах (последней из них предшествует оркестровое вступление в соответствующем характере).

К перечисленному следует присоединить и Марш Черномора с его «азиатской» окраской.

В целом звуковой «ориент» представлен в диапазоне граней от томной неги, затаённой чувственности и завораживающей таинственности (Ратмир, девы Наины) до той пылкости и горячности темперамента, которая подчас может выплёскиваться в неукротимо-неистовые проявления (с апогеем в Лезгинке, иллюстрирующей «дикие» нравы горцев).

Всё это нашло продолжение у последователей Глинки, и в их числе можно назвать А.Хачатуряна и К.Караева, балетную поэтику которых более всего предвосхищал Арабский танец.

«Итальянский жанр»

Творчество Глинки обнаруживает массу соприкосновений с *западноевропейской культурой*. Он активно приобщался к ней во время своих длительных заграничных путешествий, чему благоприятствовало свободное владение им рядом основных языков – французским, немецким, итальянским, испанским.

Иногда кажется, что некоторыми своими опусами композитор словно бы стремился доказать свою принадлежность дворянскому сословию, отводя упрёки великосветской черни в том, что он пишет «*кучерскую музыку*». Такова его музыка к трагедии «Князь Холмский» – музыка высокого качества, но почти сплошь западной ориентации, хотя можно было ожидать решения в национальном ключе.

Но, как правило, флюиды европейского совершенно естественно включались в объёмную художественную палитру Глинки, будь то веяния, идущие от его любимых Моцарта и Бетховена, или сближения с современным ему австро-немецким искусством (Шуберт, Мендельсон), а также с балетной музыкой фран-

цузского толка (изящество с оттенком пикантности в «светской» линии его творчества – с наибольшей отчётливостью в танцах в замке Наины из «Руслана»).

При всём том, двум европейским национальным культурам Глинка отдал особую дань – наиболее притягательными для него оказались Италия и Испания.

В молодости вместе со многими соотечественниками из своего окружения он прошёл через искусства так называемой итальяномании. Русское общество тех лет увлекалось всем чужеземным, и на театральных подмостках царила итальянская опера. Ещё и в России, а затем, пробыв несколько лет в Италии, Глинка написал массу вещей в *«итальянском жанре»*.

«Итальянский жанр» – термин из области изобразительного искусства. Дело в том, что в первые десятилетия XIX века русских художников, как никогда до и после, влекла к себе эта страна. Многие из них подолгу там жили, писали пейзажи, портреты людей Италии. Так возник стиль, которому отдали дань и самые крупные мастера – Орест Кипренский, Карл Брюллов, Александр Ив́анов.

Обаяние этой земли в полной мере испытал и Глинка, с тёплым чувством вспоминавший впоследствии: *«Много было отрадных и истинно поэтических минут»*.

Создавая канцоны, арии и вокальные ансамбли на языке оригинала (к примеру, *«Mio ben ricordati»*, *«Come di gloria al nome»* – в переводе они получили названия «Воспоминания», «О, как при мысли о слове...»), он принимает опыт за опытом в широкой, нежной кантилене итальянского типа, перенося затем на некоторые русские романсы не только соответствующие приёмы вокальной техники, но и черты чувственной неги, затаённой страстности (один из образцов – «К цитре»).

Счастье самых *«отрадных и истинно поэтических минут»*, пережитых в Италии, молодой композитор наилучшим образом запечатлел в своих баркаролах. Один из ранних шедевров – **«Венецианская ночь»**, написанная на стихи И.Козлова, у которого он нашёл всё необходимое, чтобы передать состояние тихого блаженства и пленительной безмятежности духа.

*Ночь весенняя дышала
Светло-южною красой;
Тихо Брента протекала,
Серебримая луной;
Отражён волной огнистой
Блеск прозрачных облаков,
И восходит пар душистый
От зелёных берегов.*

*Всё вливает тайно радость,
Чувствам снится дивный мир,
Сердце бьётся; мчится младость
На любви весенний пир;*

*По волнам скользят гондолы,
Искры брызжут под веслом,
Звуки нежной баркаролы
Веют лёгким ветерком*

Позже, в России, манящее очарование баркаролы с её светлым лиризмом и идиллической мечтательностью продолжало волновать воображение композитора, находя себя не только в романсах («Уснули голубые сегодня, как вчера», «Финский залив»), но и в фортепианной миниатюре (с такой жемчужиной, как Баркарола *G-dur*). И устойчивым оставался круг когда-то найденных средств выразительности: особая мягкость мелодической пластики, баюкающее покачивание ритма в размере 6/8, обволакивающий фон гармонической педали тоники.

Годы, проведённые в Италии, стали для Глинки и школой инструментализма. При этом важнейшей целью для него оставалось уяснение природы выразительной мелодики, о чём в своё время писал Г.Ларош.

Глинка жил в Италии и в этой стране сочинил немало вариаций, фантазий и дивертисментов на беллиниевские и доницеттиевские темы. От него не могла ускользнуть роскошная и обаятельная прелесть итальянской мелодии, её страстный, патетический характер, её ясно очерченная и удобно схватываемая форма – он усвоил ту теплоту и яркость мелодии, которая составляет специфическую принадлежность итальянцев.

Но одновременно композитор пестовал и свой пианизм, в том числе осваивая модное тогда романтическое *brillante* с его блеском, нарядностью, беззаботной лёгкостью и «ажурной» мелкой техникой (одна из таких вещей – «Вариации на романс “*Benedetta sia la madre*”»). В зрелом возрасте, отрешившись от увлечений молодости, Глинка в автобиографии с самопорицанием отметит, что это были «написанные мною в угождение жителей Милана пьесы».

Композитор излишне взыскателен к себе, с этим мы уже сталкивались. Строгость подобных оценок отнюдь не может быть распространена на лучшее, что им тогда было сделано. И подготовительные пианистические «штудии» были необходимы для той сферы творчества Глинки, появлением которой мы обязаны именно тому времени. Имеются в виду созданные в Италии камерно-инструментальные ансамбли с участием фортепиано (практически все они появились в течение 1832 года).

Только один из них написан для небольшого исполнительского состава – «Патетическое трио» для фортепиано, кларнета и фагота. В остальном это два секстета («Блестящий дивертисмент на мотивы из оперы В.Беллини “Сомнамбула”») и «Большой секстет» – оба для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса) и септет («Серенада на темы из оперы Г.Доницетти “Анна Болёйн”») для фортепиано, арфы, фагота, валторны, альты, виолончели и контрабаса).

Серенада и Блестящий дивертисмент возникли под непосредственным впечатлением от увиденных в Италии спектаклей. «Анна Болейн» прежде всего прельстила композитора обилием мелодий, наиболее полюбоившиеся из которых он нанизал в красочное поппури с краткими импровизациями по их канве. Изобретательно «играя» тембровым красками и словно манипулируя числами, Глинка выстраивает *семь* контрастных эпизодов для *семи* инструментов в некое музыкальное «лицедейство».

«Сомнамбула» вызвала у него, по собственному признанию, «*обильные слёзы умиления и восторга*». Разумеется, в этом опусе есть и эпизоды инструментально претворённой великолепной беллиниевской кантилены с её чарующей меланхолией. Но в первую очередь это именно «**Блестящий дивертисмент**», написанный в лёгкой и грациозной манере, где многое идёт от оперно-вокальных колоратур *bel canto*, хотя столь же очевидно здесь и воздействие бывшей тогда в широком ходу общеевропейской романтической бравуры виртуозного толка.

Более всего это представлено в *brillante* щедро расцвеченной партии фортепиано. И надо заметить, что сочинение в целом повёрнуто в плоскость своеобразного концертино для фортепиано и струнного ансамбля. Рояль солирует здесь безраздельно, что являлось сознательным намерением автора (в партитуре есть указание – *Piano solo с сопровождением двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса*) и, возможно, в некотором роде как бы олицетворял для него образ оперной примадонны.

Вершиной «*итальянского жанра*» стал у Глинки «**Большой секстет**». Здесь он, пожалуй, как никто другой (не только из русских, но и из западноевропейских музыкантов, включая Мендельсона с его Четвёртой «Итальянской» симфонией) сумел передать очарование этой страны – через певучую красоту *bel canto*, через усладу умиротворяющих баркарол и через воспроизведение в звуках благоухания южной природы.

Музыка этого произведения буквально лучится светом, блаженством, духом довольства и безмятежности. Эту безоблачную атмосферу не омрачает и чувствительное *lamento* среднего раздела II части, поскольку здесь «дрожит» слеза умиления, звучат «говорящие» интонации сладостных вздохов и нежных жалоб.

По тону восторженности и солнечной гедонии Секстет очень близок шубертовскому «Фореллен-квинтету», которого Глинка тогда не мог знать и, следовательно, речь может идти только о созвучности настроений, витавших тогда в воздухе «романтизированной» Европы.

В крайних частях этот тонус находит себя в горячем эмоциональном нерве и стремительном бодром движении, передающем состояние праздничного подъёма и полноты сил. Характерный для I части напор энергии и решимости преобразуется в финале в обаятельную бравуру.

Эта деятельная настроенность «согревается» в крайних частях нотой проникновенного лиризма в отступлениях и дополнениях к основному образу, и она безраздельно царит в медленной части, которую по вдохновенности и выразительности следует считать подлинным *центром* композиции.

Великолепная кантилена в контурах воссозданного здесь «тройного» жанра (ноктюрн–серенада–баркарола) поддержана роскошью фактуры (с изысканной мелизматикой и мягкими арпеджиато–бряцаниями «арфы»), покачиванием «на волнах» размера 6/8, имитациями журчания и взлетающих брызг воды (трели и пассажные «всплески» фортепиано) – всё говорит о неге и возвышенных наслаждениях закатной порой где-нибудь в лагунах Венеции.

Этот оазис душевной отрады с его упоительной мечтательностью, абсолютным умиротворением, идиллическим *dolcissimo* концентрирует в себе очарование и прелесть гармонии бытия, что не могло не отразиться на особенностях фактуры. Изящество и особая мягкость линий струнных выступает в сочетании с «бисером» филигранно отделанной партии фортепиано (её блистательная утончённость сопоставима с лучшим у Шопена).

Впечатляющий артистизм и непринуждённость выполнения сказывается в поразительной раскрепощённости взаимодействия инструментальных партий. Техника «плетения» ансамблевой ткани здесь просто уникальна: участники обмениваются репликами и фразами, каждый из них получает возможность произнести своё «слово», и вязь сольных высказываний дополняется дуэтными и терцетными фрагментами, сливаясь затем в единстве совместного «туттийного» звучания.

Испанская тема

Завершив самое грандиозное своё творение – оперу «Руслан и Людмила» и измученный тяжёлыми переживаниями в связи с нападками на неё, композитор отправляется во второе заграничное путешествие, которое, в сущности, было добровольным изгнанием.

Так начинался поздний этап его творчества, когда Глинка переключился в основном на симфоническую музыку: «Арагонская хота» и первое оркестровое переложение «Вальса-фантазии» (1845), «Камаринская» и «Ночь в Мадриде» (1848), окончательная редакция «Ночи в Мадриде» (1851) и «Вальса-фантазии» (1856).

И до этой поездки его сильнейшим образом влекла к себе *испанская тематика*, о чём свидетельствуют написанные тогда романсы соответствующего наклона. «Воинственные и любовные мадригалы» – так на рубеже XVII века назвал одну из книг своих вокальных сочинений первый классик оперы Монтеверди.

Примерно тем же обозначением мог бы воспользоваться и Глинка, давая название целому ряду своих произведений для голоса с фортепиано: «Победитель» (1832), «Я здесь, Инезилья» (1834), «Ночной зефир струит эфир» (1838), «Болеро» («О дева чудная моя», 1840), «*Virtus antiqua*» («Рыцарский романс», 1840) – по музыке это сочинения не только «*воинственные и любовные*», но в какой-то мере и «мадригалы».

Действительно, в маршевой поступи или в горделивых ритмах болеро ярко выражена отвага наступательного порыва, в котором слышен и трепет влюблённого сердца, а горячность натуры дополнена рыцарственностью облика.

Вполне понятно, что подобные художественные опыты были связаны с определённым вектором внутренних склонностей композитора, которые нуждались в подкреплении реальными впечатлениями. И как в первое путешествие главные предпочтения Глинка отдал Италии, так теперь особым предметом его внимания становится Испания.

Здесь, верный своему пристрастию, он самым тщательным образом изучает народную музыку, записывает семнадцать фольклорных мелодий, включая арагонскую хоту (эту тему вместе с вариациями на неё Глинка услышал от одного гитариста-любителя). Столь же интересовала его и сама по себе жизнь Испании во всех её проявлениях, восхищение от которой и в частности от её ландшафтов он многократно выражал в своих письмах на родину.

Если бы вы могли видеть эту прелестную природу – это тёмно-голубое небо, это ясное солнце. Здесь на каждом шагу встречаешь деревья оранжевые, апельсиновые и лимонные, деревья огромной величины, олеандры, лавры, пальмы, кактусы, алоэ, оливковые рощи.

Восторг перед столь колоритнейшей культурой, столь экзотичной для европейца вообще и россиянина в особенности, Глинка выразил в двух «испанских увертюрах»: № 1 – **«Арагонская хота»**, № 2 – **«Ночь в Мадриде»**.

Эти красочные картины, задуманные как «аранжировки» полюбившихся композитору мелодий, на деле оказываются грандиозными симфонизированными танцами, настолько захватывающе и с впечатляющим размахом выполнена разработка исходного материала. Его национальное звучание всемерно выделено различными тембровыми эффектами.

Практически тот же оркестровый состав, который в «Камаринской» приближен к игре на русских народных инструментах, здесь с таким же успехом имитирует испанский инструментарий. В соответствующем интонационном контексте скрипка начинает напоминать свой народный прототип, струнные – исполнение на мандолинах, арфа – гитару, а когда включается острохарактерное щёлканье кастаньет, сочность звуковой палитры достигает своего предела.

Зримость воссозданных сцен танцующей Испании подчеркнута яркими контрастами, раскрывая которые Глинка опять-таки (как было это отмечено в обрисовке его оперных персонажей) сопоставляет мужское и женское начало. Отсюда взаимодополняющие грани изящного, утончённого, «соблазняющего» и шумно-экспансивного, подчас нарочито грубоватого, что усилено нюансами прихотливо-индивидуального и почти плакатно очерченного массового.

Есть и оттеняющие драматические штрихи, особенно явственные в «Арагонской хоте», где развёртыванию сонатной формы, основанной на контрасте сдержанно-страстной главной темы и грациозно-шутливой, лёгкой, игривой побочной, предшествует суровое вступительное *Grave*, несущее в себе патетику серьёзных осмыслений и намекающее на мрачные стороны испанской истории. При всём том, эта увертюра по сути своей – празднество, вскипающее волна за волной, вздымающееся цепью всё более высоких кульминаций.

Иные ракурсы и акценты даёт «Ночь в Мадриде». Её многосложная композиция отмечена подзаголовком *Фантазия на испанские темы*, и рапсодичность строения предопределена использованием четырёх совершенно различных мелодий (хотя, мавританский напев *Punto moruno* и две ламанчские сегидильи).

В качестве доминирующих здесь предстают совсем другие образные мотивы:

- первый из них нацелен на выявление героического духа Испании, потому столь важными оказываются эпизоды шествия;
- второй обращён к картинам южного пейзажа, несёт в себе нечто загадочно-волшебное («ноктюрная» арка вступления и заключения), а чувством пленэра и тонкостью живописно-изобразительной манеры письма он задолго предвосхищает искания музыкального импрессионизма (в этом отношении примечательно полное авторское название увертюры: «Воспоминание о *летней ночи* в Мадриде», где *воспоминание* – это уже почти *impressione*).

Более близкие перспективы, исходящие от «испанских» увертюр Глинки, состояли в следующем. Это были первые в истории музыки *оркестровые* фантазии на народные темы, и во второй половине XIX века данный жанр начал интенсивно развиваться в России и других странах. Развивался он в том числе и в варианте красочной «инонациональной» фантазии, как это продолжили Чайковский в «Итальянском каприччио» и Римский-Корсаков в «Испанском каприччио». Упомянув имя Чайковского, следует заметить, что его симфонизм активно воспримет способы разработки тематического материала, открытые здесь Глинкой.

И ещё более существенное. Находясь во всеоружии композиторского мастерства и с его помощью вдохновенно воссоздав колорит далёкой страны, пылкий темперамент населяющего её народа, Глинка в «Арагонской хоте» и «Ночи в Мадриде» явился родоначальником целого направления в мировом музыкальном искусстве.

Ощущение национального передано в них настолько впечатляюще, что не приходится удивляться следующему факту: эти произведения *русского* композитора открыли для *европейского* музыкального искусства тему Испании, и вслед за ним в данном направлении продвигались многие, в том числе французские авторы от Бизе и Лало до Дебюсси и Равеля.

Истоки классики

Закладывая краеугольные основания

Мы по праву называем Михаила Ивановича Глинку основоположником русской музыкальной классики, считая исходной датой её летоисчисления 1836 год, когда была закончена и поставлена опера «Иван Сусанин». До него на ниве отечественного искусства трудились многие и многие поколения профессиональных музыкантов. И рядом с ним, в его время, работали такие известные композиторы, как Алябьев, Верстовский, Гурилёв, Варламов.

Но впервые русская музыка обрела подлинную масштабность и вышла на уровень «мировых стандартов» только в его творчестве, причём в своих операх он выдвинул такие типы концепций, каких европейская культура не знала. Что же касается собственно русской оперы, то до Глинки она, в сущности, ограничивалась бытовыми аспектами содержания, а другой признак её локализованности состоял в том, что её обязательным атрибутом были разговорные диалоги.

Говоря о национальной симфонической школе, Чайковский утверждал, что она целиком заложена в «Камаринской» Глинки, *«как весь дуб – в жёлуде»*. Это утверждение правомерно распространить и на всё остальное в русской музыке, поскольку творчество Глинки содержало в себе зёрна для её дальнейшего развития практически по всем направлениям.

В своей многогранности оно представляло собой в некотором роде эскиз всего последующего, закладывая краеугольные основания для последующей эволюции отечественного музыкального искусства. К тому, что в этом отношении отмечалось выше неоднократно, необходимо добавить следующее.

Глинка не только положил начало русскому классическому романсу, но и стоял у истоков формирования русской вокальной школы. Она складывалась под его непосредственным влиянием, поскольку он учил и консультировал певцов, а свидетельством его неустанных трудов в этом направлении остались написанные им «Семь этюдов» для контральто с фортепиано (1830), «Шесть этюдов» для голоса с фортепиано (1833), «Упражнения» для голоса (1836) и «Школа пения» (1856).

Не создав балета как такового, он заложил фундамент русской балетной музыки танцами «польского» акта из «Ивана Сусанина», двумя хореографическими сюитами в «Руслане и Людмиле», а также оркестровым «Вальсом-фантазией» и танцевальными эпизодами обеих испанских увертюр.

Возвращаясь к мысли Чайковского о глинкинском *«жёлуде»* оркестровой музыки, находим выросшие из него линии жанрово-эпического симфонизма («Камаринская»), лирико-драматического симфонизма («Вальс-фантазия»), красочной оркестровой картины («испанские» увертюры), музыки к спектаклю («Князь Холмский») и даже торжественно-репрезентативной миниатюры, по-

скольку его «Торжественный полонез» (1855) наряду с Польским из «Ивана Сусанина» основал традицию аналогичных форм у Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Лядова, Глазунова и ряда других композиторов.

За всеми этими отдельными моментами стояло главное из того, что принесла с собой музыка Глинки: идея национального искусства, исходное и коренное выражение русского стиля, а также завет неприменной содержательности, серьёзности и концепционной глубины художественного творчества. Вот почему Лист прозорливо назвал его *«патриархом-пророком музыки в России»*.

Причём, сделанное им по ряду позиций выводило к новым горизонтам и всю мировую музыку, что прежде всего касалось принципиально нового понимания народности. Отсюда следует вывод, который был авторитетно зафиксирован в «Энциклопедии Парижской консерватории».

Глинка совершил в музыке поразительную революцию; её последствия неисчислимы не только для музыкального искусства его страны, но и для всего музыкального искусства.

Сказанное позволяет утверждать, что роль Глинки для нашей музыки совершенно сопоставима с тем, что сделал Пушкин для отечественной словесности. Уже В.Стасов в своё время говорил об этом с полной определённости.

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.

И если Пушкин открывал «золотой век» русской литературы, то аналогичная миссия выпала и на долю Глинки, так как вслед за ним на небосклоне отечественного музыкального Олимпа появились Даргомыжский, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский, Стравинский, Прокофьев, Шостакович – целая плеяда композиторов первой величины.

Пушкин был старшим современником Глинки. Разница в их возрасте совсем невелика (всего пять лет), отношения их были достаточно близкими, что отмечает композитор в своих «Записках».

Я часто встречался с известнейшим поэтом нашим Александром Сергеевичем Пушкиным, который хаживал и прежде того к нам в пансион к брату своему, воспитывавшемуся со мною в пансионе, и пользовался его знакомством до самой его кончины.

Тем не менее, для Глинки он всегда оставался *старшим*, глубоко почитаемым. Дело в том, что с точки зрения творческого созревания Пушкин намного опередил его: уже к двадцати годам он обрёл абсолютную художественную зрелость, в то время как Глинка законченным мастером стал только после тридца-

ти, всего за год до смерти поэта – таким образом, фактическая разница «в возрасте» составляла целое полуторадесятилетие.

Преклонение перед великим современником Глинка выразил созданием целого ряда своих лучших произведений на его тексты (опера «Руслан и Людмила», романсы «В крови горит огонь желанья», «Не пой, красавица при мне», «Я помню чудное мгновенье» и др.) и тем, что сложил сказание во славу и в память Пушкина во второй песне Баяна из «Руслана», поведав и о его печальной судьбе (*«Но недолог срок на земле певцу...»*).

Итак, подобно Пушкину в литературе, Глинка явился создателем классики в русском музыкальном искусстве, основоположником его ведущих жанров, прежде всего оперы, выдвинув два важнейших её национальных типа: народная музыкальная драма со сквозным развитием действия и сказочно-эпическая опера картинно-повествовательного склада.

С его именем связан первый период расцвета отечественного романса, отмеченного гармоничным слиянием поэтического текста и его музыкального интонирования. Под непосредственным влиянием Глинки как композитора и педагога сложилась русская вокальная школа.

Своими оркестровыми композициями он положил начало отечественной симфонической музыке, в частности создав первые в мировой практике образцы фантазии на народные темы.

Ему удалось средствами музыкального искусства полнокровно и всесторонне раскрыть духовный облик своего народа, обозначив коренные черты национального характера. В его творчестве утвердилась отличительная черта отечественной музыки – живой интерес к жизни и искусству других народов. Общеизвестно, что именно он открыл для русской и европейской традиции красочный мир Испании и Востока.

В лице Глинки отечественное искусство впервые выдвинуло композитора общемировой значимости, а его наследие наметило магистрали последующей эволюции русской музыки.

Среди гонений

Поставив имя Глинки рядом с Пушкиным, мы тем самым оцениваем сделанное им по самой высокой мере вещей. Такое сопоставление повелось с давних пор и воспринимается как само собой разумеющееся.

Однако отнюдь не сразу это стало непреложной истиной. На пути утверждения того, что было главным в творчестве Глинки, ему пришлось пройти не только через недооценку или небрежение, но и через открыто презрительное отношение и даже категорическое отрицание.

Пушкин на постановку «Ивана Сусанина» откликнулся остроумным, хлестким четверостишием.

*Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку,
Затоптать не может в грязь!*

«Злобой омрачась.. скрежещет... затоптать... в грязь!» – за словами этими стояла драматическая реальность, среди которой вынужден был существовать творческий гений Глинки. В.Одоевский (музыкальный критик, сразу же осознавший его значимость) в журнальной статье, написанной после 14-го представления «Ивана Сусанина» в Петербурге, передавая восторг одних зрителей, пишет и об иных, находившихся в партере театра (типичного представителя этих иных он называет *«бессовестным подражателем»*, имея в виду слепое преклонение перед всем чужеземным).

Русский человек не знает куда обернуться, чтобы, утирая сладостную слезу, исторгнутую музыкою Глинки, не встретить злой усмешки во фраке с бархатными отворотами и с лорнетом в руке...

*Давно, давно уже говорят о руссизме, о русском, о национальности; а теперь ясно, что высший круг остался тем же жалким, бесхарактерным и притом бессовестным подражателем. И, что ещё ужаснее, эти люди как бы из **одождения** слушают «Ивана Сусанина», в продолжение всего акта лорнируют ложжи, наконец, в самых лучших местах оперы встают и отправляются из первого ряда к выходу, останавливаются у каждого ряда, здороваются, разговаривают...*

И по поводу второй оперы тот же музыкальный критик буквально заклинал соотечественников:

О верьте мне! На русской музыкальной почве вырос роскошный цветок – он ваша радость, ваша слава. Пусть черви силятся вползти на его стебель и запятнать его – черви спадут на землю, а цветок останется!

Пророчество Одоевского сбылось, но опять-таки мы слышим мерзостное *«черви силятся... запятнать»*. Светская публика в большинстве своём сочла эту оперу неудачной. Теперь был найден новый предлог для упреков: если «Ивана Сусанина» посчитали *«мужицкой»* оперой, то «Руслана» резко осудили за его излишне *«учёную»* музыку.

Один из чутких слушателей того времени (филолог-арабист О.Сенковский), воздав должное высоким достоинствам «Руслана», уже на исходном этапе его трудной судьбы, по свежим следам первых спектаклей стремился объяснить корни недооценки и недопонимания этой оперы.

«Руслан и Людмила» – шедевр в полном смысле слова, от первой до последней ноты. Это – прекрасно, величественно, бесподобно! Ни в одной опере не найдётся такого разнообразия красот, рождающихся одна из другой бесконечной цепью...

При первом слушании в целом «Руслан и Людмила» производит именно то утомительное действие, какое мы испытываем при чтении очень умных книг, в которых каждое слово – острота, замысловатость и оригинальность,

каждая фраза – верх искусства, каждый период – бездна гениальных красот. Внимание должно останавливаться на всяком слове, чтобы постигнуть и исчерпать заключённый в нём ум и талант.

Чтение идёт трудно. Ослеплённый непрерывным фейерверком разноцветных огней, читатель измучен уже на третьей странице. Надо тихо прочесть четыре раза, чтобы всё понять, всё оценить, всему надивиться вразбивку: и тогда уже можно читать книгу с начала до конца с полным и свободным восторгом.

Пусть в малом числе, но понимающие люди вокруг Глинки были всегда. Один из них, не раз уже упоминавшийся В.Одоевский, ещё в рецензии на премьеру «Ивана Сусанина» дерзнул заявить:

С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе – новая стихия в искусстве и в русской музыке. Такой подвиг, скажем, положив руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения!

В последние годы жизни вокруг Глинки сложился круг горячих почитателей (прежде всего А.Серов и В.Стасов), которые затем из рук в руки передали эстафету его искусства следующему поколению русских композиторов-классиков.

Среди жизненных неурядиц тех лет истинной отрадой его души стала сестра Людмила Ивановна Шестакова. Она была на двенадцать лет моложе, и в конце жизни Глинка доверился её трогательным заботам. Очевидно, его настолько терзали всяческие тяготы, что, когда она предложила своё попечительство, по её словам, «брат кинулся передо мной на колени и зарыдал, как ребёнок». После его смерти она «отдала всю себя памяти брата и его музыки». Это ей как бы завещал и сам Глинка, не раз говоривший: «Не забудь моих деток», подразумевая свои произведения.

Шестаковой удалось сделать очень многое: она перевезла его прах с чужбины на родину, издала партитуры обеих опер, организовала музей Глинки при Мариинском театре, была инициатором установления памятников композитору в Смоленске (1885) и Петербурге (1906), написала воспоминания о нём и всемерно способствовала распространению его музыки.

После кончины Глинки понадобилось около двух десятилетий, чтобы окончательно преодолеть неприятие его творчества и чтобы соотечественники пришли к полному единодушию в его оценке. Это хорошо засвидетельствовано в статьях Г.Лароша первой половины 1870-х годов (приводимое ниже высказывание было откликом на постановку «Ивана Сусанина» в Милане).

Мы, русские, привыкли считать Глинку великаном, который по силе гения и искусства не уступает ни Бетховену, ни Баху, ни Моцарту; у нас в отношении к нему давно смолкло всякое скептическое или отрицательное направление.

Глинка возвышается, как гордая пирамида. Полный внутренней гармонии и цельности, полный чарующей красоты и расточительного изобретения, полный зрелого, тонкого мастерства и в то же время изумительно чуткий к голосу народного, почвенного творчества, Глинка составляет феномен, под разгадкой которого придётся работать, быть может, не одному поколению.

Однако это будет потом, а после создания своей первой оперы ему пришлось пережить немало горьких минут, что усугублялось скандальным бракоразводным процессом, как результатом неудачной женитьбы, и мытарствами, исходящими от навязанной ему службы в Придворной капелле. В письмах 1841 года (это ещё до окончания «Руслана», постановка которого дала повод новым нападкам) сквозит открытое отчаяние.

Искусство – эта данная мне небом отрада – гибнет здесь от убийственного ко всему прекрасному равнодушия...

Увезите меня подальше отсюда – в этой гадкой стране я уже достаточно всего натерпелся, с меня довольно! Им удалось отнять у меня всё, даже святой восторг перед моим искусством – моё последнее прибежище.

Злопыхательство и враждебное отношение, конечно же, не благоприятствовало творческому самочувствию композитора, подтачивало его силы. И если на премьере «Руслана и Людмилы» император и его свита демонстративно покидают зал до окончания спектакля, если великий князь Михаил Павлович, считая эту оперу невыносимо скучной, посылает провинившихся солдат на неё вместо гауптвахты, это не могло не омрачать существования.

Можно понять Глинку, когда он в 1856 году, то есть уже через двадцать лет после создания «Ивана Сусанина», в последний раз уезжая за границу (что скорее напоминало бегство), возле петербургской заставы в сердцах сплюнул на мостовую и воскликнул: *«Когда бы мне никогда более этой гадкой страны не видать!»*

Это полное горечи пожелание его исполнилось. Менее чем через год Глинка скончался в Берлине, не дожив и до пятидесяти трёх лет!

Но эта печальная вежа проливает свой свет на примечательную особенность его творческого гения. После стольких переживаний, даже на самом последнем витке жизненной судьбы он вовсе не отворачивается от искусства, продолжая художественный поиск в совершенно неизведанном направлении.

При участии всё того же З.Дена, Глинка изучает старинную западную полифонию от Палестрины до Генделя и Баха. Изучает с совершенно определённой целью, которую он сформулировал в своих последних письмах.

С Деном бьёмся с церковными тонами и канонами разного рода – дело трудное, но нарочито занимательное, а, даст Бог, и вельми полезное для русской музыки.

Я почти убеждён, что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака.

Это именно то, чем полустолетием позже самым капитальным образом начнёт заниматься Танеев, а ещё полвека спустя в практической плоскости осуществят в своих полифонических циклах многие композиторы, начиная с Шостаковича и Щедрина.

Тогда же Глинка проявил самый живой интерес к знаменному распеву, что явилось одной из причин прекращения работы над симфонией «Тарас Бульба», о чём он однажды сказал: *«Я слишком втянулся в церковную музыку: мне не до казацкого разгула»*.

Эти последние труды великого композитора задолго предвосхищали ренессанс духовной музыки, определившийся к началу XX века и увенчанный «Литургией Иоанна Златоуста» и «Всенощной» Рахманинова. А ренессанс этот, как известно, был во многом связан с разработкой древних мелодий русского церковного обихода.

Заодно следует упомянуть, что своими занятиями у З.Дена (как помним, впервые они начались в тридцатилетнем возрасте) Глинка прозревал необходимость введения в России *профессионального* музыкального образования.

Многое из отмеченного выше говорит о потрясающей интуиции и художественной пытливости, которая не иссякала у него до самых последних дней. Говорит это и о завидной твёрдости духа, которая позволяла Глинке, преодолевая неблагоприятные обстоятельства и чинимые ему препятствия, подчас среди открытой злобы и грязных инсинуаций продолжать идти избранным путём и верить, что это единственно верный путь.

Он сознавал в себе отмеченную особенность и как-то, касаясь возникших творческих затруднений, обмолвился в одном из писем:

Всё это даёт пищу моему беспокойному воображению, и чем труднее достижение цели, тем я, как всегда, упорнее и постоянное стремлюсь к ней.

Во славу России

Кто только не был в России гонимым пасынком. Были для неё пасынками и Пушкин с Глинкой – люди одного поколения, одной эпохи. Однако не будем забывать, что при всех «но» именно эта эпоха породила Пушкина и Глинку, и по-своему это была эпоха не только грандиозная, но и блистательная. Именно тогда, во времена Николая I, Российская империя добилась своего высшего могущества, и своего пика достиг расцвет дворянской культуры, давшей в это время свои самые утончённые и великолепные плоды.

При всей неоднозначности личных взаимоотношений с николаевской эпохой, Глинка, как творец, поднимался над субъективным и частным к общенародному и общезначимому.

Подобно Пушкину, который в ряде своих творений (прежде всего через образ Петра I в поэмах «Полтава» и «Медный всадник») воспел державный лик великой России, Глинка не раз столь же вдохновенно воссоздавал образ страны, находящейся на высоком подъёме своих сил (совсем недавно она стала освободительницей Европы от наполеоновского нашествия, достигла почти максимального территориального расширения, многое определяла в мировой поли-

тике, а восстание декабристов оказалось первой в цепи европейских революций того времени).

С наибольшей концентрированностью такую настроенность передают как раз те музыкальные образы, которые в начале этих очерков были названы художественными эмблемами России – «Славься» и Увертюра к «Руслану».

Оркестрово-хоровое «Славься» Чайковский считал *«архигениальным, стоящим наряду с высочайшими проявлениями творческого духа великих гениев»*. Ярко выраженный национально-патриотический акцент (*«Славься, славься, святая Русь»*) поддержан здесь всей суммой выразительных средств – от опоры на традицию славильных кантов с их «прямым», рубленным рельефом до характерно русской ладовости с квинтовым колебанием тонического устоя (C – G).

Горячий энтузиазм всенародного ликования передан через праздничную фанфарность, пронизывающую всю фреску, и венчающий её красочный колокольный перезвон. Это не просто гимн, а гимн-марш, базирующийся на упруго-наступательном ритме стремительного шага.

Была своя логика в том, что героическая окрашенность и подчёркнутый динамизм «Славься», завершающего первую оперу, оказались с новой силой подхваченными в Увертюре, открывающей вторую оперу, что подтверждало внутреннее родство обоих произведений, наиболее масштабных в наследии Глинки.

Героическое начало ярко заявлено с самого начала Увертюры через мощное «вколачивание» аккордового оборота $T - S - T$ (из заключительного хора «Слава великим богам»), которое иногда сравнивают с ударами кулака или молота и суть которого лучше всего можно было бы обозначить итальянским словом *risolutissimo*.

Основная тема – это неукротимый напор безмерных, плещущих через край жизненных сил, вихревой, бурлящий поток энергии, несравненной в своей радостной окрылённости, мчащейся «на всех парусах» в манящие дали. Особую динамичность звуковому потоку придают виртуознейшее оркестровое письмо, пружинящие синкопы мелодической линии и «мускулистый» ритм сопровождения с гулкими ударами литавр.

Главенствующая образность оттеняется светлой, широкой распевностью лирической темы (побочная партия Арии Руслана со словами *«О, Людмила! Лель сулил мне счастье»*) и таинственными аккордами, которые намекают на фантастические события оперы, но по сути передают ощущение загадочности национального бытия (вспомним тютчевское *«Умом Россию не понять»*).

Целое воспринимается как захватывающее празднество, наполненное исключительным жизнелюбием и при всей стремительности пронизанное изнутри торжественно-гимническим тоном.

Подобной настроенностью отмечен и ряд других эпизодов в обеих операх. Скажем, в «польском» акте «Ивана Сусанина» в этом смысле обращает на себя внимание стоящий несколько особняком Краковяк с его задором, огненным темпераментом и грубоватой силой. В первой половине I действия и в конце последнего акта «Руслана» на передний план выдвинуты чрезвычайно динамичные, полные света и всепобеждающей энергии хоры-здравиты.

Присоединим к этому пылкое воодушевление заздравных романсов типа «Мери» или неудержимую токкатно-моторную пульсацию «Попутной песни» с её буффонной метаморфозой в Рондо Фарлафа. Представленная в отмеченных образцах интенсивность жизненных проявлений, избыточность сил получила у романтиков (начиная с Э.Гофмана) совершенно определённое обозначение – *энтузиазм*.

Эта образная стихия – только одна из граней несомненно романтического у Глинки, которые выше отмечались неоднократно. Их диапазон простирался от модного *brillante* (даже в таких композициях, как **«Блестящий дивертимент на мотивы из оперы “Сомнамбула”» В.Беллини** или «Арагонская хота» с её полным авторским названием **«Блестящее каприччио на тему Арагонской хоты»**) до заглядывающих в далёкое будущее «неистовых варваризмов» (хор «Лель таинственный», Лезгинка и образ Черномора в «Руслане»).

Обращают также на себя внимание специфические ракурсы, подобные пристрастию к «ночной романтике» (из названий – увертюра «Ночь в Мадриде», романсы «Венецианская ночь», «Ночной смотр», «Ночной зефир», песня «Ах ты, ночь ли, ноченька»).

Кроме того, очевидны упоминавшиеся уже сближения с тем или иным индивидуальным стилем эпохи романтизма. Скажем, фортепианные «Вариации на собственную тему» и особенно «Вариации на шотландскую тему» (впоследствии было установлено, что это тема ирландского происхождения) своей поэтикой высоких чувств и одухотворённых порывов созвучны «Серьёзным вариациям» Мендельсона.

Ещё больше соприкосновений обнаруживается с творчеством Шуберта, особенно в фортепианных миниатюрах (допустим, Полька *d-moll* разительно напоминает шубертовский Музыкальный момент *f-moll*) и романсах («Попутная песня» очень близка начальному номеру «Прекрасной мельничихи»).

При всём том, Глинка в своём творчестве, как правило, чуждался романтической исключительности и разного рода крайностей.

Во-первых, его музыка всегда непосредственно обращена к человеку, она неотрывна от реальной жизненной почвы – характерно, что важнейший принцип его эстетического кредо состоял в стремлении создавать произведения, *«равно докладные знатокам и простой публике»*. И, во-вторых, его неизменным художественным идеалом была гармоничность, что с наибольшей очевидностью сказалось в композиционных особенностях, присущих его творениям.

О.Левашёва, опираясь на отдельные высказывания самого композитора, отмечает присущее ему *«ощущение художественной формы, в которой он видел прежде всего “стройность и соразмерность целого”*. Любое из его произведений привлекает точностью, ясностью выражения. Классическая стройность, изящество, *“отчётливость”* (любимое выражение Глинки) и продуманность малейших деталей – типичные черты его стиля».

Вот что побуждало Г.Лароша называть Глинку *«самым классическим, самым строгим и чистым среди композиторов XIX века»*. И М.Арановский подчёркивал, что именно от большой классики шло у него *«то, что можно назвать эстетикой ясности»*.

Сказанное подводит к мысли об отличающем творчество Глинки органичном сплаве классических и романтических черт. Этот синтез обозначился уже в самых ранних опытах инструментальной музыки («*Andante cantabile* и рондо» *d-moll*, Альтовая соната) и закрепился в дальнейшем как доминирующий модус его художественных предпочтений.

Во всей своей кристалличности классико-романтический тип мышления композитора предстал в той линии его творчества, которая свидетельствовала об упоминавшемся выше расцвете русской дворянской культуры. И Глинка, исторической миссией которого было утверждение *народности* в искусстве, как никто другой, сумел воплотить и то драгоценное, что несла в себе жизнь «*большого света*», аристократического общества.

Понятно, что в первой половине XIX века дворянство составляло основной слой и, конечно же, цвет русской интеллигенции. И мир русского дворянина с его образованностью, воспитанностью, деликатностью чувств и тщательно разработанным этикетом в лучших своих сторонах был необычайно привлекательным. Это прекрасно передано в соответствующих произведениях Глинки.

Утончённый артистизм он умел вдохнуть даже в вещи, прообразы которых к этому вроде бы вовсе не располагали («**Вариации на тему “Соловей” А.Алябьева**» и тем более «**Вариации на тему русской песни “Среди долины ровныя”**»). Что же говорить о фортепианных ноктюрнах и особенно мазурках, где изысканность и высокий вкус побуждали вуалировать танцевальность как таковую, или о некоторых романах, представляющих собой странички светской жизни («Признание», «Кто она и где она»).

Не упуская из виду нарядное изящество и грациозную дансантичность первой хореографической сюиты из «Руслана» (танцы дев в волшебном замке Наины, сплошь основанные на различных преломлениях *вальса*), с точки зрения воплощения аристократизма пальму первенства следует отдать польскому акту «Ивана Сусанина».

Оставляя в стороне черты сомнительного и негативного, связанные с рассмотренными выше антитезами «русские – поляки» и «народ – господа», находим в нём балетные номера, «*бесподобные по музыке*» (Г.Ларош), полные «*обольстительности польской рыцарственности*» (Б.Асафьев). Их драматургия базируется на столь характерном для Глинки сопоставлении мужского и женского начала.

Мужским эпизодам присущи горделивый блеск, пышность и шумная бравада, воинственный характер (примечательны сильные акценты на последней доле в Мазурке).

Женские сцены отличаются подчёркнутым благородством звучания, пленительным изяществом мелодических линий, нежной акварельностью оркестровых красок. Своё концентрированное выражение эти качества получают в **Вальсе**, который поставлен в самом центре строго симметричной композиции (он выступает в окружении экспансивно-динамичных Краковяка и Мазурки, а их, в свою очередь, обрамляют Польский и Финал – оба с участием хора).

Приходится признать, что этот Вальс – истинный перл, неотразимое очарование которого состоит в сочетании безупречного внешнего лоска, холодно-

ватой красоты (флейта в качестве ведущего тембра), обворожительной пикантности (прихотливая синкопа с выделением второй доли) и абсолютной естественности, возвышенной простоты, безусловной одухотворённости.

Итак, в обеих операх Глинки *вальс* оказывается вершиной светской поэтики. Разумеется, это не случайно, поскольку он был главным танцевальным жанром XIX столетия, в известном роде его символом – достаточно вспомнить «Приглашение к танцу» Вебера, фортепианные вальсы Шуберта и Шопена, оркестровые вальсы Гуно, Делиба, Чайковского, Глазунова и целой династии Штраусов.

В этом ряду своё совершенно особое место занял **«Вальс-фантазия»** Глинки, который можно считать переданной в звуках квинтэссенцией светской культуры – как русской, так и общеевропейской. И можно понять, почему композитор так дорожил этим своим детищем: написав его для фортепиано в 1839 году, оркестровал в 1845-м и выполнил окончательную редакцию совсем незадолго перед смертью. То была не просто большая творческая удача, внутренне для него то был, вероятно, самый близкий и сокровенный художественный знак породившей его эпохи.

Здесь достигнута высшая классичность в её соединении с обаятельнейшим флёрром романтики. И если говорить о поэтизации танца, то нелегко представить себе нечто более возвышенное и неизъяснимо грациозное.

Аромат истинного аристократизма, окончательно укоренившегося к тому времени в русской жизни, предстаёт в чертах особой тонкости, изысканности и подчёркнутой прояснённости (в том числе через детализированное оркестровое письмо, прозрачную фактуру и чистые тембры). И опять-таки, как было отмечено в Вальсе из «Ивана Сусанина», впечатляет органичное сочетание блистательной элегантности, внешней лёгкости и глубины, серьёзности, неизбывной меланхолии (то, что отличало и лучшие вальсы Шопена, прежде всего его «Эс-промт-фантазию»).

Есть масса нюансов, раздвигающих смысловое пространство «Вальса-фантазии». К примеру, вальс – парный танец, и это претворено через постоянный диалог струнных и духовых. Или, допустим, высокому изяществу основного материала сопутствует характерная примета времени в виде отголосков распространённой тогда «садовой² музыки (эпизод с солирующими валторной и тромбоном).

Главный же из этих нюансов состоит в том, что, начиная с вступительных тактов, в вальсовое кружение неоднократно вторгаются оркестровые *tutti*, которые подчас носят не только драматически-омрачающий, но даже зловещий характер (эти грозные «инъекции» созвучны аналогичным страницам в I части Восьмой симфонии Шуберта). Так передаётся тревожная атмосфера времени, что делает «Вальс-фантазию» поэмой о пушкинском «золотом веке», веке красоты и поэзии, находившемся под неусыпным оком николаевской деспотии...

В этом нетрудно усмотреть ещё один подтекст, говорящий о глубинной многомерности величественного айсберга творений Михаила Ивановича Глинки.

Основные произведения М.И.Глинки

Оперы

«Иван Сусанин» («Жизнь за царя»)
«Руслан и Людмила»

Оркестровые композиции

Andante cantabile и рондо
Арагонская хота (Блестящее каприччио на тему Арагонской хоты)
Вальс-фантазия
Камаринская
«Князь Холмский», музыка к трагедии Н.Кукольника
«Ночь в Мадриде» (Воспоминание о летней ночи в Мадриде)
Память дружбы
Патриотическая песнь
Первоначальная полька
Симфония на две русские темы
Торжественный полонез
Увертюра *D-dur*
Увертюра *g-moll*

Камерно-инструментальные сочинения

Блестящий дивертисмент на темы из оперы В.Беллини «Сомнамбула» – секстет (фортепиано, две скрипки, альт, виолончель, контрабас)
Большой секстет (две скрипки, альт, виолончель, контрабас, фортепиано)
Квартет № 1 *F-dur*
Квартет № 2 *D-dur*
Патетическое трио (фортепиано, кларнет, фагот; существует также в редакции для скрипки, виолончели и фортепиано)
Серенада на темы из оперы Г.Доницетти «Анна Болéйн» – септет (фортепиано, арфа, фагот, валторна, альт, виолончель, контрабас)
Соната для альт и фортепиано
Соната для кларнета и фортепиано

Романсы и песни

«Ах, когда б я прежде знала»
«Ах ты, душечка, красна девица»

«Ах ты, ночь ли, ноченька»
Баркарола
Бедный певец
Болеро
Венецианская ночь
«В крови горит огонь желанья»
«В минуту жизни трудную»
«Вспомни, о Ирена»
«Вы не придёте вновь» (вокальный дуэт)
Голос с того света
«Горько, горько мне, красной девице»
«Дубрава шумит»
Жаворонок
Заздравный кубок
«Зацветёт черёмуха»
«Как сладко с тобою мне быть»
К Молли
К ней
К цитре
Колыбельная песня
«Кто она и где она»
«Люблю тебя, милая роза»
Мери
«Мне грустно»
Молитва
«Моя арфа»
«Не говори, любовь пройдёт»
«Не говори, что сердцу больно»
«Не искушай меня без нýжды»
«Не пой, красавица, при мне»
«Не щебечи, соловейку»
«Ночной зефир струит эфир»
Ночной смотр
«Ночь осенняя, любезная»
«Один лишь миг»
Победитель
Попутная песня
Признание
Прощание с Петербургом (сборник романсов)
Прощальная песня
Разочарование
Свадебная песня
Сомнение
«Стой, мой верный, бурный конь»
Утешение

Финский залив

«Что, красотка молодая»

«Я здесь, Инезилья»

«Я люблю, ты мне твердила»

«Я помню чудное мгновенье»

«*Come di gloria al nome*»

«*Mio ben ricordati*»

«*Sogna chi crede d'esser felice*» (вокальный квартет)

Virtus antiqua (Рыцарский романс)

Фортепианные сочинения

Андалусский танец

Баркарола

Вариации на романс «*Benedetta siá la madre*»

Вариации на русскую тему «Среди долины ровныя»

Вариации на тему из оперы Л.Керубини «Фаниска»

Вариации на тему Моцарта

Вариации на тему «Соловей» А.Алябьева

Воспоминание о мазурке

Каприччио на русские темы (для фортепиано в четыре руки)

Польский

«Разлука»

Тарантелла (на тему песни «Во поле берёзонька стояла»)

Вальсы, галопы, контрдансы, котильоны, мазурки, полонезы, польки, фуги

Музыкальные фрагменты

«Иван Сусанин»

Ария Сусанина
Б.Христов (4.27)

Вальс
И.Маркевич (1.15)

Интродукция
В.Федосеев (1.34)

Каватина и рондо Антонида
Т.Штих-Рэндолл (2.31)

Романс Антонида
Ж.Домбровская (2.58)

Свадебный хор
И.Маркевич (1.32)

«Славься»
И.Маркевич (3.04)

Трио «Не томи, родимый»
Г.Нэлепп и другие (3.26)

«Руслан и Людмила»

Ария Руслана
Е.Нестеренко (1.52)

«Ах ты, свет Людмила»
К.Кондрашин (1.26)

Каватина Людмилы
Б.Руденко (2.07)

Марш Черномора
Ю.Симонов (1.00)

Персидский хор
И.Маркевич (2.11)

Увертюра
Ф.Маннино (1.42)

Романсы и песни

«Вы не придёте вновь»
Л.Белобрагина, Е.Симонова (1.23)

Жаворонок
В.Иванова (2.32)

К Молли
Г.Нэлепп (2.13)

«Как сладко с тобою мне быть»
Н.Дорлиак (2.48)

Колыбельная песня
А.Ведерников (2.27)

Мне грустно»
Е.Нестеренко (2.20)

«Не искушай меня без нýжды»
П.Глубокий (3.37)

Ночной смотр
Ф.Шаляпин (1.35)

Попутная песня
Краснознамённый ансамбль имени А.Александрова (2.25)

Сомнение
Б.Гмыря (2.45)

«Я помню чудное мгновенье»
Н.Гедда (1.29)

Инструментальные жанры

Арагонская хота

В.Федосеев (1.47)

Большой секстет

А.Севидов и другие (3.10)

Вальс-фантазия

Е.Светланов (3.40)

Камаринская

В.Федосеев (0.58)

Научное издание

Демченко Александр Иванович

Первый классик русской музыки

Очерки о жизни и творчестве М.И.Глинки

Редактор – С.П. Шлыкова

Компьютерная верстка – С.П. Шлыковой

Подписано в печать 25.08.2023. Гарнитура Times. Печать «RISO».

Усл. печ. л. 3,8. Уч.-изд. л. 3,4. Тираж 50 экз. Заказ 59.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, г. Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1