WWW.LIBCLASSICMUSIC.RU

Б. Асафьев

МУЗЫКА

WWW.LIBCLASSICMUSIC.RU

Б. Асафьев

М. И. ГЛИНКА

ИЗДАТЕЛЬСТВО • МУЗЫКА •
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1978

WWW.LIBCLASSICMUSIC.RU

Настоящая публикация подготовлена на основе изданий: Асафьев Б. Глинка. М., 1950 и Асафьев Б. В. Избранные труды, т. 1. М., 1952. Текст «Записок» М. И. Глинки и его писем сверен по изданию: М. И. Глинка. Литературное наследие, т. 1. М., 1952 и т. 2. М., 1953. Примечания Т. Н. Ливановой.

А $\frac{90102—621}{026(01)—78}$ 565—77

WWW.LIBCLASSICMUSIC.RU

Светлой, дорогой для меня памяти
В. В. Стасова и А. К. Лядова

По живости характера и быстроте движений он (речь идет о русском художнике Платоне Тимофеевиче Бориспольце) имеет много общего с М. И. Глинкою[1].

ПРЕДИСЛОВИЕ

Выбираю из известных мне описаний внешнего облика Глинки это сжатое до предела сравнение современника, как очень отвечающее устным преданиям, а также рассказам лиц, видевших Михаила Ивановича в быту, лиц из числа немногих, кого удалось мне застать (М. А. Балакирев, братья В. В. и Д. В. Стасовы и люди неприметные, имена которых теперь ничего никому не говорят). Верно подмеченные две черты — «живость характера и быстрота движений» — вполне доводят до нас главное в Глинке. Сам о себе он мало говорит. Вот ценные его слова в одном из писем к матери из Испании (18/6 июля 1845 г.), касающиеся трудностей изыскания народных песен: «Все это дает пищу моему беспокойному воображению, и чем труднее достижение цели, тем я, как всегда, упорнее и постояннее стремлюсь к ней». Тут и лежит ключ к характеру Глинки. Из скромности и из гордости Глинка, ощущая острее и острее нечуткость и непонимание вокруг себя, глубже и дальше таил свою творческую лабораторию, оставаясь только «компанейски» общительным и не скрывая, именно, живости своего характера, невольно обнаруживавшейся в его поступи и облике.

В данной работе (замысел ее очень давний, а попытка записи относится к концу 1940 года) я пытаюсь идти по стопам испытующей мысли Глинки — испытующей явления, дразнящие его любознательность, и тем самым вызывающей в нем музыку, музыку прекрасного, зрелого и сочного человеческого чувства, но претворяемую строгим, дисциплинированным ratio[2]. Глинка,

[1] Материалы для истории художеств в России. Книга первая. Николая Рамазанова. Москва. 1863. Данные строчки имеются на с. 6, в сноске.

[2] Глинка любил постигать языки, литературу (особенно эпос), народное творчество и фантазию (вымыслы) человека, будто язычник античного мира. Как пытливый географ, он любил *землю* и природу, любил путешествия. Отсюда у него своя особая манера творчества, для чего необходимо было выработать слуховой аппарат, наичуткий к восприятию тончайших оттенков живой интонации как вида общения и передачи чувства и музыкальных закономерностей человеческой речи и говора. Он этого добился. Но свое мастерство он подчинил мудрой и стройной логике (не окаменелостям) классического голосоведения и ритма.

как и Пушкин, люди русской культуры декабристской поры, наследники разумности XVIII века, то есть лучших представителей деятельной, мыслящей интеллигенции, ибо Россия тоже имела свой круг энциклопедистов-просвещенцев в тот великий век.

Чтобы проникнуть в творческую лабораторию Глинки, необходимо было попытаться постичь его проникновение в родное его таланту искусство. Этого я и стремился дознаться в упомянутой работе конца 1940 года «Глинка в его музыкальных воззрениях». К сожалению, рукопись ее погибла, и только теперь я смог восстановить свой замысел уже в качестве первой части законченного полностью трехчастного исследования. В месяцы ленинградской осады мне удалось к лету 1942 года закончить интонационный анализ «Руслана и Людмилы» как центрального произведения Глинки, достойного именоваться явлением музыкального эпоса русского народа. Это исследование было осуществлено в числе других моих работ по Ленинградскому научно-исследовательскому институту театра и музыки, поддерживавшему мои силы и энергию в тот страдный год. Теперь оно в несколько дополненном облике составляет основную — вторую — часть данной книги. Здесь я пытливо, насколько это в моих силах, старался *услышать процесс создания «Руслана»* и выяснить ход мысли Глинки, распутывая нить за нитью роскошную ткань оперы, состоящую из последования великолепных эпических песен, кольцом опоясавших мудрую балладу Финна и вещие речи Баяна. По неисчерпаемой красоте исповедуемого мелодиями чувства, цельного, неразложимого на всевозможные «изживания», это произведение могло возникнуть в недрах великой человечнейшей культуры великого русского народа и стать «песнью песен» прекрасной души этого народа.

Естественно, что третья часть моего исследования — после долгих поисков, как обобщить то, что еще в данной концепции оставалось досказать,— составилась из группы статей, идущих по стопам творческой и изыскующей мысли Глинки, по всему ее пути до того, как смерть оборвала этот путь. Но русская музыка и русская мысль о правде музыки и в музыке уже была вполне оснащена, чтобы подхватить и развить заветы создателя «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы», как никто до него слышавшего народную музыку, величавый, глубинный, творчески неиссякаемый источник познания национального характера.

Академик *Б. Асафьев*

27 апреля 1945. Москва.

КНИГА ПЕРВАЯ

М. И. ГЛИНКА, ЕГО ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ И ЕГО МЫСЛИ О МУЗЫКЕ И МУЗЫКАНТАХ

ВВЕДЕНИЕ

Эта более чем скромная работа о гении русской музыки сложилась у меня давно. Я долго не решался ее записать, так как о Глинке очень трудно писать: он по-великому прост, по-человечески прост и скромен, а потому и сложен, когда в него вдумываешься. Кроме того, в жизни его многое, очень многое неясно, в биографии всюду пробелы. А о творчестве его больше сказано слов, чем сделано дела. Советское теоретическое и историческое музыкознание мало Глинкой интересуется. Академического издания его произведений нет. Рукописи не изучены и лишь наивно описаны. Традиция исполнения вовсе теряется.

Мне захотелось только напомнить о Глинке, и я избрал такой путь: построить его *творческую* биографию на основе его собственных высказываний о своей и не своей музыке и музыкантах, попутно кое-где останавливаясь и комментируя эти высказывания. Страстные и умные почитатели Глинки и знатоки его дела — Владимир Васильевич Стасов и Анатолий Константинович Лядов — внушили мне глубокое уважение к его памяти, любовь же к его музыке владела мной с первых лет пробуждения моего музыкального сознания. У меня много накопилось и знаний и мыслей о Глинке, но их все же мало для обстоятельного о нем исследования. В своих комментариях я лишь намечаю, указываю и вкратце раскрываю те или иные стороны явления, обобщенного именем Глинки, и вопросы, около него возникшие, но не претендую на музыковедческое широкое и исчерпывающее их познание. Повторяю, я всего-навсего желал бы усилить исследовательский интерес к Глинке, «раздразнить» им как явлением, далеко уж не так глубоко известным, «освоенным» и исчерпанным. Наоборот, многое надо начинать, а не сдавать в архив.

Стержнем мне служили «Записки» М. И. Глинки (я их всюду цитирую по изд. «Academia», М.—Л., 1930) и письма М. И. Глинки (их я цитирую по изд. Ник. Финдейзена «Полное собрание писем Михаила Ивановича Глинки». СПб., 1907).

I. ДО ЭПОХИ «РУСЛАНА»

«...Однажды (помнится, что это было в 1814 или 1815 году, одним словом, когда я был по 10 или 11-му году) 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 погружен в неизъяснимое, томительно-сладкое состояние и на другой день во время урока рисования был рассеян; в следующий урок рассеянность еще увеличилась, и учитель, заметя, что я рисовал уже слишком небрежно, неоднократно журил меня и, наконец, однакож, догадавшись, в чем было дело, сказал мне однажды, что он замечает, что я все только думаю о музыке: *что ж делать?* — отвечал я,— *музыка — душа моя!*» («Записки», с. 34).

Здесь нет еще мысли о музыке, это всего лишь детски экзальтированное высказывание впечатления — стихийно эмоционального — от глубокого воздействия музыки на восприятие мальчика с чутким художественным складом формировавшегося сознания. Тонко подмеченное 50-летним Глинкой яркое воспоминание является указанием на начало музыкальной биографии великого музыканта. Но дальше следующий же абзац раскрывает перед нами раннюю лабораторию, опыт, практику развивающегося слуха. Тут не только восприятие чуткого слушателя, но непременное желание участвовать самому в воспроизведении музыки и отбор сознанием необходимой для его роста музыки, через что уже намечается — пока наивно, чутьем — будущий путь Глинки:

«...И действительно, с той поры я страстно полюбил музыку. Оркестр моего дяди был для меня источником самых живых восторгов. Когда играли для танцев, как то экосезы, матрадур, кадрили и вальсы, я брал в руки скрипку или маленькую флейту (piccolo) и подделывался под оркестр, разумеется, посредством тоники и доминанты. Отец часто гневался на меня, что я не танцую и оставляю гостей; но при первой возможности я снова возвращался к оркестру. Во время ужина обыкновенно играли русские песни, переложенные на 2 флейты, 2 кларнета, 2 валторны и 2 фагота,— эти грустно-нежные, но вполне доступные для меня звуки

мне чрезвычайно нравились (я с трудом переносил резкие звуки, даже валторны на низких нотах, когда на них играли сильно) — и может быть эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первою причиною того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку» («Записки», с. 34, 35).

В этом замечательном жанровом повествовании, так наглядно переносящем нас в музыкальный поместно-усадебный быт, Глинка сжато, просто и скромно рассказал про исторически и психологически (с точки зрения раскрытия творческого сознания и художественного вкуса) ценные явления. Русский музыкальный XVIII век был процессом исторически-закономерного освоения западноевропейской культуры, вокальной и инструментальной. Но происходило это освоение далеко не примитивно и подражательно-наивно или механично. С одной стороны, дело было в сложном перемещении творчества с привычных закономерных и традиционных навыков музыки устной, с ее логикой развития подголоска и с ее техникой «распевания», на совсем иной склад мастерства. И к тому же это была культура преимущественно песенная.

С другой стороны, с развитием художественных потребностей в развивающихся русских городах-центрах западноевропейский инструментализм далеко не так импортно-насильнически извращал бытовую песенную культуру. Уродства, конечно, бывали. Но в основном страна уже была подготовлена к органически-закономерному принятию передовой музыкальной культуры, а не отдавалась на милость завоевателям-варягам. Поэтому и в городских культурных центрах и в поместно-усадебном музицировании внедрение инструментализма было вместе с тем и созданием творчески-исполнительских лабораторий, очагов опытных культур по раскрытию и эволюции богатого распевно-песенного наследия феодальной эпохи (когда — если не брать культовой музыки — крестьянская песенность диктовала, пожалуй, городам свой стиль и закономерность техники устного музицирования).

Это раскрытие и эта эволюция шли уже в условиях развивавшегося *светского* городского музицирования. Наряду с инструментализмом, подчинявшим себе и, в свою очередь, подчинявшимся русской «распевочности», шло освоение западноевропейской вокальной культуры, особенно же утонченно итальянского хорового — мотетного (отсюда выросли Березовский, Бортнянский и др.) и сольного оперного мастерства. Это внедрение «итальянщины» было, по-видимому, гораздо более насильственным процессом, и недаром в дальнейшем этот презрительный термин возник в среде приверженцев русской национальной музыки в их борьбе за право самобытного музыкального развития страны на основе традиций народного песнетворчества,

а далее на основе и на базе (возрождение народного инструментария) крестьянского инструментализма.

Необходимо серьезно вдуматься в данные соображения, потому что вне понимания исторического содержания музыкальных явлений русского XVIII века трудно осознать не только отдельные высказывания Глинки о музыке и музыкантах, но и все развитие глинкинского творчества, да и сущность *народного* в глинкинской музыке. Его творчество родилось среди народной песни и шло с ней, в ней и к ней.

Еще нужно отметить в выше данном содержательном фрагменте глинкинских «Записок» два момента: раннее усвоение Глинкой инструментально-танцевальных ритмоформул, а значит, и прочно организованной *ритмом* музыкальной формы. Это очень помогло ему в дальнейшем. Интересно, что даже самый способ «подголосного» прилаживания мальчика Глинки к оркестру с помощью скрипки или маленькой флейты отразился на фактуре и структуре его собственной танцевальной музыки.

В этом же фрагменте Глинка, в сущности, раскрывает основное ценнейшее свойство своей инструментовки: мастерское владение нормальными, здоровыми центральными регистрами инструментов, теперь композиторами почти утраченное. Из детской нелюбви к резким звукам впоследствии, в силу воздействия ряда объективных причин, выросли метод и лозунг большой художественно-выразительной ценности.

Еще и, пожалуй, главное из главных: Глинка уже в ребяческом возрасте привык слышать русские песни в оркестровом звучании. Несомненно, он слышал их и в бытовом деревенском их облике, обрядово-прикладном и игровом. Но здесь налицо уже новый прогрессивный этап: концертирования песенного. Пусть это концертирование наивно, пусть оно происходит в усадебно-бытовой обстановке, но все-таки это уже начало симфонизации песни (процесс весьма коренной в XVIII и в начале XIX века) в условиях, правда, крепостной культуры. Но нельзя забывать, что крепостные оркестры, воспитавшие замечательных музыкантов, не могли не вносить *народного содержания* и в характер исполнительства и в склад исполняемого. С этим непременно надо считаться. Итак, Глинка очень рано на практике осваивает оркестр и столь же рано «слышит» процесс преобразования устной песенности в музыку инструментальную, перенесение на высший прогрессивный этап музыкальной эволюции: концертирование на основе народных напевов. И рядом с этим, как он сам говорит, впитывание в себя элементов музыки повсеместно (детские подражания трезвону) из окружающей среды.

> «...Хотя я любил музыку почти бессознательно, однако ж очень хорошо помню, что предпочитал пьесы, кои были доступнее моим тогдашним музыкальным по-

нятиям. Оркестр вообще я любил более всего, а из оркестровых пьес, после русских песен, предпочитал увертюры: *Ma tante Aurore* Буальдье, *Lodoiska* Крейцера, *Deux aveugles* Мегюля. Эти две последние охотно я играл на фортепиано, равно как некоторые сонаты *Штейбельта,* в особенности Rondo *l'orage,* которое исполнял довольно опрятно. Gyrovetz (чех Гировец) мне весьма не нравился, отчасти потому, что я находил его сонаты слишком длинными и запутанными, а еще более по той причине, что они были очень дурно напечатаны, и в пасмурные дни я плохо разбирал эту музыку, за что нередко мне доставалось карандашом по пальцам» (Записки», с. 37).

Музыкальное развитие Глинки, несмотря на некоторые педагогические причуды и чудачества его домашних учителей, шло на редкость складно, последовательно и полноценно: всестороннее народно-песенное окружение, раннее освоение инструментальной культуры, практика в оркестре и умение играть на нескольких инструментах, понимание фортепиано, знакомство с различного рода музыкой и музыкальными формами.

Нельзя сравнить по оригинальности и естественности развитие мальчика Глинки в условиях домашнего усадебного быта среднезажиточной дворянской семьи начала XIX века (Глинка родился в 1804 году) с чувствительно-сентиментальным, типично мелкодворянско-буржуазным воспитанием другого нервного и чуткого мальчика — Чайковского в середине того же века. В этом отрывке из «Записок» ценно указание Глинки на раннее знание им французских увертюр современной его детству эпохи. Влияние их, наряду с последующим вниканием в рационалистически-стройное, суровое и «экономное» в пользовании выразительными средствами мастерство строгого Керубини, было крайне полезным. Глинка тут познал прелесть ясности, четкости и сжатости форм французской музыки и их ритмическую упругость. Недаром он и сам стал исключительным мастером увертюры, о чем мне в одном из очерков о Глинке удалось изложить подробно [1]. Но любопытно, что дальнейший, вполне справедливый, хотя и с чудачеством сцеплений отзыв Глинки о сонатах Гировеца указывает на факт освоения Глинкой *сонатности* из малоценных источников. И не тут ли кроется причина того (ведь детское восприятие и «вкусовые отборы» у музыкантов очень цепкие, часто на всю жизнь), что сонатность Глинки в рамках упругой формы увертюр проявлялась с исключительным мастерством и архитектонической сопряженностью; в его же опытах — «поисках симфоний» нигде не чувствуется подлинно органичного чутья и чувства симфонического развития. Балакирев,

[1] См.: Глебов И. Увертюра «Руслан и Людмила» Глинки.— «Музыкальная летопись», сб. 2. Пг., 1923.

строивший свои симфонии на основе «увертюрной сонатности» Глинки, конечно, не мог преодолеть через это своих статических построений. Кроме того, Глинка очень хорошо понимал, где к месту и где не к месту применение узорности, звуковой орнаментации, Балакирев же и Римский-Корсаков применяли метод орнаментальной обработки часто, кстати и некстати, лишь из любви к узору музыкальных ковров. Понятно, что у них не могло получиться ничего подобного русской симфонии по заветам Глинки и из глинкинского мастерства.

Моцарт, а у французов Керубини в увертюрах выработали исключительно любопытный стиль драматизированной «театрализованной» сонатности. Этот стиль (вспомним, например, упруго-стремительный ритм, *лаконизм* и вместе с тем образность моцартовской увертюры «Свадьба Фигаро» и сравним лёт за Людмилой глинкинского Руслана) гениально освоил Глинка.

> «...По приезде в Петербург я учился играть на фортепиано у знаменитого Фильда и, к сожалению, взял у него только три урока, ибо он уехал в Москву. Хотя я слышал его не много раз, но до сих пор хорошо помню его сильную, мягкую и отчетливую игру. Казалось, что не он ударял по клавишам, а сами пальцы падали на них, подобно крупным каплям дождя, и рассыпались жемчугом по бархату. Ни я, ни другой искренний любитель музыкального искусства не согласится с мнением Листа, сказавшего однажды при мне, что Фильд *играл вяло* (endormi) — нет, игра Фильда была часто смела, капризна и разнообразна, но он не обезображивал искусства шарлатанством и не рубил пальцами *котлет*, подобно большей части новейших модных пианистов» («Записки», с. 44).

Вот чрезвычайно интересный и по своему меткому полемическому выпаду и по всей своей направленности словесный «пассаж»; вместе с тем здесь один из трудных пунктов глинкинской эстетики, в которой теперь, на расстоянии почти в сто лет от отзывов Глинки (свои «Записки» он писал в 1854—1855 гг.), необходимо объективно разобраться.

Дело тут не в том, что Глинка не понял прогрессивного пианизма Листа и его таланта. Есть основание полагать, что самого Листа он оценил. К тому же В. В. Стасов говаривал, что концертировавший в Петербурге Лист действительно позволяет себе баловство увлекать «шикарную публику» своих концертов внешним «неистовым пафосом», фейерверком рулад и вообще фортепианной «итальянщиной». Сюда, по-видимому, и направлен выпад Глинки. Кроме того, ведь в самом деле пианизм Листа, будучи в свое время явлением прогрессивным, на расстоянии, в своей вековой эволюции, приходил-таки к «котлетному» стилю игры, над которым издевается Глинка. Добавлю еще: мне удалось в юности слышать, как Балакирев в задоре,

«в ударе», играл мазурки Шопена, показывая, как надо их играть в противовес всяким «дамским угодникам». Удивительно, что я мог бы сказать об этом исполнении словами Глинки о Фильде: «Хотя я слышал его не много раз, но до сих пор хорошо помню...» и т. д. и т. д. Только старик Балакирев иногда впадал в жестковатость, думаю, иронически-нарочитую, чтобы не заподозрили в «женскости». Но смысл и стиль его игры очень приближались к тому, как Глинка описывает исполнение Фильда.

Напомним себе, что Глинка очень любил эпитет-наречие *отчетливо*. Говоря о роялях петербургского фортепианного мастера Тишнера, Глинка подчеркивает, что «механизм его роялей допускал возможность играть чрезвычайно отчетливо». Характеризуя своего учителя на скрипке, «первого концертиста» Бёма, Глинка сообщает, что он «играл верно и отчетливо». О композиторе и пианисте Гуммеле он записывает:

> «...он благосклонно выслушал, как я сыграл ему первое соло его *a-moll*'ного концерта. Потом нам импровизировал: он играл мягко, отчетливо и как бы уже прежде им сочиненную и хорошо затверженную пьесу» («Записки», с. 51).

Позднее, вспоминая о своем первом — в начале 30-х годов — заграничном путешествии по Италии, Глинка так характеризует знаменитого учителя пения:

> «...*Nozzari* оставил сцену, но владел еще голосом, и его скала от нижнего *si-бемоль* до самого верхнего, а именно (приводится нотный пример двухоктавного диапазона от нижнего *si-бемоль* большой октавы до *si-бемоль* первой октавы.— *Б. А.*), была удивительно ровна и отчетлива, то есть в своем роде была столько же превосходна, как гамма Фильда на фортепиано» («Записки», с. 118).

Итак, тут встречаются две противоположные эстетики. И если бы Глинка выступал лишь в роли защитника уходящего стиля придворной и дворянско-усадебной камерной клавирной игры, «тихой», «бесшумной» игры, то в упомянутом отзыве и вкусе к «отчетливости» сказывалась бы его тяга к прошлому. Но не так просто обстоит дело: и Фильд, по всем данным, музыкант незаурядный, с тенденциями английского романтизма, и Глинка не защищали бы жеманности игры-рококо. Кроме того, в истории русского пианизма преломление традиции Фильда, по-видимому, долго и хорошо влияло, а характерность петербургского балакиревского пианизма вовсе не определяется листианством. К сожалению, своеобразие истории пианизма в России и скрещивающиеся в нем влияния и стили мало исследованы. Но, скажем, например, исключительное, своеобразное явление — и притом очень московское — пианист Скрябин — разве не заставляет вспомнить в некоторых своих чертах глинкинской эстетики пианизма и его отзыв о Фильде? Право, это

не парадокс. Отталкиваясь от интонационно-рационалистической эстетики исполнения, докатившейся до России, но сложившейся, по-видимому, во Франции в эпоху энциклопедистов и параллельно и с несколько бóльшим нюансом чувствительности («зори романтики») в Англии,— отсюда и оттуда ее чутко воспринял и трансформировал Моцарт,— Глинка чутко ощутил ее в стиле игры Фильда и противопоставил не уходящее, а упорное, жизненное в ней — романтическому «беспорядку» и эффектности «звуковых шумов» листианства, в чем отчасти был повинен сам глава направления — Лист. Но на его стороне было преимущество: динамизм и завоевание пианизмом симфонической мысли. На стороне Фильда — Глинки высокое право суровой классической разумности, требовавшей смыслового художественного *оправдания* каждого интонационного мига, отчета и учета каждой капли звука в длящемся потоке.

В сущности, сюда клонит и эстетика шопеновского пианизма с ее культом сугубо фортепианно-рационального голосоведения, исходящего не от показной пышности салона и не от фейерверков педально-комплексной игры, а от эмоционально чуткой и внутренне содержательной интонационной сферы, но, конечно, далеко уже отстоящей от фильдовско-простодушной мечтательности. В пианизме самого Глинки, очень, правда, робком, есть, однако, элементы, позволяющие догадываться, что его лозунг «отчетливости» был лозунгом не формальным, а «стилем высказывания». И если листовский пианизм по преимуществу риторический и ораторский, пафосный, то в скромном пианизме Глинки уже таятся зерна, из которых потом — во «Временах года» у Чайковского, «швырками, мазками и мигами» у Рубинштейна, очень глубоко в «прелюдности» Скрябина — обнаруживается, при всей скромности формы высказывания, *раскрытие* большой внутренней силы огромного воздействия. Это так же, как и в непоказном, умном и тоже отчетливом мастерстве Чехова! Впрочем, и оркестр Глинки, при всем своем блеске, никогда не звучит, как «инструментальная риторика», а также всегда обнаруживает большую силу воздействия средствами мудрого и спокойного, «отчетливого» мастерства.

С зимы 1817 года Глинка учится в петербургском Благородном пансионе при Главном педагогическом институте, параллельно занимаясь музыкой (игра на фортепиано, на скрипке), но во время вакаций, дома, в усадьбе, он опять работает в крепостном оркестре дяди. Вспоминая об этом времени и о развитии своих музыкальных вкусов, Глинка говорит:

> «...сознаюсь в моем тогдашнем невежестве, будучи уже несколько знаком с увертюрами Керубини и Мегюля, с большим удовольствием слушал я увертюры Россини. Из них *Cenerentola* («Золушка».— *Б. А.*) так даже мне понравилась, что мы с Гемпелем переложили ее на фортепиано в 4 руки и нередко потешались, играя ее.

Около этого времени или прежде также жил у нас итальянец *Тоди*, обучавший пению, и столь же плохой музыкант, как и все подобные ему *птицы певчие»* («Записки», с. 46).

Так начинается знакомство Глинки с итальянской современной музыкой и итальянским вокальным искусством. Меткое ироническое замечание о Тоди свидетельствует, что Глинка хорошо различал самое ремесло пения от музыки в пении и музыкальности исполнителей. Его ирония по адресу итальянских певцов («корсары столиц Европы») не означает нелюбви к итальянской музыке, открывшей перед ним новые художественные горизонты:

«...оперы и балеты приводили меня в неописанный восторг... Я видел оперы: *Водовоз* Керубини, *Иосиф* Мегюля, *Жоконд* Николо Изуар, *Красная Шапочка* Буальдье» («Записки», с. 49).

Все это образцы лирико-комедийной французской оперы первой четверти XIX века. Глинка не мог тут почерпнуть ни знания величавого и пышного вокального стиля и больших развернутых форм, ни образцов оперной драматургии, связанной с французской классической трагедией:

«...Тогда я худо понимал серьезное пение, и солисты на инструментах и оркестр нравились мне более всего» («Записки», с. 49).

К 1822 году относятся первые попытки Глинки сочинения музыки под влиянием романтического чувства к знакомой молодой барыне, игравшей на арфе и обладавшей прекрасным сопрано:

«...я тогда в первый раз познакомился с арфою — прелестным инструментом, если его употреблять вовремя» («Записки», с. 52).

Отметим это характерное для эстетики Глинки «вовремя», наряду с «отчетливостью»: здесь опять провозглашение принципа *интонационного* оправданного проявления свойства инструмента, его эмоционально-смысловой выразительности в противовес внешним эффектам и формально-техническому «шику». Глинка не против инструментального блеска, но он требует разумности в пользовании им. К тому же он будет стремиться и в вокальном стиле.

Свои любимые занятия с крепостным оркестром в усадьбе Глинка не покидает и после своей поездки на Кавказ (уже по окончании пансиона) весной и летом 1823 года:

«...В начале сентября я возвратился в Новоспасское и, отдохнув, с новым рвением принялся за музыку... Чтобы добиться более отчетливого исполнения... прежде общей пробы я проходил с каждым музыкантом, исключая немногих лучших, его партию, до тех пор, пока не было ни одной неверной или даже сомнительной

ноты в исполнении. Таким образом, я подметил способ инструментовки большей части лучших композиторов для оркестра... Потом слышал общий эффект пьесы, ибо, производя первые пробы вместе, сам я управлял оркестром, играя на скрипке, когда же пьеса шла порядочно, я отходил на некоторое расстояние и следил таким образом эффект изученной уже инструментовки. Репертуар состоял по большей части из увертюр, симфоний, а иногда игрались и концерты...»

Следует перечисление исключительно интересного репертуара классических увертюр Керубини, Мегюля, Моцарта, Бетховена («Фиделио») и симфоний: Гайдна, B-dur, Моцарта, g-moll и Бетховена (Вторая, D-dur), с отметкой: «Эту последнюю я любил в особенности. *Россини* увертюр уже не играли» («Записки», с. 61, 62).

Здесь Глинка продолжает свое погружение в область театральной увертюрной сонатности, и прилагаемый список изучаемых им классических увертюр указывает на солидность его отбора, на эволюцию вкуса. По-видимому, особенно техника увертюр Керубини и Моцарта, с их разумнейшим голосоведением и импульсивной ритмикой, логикой формы и пластичностью звучания, всасывается сознанием Глинки. В его списке помечены *Medea, Hôtellerie portugaise, Faniska, Lodoiska, Les deux journées* из увертюр Керубини; *Joseph, Le trésor supposé, L'irato* Мегюля и *Don Juan, Zauberflöte, Clemenza di Tito, Nozze di Figaro* Моцарта. Как показывают дальнейшие произведения самого Глинки, он именно здесь свежим юношеским сознанием мог установить на всю жизнь основное в музыке — форму как явление, развернутое в звукодвижении, как «ваяние образов на слуху».

Упуская за бытовыми повествованиями и чудачеством многое существенное в «Записках» Глинки, проходят мимо скупых и лаконических его драгоценных высказываний о самой сути его творческого процесса и высокого качества самообразования. Удивительны упорство и труд, с каким Глинка стремится постичь, как строится оркестровая музыка. Он рассказывает тут же, что в увертюре Маурера Es-dur, «к которой недоставало альтовой партии», он, «разложив остальные партии по стульям и сравнивая их, написал альт и, полагаю, совершенно безошибочно...».

Дело здесь вовсе не в школьно-формальном изучении инструментовки и барской забаве дирижирования. Это редчайший пример показа работы великого музыканта над развитием своего внутреннего слуха. Глинка постоянно вызывает в себе и тут же проверяет *активность* своего композиторского слуха через живое, конкретное, в звучании инструментов постигаемое голосоведение и ритмическое становление. Не механически-обезьянье сольфеджирование и чисто исполнительское заучива-

ние памятью, а всячески стимулируемое развитие внутреннего слуха, как бы вновь каждый раз при слушании воссоздающего форму произведения, сперва в деталях, потом в целом, в единстве — вот где начальная лаборатория будущей изумительной, здравой, мудрой, чуткой, гибкой и разносторонней техники Глинки.

Глинка всегда, всю жизнь в опыте. Его скромность великого художника и тогдашняя необходимость для русского ссылаться на «ученого-немца», дабы в окружавшем его недоверчивом кругу не прослыть дилетантом, достаточно, полагаю, оправдывают его упорные ссылки на учебу у Дена. А за ним, поверив целиком, биографы повторяют это уже привычно, без проверки. Ден на важном переломном этапе в жизни Глинки сумел, по-видимому, очень здраво организовать и углубить накопленный богатый слуховой опыт Глинки и «подставить» под него солидное, прочное технологическое умение. Но и самый опыт, и — что главное — основные нормы и качества глинкинского интонационного, а не схематически-абстрактного голосоведения и всей его композиторской техники, несомненно, сложились здесь, в умной работе с оркестром.

Обратим внимание, что в данном периоде работы (осень 1923 г.) к увертюрам присоединились симфонии. Трудно с уверенностью проследить влияние B-dur'ной гайдновской симфонии в дальнейшем развитии Глинки, но элегические, «лебединые» интонации g-moll'ной симфонии Моцарта и особенно один из любимых моцартовских приемов — проведение напевного подголоска, гармоничного основной мелодии,— впоследствии стойко и со вкусом усваиваются Глинкой. Напомню хотя бы каватину Гориславы в «Руслане» или сопровождение напева Вани в «Сусанине» плавной нисходящей мелодической линией. Таких примеров много, и приводить их нет надобности. Надо только напомнить, что преобразованный Глинкой «моцартовский полифонизм» [1] в сочетании с напевно-подголосочной культурой русской крестьянской песни, разработанной Глинкой же в гениальной «Камаринской» и потом в течение всего XIX века культивируемой в различных аспектах и с разного рода результатами всеми русскими композиторами, стал одним из характерных признаков и замечательных завоеваний русского композиторского мастерства. Эта освеженная живым жизненным чувством народности

[1] Поскольку меня не обманывает наблюдение, этот вид полифонии сложился из длительного процесса мажоро-минорной ладовой мелодизации («эмоционализации») старинной полифонии и из расцветавшего в подголосках гомофонного мелоса (мелодизация системы так называемого генерал-баса) динамического голосоведения современной гармонии. В лабораториях рационалистической болонской школы, где вводили в закономерные русла тональных отношений былую лаву полифонии, этот стиль начинал — и чуть ли даже не под эгидой «палестринизма» — фиксироваться все яснее и, наконец, в творчестве «болонцев», падре Мартини, Сарти, Моцарта и Керубини достиг полного признания в Европе.

полифоническая культура оказала влияние и на соседние русской восточные культуры, особенно Кавказа, да и Армении (например, творчество Спендиарова). Миновало время, когда можно было игнорировать содержательность и прекрасные выразительные ресурсы этого полифонизма, свойственного не только классическому периоду русской музыки, цепляясь либо за абстракции уже изжившей себя школьной немецкой полифонии, либо за мираж самодовлеющей гармонии.

Что касается Второй, D-dur'ной симфонии Бетховена и особенной любви к ней Глинки, то факт это значительный, показательный и довольно легко и понятно объяснимый. В творчестве каждого композитора, нередко сквозь всю жизнь, «бытуют» несколько — обычно немного — излюбленных интонационных комплексов, вокруг которых и посредством которых сплетается сеть ассоциаций и возникают привычные образы.

У Чайковского, например, одним из таких частых возвращающихся «романтических» комплексов является фрагмент начала знаменитого романса в «Вильгельме Телле» Россини «Sombre forêt, désert, triste et sauvage», очевидно, раз навсегда покоривший его воображение. У Глинки среди несомненно «ведущих» ритмоинтонаций является вариантный комплекс из моцартовской увертюры «Свадьба Фигаро». Начало этой увертюры, ее упругий стремительный ритм, рождающий крепкую форму, ее интонационно цельное развитие и вместе с тем единство — все это не могло не поражать композиторов, чей слух активно соприкасался с этим уникальным произведением. Оно не могло не заражать и не вызывать желания преодолеть его, пользуясь, сознательно или инстинктивно, его же элементами.

Кажется, еще не обращали внимания на то, что бетховенская D-dur'ная симфония в основных своих тематических посылках носит явный отпечаток интонаций моцартовской увертюры «Фигаро» в развернутом (менее концентрированном) облике, но с достаточной стремительностью, оттуда же почерпнутой. Понятны тяготение именно к ней и симпатии к ней со стороны Глинки. Получается единообразная эволюция единого интонационного комплекса: от увертюры «Фигаро» Моцарта, через вторую симфонию Бетховена, к «Руслану» Глинки. Наконец, укажем мимоходом и на психологическую ассоциацию: и «Фигаро» и «Руслан» — борьба за ускользающее счастье.

> «...В последнее время пребывания моего в Петербурге Мейер[1] значительно развил мой музыкальный вкус; он не ограничился тем только, что, требуя от меня отчетливого и *непринужденного* исполнения, восставал решительно против *изысканного* и *утонченного выражения* (курсив мой.— *Б. А.*) в игре,— но также, по возможности соображаясь с тогдашними моими понятиями,

[1] Карл Майер [Шарль Мейер], 1799—1862.— *Б. А.*

объяснял мне естественно и без педантства достоинство пьес, отличая классические от хороших, а сии последние от плохих. О сочинении вообще, о генерал-басе, контрапункте и других условиях хорошего способа писать мои понятия были столь неопределенны, что я принимался за перо, не зная ни с чего начать, ни как и куда идти? Я предпринял писать сперва *Септет*, потом Adagio и Rondo для оркестра» («Записки», с. 62, 63).

Эти замечания Глинки, относящиеся, по-видимому, к периоду до плодотворных занятий осенью и зимой 1823 года в Новоспасском, ценны связью с вышеуказанными мыслями о стиле исполнения (см. о Фильде), а также о явно наступившей поре творческих исканий. Слух был развит и подготовлен, но в руках не было ремесла сочинительского, да и характер изучаемых с оркестром пьес и технология в них были иными, чем требовали наступившие теперь стремления к концертирующему камерному стилю сочинений. Отсюда естественный разлад.

Борьба за овладение камерностью проходит упорно через всю почти творческую жизнь Глинки. Дав прекрасные результаты в области вокальной — романсы и песни,— эта борьба не достигла равноценного им наследия в области инструментального ансамбля, несмотря на великолепное знание инструментов. Не вдаваясь в причину внутреннего психологического порядка, настаиваю все-таки на усвоении юным, свежим восприятием Глинки преимущественно оркестровой, да вдобавок еще увертюрной техники. Конкретно-интонационный характер творчества Глинки требовал от него четко *слышать в себе то,* что создавалось. А так слышал Глинка с полной уверенностью человеческий голос, которым владел в совершенстве, и оркестр, а не камерный ансамбль. Поэтому и сочинения и эскизы его в этой области производят впечатление либо неуверенных поисков, либо упражнений, либо, говоря описательно, найденная блеснувшая мысль — разбег и тупик...

Сказать, что Глинка вообще не владел не только ресурсами, но и самой сущностью музыкального мышления — симфоническим развитием, было бы неправдой. Но действительно, он искал, и ему чудились несколько иные, чем у немцев, принципы сонатного аллегро, конкретизировать которые в симфонии ему так и не суждено было. Театрализованной же увертюрной сонатностью и сюжетно-драматическим симфонизмом он овладел, и возможно, что на этой почве и чувствовал симпатии к Берлиозу, чураясь, однако, «литературности» и «иллюстративности» в программной музыке, когда эти стимулы диктовали музыкальному произведению форму и подменяли собой самостоятельно-музыкальную логику симфонического развития.

«...Был в то время в Петербурге знаменитый контрапунктист *Миллер*, но мне как-то не удавалось познакомиться с ним. Как знать? Может быть, оно и лучше.

Строгий немецкий контрапункт не всегда соглашается с пылкой фантазией» («Записки», с. 64).

Естественно меткое замечание. Познакомившись с сущностью моцартовской романтической мелодической полифонии, Глинка, как человек нового времени, не мог переместить своего сознания на «рельсы» музыкального мышления эпохи абсолютизма, когда предустановленное взаимоотношение вождя и спутника определяло форму, характер и направление музыки. Впоследствии, усвоив форму хоровой фуги, он дал ей блестящее выразительное применение, но уже в рамках иного стиля. Наоборот, идя по другой линии монотематизма — вариационности,— Глинка быстро в ней ориентировался и сделал ее исключительно гибкой и драматургически чуткой. Достаточно только напомнить о балладе Финна в «Руслане»...

«...Когда же сочинен мною первый удачный романс *Не искушай меня без нужды* (слова Баратынского) — не помню; по соображению полагаю, что я написал его около этого времени, то есть в течение 1825 года» («Записки», с. 71).

В эти годы Глинка продолжал изучать скрипку и фортепиано, начал заниматься и пением, достигнув вскоре значительных успехов. Он очень много музицирует в петербургских светских салонах. А в творчестве упорно старается овладеть камерным инструментальным ансамблем. На этом рассеянном фоне сочинение элегического романса, чья судьба оказалась столь счастливой (до наших дней он не теряет популярности), было едва ли не преходящим, мимолетным капризом настроения. Между тем Глинка запечатлел в нем правдиво и метко, с исключительным чутьем эмоционально-интонационную природу любопытного и своеобразного для истории русской музыки художественного направления: это лирический романс, вернее, песня-романс, порожденный русским городом и сложившийся в столкновении-сочетании постоянно повсюду еще звучавшей в быту народной песни с западнической лирикой, со строем новых чувствований русского человека «послепетровской встряски».

Характерно, что русский городской песня-романс, культивируемый музыкантами разных дарований, никогда не воспринимался как индивидуалистическое искусство. Даже такой великий композитор, как Глинка, должен был получить признание и популярность в этой области «музыкального общения» не потому, что он, Глинка, снизошел до некоей простодушной лирики, а потому, что он смог почувствовать суть, главное в ней и через свое мастерство обобщить основные выразительные ее свойства в некую почти формулу.

Глинка по-глинкински индивидуально запечатлевает почувствованные им повсеместно выразительные, множество людей волнующие интонации, связывает, скрепляет их, но, в сущности, не он их изобретатель. Мелодия, ритм, сопровождение «Не иску-

шай меня» и подобной этому лирики — глинкинские, но в основе их лежат интонации общезначимые. Так потом Бизе, после ряда неудач и «непопаданий», сочиняет оперу «Кармен», чье основное интонационное содержание вскоре встречает сочувственный отклик во всех концах Европы. В романсе «Не искушай» проявилось впервые и неуловимое словами глинкинское обаяние, так сказать, творческий почерк Глинки, его *стилевое* «я», запечатленное в обобщении общезначимого. И не зря сам композитор почувствовал здесь свою удачу. Простота, естественность, душевное целомудрие и сердечность элегического раздумья-высказывания становятся в русской лирике основой ее психологии; и отсюда, от глинкинского «Не искушай», тянутся нити и к «Онегину» Чайковского, и к чеховским пейзажам и жанрам, и к лучшему в Станиславском. Но Глинка сам отлично понимал различие в интонационном содержании «обобщений общезначимого» и эмоциональных формулировок типа «Не искушай», «Сомнения» от искусственно субъективной лирики,— хотя бы и вполне — лично искренней. Он сам иронизирует над своей чувствительностью, рассказывая, как

> «...по вечерам и в сумерки любил я мечтать за фортепиано. Сентиментальная поэзия Жуковского мне чрезвычайно нравилась и трогала меня до слез (вообще говоря, в молодости я был парень романтического устройства и любил поплакать сладкими слезами умиления). Кажется, что два тоскливых моих романса — *Светит месяц на кладбище* и *Бедный певец* (слова Жуковского) — были написаны в это время (весною 1826 года)» («Записки», с. 76).

И действительно, эти романсы не завоевали популярности, равной «Не искушай»...

Вся вторая половина 20-х годов проходит у Глинки в постоянных, упорных поисках сочинения музыки в различных жанрах и стилях, в изучении итальянского языка и светском рассеянном времяпрепровождении.

В апреле 1830 года Глинка выехал за границу. Заграничное путешествие Глинки (1830—1834) и особенно его пребывание в Италии было, в сущности, продолжением его петербургской жизни, но в более широком масштабе: тот же светский образ жизни, частью для рассеяния от постоянного наплыва музыкальных замыслов, частью из необходимого постоянного общения — жизни на людях. Глинка ни в какой мере не был кабинетным человеком, замкнутым в своем внутреннем мире художником. В сущности, он свои юные годы и даже часть зрелых лет прожил в непрерывном, напряженном накоплении художественных впечатлений и их творческом «просеивании» сквозь свое сознание, тут же и непрестанно делая свои композиторские «выводы» из накопленного в общении с окружающими людьми.

Общительность — это безусловно органическое, природное свойство Глинки. Даже впитывать в себя музыку он любил совместно.

«...*Фиделио* в первый раз мы с Ивановым (русский тенор, спутник Глинки.— *Б. А.*) не поняли. Второе же представление довело нас до слез» («Записки», с. 101, об Ахенском театре).

«...В немногие данные до закрытия театров представления Паста и Рубини, чтобы поддержать своего любимого maestro, пели с живейшим восторгом: во 2-м акте сами плакали и заставляли публику подражать им, так что в веселые дни карнавала видно было, как в ложах и креслах беспрестанно утирали слезы. Мы, обнявшись с Штеричем в ложе посланника, также проливали обильный ток слез умиления и восторга» («Записки», с. 108, 109, о представлении оперы Беллини «Sonnambula» в Милане).

Из-за этой же творческой жажды быстрого обмена жизненными впечатлениями Глинка стремится возможно теснее, ближе сделать расстояние между своей композиторской работой и ее исполнением, показом людям. Возможно, что его упорно продолжавшаяся работа над камерным ансамблем концертного стиля (в Италии она связана со страстным изучением вокальности и потому с непременным включением в ансамбль человеческого голоса) во многом объясняется этим стремлением к концертированию, наряду с характерной для Глинки системой учебы через практику: вслед за написанием музыки сейчас же проверить себя, услышать, испытать впечатление от звучания собственной музыки как на себе, так и на окружающих.

Итак, не должны нас сбивать при чтении «Записок» Глинки ни пестрота его записи, ни мелькание имен, жанровых описаний, ни постоянные «инкрустации» о болезненных явлениях (организм Глинки, несомненно, был крайне нервно-раздражительный, и те дикие методы лечения, которые применялись к излечиванию следов чувствительности, несомненно, вызывали жестокие страдания), ни постоянные обольщения барынями и девушками «приятной наружности», ни отчеты о пикниках, серенадах и т. д. За всем этим скрывается постоянная, упорная работа чуткого художественного сознания композитора, постоянное творчество, усвоение музыкального ремесла, утончение вкуса, изучение слышимых произведений, то есть всегда дело, всегда труд, но и всегда на людях, в общении, в быстром обмене.

Глинка — тонкий, чуткий и очень обязательный, «доскональный», строгий к себе слушатель. Он не гоняется за количеством знаний о музыке, но то, что попадает в орбиту его наблюдений, он охватывает всеми душевными щупальцами и интеллектом.

Он скромен и не стесняется прямо сказать: я не понял [1]. Но его определения прочно им усвоенного, при всей их, большей частью, афористичности, крайне ценны: чем больше в них вдумываешься, тем больше обнаруживаешь в них работы чуткой и пронизывающей наблюдаемое явление, как бурав, мысли. А за скромной сжатостью прячется и количественно и качественно большой объем понимания, и вкусовой отбор, и мастерство суждения [2].

И в Италии, как всегда и везде, Глинка — строгий и взыскательный к своему слуху музыкант-аналитик: для него не безразлично качество интонации слышимого, ибо от качества интонируемого зависит степень доходчивости смысла, и не безразлично, как он сам слышит и что и насколько усваивает. *Воспитание слуха* — вот основная и главная линия поведения Глинки, вот глубоко врезывающаяся черта его творческой биографии. Оттого и сам, как певец, он был певец образцовый, певец содержания и смысла, несмотря на свой недостаточный голос, обративший все, что он мудро усвоил в блестящем вокальном искусстве Италии, на потребу — можно сказать — им созданной русской психо-реалистической школе правдивого пения. Традиции этой школы, пройдя сквозь XIX век, через плеяду композиторов и исполнителей, превратились в мастерстве Шаляпина в мировое явление.

Данное самим Глинкой описание пребывания его в Италии, понятное сквозь призму воспитания слуха, свидетельствует о постоянной работе превращения усвоенного в дело, в опыт, и о стремлении тотчас проверить сделанное на живом исполнении. Здесь сказывается и основательность Глинки-слушателя и Глинки — ремесленника-художника. Ему мало впечатления и закрепления в памяти: полезное и ценное для него ему хочется усвоить так, чтобы оно стало — преобразованное его сознанием — его созданием. И Глинка работает очень много, слушает и знакомится с целым рядом исполнителей и испытует учителей:

> «...Мне же отрекомендовали учителем композиции директора Миланского консерватория Basili. Он меня заставил работать над гаммой в 4 голоса следующим образом: один голос вел гамму целыми нотами, другой должен был быть веден полтактными, третий — четвертями, а четвертый — осьмыми. Это головоломное упражнение клонилось, по мнению Basili, к тому, чтобы утончить музыкальные мои способности, sottilizzar l'ingegno,

---

[1] «...слышали в театре (во Франкфурте.— *Б. А.*) оперу: *Медея* Керубини. Признаюсь, что я понял только увертюру, которая была превосходно исполнена; остального решительно не уразумел и вовсе не помню» («Записки», с. 102).

[2] В этом отношении Глинку очень напоминал Анатолий Константинович Лядов: и тонкое наблюдение, и умная ирония, и лаконизм, и меткость определений в форме почти загадок и прибауток «с перцем».

как он говорил; но моя пылкая фантазия не могла подчинить себя таким сухим и непоэтическим трудам; я недолго занимался с Basili и вскоре отказался от его уроков» («Записки», с. 106).

Можно сказать, что до Дена не везло Глинке с учеными контрапунктистами. Впрочем, вернее, в те годы не везло «самому сухому теоретику» — Базили (1766—1850). Ведь около того же времени он не разгадал таланта юного Верди и не допустил его в Миланскую консерваторию!

А вот характерный отзыв Глинки об одном из итальянских учителей пения:

«...Он был пожилой человек, важной наружности с нарочито обдуманным шарлатанством. Он был *tenor sério*, пел даже и в Лондоне. Так как до *Rossini* итальянские *maestri* не писали руляд и украшений, а просто пошлые музыкальные бесхарактерные фразы, которые певец сам должен был украшать и разнообразить по своему усмотрению, то *Bianchi* выставлял при каждом удобном случае свою ловкость в том, что он называл *vestir il canto*» («Записки», с. 106).

Метко подмеченная Глинкой реформа Россини была попыткой положить предел злоупотреблениям показной виртуозностью со стороны большинства вокалистов, уже терявших в то время высокую художественную и общую культурность и становившихся жадными ремесленниками. Вместе с тем это было и борьбой композитора за право творчества, то есть показателем повышения значения музыки как искусства, как идеологии над музыкальным «ушеугодничеством», а одновременно и стремлением сохранить блестящие выразительные традиции bel canto от их обесценивания «рулядностью». Но время, в которое попал Глинка в Италию, было временем весьма бурным. Если Россини, в сущности, уже оторвался от родины и вступил на путь пышной романтико-героической оперы написанным для Парижа «Вильгельмом Теллем» (1829), создав произведение мирового значения, то в самой Италии только-только начинали разбираться в масштабе творческого пути Россини.

А тут возник уже нежнейший талант Беллини и, среди роскоши «семирамидиных садов» искусства Россини, запел сладостные песни на тему о ценности наивной и чувствительной любви и ее страданиях под игом всяческих насилий. Весенняя нежность мелодий Беллини противоречиво таила в себе осенний аромат тления: таково уж было его хрупкое искусство. Но оно сумело вызвать к жизни и «смертническую» страстность вагнеровского «Тристана» и личность — на место господства условной маски в опере, указав путь к реалистической психологической драматургии вердиевской «Травиаты». А рядом с Беллини расцветало уже романтически-знойное, страстное искусство его конкурента Доницетти. Глинка и попал в Милан как раз в раз-

гар борьбы — к тому времени, когда в конце 1830 года оба соперничающих композитора выступили с выдающимися лирическими мелодрамами; оба через романтику опоэтизированной любви, прорубя просеки к здравому реализму чувствований у Верди:

«...Для открытия театра дали первое представление оперы Доницетти *Анна Болена*. Исполнение мне показалось чем-то волшебным; участвовали *Рубини, Паста* (которая действительно отлично выполняла всю роль Анны Болены, в особенности последнюю сцену), Галли, Орланди etc. И так как из нашей loge d'avant-scène не ускользали самые нежные sotto voce, которые, впрочем, Rubini не доводил еще тогда до такой нелепой степени, как впоследствии, то я утопал в восторге, и тем более, что в то время я еще не был равнодушен к *virtuosité*, как теперь. Из других опер я помню: *La Semiramide* Rossini, *Romeo e Giulietta* Zingarelli, *Gianni di Calais* Donizetti[1]. В конце карнавала, наконец, явилась всеми ожидаемая *Sonnambula* Беллини. Несмотря на то, что она появилась поздно, невзирая на завистников и недоброжелателей, эта опера произвела огромный эффект» («Записки», с. 108).

О впечатлении, произведенном «Сомнамбулой» на Глинку, рассказывает выше помещенная цитата из «Записок» (с. 109).

«...После каждой оперы, возвратясь домой, мы подбирали звуки, чтобы вспомнить слышанные любимые места...»

Опять характерное замечание: запечатлеть полученное впечатление. Только весной 1831 года Глинка, несколько уже перегруженный всем слышанным, начинает вновь сочинять, но скорее как подмастерье, чем как мастер, и скромно в этом признаваясь:

«...Желая поддержать приобретенную уже некоторую известность, я принялся писать пьесы для фортепиано; для пения еще не осмелился начать, потому что по справедливости не мог еще считать себя вполне знакомым со всеми тонкостями искусства (*malizie dell'arte*). Начал с Вариаций на тему *Анны Болены Доницетти*, которые посвятил Штеричу. Написал потом Вариации на две темы из балета Chao-Kang (Киа-Кинг)... Тою же весною написал Rondo на тему из *Montecchi e Capuletti*...

---

[1] В парижском словаре Félix Clément et Pierre Larousse «Dictionnaire des opéras (dictionnaire lyrique)» находим следующую характеристику: опера-буфф, либретто Джилярдони, музыка Доницетти, представлена в Неаполе в 1828 и Итальянском театре в Париже 17 декабря 1833. Произведение — лаконичное, но включает прелестные эпизоды, среди них дуэт, петый Рубини и Тамбурини, очаровательную баркаролу: una barchetta и петую тоже Рубини грациознейшую каватину: Festi! Pompe!— словом, Глинка не случайно упомянул об этой вещи.

Кстати о фортепианной музыке, еще в начале весны 1831 года познакомился я с сочинениями Pollini[1], а вскоре потом и с самим Pollini. По моему мнению, это был один из самых примечательных итальянских артистов в мою бытность в Италии, и, по всей справедливости, *ему, а не кому другому* принадлежит изобретение нового способа играть на фортепиано: в этом согласен и Лист, который говорил мне, что об этом предмете он написал статью в каком-то журнале. Мог ли воображать Pollini, что из его изобретения возникнет со временем отвратительная котлетная музыка на фортепиано?.. Несмотря на годы свои (в это время Поллини было 68 лет, а дожил он до 83! — *Б. А.*), играл еще даже самые многосложные пассажи своей музыки, и до его времени никем неисполнимые, очень *отчетливо* и *мягко* (курсив мой,— напоминаю вышеприведенный отзыв о Фильде.— *Б. А.*), в противоположность почти всем другим maestri в Милане, которые нещадно били руками по клавишам. Pollini любил свое искусство искренне; сперва он писал оперы, которые мне показывал, но, заметив, что в этом роде не произвел ничего особенного, решился испытать свои силы иначе, и успех вполне увенчал его труды. В Милане он пользовался заслуженною им славою, был уважен всеми и дружен с первоклассными художниками всех отраслей искусства. Россини был с ним очень дружен и однажды пропел у него всю оперу свою *Отелло* без руляд. Несмотря на это, искусство не было для него средством для приобретения денег или выгод» («Записки», с. 111, 112).

По-видимому, Поллини принадлежал к числу тех «неудачников» в истории каждого искусства, которым в кризисные эпохи удается и предчувствовать новые пути, и изобрести новые выразительные средства и технические ресурсы, но не хватает интеллекта или творческой силы, чтобы *формальное* превратить в художественное единство, убеждающее и новым раскрытием и познанием действительности. Тальберг талантливо «использовал» находки Поллини, но «новую жизнь» в искусство фортепианной игры вдохнули тогда все-таки Лист, Шопен и Шуман.

Глинка, цепляясь за Фильда и смущенный новым качеством игры Листа, еще не выявившегося как полноценный композитор, проглядел в зорях нарождающегося пианизма XIX века и в пышном ораторском пафосе листианства историческую неизбежность этого явления, проистекающую из запросов нового содержания и исполнительства. Он пытался все свести к разнице *манер,* тогда как требуемые его — глинкинской — эстети-

[1] Поллини (1763—1846) был учеником Моцарта (Вена), потом Цингарелли (Милан).

кой и вкусом рассудительная *отчетливость* и *ровность* исполнения уже не выдерживали в области пианизма натиска идей-эмоций нового времени. Пианизм Листа в эту пору был, по-видимому, тем же, чем романтический манифестирующий театр Гюго. В оркестре Берлиоза позднее Глинка принял неистовство блеска, но, пожалуй, не самую суть берлиозовской музыкальной реформации. Но это — оркестр, родная стихия Глинки, а в области пианизма он надеялся на полную достаточность разумной «ровности и отчетливости» классицизма.

Могла быть тут и другая причина: в Италии Глинка еще не живет творческим становлением. Эта его эпоха еще перед ним, впереди. Французская классическая эстетика, на которой он воспитался, правда, всю жизнь его будет держать — как и Пушкина — в своих нормах: «чувство меры и строгая точность высказывания», но тут-то, в Италии, он изучает исполнение, сам очарован исполнением и сам исполняет. Глинке просто в голову не приходило, что воспитанный вкус и эстетические нормы, унаследованные им, придется испытать новым содержанием и что в такую творческую пору власть содержания может и разрушить нормы.

С Гюго и Листом как раз это и происходило, а Шопен боролся в своем творческом сознании за то, чтобы совместить точность и элегантность классицизма с бурлящим эмоционализмом и сложными контрастами чувствований юности «послереволюционного века». Шуман начинал смело и стихийно создавать свой пианизм. Мендельсон, встретившийся с Глинкой в Италии в 1830 году[1], уже примирил свой мечтательный романтизм и тонкое чутье колорита с хладнокровием норм «школьного голосоведения» и был на грани величайшего сделанного им открытия: эстетического культа семейственности и уютной «домашности» в музыке (в 1832 г. вышла первая тетрадь знаменитых «Песен без слов» для фортепиано),— культа покорной и покоренной семьей романтики.

Таковое происходило вокруг или готовилось, но Глинка, как рыцарь Ринальдо в плену в садах Армиды, пока тешился исполнительской итальянской культурой и жадно ее поглощал. Часто влюбляясь, культивируя дружбу и дружескую общительность, плача от восторга при слушании беллиниевской «Сомнамбулы», страшась подчинить свою пылкую фантазию школьной дисциплине какого-либо сухаря-контрапунктиста, то есть боясь абстрактного метода обучения, Глинка является нам в типичном облике восторженного романтика. Но как только дело коснется

[1] «Однажды Соболевский привел ко мне *Мендельсона-Бартольди*; я был болен, а он, полагаю, от приобретенной мною и не вполне заслуженной репутации превосходного пианиста принял со мною несколько насмешливый тон. Я не играл, и он после нескольких убеждений сыграл Rondo в легком роде, по которому мне нельзя было судить о размерах его таланта» («Записки», с. 115).

творческого метода или норм исполнительства, привычная эстетика меры и ясности, с ее требованиями художественно-артистического самообладания и спокойствия «в трудностях», выступает на первый план. Романтика — в воздействии, во впечатлениях слушателей; сам же композитор или артист — мастер своего ремесла, вполне управляющий своими романтическими эмоциями, своей пылкой фантазией. Так можно сформулировать эстетический канон Глинки в этот период жизни, и о нем надо помнить и дальше, ибо глинкинское искусство зрелой поры этой опоры не покидает никогда.

О певице *Фодор-Менвиель*, оставившей уже сцену, Глинка вспоминает так:

> «...Она еще превосходно пела и выделывала трудные пассажи так ловко и свободно, как в Берлине немки вяжут чулки во время разных представлений, не проронив ни одной петли. Она очень часто пела с Ивановым и, поправляя его, придерживалась той же методы, как и Nozzari (знаменитый учитель пения.— *Б. А.*), который заставил Иванова петь речитативы *Porpora*, требуя от него непринужденного, мягкого (не надо понимать, как расслабленное, изнеженное.— *Б. А.*) и отчетливого исполнения. Когда Иванов усиливал голос, он его останавливал, говоря, что „*сила голоса приобретается от упражнения и времени, а что раз утраченная нежность (delicatezza) навсегда погибает*". Я *Nozzari* и *Fodor* обязан более всех других maestro моими познаниями в пении» («Записки», с. 119, 120).

В 1832 году Глинка довольно много сочинял, все в пределах камерного ансамбля. Это — серенада на темы *Sonnambula* для фортепиано, двух скрипок, альта, виолончели и контрабаса; серенада на мотивы из *Анны Болены* для фортепиано, арфы, альта, виолончели, фагота и валторны, *Sestetto original* для фортепиано, двух скрипок, альта, виолончели и контрабаса; трио для фортепиано, кларнета и фагота; ряд вокальных произведений по различным поводам, в том числе романсы: *Победитель* Жуковского и *Венецианская ночь* — Козлова. С голосом же Глинки — как он полагает, в итоге невыносимых страданий от нервных раздражений желудка и всего тела — произошла в 1833 году неожиданная метаморфоза:

> «...В промежутках между припадками страдания становились *тусклее*; я садился за фортепиано и невольно извлекал фантастические звуки, в коих отражались фантастические, тревожившие меня ощущения. Но это чрезвычайное раздражение нервной системы подействовало не на одно только *воображение*: из неопределенного и сиповатого голоса образовался у меня вдруг сильный, звонкий, высокий тенор, которым я потешал публику слишком 15 лет...» («Записки», с. 135).

Свое почти трехлетнее пребывание в Италии Глинка мудро, скромно и точно подытоживает:

«...Страдал я много, но много было отрадных и истинно поэтических минут. Частое обращение [общение?] с второклассными, первоклассными певцами и певицами, любителями и любительницами пения практически познакомило меня с капризным и трудным искусством управлять голосом и ловко писать для него. *Nozzari* и *Fodor* в Неаполе были для меня представителями искусства, доведенного до nec plus ultra совершенства — они умели сочетать невероятную (для тех, кто не слыхал их) *отчетливость (fini)* с непринужденною естественностью (grâce naturelle), которые после них едва ли мне удастся когда-либо встретить. Не говорю о Рубини, даже в пении Пасты было не без некоторого рода *претензии* на эффект.

Мои занятия в композиции считаю менее успешными. Немалого труда стоило мне подделываться под итальянское Sentimento Brillante, как они называют ощущение благосостояния, которое есть следствие организма, счастливо устроенного под влиянием благодетельного южного солнца. Мы, жители Севера, чувствуем иначе, впечатления или нас вовсе не трогают, или глубоко западают в душу — у нас или неистовая веселость, или горькие слезы. Любовь, это восхитительное чувство, животворящее вселенную, у нас всегда соединена с грустью. Нет сомнения, что наша русская заунывная песня есть дитя Севера, а может быть несколько передана нам жителями Востока, их песни также заунывны, даже в счастливой Андалузии» («Записки», с. 136, 137).

Во всем этом резюме старика Глинки, вспоминающего об Италии и уже побывшего в Испании, слышится здравое исповедование реалистического художественного мышления, ставящего овладение высотами мастерства в искусстве условием правды и естественности выражения, с упором на художественное творчество родного народа. И дальше:

«...Весною и первую половину лета 1833 года страдания не допускали меня работать. Я не писал, но много соображал. Все написанные мною в угождение жителей Милана пьесы, изданные весьма опрятно *Giovanni Ricordi*, убедили меня только в том, что я шел не своим путем и что я *искренне* не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски» («Записки», с. 137, 138).

Годы ученичества и подражания сменились в развитии Глинки годами зрелого творчества. Созревало национальное сознание. Но предстояло еще завершить изучение музыкальных культур — частичное, в ранней юности, французской, а теперь —

полноценное — итальянской, завершить познаванием культуры, а вернее, композиторского ремесла немцев. Вместе с тем это было подведением итогов всему периоду и накопленному громадному опыту и практике ученических лет. Таким интермеццо в жизни Глинки оказалось пребывание в Берлине с конца 1833 по весну 1834 года и занятия композицией у Дена. Но в Берлин Глинка попал не сразу. Выехав в июне 1833 года из Италии, он сперва, проехав через Тироль, посетил Вену. Это была уже «старушка Вена», пережившая Моцарта, Гайдна и Бетховена и забавлявшаяся Ланнером и Штраусом. А Глинка, полный еще итальянскими впечатлениями и мечтами о своем национальном произведении, глядя в свое «вперед» и тоскуя по родине, тоже даже и не вспоминает о великом прошлом венской музыки:

«...Вена после Италии показалась мне мрачною, в особенности по причине дурной погоды. Я часто и с удовольствием слышал оркестры *Ланнера и Штрауса*»[1] («Записки», с. 138).

«...Наслушавшись Ланнера и Штрауса, не раз пытался сочинять и помню, что тогда изобрел тему, послужившую мне для *краковяка* в „Жизни за царя“» («Записки», с. 141),— тут Глинка приводит B-dur'ную тему краковяка.

По приезде в Берлин Глинка встретился со знакомым по Милану учителем пения профессором Тешнером и через него познакомился с Зигфридом Деном (1799—1858), педагогом-музыковедом, ставшим для Глинки руководителем и другом.

«...Ему же, то есть *Тешнеру*, обязан я знакомством с Зигфридом *Деном* (Dehn); он теперь *custos* (хранитель.— *Б. А.*) музыкального отделения Королевской библиотеки в Берлине, и я у него учился около 5 месяцев. В самое короткое время он узнал степень сведений моих и способностей и распорядился так: задавал мне писать трех-, а потом четырехголосные фуги или, лучше сказать, скелеты, экстракты фуг без текста на темы известных композиторов, требуя при этом соблюдения принятых в этом роде композиции правил, то есть соблюдения *экспозиции*, *стретт* и *педали*. Он привел в порядок мои теперешние сведения и собственноручно написал мне *науку гармонии* или *генерал-бас*, *науку мелодии* или *контрапункт*, и *инструментовку*,— все это в четырех маленьких тетрадках. Я хотел отдать их напечатать, но *Ден* не изъявил на то согласия.

Нет сомнения, что *Дену* обязан я более всех других моих *maestro;* он, будучи *рецензентом* музыкальной

[1] Иоганна Штрауса старшего (1804—1849), отца знаменитого Иоганна Штрауса младшего (1825—1899), который только в 1844 году основал свой оркестр.

лейпцигской газеты, не только привел в порядок мои познания, но и идеи об искусстве вообще, и с его лекций я начал работать не ощупью, а с сознанием. Притом же он не мучил меня школьным и систематическим образом, напротив, всякий почти урок открывал мне что-нибудь новое, интересное. Однажды дал мне тему, состоявшую из 8 тактов, с тем чтобы я написал на нее скелет фуги к следующей лекции. Тема эта походила более на речитатив, нежели удобную для фуги мелодию, и я тщетно хлопотал над ней. На следующей лекции он еще раз попросил меня заняться этой темой, и также я бился с ней понапрасну. На третью лекцию Ден явился с огромной книгой, содержавшей фугу Генделя на ту тему, с которой я не мог совладать. По рассмотрении ее оказалось, что вся разработка великого композитора была основана на восьмом такте, первые же 7 тактов проявлялись только изредка. Одним этим соображением я постиг, что такое фуга» («Записки», с. 143, 144).

Необходимо с большим вниманием детально остановиться на этом примечательном отрывке воспоминаний Глинки и попытаться его обстоятельнее уяснить, хотя здесь именно Глинка многословнее, чем обычно, говорит о сути своих занятий. Но эта многословность относительна: не от нескромного желания большего повествования, а от значительности происходившего в его жизни явления. И вот, рассматривая данный фрагмент с точки зрения его значительности, нельзя не почувствовать, что и тут Глинка сказал все-таки *немного о многом*, а главное, пожалуй, центр интереса переместил с себя на Дена. Поэтому, как ни бесспорна заслуга Дена,— и об этом с полным уважением и в точном описании метода занятий сообщает сам Глинка,— но пора уже «деновскую проблему» в творческой биографии великого русского композитора тщательно проанализировать. Принято, основываясь на характеристике самого Глинки, что Ден — «бесспорно первый музыкальный *знахарь* в Европе», традиционно принимать раз навсегда сложившиеся установки во взаимоотношении Глинки — Дена, не взвешивая всех обстоятельств. Выходит даже, что Ден как будто действительно сделал из заблудившегося дилетанта мастера и, благодаря ему, Глинка смог, наконец, овладеть большой театральной формой (опера «Иван Сусанин»).

Взвесим, по возможности, создавшуюся обстановку. В Италии через доскональное проникновение в глубь ее музыкальной культуры Глинка понял, что за «рассчитанным шарлатанством» и многих исполнителей и особенно учителей пения, за блестящей «универсальной» внешностью пышного итальянского искусства есть главное: народно-национальная основа, содержание, сущность, природа этого искусства, что питает великое в нем и чем, в свою очередь, питается мишура. Глинка понял, что ремесло

усвоить должно, но что итальянцем в музыке стать нельзя и что, изучив европейское мастерство, сочинять-то надо научиться по-русски. Осознал ли он еще в Италии с гордой самоуверенностью лично свое национальное призвание — сомневаюсь; но призвание это, как долг каждого художника перед родиной, не притворяться «итальянцем», и только что указанное убеждение — надо писать музыку по-русски — он, безусловно, всецело осознал и держался этого всю жизнь, упорно, без раболепства перед тогдашней русской знатью и низкопоклонничества перед критикой.

Совершенно ясно, что при таком основном *качестве* своего музыкального credo и таком содержании своего сознания Глинка не мог превратиться в робкого ученика самого сверхгениального теоретика-иностранца, ибо он-то, сам Глинка, уже предчувствовал (а я полагаю, что во многом и осознавал), «как писать по-русски», и помочь ему в этом вряд ли кто мог. Ему, во-первых, оставалось усвоить иноземную солидную культуру музыкального мастерства и теоретизирования и, во-вторых, найти умного организатора его собственных познаний, который бы не искалечил уже приобретенных навыков, а главное, не помешал бы ему в деле освоения и развития сочинительства на народно-национальной русской основе. Ден, если и не понял, то ощутил это в Глинке и стал в положение организатора.

Напомним, что и Антон Григорьевич Рубинштейн — ученик Дена, как и Глинка, и научился у Дена, вероятно, строить музыку с подлинно школьно-техническим размахом, распространяя любую пришедшую в голову мысль во все стороны и с большим конструкторским опытом (см. его симфонии и концерты, да также и оперы, как «Маккавеи» и «Демон»). Но стилевой, интонационно-конкретный строгий отбор технических средств как средств выражения — основное качество мастерства Глинки — Рубинштейну обычно не свойствен, кроме нечастых случаев, когда прирожденное ему богатое мелодическое дарование подскажет верное окружение и развитие напева.

Вероятно, абстрактному схоластическому техницизму, как это наблюдается у Рубинштейна, можно было легко научиться у Дена; но если сравнить партитуру первой крупной «последденовской» работы Глинки — партитуру «Ивана Сусанина» — с технической рецептурой деновских записок и особенно его учебника гармонии, то богатейшие «новые качества» этой первой русской народно-национальной партитуры «из Дена» не выводятся, а выводятся из созерцания глинкинского творческого сознания и его разностороннего опыта и осознания культур.

В «Иване Сусанине» поразительно, например, органическое скрещивание моцартовско-керубиниевского мелодического полифонизма с русско-национальной культурой попевочно-подголосного (ствол, ветви, листья) многоголосия. Эта партитура остается до сих пор монументальным памятником первого в былой

России творческого синтеза мастерства безыменных создателей народной музыки, устной традиции с высшими достижениями европейской музыкальной техники, приспособленной уже к масштабно-крупным конструкциям нотопечатной музыки городов. Моцартовско-керубиниевские принципы у Глинки свежеют от преломления их сквозь русско-народную призму, а народные элементы «Ивана Сусанина» прогрессивно организуются на основе европейского интеллектуализма, и перед ними открылся путь с далекой-далекой перспективой, что и доказано — теперь уже бесспорно — быстрым содержательным развитием русской послеглинкинской музыки.

Я не занимаюсь здесь анализом партитуры первой оперы Глинки и не могу перечислять всех ее ценных качеств. Укажу на богатство вокальной техники, вряд ли почерпнутой у Дена, на умное по отбору средств и интонационно-колористической свежести оркестровое голосоведение, а отсюда и на моцартовское и французско-классическое мастерство инструментовки, на чувство стиля в трактовке основных тогдашних элементов русской музыкальной культуры: народной крестьянской песни и песни русского посада, бытовой городской песни-романса, затем *канта*, куплета, танцевальной инструментальной ритмики и т. д. и т. д. Финал «Сусанина» — «Славься» — не мог родиться оттого, что судьба свела Глинку с Деном! Ведь в Берлине Глинка был уже в той стадии зрелости, когда его творческое сознание высекало такие искры его мелоса, как напев еврейской песни, вошедшей со временем в музыку «Князя Холмского» (см. «Записки», с. 143).

Вовсе не преуменьшая заслуг Дена, надо учесть и опыт, и музыкальный интеллектуализм, и художественный вкус, и всю интенсивную и, как мы видели, весьма последовательную работу Глинки над своим развитием. Кроме того, Глинке, чтобы в него поверили, нужен был до возвращения в скептическую петербургскую атмосферу спесивых бар ученый немец-знахарь. Он не мог не сознавать этого. Правда, что в него поверили единицы и его мастерство оценили — даже при наличии учебы у Дена — очень немногие. Легенду о дилетантизме Глинки поддерживали упорно, и даже такой умный человек, как Чайковский, задавал себе нелепые вопросы о Глинке и нелепости о нем писал в письмах, всей душой любя Глинку как музыканта и высоко оценивая его значение. А что бы было, если бы Глинка и на Дена не смог сослаться? Что бы сказали Виельгорские, Львовы и им подобные?..

Вернемся к повествованию Глинки. Понятно, почему Ден не разрешил ему напечатать свои записки: он готовил свою книгу о гармонии, но в год приезда Глинки в Берлин, по-видимому, взгляды его на этот предмет не совсем сформировались, как об этом можно судить по собственным словам Дена в его предисловии к учебнику — предисловии, носящем дату: Берлин,

апрель, 1840. Ден был одним из учеников интересного композитора и мыслящего педагога Бернгарда Клейна, в свою очередь, работавшего некоторое время в Париже у Керубини. Смерть в 1832 году оборвала работу Клейна над систематизацией его взглядов и работу над учением о гармонии, переходившую уже в некий вид энциклопедии теоретического музыкознания, ибо Ден пишет в том же предисловии, что научно обоснованные взгляды Клейна на сущность музыкального искусства бросали ясный свет на все области музыкальной теории.

Кому хорошо известен Керубини, тот, собрав имеющиеся в «Theoretisch-praktische Harmonielehre» (1840) Дена намеки на учение Клейна, сопоставит книжку Дена с творческой практикой и теоретическими воззрениями Керубини и Клейна и обнаружит в ней законсервированными в латах нелегко осваиваемой классификации и систематизации глубокие, верные, далеко вперед — от того времени — ведущие иден о связи, конструкции и месте аккордов в мажоре и миноре, о голосоведении, модуляции и т. д. и т. д. У меня создается такое впечатление, что Ден как типичный педагог-классификатор, ученый с солидной музыковедческой эрудицией соответственно и обработал идеи Клейна, не справившись с их творческой консистенцией или боясь делать из них выводы, или просто не слыша музыки так, как слышал Клейн, будучи сам композитором, то есть, исходя из ощущения и знания творческого процесса. Но Клейн умер в 1832 году, а Глинка приехал в Берлин в 1833 году, в самом конце.

Ден был на пять лет старше Глинки, поэтому не следует представлять себе его очень уж зрелым мэтром по сравнению с юным Глинкой. Одному из них 30, другому 35 лет — вполне поэтому возможно, что это была встреча почти «совозрастов» и что Ден, увлеченный взглядами недавно умершего Клейна и искавший путей к их фиксации и классификации, не столько вел Глинку по параграфам сложившихся определений, схем и таблиц, сколько сам вместе с Глинкой формировался, освещая ему в устном общении глубже и свежее домыслы и замыслы своего покойного учителя. Глинка же мог плениться еще живой связью традиций, опыта и воззрений: Керубини—Клейн—Ден и постарался сам использовать Дена в нужном ему направлении.

О деновской «Harmonielehre» и лежавшей в основе этой книги любопытной классификации аккордов по интонационно-интервально-мелодическому их отношению к тонике лада, а не по формально-интервальным «количественным» признакам, здесь не совсем уместно и долго было бы говорить. Они исключительно интересны и по тому значению, какое Клейн — Ден придают составу интервалов каждого аккорда по их консонантной или диссонирующей «сцепке» с тоникой и, вполне последовательно, *качественности* вводного тона; это учение дает объяснение ощутимой для каждого обладающего слухом композитора *качественной* — интонационной разнице между трезвучиями, по

схеме своей односоставными, например, трезвучиями второй и шестой ступеней мажора или второй и седьмой ступеней минора и т. п. В первом случае налицо два односоставных — согласно традиционным схоластическим схемам — минорных трезвучия (малая и большая терции в «обруче» чистой квинты), а во втором — два уменьшенных трезвучия из малой терции в «обруче» уменьшенной квинты. Но и в первом и втором случае, какая интонационная разница между двумя «одинаковыми» минорными, а во втором — двумя уменьшенными трезвучиями!

Это один образец — а их много (чего стóит, например, «сниженное» значение доминантового трезвучия пятой ступени!) — простого и естественного объяснения явлений, необъяснимых чисто схематической конструкцией, и оно дается основной посылкой Клейна о взаимоотношении двух *главных* аккордов в тональности: тонического трезвучия и трезвучия на вводном тоне. Совокупность аккордов в пределах лада образует сложную, но ясную интонационную «арочную» связь всех тонов в их качественной соотносительности к основному тону, без всякой надобности в произнесении терминов вроде «тяготение», «функция» и т. д. и без всякой «гиперболизации» самого понятия гармония, ибо в основе лежит исторически естественный процесс развития слуха и различения им расстояний от данной интонируемой *точки*, принятой за основную.

Давно уже познакомясь с клейно-деновской системой (интересны в ней определение и практика модуляций, интересно все учение о голосоведении, которому отводится особое место) и сделав из нее выводы для себя, я долго не отдавал себе отчета, почему все это никак, по-видимому, не отразилось на партитуре и вообще композиции «Ивана Сусанина»? Только при внимательнейшем интонационном анализе «Руслана» там можно найти интереснейшие явления, объяснимые как будто бы с позиций учения Клейна, но, вернее, органически вытекающие из всего развития слуха и композиционной практики Глинки.

Теперь я позволю себе изложить всю гипотезу. Ден, даже если он и не ограничился только «администрированием» над познаниями Глинки и толковал с ним о клейновских прозрениях, способа классификации которых он искал, все-таки мало что понял в Глинке и вылепить из него последователя не мог. Если напомнить, *как* принял и оценил Ден партитуры «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы», привезенные в Берлин и показанные ему Глинкой в 1844 году [1],— никаких сомнений в степени понимания им глинкинского творчества не остается.

---

[1] В 1844 году летом Глинка из Новоспасского, через Смоленск, Варшаву и Познань, выехал в Берлин: «Там я провел несколько дней с З. Деном (бывшим моим учителем контрапункта). Со мною были партитуры моих опер. Он оказался чрезвычайно доволен моим терцетом из *Жизни за царя* „Не томи, родимый"» («Записки», с. 295). Ирония Глинки более чем ясна, ибо тут, сей-

А Глинка, взяв от Дена то, чего ему до сих пор не хватало (понимание теории контрапункта и фуги), тоже не пожертвовал ничем своим, уже твердо завоеванным. Тогда данное позднее глинкинское определение Дена: «бесспорно первый музыкальный *знахарь* в Европе» — звучит вполне точно. *Знахарь* — потому что, вероятно, в устных беседах с Глинкой о Клейне, его прогнозах и собственном учении о гармонии, которое Ден, конечно, под свежим впечатлением от недавней смерти учителя, уже в 1834 году, проектировал на основе взглядов последнего,— Ден, сам находясь в расцвете сил, мог развивать и перед юным еще Глинкой интереснейшие теоретические перспективы, звучащие для того «знахарством».

Но контрапункту он Глинку выучил и догадался выучить не по-школьному, а по существу. Описанный Глинкой меткий пример из Генделя это доказывает. Если, действительно, сам Ден надумал посвятить Глинку в «мистерии фуги», главным образом на основе хоровых, своеобразно «театрализованных» ораториальных и, в сущности своей, ораторских фуг Генделя, то он, действительно, чуткий педагог. На удочку мертвой архитектоники фуги он бы глинкинского воображения не поймал, а блестящим результатом усвоения Глинкой генделевской жизненной полифонии можно вполне считать хоровую интродукцию «Ивана Сусанина». Впрочем, и на примере Рубинштейна — по его хоровым массивам и вообще умелой трактовке театральных и ораториальных хоров — можно догадаться, что Ден и с ним применил испытанный на Глинке прием.

Кроме уроков Дена, Глинка занимался в Берлине и сочинением своей музыки, написав:

> «...два романса: *Дубрава шумит* (Жуковского) и *Не говори, любовь пройдет* (Дельвига), вариации на тему *Соловей* Алябьева, для фортепиано также pot-pourri на несколько русских тем в 4 руки; в этой последней видно *поползновение* на контрапункт. Также этюд увертюры-симфонии на *круговую* (русскую тему), которая, впрочем, была разработана по-немецки...
>
> Мысль о национальной музыке (не говорю еще оперной) более и более прояснялась, я сочинил тему *Как мать убили* (песнь сироты из «Жизни за царя») и первую тему *Allegro* увертюры. Должно заметить, что я в молодости, то есть вскоре по выпуске из пансиона, много работал на русские темы» («Записки», с. 144, 145).

С этих слов Глинки о набросках тем для оперы начинается неясность, путаные недосказанности, связанные с какими-то не дошедшими до нас подробностями по поводу возникновения «Ивана Сусанина» и ближайших лет жизни Глинки после воз-

---

час же, он, как ни в чем не бывало, продолжает эпически: «Из Берлина на почтовых же отправились мы в Кельн...» и т. д.

вращения на родину. У Глинки память хорошая, и в своих воспоминаниях о себе и окружающей среде он всегда точен, и вся его творческая жизнь и эволюция до этого момента прослеживаются обстоятельно. Но вокруг создания первой своей оперы он словно бы заметает какие-то следы. Возможно, что даже еще в 1854—1855 годах, когда создавались «Записки», Глинка как русский человек «николаевской выучки» хорошо и твердо знал, чего можно и чего нельзя касаться. Почему в одном и том же абзаце Глинка сперва оговаривает свою мысль («не говорю еще оперной»), а дальше сообщает о темах для оперы, и очень существенных? А если он еще не думал, что они войдут в оперу, почему не сказать, что это две темы, допустим, для предполагавшейся увертюры?

К этому периоду жизни Глинки в Берлине относится любопытное письмо его к неизвестному лицу, напечатанное в книге Octave Fouqué «Michel Iwanowitch Glinka», в котором четко говорится именно об оперном замысле. Неведомому для нас другу S***T*** Глинка сообщает, что оставил милую страну — Италию без особого сожаления.

«...Что будешь делать! Эта веселая, оживленная, шумная жизнь возбудила во мне, в конце концов, отвращение. Вина во мне самом, я неподатлив на счастье: сказать тебе правду, отбросив в сторону скромность, я встретил там людей, которых очень полюбил, а там мною получены самые лестные знаки симпатии, какими только честолюбие артиста может себя тешить. Я вспомнил о *Норме*, но на сей час я с охотой посещаю Королевскую Оперу и угощаюсь *Фрейшюцем*. А кроме того, я ежедневно занимаюсь с Деном: большую часть своего времени я трачу на то, чтобы пользоваться его советами...

Я не останусь здесь долго и с нетерпением жду, когда наступит момент и мы обнимемся. У меня проект в голове, идея... быть может, еще не наступила пора полного признания; быть может, если бы я тебе все сказал, то сам бы испугался, найдя на лице твоем явные знаки недоверия...

И все же сначала я обязан сказать тебе, что ты сам найдешь во мне перемену: без сомнения, ты удивишься, когда откроешь во мне больше того, о чем мог бы подумать во время моего петербургского житья.

Сказать ли тебе все?.. Я полагаю, что я тоже мог бы дать нашему театру произведение больших масштабов. Сам первый готов допустить, что это не будет шедевр, но, конечно же, это будет и не так уж плохо!..

Что ты на это скажешь?

Самое важное — это удачно выбрать сюжет, во всяком случае, он безусловно будет национален. И не только сюжет, но и музыка: я хочу, чтобы мои дорогие

соотечественники почувствовали бы себя тут, как дома, и чтобы за границей не принимали меня за самонадеянную знаменитость, на манер сойки, что рядится в чужие перья.

Примечаю, что мог бы и наскучить тебе, удлиняя сверх меры описание того, что пока еще покрыто мраком будущего.

И кто знает, найду ли я в себе самом силу и талант, необходимые для выполнения обещания, которые я сам себе дал!..

...Прощай.

Твой *Мишель*»[1].

Письмо это вполне согласуется со всем предшествовавшим ростом сознания Глинки и его поисками русского «музыкального письма». Веберовский «Фрейшюц» как волновавший тогда немцев образец народной оперы, естественно, вызвал пристальное внимание Глинки. Но замыслы его, по-видимому, шли дальше и глубже, чем давали ему в этом произведении и содержание, и форма, шедшая от преодолевания зингшпиля, но далеко не сравнимая с завоеваниями музыкальной драматургии Россини в «Вильгельме Телле» (1829).

В конце апреля 1834 года Глинка вернулся домой в Новоспасское, в июне поехал в Москву, возможно, что в поисках либреттиста и либретто и, по-видимому, не без желания покрасоваться перед знакомыми:

«...Павлов (автор впоследствии известных повестей); он дал мне свой романс *Не называй ее небесной*, незадолго им сочиненный, который я положил на музыку при нем же. Сверх того запала мне мысль о русской опере; слов у меня не было, а в голове вертелась *Марьина роща* (повесть В. А. Жуковского.— *Б. А.*), и я играл на фортепиано несколько отрывков сцен, которые отчасти послужили мне для *Жизни за царя.*

Притом же я хотел показать и публике, что недаром странствовал по Италии... Я пел и играл свои сочинения и эти последние, кажется, с аккомпанементом струнных инструментов» («Записки», с. 147).

Осенью 1834 года Глинка вместо задуманной новой поездки за границу, в Берлин, появился в Петербурге и закрепился здесь надолго.

«...Я жил тогда домоседно и тем более, что склонность к Марье Петровне (Ивановой — будущей жене Глинки.— *Б. А.*) нечувствительно усиливалась; несмотря на это, однако же, постоянно посещал вечера В. А. Жуков-

[1] Французский подлинник письма см. в собрании писем М. И. Глинки. Изд. Н. Финдейзена, 1907. Письмо 4 (1834 г.).

ского. Он жил в Зимнем дворце, и у него еженедельно собиралось избранное общество, состоявшее из поэтов, литераторов и вообще людей, доступных изящному...

...Когда я изъявил свое желание приняться за русскую оперу, Жуковский искренне одобрил мое намерение и предложил мне сюжет: *Ивана Сусанина.* Сцена в лесу глубоко врезалась в моем воображении; я находил в ней много оригинального, характерно русского» («Записки», с. 153, 154).

Теперь начинается эпоха, увы, короткого — лет на двадцать — расцвета творчества Глинки. С начала же работы над «Иваном Сусаниным» Глинка почувствовал громадный прилив творческих сил:

«...Как бы по волшебному действию вдруг создался и план целой оперы, и мысль противупоставить русской музыке — польскую: наконец, многие темы и даже подробности разработки — все это разом вспыхнуло в голове моей» («Записки», с. 154).

Из ярких музыкальных впечатлений в течение зимы 1834/35 года Глинка отмечает исполнение 7-й симфонии Бетховена: «непостижимо прекрасной», как он ее называет.

25 апреля 1835 года Глинка женился и в половине мая отправился с женою и тещею в Новоспасское.

«...Со мной были слова для двух актов, и я помню, что где-то за Новгородом, в карете я вдруг сочинил в $\frac{5}{4}$ хор *Разлелеялась.*

Подробности деревенской жизни исчезли из моей памяти; знаю только, что я прилежно работал, то есть *уписывал* в партитуру уже готовое и заготовлял вперед. Ежедневно утром садился я за стол в большой и веселой зале, в доме нашем в Новоспасском. Это была наша любимая комната; сестры, матушка, жена, одним словом, вся семья там же копошилась, и чем живее болтали и смеялись, тем быстрее шла моя работа» («Записки», с. 159, 160).

В этом описании есть нечто моцартовское. И, действительно, это был моцартовски-творческий момент в жизни Глинки.

Ритмо-конструкция играет всегда большую роль в форме Глинки, рассчитывается в деталях и развертывается в звуковую перспективу. Вот изъяснение самого Глинки по одному из случаев, касающихся этого:

«...*Не томи родимый* сначала я было написал в $\frac{2}{4}$ и в тоне a-moll, но расчел, что в первом акте у меня было много парного деления такта, а именно: *Интродукция, ария Антониды* и *речитатив Сусанина с хором.* Вспомнил также слова *Дена*, который однажды привел Шпора в замешательство, спросив у него, „по какой причине

у него вся *Ессонда* идет в $\frac{3}{4}$ деления такта?" Не желая, чтобы и ко мне могли придраться за единообразие [метра], я написал ту же мелодию в $\frac{6}{8}$ и в b-moll, что бесспорно лучше выражает нежное томление любви» («Записки», с. 160).

Хорошо шло дело с сочинением оперы и в августе в Петербурге:

«...Всякое утро я сидел за столом и писал по 6 страниц мелкой партитуры... По вечерам, сидя на софе, в кругу семейства и иногда немногих искренних приятелей, я мало принимал участия во всем меня окружавшем; я весь был погружен в труд, и хотя уже много было написано, оставалось еще [достаточно] многое соображать, и эти соображения требовали немало внимания; надлежало все пригонять так, чтобы вышло стройное целое. Сцену Сусанина в лесу с поляками я писал зимою; всю эту сцену, прежде чем я начал писать, я часто с чувством читал вслух и так живо переносился в положение моего героя, что волосы у самого меня становились дыбом и мороз подирал по коже» («Записки», с. 164).

Опять ценное описание творческого процесса: и запись готового в партитуру, и соображения целого, и вызывание в себе через речевую интонацию эмоциональных состояний, соответствующих переживаниям действующего лица,— словом, сталкивались друг с другом различные этапы и методы сочинения, так как весь организм Глинки был охвачен давно подготовленною неодолимою потребностью — создать русскую оперу, по-русски написанную. Тут же осуществлялись и пробы написанного — исполнение фрагментов оперы, а по ее окончании, в ту же зиму 1835/36 года началось ее разучивание русскими оперными артистами.

Тут-то во всем объеме развернулись исполнительское дарование Глинки и его владение вокальным искусством. Все отзывы современников о мастерстве, стиле и глубокой художественной выразительности его пения говорят, в сущности, об одном: что, как и в своем «Сусанине», Глинка в своем вокальном искусстве нашел путь к великому русскому реализму и закрепил этот путь, вызвав и встретив среди выдающихся артистов, своих современников, зачинателей и продолжателей его, глинкинского, дела. По-видимому, вокруг репетиций оперы Глинки росло и зрело серьезное художественное реформаторское движение. Лучшие исполнители чувствовали, что тут дело не в одном совершенстве пения и зарождении русского пения, но в глубоко новом содержании и стиле и, как мы сказали бы теперь, новом сценическом образе.

Но вместе со всей сутолокой первых проб, репетиций, хлопот о принятии русской оперы на русскую же сцену — хлопот

весьма унизительных, попыток найти служебное положение, среди бюрократической волокиты и бестолковой суеты окружающего светского общества, плюс среди начавшихся ощущений неразумности поспешной женитьбы на вовсе чуждой женщине — теряется след творческой жизни и саморазвития Глинки, за чем можно было с вниманием следить до этой поры.

Начинается странная и тягостная полоса в биографии великого музыканта: несомненна линия могучего восхождения творчества и дальнейшего роста накопленных творческих сил, не исчерпанных первой оперой, но одновременно беспорядочная, хаотическая бытовщина и внутреннее духовное одиночество. Вся последующая — после начала дела о разводе — жизнь Глинки в «кукольниковской богеме» лишь самоодурманивание общительного человека пребыванием будто бы в артистической атмосфере. Это был «дрянной опиум», и надо удивляться только стойкости и выдержке творческого сознания Глинки и борьбе его за право на творчество, ибо только благодаря этим качествам создавалась гениальная партитура «Руслана и Людмилы». Впечатление такое: чем больше в дальнейшем беспорядка и бестолковщины в быту вокруг Глинки и чем гнуснее усилия недоброжелателей снизить его значение, тем оптимистичнее и яснее его творчество, тем глубже и выше его художественный интеллект, тем прочнее его художественные убеждения и отточеннее в своей безупречной логике его мастерство.

Шум вокруг премьеры «Ивана Сусанина» (27 ноября 1836 г., по ст. стилю) и официальные милости, по-видимому, самого Глинку не обманывали, несмотря на его восторженные — отчетные об успехе — письма к матери. Если учитывать всегда бодрствующую, умную иронию Глинки, то лучше надлежит верить фрагменту из его «Записок» по поводу булгаринских статей в «Северной пчеле»[1]. Как тонкая ищейка, Булгарин понимал, что «Ивана Сусанина» царь и двор принимают, ибо неудобно, нельзя по ситуации не принять, но что, по существу, глубокой оценки тут не было и быть не могло.

Очень немногие интеллектуально чуткие люди из высшего и среднего круга общества (Одоевский, потом Гоголь) угадали смысл события; большинство или не разбиралось в этом, или не удосужилось, *или просто не ощущало в музыке как искусстве той значимости*, которая всеми признавалась в литературе

[1] «Эти статьи любопытны и ясно определяют степень невежества в музыке их автора. Некоторые из аристократов, говоря о моей опере, выражались с презрением: „C'est la musique des cochers"» («Это музыка кучеров».— *Б. А.*). И к этому абзацу Глинка сделал на полях приписку: «Это хорошо и даже верно, ибо кучера, по-моему, дельнее господ» («Записки», с. 180). Столь меткая саркастическая фраза показывает, что никогда Глинка не обольщался успехом оперы и оценивал верно свое положение в «свете». Очень характерна и его оценка (в письме к матери 2/14 января 1837 г.) наконец полученной должности: блага-то блага, но служить придется под начальством А. Ф. Львова, «с которым мы не совсем в ладу» (см. письмо 15).

и живописи. Поэтому Пушкин проглядел значение первой оперы Глинки, как потом Белинский — ценность «Руслана». Смущала и серьезность всей концепции «Ивана Сусанина». Чувствовали, что тут дело вовсе не в низкопоклонническом патриотизме, вроде патриотизма пьес Кукольника, а в чем-то ином, существенном. Но, увы, более широкие демократические слои интеллигенции, среди которых все более и более росла известность оперы и ее автора, были пока «слушателями без голоса» и своего мнения громко высказать не могли.

В Большой театр Глинку не пустили: «сверху», вероятно, по бюрократическому тупоумию, а «изнутри» по соображениям более «веским», шкурным. Позволяю себе усомниться в легенде, пущенной в оборот самим Глинкой, о благожелательности — альтруистической — дирижера и композитора итальянца Кавоса к «Сусанину». Так в театре дела не делаются. Вернее всего, Кавос понял, что перед сильным тогда в придворных кругах Жуковским надо сдаться, а как музыкант, хотя и ощутил превосходство глинкинского «Сусанина» над одноименной собственной его оперой, но понять произведения Глинки не смог. Достаточно напомнить меткий критический отзыв композитора о Кавосе-дирижере:

> «...Кавос вел репетицию со свойственною ему деятельностью, только по привычке не соблюдал оттенков, в особенности *pp* никогда почти не выходило, а было что-то вроде *mf*. Равным образом он как-то не мог уловить настоящего темпа, а всегда брал его несколько медленнее или живее» («Записки», с. 173).

Тут что ни слово, то меткая критическая стрела! Вряд ли Глинка во время репетиций «Сусанина» воздерживался в своем кругу от такого рода суждений, и в «Записках» они не звучат отболевшим воспоминанием. Поэтому в театре не могли не учитывать ни превосходства всей музыкальной культуры Глинки, ни обаяния для артистов его творческой личности, ни его тонкого исполнительского чутья и мастерства его собственного исполнения.

В ремесленниках искусства не могло не проснуться чувство самообороны, и, в конце концов, в итоге борьбы Глинки за служебное положение его назначили 1 января 1837 года под начало его недоброжелателя А. Ф. Львова капельмейстером Придворной певческой капеллы, где ему невозможно было развернуться: вместо театра, артистов, оркестра — родной стихии Глинки — певчие, церковное пение, да еще в рамках придворной службы, и роль регента, педагога по «сольфеджио», а дальше командировка на Украину: набирать для капеллы голосистых мальчиков. Право, эта «милость» для Глинки была придумана не менее ловко, чем камер-юнкерское звание для Пушкина! Но это была служба, а не звание, и службы можно было избежать: 18 декабря 1839 года Глинка был по собственному желанию уволен.

Не легче было и в быту. Не в том дело, виновата ли была жена Глинки, ибо и сам он аскетизмом не кичился и к женской красоте равнодушия не проявлял. Но «содержание быта», с неисчислимыми дрязгами и дорогостоящего, стало, по-видимому, невыносимым. Началась длительная эпопея развода. Петербургское общество не грызло Глинку с таким ожесточением, как Пушкина; и когда Пушкин был уже на вершине отчаянного одиночества и вскоре погиб, Глинка еще иронически подшучивал над своей судьбой и положением, но общество инстинктивно «выдавливало» его из своего круга. Передышка — поездка на Украину за певчими (весна и лето 1838 г.) — не исправила хода событий, и уже летом 1839 года его пристанищем стала квартира братьев Кукольников[1], куда он затем вскоре и совсем перебрался. Началась жизнь «братии»!

II. ЭПОХА «РУСЛАНА»

Как среди всего этого мог возникать «Руслан» — партитура, указывающая не только на богатство и неистощимость музыки, но и на упорную громадную работу, на высокий интеллектуальный труд и стойкость художественных идеалов,— это все же удивительно.

Но сперва проследим — хоть и беспорядочную — жизнь Глинки в музыке за период от поступления на службу или, вернее, от премьеры первой оперы до премьеры — число в число — второй: 27 ноября 1842 года (по ст. стилю).

Вот занятия Глинки в капелле по его ценным наблюдениям:

> «...Я взялся учить их (плохо успевающих певчих.— *Б. А.*) музыке, то есть чтению нот, и исправить интонацию, по-русски — выверить голоса. Мой способ преподавания состоял в разборе скалы, означения полутонов, следственно, изыскания причины употребления знаков повышения и понижения; впоследствии писал я на доске двухголосные короткие задачи (Sätze), заставлял сперва сделать разбор, потом спеть одну, потом разобрать и спеть другую партию, потом всех вместе, стараясь образовать слух учеников моих и выверить голоса их[2].
>
> Когда в первый раз явился я для преподавания с мелом в руке, мало нашлось охотников; бóльшая часть

---

[1] Бывшая петербургская квартира Глинки (ныне дом 3 в Фонарном переулке) до переезда его на казенную квартиру в Певческой капелле.

[2] Здесь, как и всегда, во всем своем художественном становлении, Глинка прежде всего стремится вызвать активность слуха, «самопознание слуха», природный дар обратить в осознанное явление и не допускать его механизации, чтобы неизбежно возникающая в итоге выучки слуховая инерция была бы завоевана сознательным усилием!

больших певчих стояла поодаль с видом недоверчивым, и даже некоторые из них усмехались. Я, не обращая на то внимания, принялся за дело так усердно и, скажу, даже ловко, что после нескольких уроков все почти большие певчие, даже и такие, у которых были частные и казенные уроки, приходили ко мне на лекции» («Записки», с. 183, 184).

«...Мои занятия с певчими шли весьма успешно, и я [часто бывал в певческой] видел быстрые успехи учеников моих, которые начали уже разбирать ноты довольно свободно. Я этим не ограничился и желал испытать силы свои в церковной музыке; написал *Херувимскую* C-dur и принялся за фугу *с текстом*, но без успеха. Сблизился я также с профессором Театрального училища *Солива*[1]; для него приказал разучить двуххорную фугу *Сарти*, которую произвели успешно» («Записки», с. 188).

«...Я иногда заходил к *Солива* и намерен был упражняться с ним *в строгом штиле*, но эти занятия остались безуспешны...» («Записки», с. 192).

Артистическое самолюбие Глинки всю жизнь заставляло его ставить перед собой проблему *строгого стиля*, решение которой ему не давалось. Значит, занятия у Дена не совсем успокоили его художественную придирчивую совесть! Но была еще одна причина: Глинка, по-видимому, плохо разбирался в русском культовом пении. Религия, церковь, культ, да еще в обстановке придворного раболепства — все это ему, гедонистически настроенному «язычнику» по природе, было чуждо. Служба же в Придворной капелле и чувство долга, в свою очередь, требовали этих познаний (потом, во время поездки по Украине летом 1838 года, Глинка не раз сообщает в письмах к Н. В. Кукольнику о своих работах по изучению круга церковного пения).

Занятия с Соливой, вероятно, шли по линии изыскания новых возможностей реформаторства в этой области, ибо дело, выполненное Бортнянским, Глинке, вкусившему более серьезной и высокой культуры хоровой полифонии, казалось уступкой российскому провинциализму (не отсюда ли идет позднее все же несправедливый отзыв Глинки о Бортнянском в письме к К. А. Булгакову 8 ноября 1855 года: «Что такое Бортнянский? — *Сахар Медович Патокин* — довольно!!» — отзыв, может быть, и правильный о характере стиля, но не о качестве мастерства!).

Приучив себя в художественном своем «ремесле» делать все основательно, Глинка, видимо, решил, что раз судьба привела его к капелле — зацепиться за это дело, дать пищу своему му-

---

[1] Солива Карл Эвазио (1792—1863), итальянский оперный композитор. С 1832 по 1841 год работал в Петербурге.

зыкальному интеллектуализму и поднять русскую хоровую музыку и культуру.

Почувствовав миражность своей затеи, он стал — по возвращении из поездки — постепенно «сдавать» по службе, несмотря на данное себе обещание стать исправным чиновником. Но служба-то минула, а проблема усвоения строгого стиля с какими-то утопическими мечтами о его российском «приложении» навсегда приковала мысль Глинки. Этот мираж если и не породила в нем, то вновь стимулировала краткая деятельность на посту придворного капельмейстера.

Наряду со службой продолжалось постоянное впитывание Глинкой музыки и увлечение непрестанным музицированием в быту, причем тут подлинно художественное смешивалось с расточительно-рассеянной «компанейской» жизнью, в которой музыка, уже сама становясь «пиршеством», вступала в соревнование с питием и довольно-таки уродским балагурством. Развлекательная сторона поездки по Украине, да и житие с «братией» обнаруживают не то что вкус Глинки к жалкой бытовщине, порожденной нравами крепостничества,— для него это все могло быть своего рода «куреннем скверного табака, до одури», но расточительность и известного рода легковерие его общительного характера.

Творчество между тем шло по двум линиям: по затаенной, глубоко сосредоточенной работе над «Русланом» (жалобы на помехи извне этой работе нет-нет да и прорываются скорбно в письмах Глинки) и по бросаемым на поверхность время от времени камерным «малым художественным ювелирным работам». При все возраставшей их качественной значимости, некоторые из них достигали и порядочного объема в виде ли цикла или в виде самостоятельно развитого произведения (как, например, романтическая баллада «Ночной смотр»). Вокальная сфера господствует тут всецело.

> «...Я также часто видался с Жуковским и Пушкиным. Жуковский в конце зимы с 1836 на 1837 год дал мне однажды фантазию *Ночной смотр*, только что им написанную. К вечеру она уже была готова, и я пел ее у себя в присутствии Жуковского и Пушкина» («Записки», с. 184).

В августе 1837 года Глинка по просьбе выдающегося артиста русской оперы, лучшего тогда исполнителя роли Сусанина — Петрова, для жены его Петровой-Воробьевой сочинил добавочную сцену (сцена Вани у монастыря) в опере «Иван Сусанин», прочно вошедшую в основной контекст.

> «...Кроме прибавочной сцены, в течение 1837 года написал я два романса: *Где наша роза* и *Ночной зефир*, слова Пушкина» («Записки», с. 193).
>
> «...В 1838 году, на масленой неделе, по недоразумению я поссорился с Гедеоновым (А. М.— директор импе-

раторских театров.— *Б. А.*) и прекратил уроки в школе (театральной.— *Б. А.*). Тогда же для милой ученицы моей написал романс *Сомнение* для контральто, арфы и скрипки, слова Н. Кукольника» (Записки», с. 196).

Влюбчивость Глинки, не раз быстро вспыхивавшая, порождала и быстрый художественный отклик, чаще всего не мимолетный, а в прочно скованном, обобщенном лирическом образовании. Ряд его романсов, возникших как искры от переходящего любовного пламени, становился своего рода «неистощимым запасом» эмоций при каждом и даже любом исполнении, волнуя слушателей. Как раньше в молодости сочиненное «Не искушай», так теперь произведение зрелой поры Глинки «Сомнение» стали своего рода «интонационными формулами», вызвав к жизни множество «производной» из них музыки.

В мае, 20-го или 21-го, в том же 1838 году, сочинен в Новгороде-Северском для сообщения «милой ученице», что «я все тот же», романс:

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

впоследствии ставший известным в своем новом облике — на пушкинские слова:

В крови горит огонь желанья.

Опять одна из характерных для Глинки метаморфоз: страстное волнение перерастает в строгий и стройный художественный организм. Не степень и не качество любовного восторга играли здесь существенную роль — ведь Глинка всегда влюблялся,— но та зрелая художественная эпоха, в которую он вступил, познавание жизни, интенсивный рост его личности, интеллектуальная артистическая культура, словом, все содержание его сознания. Любой объект его чувства, лишь бы в данный момент оно, чувство, было искренним, волновал и стимулировал его творчество; но интеллектуализм как основа его художественной культуры и его умное мастерство «переплавливали» его эмоциональное возбуждение в ценные художественно-полнокровные, насыщенные радостью жизни — вопреки всем бытовым несуразностям и гнусности — музыкальные образы (даже часто вовсе независимо от качества стихов).

В 1839 году Глинка, по его словам, написал Вальс (G-dur) и Польский (E-dur) для оркестра, романс на слова Кольцова *Если встречусь с тобой* и *Valse-fantaisie* — обе эти вещи для своей новой симпатии Е. Е. Керн. Затем для сестры — ноктюрн *La séparation* (f-moll) для фортепиано.

«...Принялся также за другой ноктюрн *Le regret,* но его не кончил, а тему употребил в 1840 году для романса *Не требуй песен от певца»* («Записки», с. 236).

«...Зимою (1840.— *Б. А.*)... Е. К[ерн] выздоровела, и я написал для нее вальс на оркестр B-dur. Потом, не

знаю по какому поводу, романс Пушкина *Я помню чудное мгновенье»* («Записки», с. 243).

Таково краткое замечание о замечательном романсе, где мелодия Глинки достигает исключительной пластичности и выразительной гибкости и плавности: именно она плывет над и вместе с пушкинским стихом, создавая в целом впечатление интонационного единства и слияния напевности звуков, слов и музыки! В этом сообщении — мимоходом — опять чувствуется беспечно моцартовский артистизм Глинки, о чем всегда всякие Сальери всех веков и народов будут говорить так, как у Пушкина:

Ты с этим шел ко мне
И мог остановиться у трактира
И слушать скрипача слепого! — Боже!
Ты, Моцарт, недостоин сам себя...

И Моцарт-Глинка наивно спросил бы:

Что ж, хорошо?

«...В день моих именин, то есть 21 мая (1840.—*Б. А.*), когда я шел из Ревельского подворья к Степанову (художник.—*Б. А.*), где провел большую часть того дня, мне пришла мелодия *болеро* «О, дева чудная моя».

Я попросил Кукольника написать мне стихи для этой новой мелодии[1], он согласился, а вместе с тем предложил мне несколько написанных им романсов. По этому, кажется, поводу пришла Платону (брат Нестора Кукольника.— *Б. А.*) мысль о двенадцати романсах, изданных потом П. И. Гурскалиным под именем *Прощания с Петербургом.* У меня было несколько запасных мелодий, и работа шла весьма успешно» («Записки», с. 244—247).

По просьбе Ширкова (одного из либреттистов «Руслана». — *Б. А.*) Глинка

«начал писать *Камаринскую* для фортепиано на три руки, но вышла такая дрянь, что тут же на месте разорвал написанное мною. Из Болеро я сделал целую пьесу для фортепиано» («Записки», с. 247).

Конец лета и начало осени 1840 года Глинка провел в интенсивной работе над «Русланом», а между 19 сентября и 15 октября он сочинил музыку к трагедии Кукольника «Князь Холмский», где опять, в новом аспекте и не без влияния «Эгмонта» Бетховена, возродилась яркая эпико-драматическая область дарований Глинки.

Не повезло этой изумительной музыке. Прицепленная к пьесе, все-таки ходульной и весьма посредственной (несмотря на некоторую ее эффектность и изобретательность драматур-

[1] Глинка нередко употреблял этот метод: применение стихов к готовой музыке. Так было и при сочинении «Ивана Сусанина», так и при сочинении «Руслана». Его мелодическая изобретательность шла впереди

гии Кукольника), музыка Глинки при жизни автора исполнялась скверно, внимания к себе не привлекла, а потом долгие годы пролежала в забвении. А между тем драматизм ее симфонических антрактов, юмор песни Ильинишны, высокое содержание лирики Рахили, своеобразная концепция увертюры из цепи образных и жанровых сопоставлений — все вместе образует художественное явление большой силы выражения и убедительности.

В сущности, тут продолжается путь, развернувшийся в «Иване Сусанине», но в инструментально-симфоническом ракурсе. Вокальные номера крайне интересны и сочно образны, но суть дела не в них, а в оркестровом раскрытии идей. Глинка очень надеялся на успех этой своей музыки (письмо к матери от 29 сентября 1840 года), но успеха не было. Еще в 1841 году, в марте, он с болью сообщает В. Ф. и А. Г. Ширковым:

> «...Немало пострадали уши нынешним великим постом. Играли мои антракты *Холмского* — и так терзали моих бедных чад, что я, несмотря на мое долготерпение, не мог удержать своего негодования».

А между тем «Холмский» — это важное перепутье между операми Глинки. Можно даже говорить о «бетховенизации» его стиля при всей его оригинальности. Воздействие бетховенской музыки на Глинку и оценка ее им наблюдались мало. Но, например, в «Князе Холмском» следы этого воздействия несомненны. Характерно признание Глинки:

> «...Играли и очень недурно, антракты *Эгмонта* Бетховена, — № Clärchens Tod произвел на меня глубокое впечатление, в конце пьесы я схватил себя за руку, мне показалось от перемежки движения валторн, что и у меня остановились пульсы» («Записки», с. 202).

Это было в 1838 году в Качановке на Украине. Ранее того отмечались им яркие впечатления от Второй и Седьмой симфоний и от оперы «Фиделио». Далее, по поводу приезда в 1838 году в Петербург знаменитого скрипача Липинского, Глинка вспоминает в «Записках», что он привел его в восторг сильной игрой в квартетах Бетховена, особенно последних.

В конце декабря 1840 и начале января 1841 года Глинка сочинил «Тарантеллу» для хора с оркестром на стихи поэта И. П. Мятлева и «Прощальную песнь» (хор) воспитанниц Екатерининского института (текст П. Г. Ободовского); близко к этому времени — романс «Как сладко с тобою мне быть» на слова П. П. Рындина.

За исключением нескольких мелочей, обзор лирических экспромтов и более крупных произведений Глинки эпохи создания «Руслана» показывает, что все эти высекаемые воображением композитора сверкающие искры вполне бы оправдали его «жизнеповедение»; пять лет, в которые входит цикл содержательных по развитию и углублению глинкинского лиризма романсов —

«Прощание с Петербургом», сцена у монастыря в «Сусанине» и музыка к трагедии «Князь Холмский»,— можно вполне считать творчески оправданными. При той сутолошной и отравленной непризнанием, сплетнями, сознанием одиночества[1], крахом его пламенного увлечения Екатериной Ермолаевной Керн и бесконечно тянущейся бракоразводной канителью жизни удивителен не вопль—отчаянный — Глинки в одном из своих писем:

> «...Увезите меня далеко отсюда, я достаточно терпел эту гнусную страну — довольно с меня! У меня сумели отнять все, даже энтузиазм к моему искусству — мое последнее прибежище» (28 марта 1841 г., к сестре — Е. И. Флери),—

но удивительно, что он не потерял этого энтузиазма и упорно писал «Руслана», лишь фоном для которого были только что перечисленные *малые* его произведения.

«Руслан» требовал гигантской работы, настойчивого труда и умственной дисциплины, а между тем достаточно прочесть со вниманием письма Глинки к матери и Ширковым о том, как изводила его духовная консистория, и о гнусностях всяких дельцов возле бракоразводных процессов, чтобы оценить душевную стойкость Глинки и его творческую работоспособность.

И еще: «Руслан» требовал общественного внимания к автору и поощрения со стороны хотя бы исполнительской — бережного отношения к уже написанному Глинкой, а между тем только что цитированное письмо к сестре кончается вопросом: «Терзали ли мою бедную музыку этим великим постом?»

Легенда о творческой распущенности Глинки и о слишком длительной работе над второй оперой поэтому распадается. Не говоря о ценном творческом фоне, за которым сочинялся или обдумывался «Руслан»,— сочинения всего этого периода (1837—1842), самый труд над столь обширным созданием внушают глубокое уважение. Даже отрицатели «Руслана» и скептики всегда должны были, подобно Сальери у Пушкина, признавать:

> Какая глубина!
> Какая смелость и какая стройность!

Смелость, но не зубоскалящая скороспелая дерзость, и именно стройность, но не стройность обыденной оперной драматургической банальщины и театральщины.

История создавания «Руслана» запутана донельзя самим Глинкой в его же «Записках» и излишней доверчивостью, с которой относились к его собственным «чудаческим разоблаче-

---

[1] В марте 1841 г. в письме Глинки к друзьям — Валерьяну Федоровичу и Александре Григорьевне Ширковым, которым он, пожалуй, больше чем кому-либо душевно раскрывался, встречаются такие строки: «Мне крайне грустно и не с кем разделить горя — приятелей много, но они склоннее издеваться над моими страданиями, нежели понимать или утешать меня — ты один вполне постигал меня; но тебя нет здесь, и огромная наша столица теперь пустынна для меня, как беспредельная украинская степь».

ниям» планов и либретто оперы. То ли он это делал с досады на недалеких и беспомощных друзей, то ли упускал многое (только не из-за забвения: «Записки» показывают, что Глинка, ох, как хорошо помнил все, что ему было важно!), то ли иронизировал над Н. Кукольником, мнившим, что он много помогал Глинке.

Действительно, если недооценивать трудности и сложности сочинения «Руслана» и времени, потребного на творческий процесс в целом, то высказывания Глинки могут смутить исследователя. Но перед нами конкретное, гениальное по свежести и ясности музыки колоссальное произведение, реализованное в самую зрелую пору композиторства Глинки. Разве это не убеждает в ином — в том, что не от легкомыслия Глинки, а от недооценки, непонимания его стремлений происходили и кажущаяся медлительность в осуществлении гигантского замысла и прерывчатость работы? Почему бы не попробовать, учитывая в совокупности тягостное положение Глинки среди окружения и вместе с тем его глубокую, пламенную любовь к родине, поставить такой «тезис»?

Глинка — умен и артистичен, а приятели — мелковаты, и его концепции освоить не смогли. Он пробился собственными силами.

В самом деле, если вспомнить нелепость всех споров о «Руслане» после создания его, при реальном существовании прекрасной музыки, то как же было окружающему «свету» проверить и понять Глинку до и в течение работы над второй оперой? Не зря же он в 1838 году иронизирует: «Я теперь буду другой человек — не сумасшедший автор музыки...».

Но если не по «Запискам» всецело, то по письмам Глинки, в особенности к В. Ф. Ширкову, действительно много ему помогавшему, и сопоставляя их с «Записками», можно более или менее распутать историю создавания «Руслана». Только надо решительно покончить с поисками мнимого первоначального плана и вообще с планами как истоком всего дела. Как и при создании «Ивана Сусанина», у Глинки до «планов» было осознание своего призвания, творческая мысль, концепция некоей русской оперы, даже музыкальные образы, а подсказанный потом *сюжет* решил дело. Но надо твердо запомнить, что сюжет был *следствием* исканий, обдумывания, наконец, наличия идеи, даже содержания музыки, но не *причиной*.

Глинка с детских лет очень увлекался странствованиями и путешествиями, сказаниями и книгами о далеких странах, и всю жизнь он любил читать великие эпические поэмы, а главное, любил народ и народное. Подсказанная Шаховским мысль об опере на сюжет пушкинской поэмы поэтому, естественно, была по душе Глинке. Только и тут не надо путать хода явлений: не пушкинскую иронизирующую поэму, как таковую, брал Глинка сюжетом для своего «Руслана», не она была первопри-

чиной, а обосновавшее ее эпическое содержание, то есть выбор пушкинского «Руслана» вытекал из всей благорасположенности Глинки к эпосу и поэмам о странствиях. Пушкинская поэма, значит, была для Глинки *опорой* постоянной привязанности его к эпическому, а не *причиной*.

Что такое сюжет для музыканта? Это либо стимул к неизведанному новому опыту, либо совпадение с уже познаваемым или обогащение познанного. Творческий процесс в каждом таком случае бывает иной.

Спор по поводу «Руслана» был спором почти без учета реальности Глинки — человека, творца, артиста во всей его конкретности; спор выродился в словесную «*прю*» о жанре. Опера не удалась, ибо это и не опера, и не театр! Ну, не опера, не театр, так что же? Симфония? Симфоническая поэма? Нет и нет! Просто неудавшийся, бесформенный замысел? Тоже как будто не так. И вот решение критики как будто получилось компромиссное: ну, пусть «Руслан» как хорошая музыка живет себе на сцене. Но это хоть и опера, однако же, не совсем: Глинка-де спешил и «недовыполнил плана», спешно, кое-как, «смотав» различные куски. Не потому ли тогда вся сценическая история «Руслана» есть, прежде всего, история *урезок,* сокращений партитуры, то есть, выходит, «перевыполненного» Глинкой плана?

Словом, парадокс на парадоксе! А между тем русские люди, публика, массы вот уже скоро сто лет упорно наслаждаются глинкинской второй оперой и ни в какие доказательства «недомыслия или непродуманности», а тем более барской лени Глинки не верят. «Руслан и Людмила» живет как опера и жить еще будет долго.

Не форма, не литературное произведение, а то, что давало стимул Глинке в поэме Пушкина «Руслан и Людмила», что давало размах, развитие его творчеству, его воображению и что было материалом для его собственного создания, — это и являлось объектом исканий композитора. Не так ли было потом со сказкой Перро, которая у Чайковского стала изумительной волшебно-музыкальной сказкой-симфонией («Спящая красавица»)? И разве Чайковский не ценил «Пиковую даму» Пушкина как литературное произведение только потому, что написал свою оперу на основе этой новеллы, как содержательного, ценного повода, сочетав в своем произведении и пушкинское и не пушкинское?

Как композитор, как мастер, то есть как человек, художественно-звуково познающий и отражающий действительность, Глинка мог чувствовать в себе творческие силы для создания национального эпоса через музыку. Уже «Иван Сусанин» — не драматическая опера в обычном жанровом смысле. Ее интродукция и ее финал в особенности явно указывают, что Глинка перешагнул жанр. Это эпический сказ о героическом народном сознании, о крестьянстве и родине. Эпос нельзя замыкать

в понятие литературного жанра. Вернее, эпос становится литературным жанром и существует, как таковой, только как следствие эпического содержания, то есть народного мышления о действительности, о земле, мире, о родине, о смелых людях...

Симфонизм — величайшее завоевание творческого сознания — открывал перед музыкой перспективы освоения-познавания действительности. В борьбе за симфонизацию опер различного *художественного* ранга различными композиторами прохо дил музыкальный XIX век. Так же, как в области симфонической поэмы. Ни «Ода к радости» Бетховена, ни «Ромео и Юлия» Берлиоза, ни «Франческа» Чайковского не являются музыкальной иллюстрацией данных произведений поэзии и драмы, но симфоническим их преломлением. Это движение вовсе не было завоеванием «жанров» чужих искусств, потому что не жанр, а темы, содержание, идеи симфонизовались.

Не драму Шекспира как произведение «соседнего» или родственного искусства брали Берлиоз, Чайковский, Верди, а *шекспировское,* потому что в Шекспире закрепилось великое содержание, великие конфликты. То же со скромным «Евгением Онегиным» Чайковского: дело не в «романе в стихах» как в жанре, а в том, что основное *пушкинское* сплело здесь комплекс эволюционно-глубоких столкновений идей и чувствований большого периода русской жизни и культуры.

Итак, Глинка симфонизировал эпос народов великой своей родины. Неопределенному пушкинскому сказочному Востоку он, опираясь на фольклор, дал черты конкретные: славянско-русские элементы он преломил сквозь освоенный русской культурой и им самим, Глинкою, европейский музыкальный интеллектуализм.

Симфонизм — великий переворот в сознании и технике композиторов, это эпоха самостоятельного осваивания музыкой идей и заветных дум человечества, идеалов народно-героического, людской любви, становления жизни и трагедии смерти как античного рока. Симфония как музыкальный жанр есть лишь следствие этого явления. «Пляска смерти» Листа — не симфония, и, однако, это глубочайшее симфоническое произведение, музыкально-пластически вновь вызвавшее в искусстве давнюю-давнюю традицию народных и ремесленно-горожанских «плясок смерти». Вокруг этой темы в XIX веке «крутилось», кроме Листа, и сознание Берлиоза, и Чайковского, и других.

Своим «Реквиемом» Моцарт начал *симфонизацию* культовой музыки, ибо это не исповедание церковника, а уже индивидуалиста, задумавшегося, правда, о старых, но еще беспокоивших человека вещах — смерти и возмездии. Гайдн в знаменитых поэмах-кантатах «Времена года» и «Сотворение мира» остался симфонистом, как был в инструментальных своих симфониях, но симфонизирует он не сферу библии — канонически, а другую — ту, что лежит за суровыми библейскими речениями —

светлую, ясную, — мысль о космосе, о земле, о солнце, о природе. Бетховен уже создает из симфоний комплексы идей и идеалов. Глинка симфонизирует народный эпос, сказ о крестьянине-герое, и в этом, в симфоничности, глубокое отличие его «Сусанина» от великого завоевания оперной театральности — героики россиниевского «Вильгельма Телля» (1829), как данного в пределах жанра.

Сопоставьте «Сусанина» и «Телля», сравните жанрово-иллюстративную интродукцию «Телля» и интродукцию «Сусанина». А финалы? А гениальное введение симфонизированного танца в драматический комплекс и преодоление придворного наследия в лирической драме: танца как дивертисмента, как развлекательного жанра.

Но почему тогда Глинка не сделал из «Руслана» симфонии, симфонической поэмы, симфонической кантаты? Да потому же, почему Вагнер не сделал симфонии из «Тристана» или «Гибели богов», потому, что, как еще Моцарт в «Дон-Жуане», так и он в «Мейстерзингерах», попытался симфонизировать сферу «веселой драмы» — оперы-комедии.

Шла борьба за *симфонизацию* оперы, за превращение ее из придворно-развлекательного (пусть даже самого серьезного, как у Глюка) зрелища, *спектакля,* где, как в салоне, встречались хорошо знавшие друг друга люди, где комбинировались интриги, предвосхищались назначения и т. д.,— в эмоционально-идейное, музыкально-выразительное, лишь с помощью средств театра осуществляемое конкретно-развернутое симфоническое становление. Потому-то Вагнер добивался темноты в зрительном зале, чтобы окончательно «добить» оперу — расширенный салон!

Вернуть театр к этическим идеалам античности и страстности драм Шекспира через музыку, ставшую симфонической, то есть тоже выросшую до самостоятельного «обсуждения» вечных мыслей человечества,— вот в чем был смысл борьбы за симфонизацию оперы в Европе.

И этот театр был конкретно осуществлен и на Западе и у нас. И режиссеры не смели кричать, что композитор и музыка мешают им создавать подлинное театральное зрелище! Знаменитые вагнеровские циклы в б. Мариинском театре и там же интеллектуально высокий уровень спектаклей «Руслана», «Фиделио», «Тристана» под управлением Э. Ф. Направника — это и было симфоническим театром во всей его этической содержательности.

Глинка, как мы уже наблюдали, вырос на освоении сонатности увертюр и театрализованной симфоничности. По всему складу его дарования и ума, по своеобразию «языческой», с гедонистическим уклоном, «хватки» за конкретное пластическое в жизни ему не задалась *симфония,* имеющая в основе абстрактное становление музыкальных образов без твердой опоры на реально ощутимое становление явлений. Как потом показало

все развитие русского симфонизма, и особенно судьба Глазунова, реалистическому насквозь складу мышления не удается симфония как своего рода музыкально-логико-философский мир образов вне конкретного развития идей. Борьба за Берлиоза и Листа — весьма характерное явление в истории русской музыки... Только С. И. Танееву в c-moll'ной, наиболее известной его симфонии, удалось на пути чисто интеллектуального симфонизма раз создать произведение, если и не великое, то все же достойное глубокого почитания. Но и у него действительно мощным, величавым произведением оказалась симфонизированная кантата «По прочтении псалма».

Характерный для русского симфонизма[1] путь все-таки от увертюры «Руслана» к «Экстазу» и «Прометею» Скрябина, и точки приложения его — эпос, поэма, лирически взволнованная ода; беру эти понятия не как литературные жанры, а как сферы эмоций-идей, и к тому же омузыкаленные, а не логически-отвлеченный трактат, не «математически-музыкальное размышление». Понятна поэтому цепляемость русских композиторов за театр музыкальных образов, наряду с театром бытово-историческим, романтико-лирической драмой и т. д.[2] Оттого-то «Сусанин», «Руслан», «Игорь», «Китеж» являются вершинами русской оперности и оттого даже такие исторически конкретные «сюжеты» — «Иван Сусанин», «Князь Игорь» — выковываются в величавом эпико-симфоническом становлении, а не расплавляются в мелодраматическом пафосе «Гугенотов» и т. д.

Таким образом, «Руслан» Глинки — это гениальный опыт музыкального воссоздания народного эпоса о героических странствованиях в облике симфонического театра, театра конкретно-зримой симфонии или симфонического отражения действительности.

Вернемся к процессу создания «Руслана».

Глинка, воспитанный в строгих заветах ремесленно-точного искусства, да и по всему складу своего мышления был очень чуток к конструктивно-формальным элементам музыки и к форме произведения. Нет никакого основания предполагать, что он в отношении своего любимого детища — «Руслана» — отказался бы от своей собственной природы. Сохранившиеся планы оперы поэтому не что иное, как отпечатки на бумаге «следов упорной работы над незадавшейся формой». Письма к В. Ф. Ширкову обнаруживают то же. Но Глинка любил решать все конкретно-художественно, мысля, как музыкант, своим ремеслом в работе, не философствуя о своем сочинении, даже стесняясь раскрывать свою «кухню», видимо, и беседовать на окололежащие темы.

---

[1] Можно сказать, *иллюзорного симфонизма*, в противовес *интеллектуальному*.

[2] Предисловия Римского-Корсакова ко многим из его опер, при некоторой их наивной категоричности, являются все же тем же проявлением идей симфонического (вернее, *симфонизированного*) театра.

Думается, что попытаться хоть вкратце наметить ход его творческих поисков можно через наблюдение над «отталкиванием» его от пушкинской поэмы и над тем, как он ее расширял.

Глинка откинул пушкинскую юношески задорную иронию над эпосом и эпическими поэмами. Он все события «взял всерьез» и трактовал их убедительно-реально. Достаточно указать на симфоническую интродукцию к монологу «О поле, поле» и самый монолог как характерный пример музыкально-симфонического углубления темы, ситуации и содержания. Глинка совершил полную метаморфозу в отношении «эротически шаловливых» отголосков лицейского периода поэзии Пушкина с ее мальчишеским «любопытством». Он перевел эротику поэмы в план глубокого чувства (Гориславa), размышления (Финн), ревнивой зависти (Наина, Фарлаф), девичьей капризности и тоски по милом (Людмила), культа наслаждения (Ратмир) — словом, всюду-всюду раскрыл человеческую любовь как богатый творческий одушевленный комплекс ощущений и мыслей.

Отсюда его упорное стремление развернуть театрально-симфонически важный финал III акта оперы, идею: любовь — западня для сознания, когда она — сад утех. Он сам переживал в это время тягостный кризис, поняв, что из одного наслажденчества не вырастает этическое человеческое взаимоотношение мужчины и женщины. Вероятно, он осознал неудачу своей женитьбы не в покинутой только жене, но и в себе, своем поведении, понял неустойчивость отношений к Е. Е. Керн. Для него вырос тогда образ и значение в его жизни родной матери. Вникая в письма Глинки в период «Руслана», в них можно найти эмоциональные токи, связывающие жизнь композитора с творческим процессом.

Но одно, главное, существенно пушкинское — глубокую иронию над судьбами человеческой любви — линию Финна Глинка не только сохранил. Он подхватил и оценил, развил и сделал из этого мотива поэмы центральный узел всего развития идей в опере: оттого-то гениальна *баллада Финна,* в которой Глинка по-бетховенски из вариаций, «как формальной формы» и жанра, образует философско-симфонический комплекс. Если мощная интродукция к опере — это главный портал всей изумительной по стройности мысли композиции глинкинского «Руслана», то баллада Финна — центр-круг векового парка, куда сходятся, как лучи, аллеи всех остальных «действий» и эпизодов. «Не бойся ни людской зависти, ни поля мертвых — смерти; но беги западни наслаждений и спеши к настоящей человеческой любви, иначе старость поглотит твою жизнь», — так можно изложить помыслы и наставления глинкинского Финна. И разве это не античность, разве это не своеобразное претворение «Одиссеи» — одной из любимых книг Глинки, как мне говорили о том люди, его знавшие!

Теперь можно вкратце, по письмам и «Запискам» композитора, наметить, как шло обрастание основных предпосылок, имевшихся в сознании Глинки, музыкой, то есть проследить историю сочинения «Руслана», цитируя лишь необходимое, ввиду большого количества материала, где жизнь, быт, размышления, жалобы, указания на непрерывную почти работу и сожаления о помехах сплетены в столь сложный узел, что не знаешь, как извлекать из всего этого наиболее необходимое для уяснения творческой «биографии» глинкинской оперы.

«...Первую мысль о *Руслане и Людмиле* подал мне наш известный комик князь Шаховской... На одном из вечеров Жуковского Пушкин, говоря о поэме своей *Руслан и Людмила*, сказал, что он бы многое переделал [если бы теперь]; я желал узнать от него, какие именно переделки он предполагал сделать, но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить этого намерения [1].

Гайвазовский (художник Иван Константинович Айвазовский.—*Б. А.*), посещавший весьма часто Кукольника, сообщил мне три татарских напева; впоследствии два из них я употребил для лезгинки, а третий для andante сцены Ратмира в III акте оперы *Руслан и Людмила*» («Записки», с. 194).

Это сообщение вообще можно отнести ко времени не позже января 1837 года, но, конечно, Пушкин мог говорить о своей поэме у Жуковского и не сейчас. Интересно, что 1 мая 1837 года Глинка в письме к матери уже сообщает:

«...Еще при вас [2] сделано мною условие с директором театров о доставлении ему оперы поактно, вследствие чего I акт ему уже и доставлен и переписывается; второй же — за болезнию подвигается вперед очень медленно.

...Все эти проделки (неприятности с директором театров Гедеоновым.—*Б. А.*) меня довели до того, что мне музыка и опера опостылели, и я только желаю сбыть ее скорее с рук долой да убраться из Петербурга...»

И в конце того же письма:

«...Если бы не опера и не наша (Глинки и жены его. — *Б. А.*) болезнь, то мы бы непременно отправились ны-

---

[1] Из данного сообщения Глинки никак нельзя сделать решительного вывода, какой делают обычно биографы, что именно для Глинки, да еще в качестве либретто для оперы Пушкин хотел переделать свою поэму. Глинка посещал вечера Жуковского с появления своего в Петербурге в 1834 году. Пушкин мог говорить о своей юношеской поэме не раз, затем, в связи с серьезным, углубленным настроением своего творчества предсмертных лет, он мог бы даже на запрос Глинки о «Руслане» как материале для оперы заметить, что он теперь бы сам написал свою поэму иначе. Не надо забывать, что к этому времени Пушкин ценил и знал народное творчество и к эпосу относился без «резвости» юного пера.

[2] Мать Глинки была в Петербурге, по-видимому, с января по март.

нешним же летом в деревню, но теперь уже мне отказаться нельзя...»

Все очень нервно и неопределенно [1]. Впечатление такое, что, несмотря на смерть Пушкина, работа над «Русланом» вдруг закипела и некая первая концепция была. Что за первый акт был послан в дирекцию — непонятно.

Зимой 1837 года Глинка вновь поглощен «Русланом» и в декабре пишет матери, что свойственная ему рассеянность «увеличилась оттого, что все мои мысли устремлены на новую сочиняемую оперу» (письмо от 14 декабря 1837 г.)

Убежден, что 1837 год был годом упорной работы над «Русланом», работы, очень волновавшей Глинку; в особенности же злили его перерывы в ней, вызываемые различного рода бытовыми ситуациями. Эти ситуации в течение первой половины 1838 года вызвали новый большой перерыв и так «забили» творческую настроенность композитора, что он впоследствии, когда писал «Записки», восстановить линии творческой работы не мог, а помнил только о ссорах и дрязгах. Но чуть только прояснилось в душе и является друг, как внутри непрерывающаяся деятельность сознания тотчас восстанавливала прорыв и возникали такие составные части оперы, как баллада Финна.

По истечении сезона 1837/38 года, находясь в командировке на Украине, Глинка пишет 26 мая 1838 года Н. В. Кукольнику из Чернигова:

> «...В свободное от хлопот по поручению время изучаю круг церковного пения, и если мое здоровье совсем не расстроится (а идет дело плохо), то по приезде в столицу надеюсь быть *докой* и по этой части. Что же касается до музыки вообще и в особенности до *Руслана,* то знай, что голова моя заросла и заглохла, и я про музыку и знать не хочу, так допросил меня Гедеонов и великий пост» [2].

Летом на Украине в имении Качановка исполнялись из «Руслана»: персидский хор «Ложится в поле мрак ночной», марш Черномора и сочиненная в Качановке *баллада Финна;* на черновой рукописи дата — 25 июня (1838 года).

Как видим, это очень солидные элементы «Руслана», и не только «Руслана», а всей эволюции глинкинского сознания и мастерства [3].

---

[1] В письме к матери от 14 декабря 1837 г. Глинка упоминает, что царь расспрашивает его о вновь начатой опере.

[2] По «Запискам» ссора с Гедеоновым-отцом, то есть именно директором театров, относится к 1838 году («на масленой неделе по недоразумению я поссорился с Гедеоновым»), и это согласуется с последним письмом Кукольнику с Украины.

[3] «Когда баллада была кончена, неоднократно я ее пел с оркестром» («Записки», с. 205). И что же: 25 июня кончено сочинение баллады, а еще 19 июня из той же Качановки Глинка писал Кукольнику: «А опера, ты спросишь! Опера... и ты воображаешь, я стану продолжать ее — не потому ли

Но 20 сентября 1838 года Глинка пишет приятелю своему этнографу-историку Николаю Александровичу Маркевичу уже из Петербурга так:

«...Между прочим, один из вновь сочиненных романсов, кажется, удался мне; этот новый романс также несколько в испанском роде, на слова Пушкина: *Ночной зефир струит эфир.* Если не приедешь к нам, то получишь его в Малороссии. Эти мелкие, по-видимому, безвредные произведения, однако ж, мешают мне продолжать *Руслана,* и, не скрою от тебя, нередко грущу и задумываюсь, помышляя, что принужден употреблять бедную музу средством к существованию».

В приписке же: «P. S. 2) Мой поэт (В. Ф. Ширков. — *Б. А.*) окончил I акт и начал II вельми удачно. А декоратор сделал модели декорации, и некоторые превосходны».

Тут уже совсем ясно, что концепция была и план оперы был. Возможно, что упоминаемая в весеннем — 1837 года — письме матери отправка в дирекцию театров по договору «первой посылки» «Руслана» — факт; что до поста 1838 года — момента ссоры с Гедеоновым — работа над оперой, хоть с урывками, но шла, затем вновь ярко вспыхнула летом — в Качановке написана баллада Финна, а осенью и зимой 1838 года опять застопорилась. Одно то уже, что служба требовала от Глинки частого бывания «затянутым в мундир» на дворцовых богослужениях, где пела капелла, не располагало к сосредоточению — к творческим занятиям. А балы, обеды, ужины, концерты, рауты!? Таким-то образом, в декабрьском (8 декабря 1838 года) письме к матери Глинка не видит срока окончания новой оперы «прежде года или более».

В «Записках» же резюмирует следующим образом:

«...Не столь ясны воспоминания мои о том, как писал оперу *Руслан и Людмила.* Кроме пьес, произведенных (на языке Глинки это означает исполненных. — *Б. А.*) в *Качановке,* а именно: персидского хора, марша Черномора и баллады Финна, принялся я за каватину Гориславы *Любви роскошная звезда*; это было зимою около 1838 или 1839 года. Я всегда писал только утром, после чаю, и от этой каватины меня беспрестанно отрывали...» (Записки», с. 221, 222).

«...Не помню также, когда и где написана мною каватина Людмилы I акта *Грустно мне, родитель дорогой* (G-dur). Ее исполнила Бартенева с хором и оркест-

---

разве, что ты обещал публике за меня?— разуверься или лучше публика сама знает, как верить твоим обещаниям. Я тебе скажу прямо — покамест Гедеонов директор, я не буду в самомалейшем сношении с театром. Муза моя не докучлива, молчит — и слава богу». Глинка переходил от одной нервной стадии к другой Очевидно, где-то «Руслану» очень мешали!

ром в патриотическом концерте весною 1839 года. Я ожидал большого успеха, аплодировали, но не так дружно, как я привык...»

«...Кроме этих 5 пьес, в то же время были записаны темы с соображениями контрапунктическими в тетрадку, данную мне для того Н. Кукольником...» («Записки», с. 222).

«...Я писал оперу по кусочкам и урывками. Мысль об этом сюжете, как сказано прежде, подал мне к. Шаховской; я надеялся составить план по указанию Пушкина, преждевременная кончина его предупредила исполнение моего намерения [1].

В 1837 или 1838 году, зимою, я однажды играл с жаром некоторые отрывки из оперы *Руслан*. Н. Кукольник, всегда принимавший участие в моих произведениях, подстрекал меня более и более. Тогда был там между посетителями Константин Бахтурин (весьма посредственный драматург.—*Б. А.*); он взялся сделать план оперы и намахал его в четверть часа под пьяную руку, и вообразите: опера сделана по этому плану!

Бахтурин вместо Пушкина! Как это случилось? Сам не понимаю» («Записки», с. 222, 223).

Действительно, понять этот «сверхупрощенный» рассказ иначе, как очередное чудачество Глинки (что ж, мол, вы и поверите!) или вызов Кукольнику — нельзя. И прав В. В. Стасов, когда в своей заметке к изданию упомянутой любопытной тетради, подаренной Глинке Кукольником, высказывает мысль, что «необходимо защитить Глинку против его же самого» [2], но, к счастью, Глинку защищают его же письма и проскальзывающие в них сообщения о работе и далеко не легкомысленные нервные колебания и беспокойства по поводу «Руслана». И неправ В. В. Стасов, сделавший много дельных замечаний в упомянутой заметке, когда в конце ее вдруг высказывает категорическое суждение, что «это по коренному основанию действительно тот самый план», который в четверть часа написал Бахтурин, «но уже вполне пройденный и обдуманный Глинкой». В своем «Дневнике» Кукольник относит это «*событие*» (Бахтурин спьяна составил план «Руслана и Людмилы») к 6 ноября 1838 года. Но перед этим, 4 ноября, говоря о раутах у Глинки, в том же «Дневнике» сообщает любопытные свои наблюдения:

«...Сегодня Петрова знатно отколола новую арию для *Руслана* „Любви роскошная звезда“ — чудо в своем

---

[1] И из этого отрывка воспоминания не вытекает, что Пушкин хотел для Глинки, и т. д., и т. д. Глинка *надеялся*, только и всего.— *Б. А.*

[2] Стасов издал эту тетрадь с первоначальным планом «Руслана» дважды: сокращенно — «Русская старина», 1871 г., и полностью — в приложении к изд. «Записки Михаила Ивановича Глинки и переписка его с родными и друзьями» (СПб., 1887).

роде (*это текст В. Ф. Ширкова.* В якобы, по Стасову, бахтуринском плане от 6 ноября вместо имени Гориславы фигурирует Милолика: тут же в спетой 4 ноября в доме самого Глинки каватине она не Милолика, а Горислава!—*Б. А.*). Я знал, что Миша врет, будто бы не будет писать оперу; но Муза требует, и он пишет, но как-то странно — без либретто и без плана, который у него в голове только, — урывками. Ноет, жмется... смотришь — является неожиданно новый №. И в каждом новом номере искусство сказывается сильнее, торжественнее, гений блещет ярче, полет неистощимой фантазии — шире. *И в основе всего лежит глубокая, верная мысль...*» (курсив мой.—*Б. А.*) [1].

Кукольник чутко угадал и был близок к истине: и мысль, и концепция «Руслана» давно существовали, и Глинка присматривался к знакомым и приятелям, испытуя их. Очевидно, что в приятельской компании по подсказам ли композитора или по пушкинской поэме, которая была у всех на памяти, почему было бы и Бахтурину не составить плана: все же ведь желали скорейшего появления оперы! Но до этого еще случая у Глинки завязалось знакомство с Валерианом Федоровичем Ширковым, помещиком Харьковской губернии, перешедшее вскоре в дружбу: с Ширковым и началась у Глинки обстоятельная и, нельзя сказать, чтобы не планомерная работа над «Русланом», зафиксированная в переписке.

Стасов очень обстоятельно — в статье, предваряющей письма Глинки к Ширкову [2], — описал этот ход работы и диктаторское участие в ней Глинки. Либреттистом для него трудно было быть: Глинка не только замыслами, но и музыкой — часто готовой — предварял и либреттные планы и стихи, которые приходилось приноравливать. Большой поэт никогда бы не согласился на такой союз, и не тут ли причина, что Жуковский, так отстаивавший первую оперу Глинки и, по-видимому, много сделавший для ее возникновения и проведения на сцену, сам отгородился от сочинения либретто и подставил вместо себя Розена.

Итак, трудно было Глинке и со второй оперой в отношении «мастеров либретто», и, возможно, он *жался, стонал* и что-то от Кукольника скрывал. Может быть, до встречи с Ширковым сам, обдумав концепцию, как-нибудь приноравливал пушкинские стихи. Но возможен еще один случай. Ведь только, напри-

---

[1] Цитирую по отрывку из «Дневника» Н. В. Кукольника в изд. «Записок» Глинки («Academia», с. 471, 472).

[2] По словам Стасова («Русская старина», 1872, т. 5, «Письма М. И. Глинки к В. Ф. Ширкову»), «немножко поэт, Ширков охотно набрасывал стихи, но был настолько скромен, что никогда их не печатал; большой любитель литературы, науки и музыки, он занимался также живописью и весьма недурно рисовал акварели». Жена Ширкова, Александра Григорьевна, была хорошая музыкантша.

мер, от В. Ф. Одоевского нам по поводу первоначальной концепции «Сусанина» известно, что она была симфонически-кантатной (напомню выше высказанные мысли мои о значении симфонического начала в творчестве Глинки) и что Глинка шел как бы по стопам Гайдна, планируя развитую инструментально-вокальную композицию из трех существенных стадий.

Вот сообщения Одоевского по этому поводу:

> «...Помню, как вчера, когда Михаил Иванович привез мне связку отдельных нотных листков (сохранились ли они?) — то был зародыш „Ивана Сусанина", или „Жизни за царя". Бóльшая часть оперы была написана *прежде слов;* я думаю, такой курьезной истории не случалось еще ни с одной оперой. Дело в том, что первая мысль Глинки была написать не оперу, — но нечто вроде *картины,* как говорил он,— или сценической оратории. (Вот где истоки иллюзорного симфонизма на вокальной и театральной основе, пронизавшего и русскую оперу, и инструментальную симфонию, не одну только программную! — *Б. А.*) Все музыкальное создание в главных чертах его было уже в голове; помнится, он хотел ограничиться лишь тремя картинами: сельской сценой, сценой польской и окончательным торжеством. В этом виде с первого раза проиграл он мне всю оперу, рассказывал содержание, припевая и импровизируя, чего недоставало на листках». [1]

Дальше письмо — совершенно уникальное по его значению для познания творческого метода Глинки — переходит в детальный рассказ о «пересоздании» этой изумительной концепции в оперу, которая была бы мыслимой на сцене театра, да еще придворного.

Не то же ли было с «Русланом», и тогда вся «история» с планами не есть ли просто попытка сценически конкретизировать иллюзорно-симфоническую первоначальную концепцию, вроде как это было с «Сусаниным»? Да, вероятно, было так. Вот опять сообщение Одоевского, точнейшего и скромнейшего русского музыковеда, как никто, познавшего, понявшего и оценившего Глинку:

> «...Относительно „Руслана" я знал только некоторые, первоначальные мелодии, которые плодились у Глинки не по дням, а по часам, несколько оркестровых очерков — и только; по обычаю Михаила Ивановича, музыка у него была готова прежде слов; подавляемый, так сказать, богатством своих музыкальных идей, он роскошной рукою сыпал их на бумагу, где они, кажется, сами собою развивались, цвели и плодились.

[1] Так как эта книга имеет целью выявить творческую историю Глинки по его собственным представлениям и мыслям о музыке, я не могу привести здесь этого прекрасного и обстоятельного письма целиком.

В эту минуту, за исключением главной мысли и нескольких стихов Пушкина, — либретто еще не существовало, и об нем у Михаила Ивановича всего менее было заботы» [1].

Далее Одоевский переходит к воспоминаниям о премьере «Руслана» и к критике неловкостей сценария.

Такова первоначальная стадия создания «Руслана». Начался период работы с Ширковым, то есть непрерывного «приноравливания» основной концепции «Руслана» к сценическим условиям (что продолжается с этой «оперой» до сих пор!) и сочинения остающихся крупных отделов.

«...Около того же времени (но до 6 ноября 1838 года.— *Б. А.*) познакомили меня с капитаном свитским Валерьяном Федоровичем Ширковым как с человеком, вполне способным написать либретто для новой моей оперы. Действительно, он был весьма образованный и талантливый человек: прекрасно рисовал и писал стихи очень свободно. По моей просьбе он написал *для пробы* каватину Гориславы *Любви роскошная звезда* и часть первого акта (см. вышеупомянутое письмо к Н. А. Маркевичу. — *Б. А.*). Опыт оказался очень удовлетворительным, но вместо того, чтобы сообразить прежде всего целое и сделать план и ход пьесы, я сейчас принялся за каватины Людмилы и Гориславы, вовсе не заботясь о драматическом движении и ходе пьесы, полагая, что все это можно было уладить впоследствии» («Записки», с. 223).

В этом фрагменте самокритическая речь Глинки звучит в унисон с критиками «Руслана». Однако в эпоху писания «Записок», в 1854—1855 годах, Глинка, в своем глубоком огорчении, переживая в воспоминании период издавания второй своей оперы, лучше помнил «уроки противников», чем свой творческий процесс. Ему не приходит в голову мысль, как же такие «звенья» оперы, как два центральных женских образа, возникли не из целого, а как-то сами по себе!? Да и письма свои он, по-видимому, забыл. Не лгал же он матери весной 1837 года, тогда обуянный «Русланом».

В феврале 1839 года Глинка сообщает матери, что рассеянная жизнь и служба отняли у него возможность продолжать оперу, но что теперь, с наступлением великого поста, он снова принимается за оперу. Но, очевидно, этот страдный для Глинки год был самым бесплодным и в отношении «Руслана»: назрел и совершился окончательный разрыв с женой; 8 ноября Глинка

[1] Новые материалы для биографии М. И. Глинки. Два письма князя Одоевского. С примечаниями В. В. Стасова.— «Ежегодник императорских театров». Сезон 1892/93 г. СПб. Жаль, что так и нет не только исчерпывающей монографии Одоевского-музыковеда и композитора, но нет даже обстоятельного исследования: Глинка и Одоевский.

уведомил ее о своем окончательном решении ее покинуть, а через месяц — 8 декабря — было отправлено Глинкою письмо А. Ф. Львову с просьбой об увольнении со службы.

В таких ситуациях начинался яркий в истории создавания второй оперы 1840 год. Стряхнув с себя оба ярма и распутавшись с чуть-чуть не надетым на себя третьим (роман с Е. Е. Керн), Глинка (осенью в Новоспасском) «от совокупного действия размышлений и воспоминания» начал мало-помалу успокаиваться:

> «...Я принялся за работу и в три недели написал интродукцию *Руслана*».

В ту же пору была создана ария Руслана «О поле, поле». Судя по письму Ширкова от 9 августа, еще из Петербурга, Глинка действительно воспрянул:

> «...Завтра еду в деревню, судьба моя во многом изменилась, но я не сетую и не ропщу — муза подкрепляет: никогда я столько не писал и никогда еще не чувствовал подобного вдохновения. Умоляю тебя, пиши IV акт по присланной программе; по прибытии в деревню сообщу полную и еще подробнейшую» [1].

Для примера требований Глинки к либреттисту приведем № 4. Ария Ратмира:

> «a) andante — лениво-беспечное, пятистопный ямб — восемь стихов и два — для окончания.
>
> b) Речитатив, выражающий необыкновенную тревогу чувств.
>
> c) Vivace или allegro в форме *рондо;* стихи весьма краткие, дактилические; — содержание *volupté,* — но перемешанные с другими».

Далее намечены № 5 — танцы (без слов) и № 6 — финал, квартет. Содержание финала подробно описано.

22 августа из Новоспасского он опять пишет Ширкову о воспрянувшей от долговременного сна музе своей, о решении отправиться в Петербург, с твердым намерением

> «как можно скорее окончить нашего *Руслана.* Никогда обстоятельства не были благоприятнее — театр весь к моим услугам, и я могу разучивать и пробовать написанное по желанию... Препровождаю при сем программу и прошу тебя, займись прежде всего V актом, в особенности *дуэтом* и *финалом.* По моему расчету, мне еще осталось *для написания сочиненного уже* (курсив мой.— *Б. А.*) — работы на два месяца; если к тому времени пришлешь V акт, то дело закипит».

Из приложенной к письму программы опять отметим все характерное для работы Глинки-композитора с либреттистом:

---

[1] В «Русской старине», 1872, т. 5 напечатана программа III акта.

«В дополнение к написанному о IV акте прибавлю:

1. Что музыка еще на него, за исключением марша и танцев, не готова, следственно, для поэта *carte blanche.*

2. Финал сего акта должен быть *терцет* между Русланом, Ратмиром и Гориславой с сопровождением хора. Желал бы, чтоб не токмо содержанием слов, но и метром страсть Руслана (ревность) сильно отличалась от сладко-утешительных звуков Ратмира и Гориславы и чтобы весь нумер был довольно пространен, чтоб дать возможность составить музыкальную пьесу *финальной важности и объема».*

Очень любопытно читать здесь о настойчивом требовании в тексте «эмоциональных нюансов», которые не расходились бы с музыкой, тогда как в книге о гармонии якобы авторитетнейшего «учителя» Глинки Дена, вышедшей в том же 1840 году[1], обнаруживается совсем другое эстетическое убеждение, что музыка лишь вызывает чувства,— «zu seinem Zwecke: Empfindungen durch Musik anzuregen»,— то есть сама же ничего выражать не способна. Композитор «empfängt es [sein Material] als ein fertig zubereitetes und verbraucht es nach bestimmten Vorschriften und Regeln» — лишь располагает готовый, имеющийся в его распоряжении материал по определенным предписаниям и правилам, ради цели — возбуждать музыкой ощущения. Тут же в сноске Ден добавляет: «Ueber die irrige Meinung, dass die Musik Gefühle ausdrücken soll, und über die daher entstandene schiefe Richtung mancher ästhetischer Theoretiker, die gar Mancherlei in ein musikalisches Kunstwerk hineindeuten, —vergl. Herbert's kurze Encyklopädie der Philosophie, Halle, 1831 (vorzugsweise Cap. 7—10). Итак, «что касается ошибочного мнения, будто музыка должна *выражать чувства»*, и о возникшем отсюда у многих эстетизирующих теоретиков кособоком направлении, то Ден советует заглянуть в краткую энциклопедию философии Герберта. Так, значит, деновское высказывание, проявляющееся здесь, о качественном безразличии — нейтральности — материала искусства, по-видимому, можно почерпнуть в воззрении Герберта, что в музыке найдены ясные, точные отношения, и они-то и доставляют художественное наслаждение. Нравится не то, что обособлено, а то, что соотнесено — *отношения,* то есть форма, а не содержание. Но Глинки это никак не коснулось.

Дальше в плане своем Глинка развивает V акт и особенно подробно финал оперы, требуя от либреттиста большой технической гибкости, сноровки и музыкальной чуткости и опять на-

---

[1] Упомянутое выше «Harmonielehre» Dehn'a (см. с. 2 первого — 1840 г.— и второго — 1860 г.— издания, контекст и сноску).

стойчиво указывая на необходимость эмоциональной нюансировки и — я бы сказал — фразировки в стихах. Например:

«е) торжественный хор: характер его — сила и блеск, метр краткий. Желание:

здравия *f* — *хор,*
счастия *p* — *действующие лица,*
могущества *f* — *хор,*
блаженства любви *p* — *действующие лица.*

Кончи чем хочешь, но как можно торжественнее и громогласнее» [1].

Это — либреттисту, а в «Записках» (с. 294) Глинка вспоминает:

«...На обратном пути в Петербург, ночью с 14 на 15 сентября, меня прохватило морозом. Приехав на станцию (Городец, если не ошибаюсь), я потребовал чаю и, согревшись, отправился в путь. Всю ночь я был в лихорадочном состоянии, воображение зашевелилось, и я в ту ночь изобрел и сообразил финал оперы Руслан и Людмила...» (см. дальше февральское 1841 г. письмо В. Ф. Ширкову.— *Б. А.).*

В Петербурге:

«Несмотря на недуг, я снова принялся за работу, начал сцену Людмилы IV акта. Вскоре потом по просьбе Кукольников написал увертюру (начата 19 сентября и кончена 26 сентября.—*Б. А.*), антракты (ко II действию написаны в течение 1 и 2 октября, к III действию в течение 2—4 октября, к IV действию 7—11 октября, к V действию 12—15 октября.— *Б. А.*), песню *Ходит ветер у ворот* и романс *Сон Рахили* (начат 28 и кончен 29 сентября. — *Б. А.*) для вновь написанной Нестором (Кукольником.—*Б. А.*) драмы *Князь Холмский»* («Записки», с. 250).

Привожу даты сочинения этой мужественной музыки (19 сентября—15 октября) как пример интенсивного творческого подъема и блестящего зрелого периода в развитии глинкинского композиторского слуха, ибо здесь перед нами не механическая техника записи, а полное смысла свободное и уверенное владение техникой как средством «высказывания» того, что создано и услышано внутренним слухом. 1840—1841 год — считая 1840, вторую и первую половину 1841 года, год музыки «Холмского» и снятия с мертвой точки «Руслана» — ярчайший в жизни Глинки период раскрепощения слуха, то есть раскрытия самостоятельности музыкального мышления и выражения. Недаром и сочинение интродукции и изобретение хора финала «Руслана и Людмилы» совершается в этом году или сезоне.

---

[1] См. письма М. И. Глинки к В. Ф. Ширкову с ценным вступительным словом В. В. Стасова.— «Русская старина», 1872, т. 4, с. 305, 306.

Сам Глинка сообщал 8 октября 1840 года: «Хотя в сердце несколько и пусто, зато музыка несказанно меня утешает; почти все утро я работаю, вечером беседа добрых друзей меня услаждает. Если пойдет так и на будущее время, опера к весне будет почти кончена...»

Работа над IV действием, видимо, прервалась сочинением музыки к «Князю Холмскому» (письмо к матери от 29 октября 1840 года). А в рукописной партитуре сцены Людмилы в черноморовом замке стоят даты: «Начато 18 декабря 1841 года»; «Кончено 28 декабря 1841 года»[1]. Но не исключено, что Глинка записал в эти числа то, что сочинено было раньше, даже до «Холмского». В январе 1841 года сочинение «Руслана» продолжалось. Но еще одно из декабрьских писем к Ширкову (18 декабря) требует к себе пристального внимания[2].

Глинка пишет, что созвал совещание — Кукольник, Карл Брюллов и Роллер (знаменитый декоратор) — для сценических и музыкальных соображений по выполненному Ширковым IV действию «Руслана».

К словам Глинки в предыдущем письме (от 22 августа) — «театр весь к моим услугам», — очевидно, мы имеем теперь иллюстрацию — попытку начать «примерку» оперы к театральным «регалиям». Например, приложенная к письму программа IV акта начинается с примечательного замечания:

> «Не имея на здешнем театре актрисы, которая бы в состоянии была выполнить роль Людмилы по приложенной программе, необходимо сделать в сцене Людмилы следующие перемены:
>
> 1. Сцену сна должно совершенно отменить, а начать действие словами Пушкина:
>
> Вдали от милого, в неволе,
> Зачем мне жить на свете боле?..»

После первого хора нимф («Покорись судьбы веленьям») Глинка просит Ширкова написать стихи все в том же размере, ∪—∪—∪—∪—, которые «должны выражать задумчивую грусть и кончиться молчанием, которое прервет хор духов (переделанный по совещанию Роллера с Брюлловым в хор цветов; каждый цветок в клумбах обратится в нимфу характера цветка, а хор будет петь за кулисами. Я не могу хорошенько объяснить этого, скажу только, что Роллер весьма доволен сею мыслию Брюллова)».

Далее опять следуют интересные разъяснения Глинки о смыслово-эмоциональном соответствии слова-музыка-метрики, то есть, в сущности, о ритмоинтонационном единстве. И тут Глинка опять на высоте своих стремлений.

---

[1] См.: Финдейзен Н. Каталог нотных рукописей, писем и портретов Глинки. СПб., 1898.

[2] См.: «Русская старина», 1872, т. 5, с. 307, 308.

Однако главная причина «расщеплений» сценической композиции «Руслана» и долгая возня со всякого рода «прилаживаниями» кроется вовсе не в бахтуринском плане, «спьяну в четверть часа набросанном». Бахтурин, право, мог это сделать с доброго приятельского желания ускорить сочинение оперы. Причина в самом Глинке. За гениальным творческим размахом великого композитора видится измученный неудачами и «неустроенностью своей» в жизни человек, которому во что бы то ни стало нужен был серьезный и обширный успех «Руслана»; это «оправдало бы» его место в окружающей среде, в особенности в петербургском обществе, недавно избавившемся от Пушкина.

В своем художественно-ценном прозрении симфонизированного театра — театра образов, обусловленного музыкой, театра очень вокального, но конкретизирующего «иллюзорный симфонизм», Глинка был глубоко прав, ибо тут был выход из «ушеугодия» и прочих абсурдов блестящей «итальянщины». И как только он был предоставлен себе, он сочинял выдающиеся страницы «Руслана».

То же доказывает «Холмский», ибо музыка Глинки — убеждающий и убедительный по силе драматической выразительности и образной правдивости комплекс, а самая трагедия — «папочный пафос» в сравнении с сочностью и свежестью музыкальных идей. Но тут была музыка, вынесенная за скобки «театральности»: она сразу же и отлилась в точную форму. А для предчувствуемого Глинкой «Руслана» театра еще не было. Даже артистки для Людмилы не имелось.

И вот на вершине творческого подъема, не завершив *своего* «Руслана», пусть утопического (разве не утопией был вагнеровский «Тристан» в период создавания?), Глинка начинает совещаться «о примерках». Вагнер, создав «Тристана», ведет борьбу за его постановку и убеждает всех, что его произведение — театр, а Глинка поддается на свою собственную иллюзию: «театр весь к моим услугам» и слушает «сказки» о «детских» эпизодических театральных эффектах, увы, весьма статичных и мешающих симфонически-образному развитию действия. А сам при этом же сообщает Ширкову: «Я не могу хорошенько объяснить этого...»

И вот для Людмилы артистки нет, и замысел композитора отменяется, а нимфа, превращенная в цветок — к услугам театрального художника, пожалуйте... Увы, сколько и теперь «подобного» испытывает всем мешающий в музыкальном театре композитор! Но Глинка все-таки мог сказать тогда: «Дайте, черт возьми, кончить оперу как мое создание, а потом будем совещаться». Вместо этого он стал сбивать сам себя!

1841 год начинается неблагоприятно для «Руслана»:

> «...Опера моя подвигается весьма медленно, беспрерывные заказные работы похитили у меня лучшее время,

и я не вижу возможности отделываться от них» (из письма к матери от 4 января).

Ей же — 15 февраля:

«...искусство — эта данная мне небом отрада — гибнет здесь от убийственного ко всему прекрасному равнодушия (вот во что обратилась осенняя утопия: «Театр весь к моим услугам!»—*Б. А.*). Если бы я не провел нескольких лет за границей, я не написал бы *Жизни за царя,* — теперь вполне убежден, что *Руслан* может быть окончен токмо в Германии или Франции».

Не совсем то же в письме к Ширкову от 18 февраля:

«...Я стал другим человеком, сам не знаю, что делаю, — везде скучно, везде не отрадно, и нет уголка, чтобы отвести душу, облегчить сердце... Я еду в Париж, и, веришь ли, более по принуждению, нежели по собственному желанию. Несмотря на трудный год, деньги для путешествия нашлись, значит матушка *желает,* чтобы я ехал, и она права: не будь это, ничто бы не удержало меня от поездки в Малороссию (к Е. Е. Керн. — *Б. А.*); там все, чем привыкло жить растерзанное сердце мое».

Право, трудно сказать, мучительные ли это вспышки «романа с Е. Е. Керн» или уже музыка «ревности» финала IV акта: «Людмила, дай сердцу ответ» — Руслан перед спящей волшебным сном супругой!.. По-видимому, Глинка вскоре и сочинил этот финал.

Но, несмотря на все раздумья и колебания, мысли Глинки заняты оперой. В том же письме он препровождает Ширкову

«программу V акта и замечания ко II. Составление этой программы и было главною причиною молчания... Рассеянность, как и тоска сердца, отвлекали меня от оперы, и в V акте многое еще не объяснилось в душе. Сделай, что можешь и сколько можешь...»

В приложенной программе есть интересные пояснения по поводу дуэта Ратмира и Гориславы:

«...Музыкальное требование состоит в том, чтобы движение последнее было скорее animato, размер — короткий, *хореический.* Вся пьеса вообще должна быть довольно обширна, чтобы составить полный и определительный дуэт».

Но с финалом оперы — колебания:

«...«*Финал* также доселе не совсем прояснился. Когда созреет, доставлю метры. На обратном пути из деревни в Петербург я сочинил последний хор, но еще метры не подобраны. Кукольник взял на себя *подкинуть* для твоего соображения (метра ради) кое-какие стихи, кои ты заменишь своими... Твое авторское самолюбие за эту услугу Кукольника не оскорбится, я у него прошу не стихов, а метров в словах».

Итак, Глинка сочинял музыку *симфонически-образно,* без слов и до слов. А потому положение действительно было критическое. С одной стороны, по обширности, гибкости и глубине требований к либреттисту Глинке нужен был в деле этом настоящий большой поэт, а с другой — какой большой поэт пошел бы на такую услугу, где в его представлении грань между «подкидыванием» для капризного музыканта «метров в словах» и поэтическим творчеством могла совсем порой стираться[1].

Как видим, трудности по созданию «Руслана» — при работе и над либретто, все время далекой от рассеяния, легкомыслия и небрежности,— лежали отнюдь не в безразличном отношении к тому, кто пишет стихи. Трудности были в самом творческом методе Глинки, но они не уничтожают интересности метода и его законности. Почему нельзя идти от музыки к поэзии? Разве в ритмах и метрике музыки меньше организованности и стимулов для слов, для поэзии?

Ввиду интересности примечаний Глинки ко II действию необходимо процитировать их целиком:

> «1) После баллады *Финна* невозможно оставить дуэта Финна с Русланом — не найдется тенора, который после столь трудной и утомительной пьесы был бы в силах пропеть дуэт приличным образом; заставить петь более Руслана — повредить эффекту его арии на поле битвы. В драматическом смысле этот дуэт лишний, ибо ревность Руслана *кстати* высказывается в конце IV акта. Вместо этого дуэта из него я заимствую несколько стихов для объяснения, кои поставлю перед речитативом баллады.
>
> 2) Между балладою и сценою Руслана на поле битвы должна быть сцена Наины с Фарлафом. *Наина* — роль ничтожная, ей несколько стихов речитативу; Фарлаф же может пропеть ариетку скороговоркой (буффо). Содержание и всю сцену вообще предоставляю тебе; что можешь хорошо сделать, за то ручается финал IV действия.
>
> 3) Окончив арию Руслана *Дай, Перун, булатный меч мне по руке,* я приступил к сцене с Головою, но встретил непредвидимое затруднение, а именно: продолжительный разговор между героем нашей драмы и Головою в музыкальном смысле не представляет возможности удовлетворить требованиям искусства. Ария Руслана кончается чрезвычайно сильно. Рассказ Головы должен поразить фантастическим эффектом. Эта ария и рассказ суть 2 главных пункта *акта* — разговор же с Головой, не заключая новых музыкальных начал, или должен быть слабее (что естественнее), или сильнее. Если слабее,

[1] По-видимому, так и случилось с Жуковским, когда он сперва попробовал было взяться за стихи для «Ивана Сусанина» Глинки при значительно подвинутой композитором музыке.

будет вяло или, что хуже, смешно; если сильнее, повредит как арии, так и рассказу. По соображении, я решился после слов Головы: *Прочь, я развею пришельца, как прах* заставить оркестр играть бурю, и когда во время оной Руслан, подошед к Голове, поразит ее мечом, она простонет: *Погиб я!* Руслан коротким речитативом выразит *недоумение* или, лучше, изумление. Это будет хорошо, не токмо в музыкальном, но и в драматическом смысле. Руслан до рассказа еще не знает, что этот меч тот самый, которым он может поразить Черномора» (письмо к В. Ф. Ширкову от 18 февраля 1841 г.).

Глинка не напрасно бился над финалом II акта. Создав мужественную, яркую концовку монолога-арии Руслана и эффектную сцену овладения мечом, он не мог не чувствовать, что всякое *объяснение* на музыке, всякое эпическое повествование финала не даст. Но он промахнулся еще в расчете на фантастичность эффекта (хор, как голос Головы!), ибо *слова* рассказа, увы, не могли быть слышны.

В том же письме Глинка дает Ширкову отчет во всем, что сделано им по «Руслану»:

«I действие
1) Интродукция.
2) Ария Людмилы.

II действие
3) Баллада Финна.
4) Ария Руслана.

III действие
5) Персидский хор.
6) Каватина Гориславы.

IV действие
7) Отрывки из сцены Людмилы, именно: хор цветов: *Не сетуй*, Andante: *Ах ты, доля, долюшка.*
8) Марш Черномора.

V действие
9) Романс Ратмира: *Она мне жизнь.*

Заготовляются:

a) Финал I действия.
b) Сцена Головы (II действия).
c) Танцы (III действия).
d) Сцена Людмилы и танцы (IV действия).
e) Финальный хор V действия.

Не приступлено:

1) к сцене Фарлафа с Наиной (II действия).
2) к арии Ратмира
3) к финалу
} III действия.
4) к сражению и финалу
5) к сцене сна
} IV действия.

6) к сцене убиения
7) к дуэту
8) к началу финала
} V действия.

Вот подробный отчет. Из него видно, что готово 9 номеров, заготовлено 5 и не начато 8. Увертюра и антракты — последнее дело.

Вот уже месяц, как не пишу; муза печальна и не повинуется. Принуждать ее нельзя, к тому же беспрерывные репетиции[1] не допустили бы работать, если бы и мог...» («Письма», с. 73, 74, или «Русская старина», 1872, т. 5, с. 311).

Любопытно, что в письмах к Ширкову, передавая привет его супруге Александре Григорьевне, Глинка не однажды упоминает о музыке Шопена (мазурки): в их волнующей лирике находило и отдых и дразнящую мечту воображение Глинки, все еще скованное глубоким чувством! И вновь хочется ему «ласковых цепей» и за границу не тянет:

«...Не скрою от вас также, что сердце мое почти забыло нанесенные ему оскорбления, но живо сохранило память отрадных минут и не может забыть тех, кои его услаждали в самые скорбные минуты. Скажу вам более — невозможно моему нежному сердцу существовать в одиночестве, и хотя оно предано вам беспредельно, но все еще остался в нем уголок и для другого отрадного чувства, и весьма не желал бы я, чтобы этим сердцем овладела какая-нибудь иностранка» (письмо к матери от 25 февраля 1841 г.).

По-детски наивно это слияние «карамзинской» лирики с осторожным «запугиванием» матери «иностранкой». Но в музыке томлений Людмилы и Руслана чувство Глинки перелагалось в страницы глубокого, человечнейшего, но прекрасного своей сдержанностью страдания.

А об опере (в том же письме):

«...Она немного продвинулась вперед, и я могу сказать, что в голове почти вся готова, но, чтобы уписать готовое, мне нужен тихий и отрадный приют на лето и менее суровый климат на зиму. Если судьбе угодно будет послать мне год таковой жизни, опера будет готова, но ранее года окончить нельзя; письма бездна, а силы мои не позволяют работать много и постоянно».

Кроме скрытого за этими словами лейтмотива — «отпустите на Украину к Е. Е. Керн»,— здесь и в других письмах, в переходах от настроения к настроению, от колебаний к надеждам, от сомнения к уверенности и от уверенности к сомнению, звучит, несомненно, и творческое беспокойство: как длящееся и томя-

[1] Прощального хора для девиц Екатерининского института — *Б. А.*

щееся чувство Глинки «вдали от милой», не выкристаллизовывается и музыка оперы в окончательную четкую, освоенную сознанием форму. Вот характерные для этой «переходной душевной погоды» строки из письма Ширковым от 29 марта из Петербурга:

> «...Надежда свидания подарила меня еще недавно новым и, могу сказать, счастливым вдохновением, я написал финал IV акта (сцену ревности) — пение Руслана весьма просто, но выразительно — пьеса оканчивается *маршем* (под который поют все действующие лица)...
>
> После того принялся за сцену Головы и написал половину ее...»

А дальше — опять о сборах в Париж, чтобы там закончить оперу:

> «...Не кончив оперы, не хочу возвращаться, и потому прошу убедительно выслать мне слова недостающие в Париж. Верь мне, милый друг мой, что я вполне ценю труд твой и бескорыстное твое содействие и постараюсь, чтобы, кроме тебя, никто мне не помогал в предпринятой нами опере» («Письма», с. 88, 89).

Но поездка за границу не состоялась, потому что с апреля, приблизительно, бракоразводное дело Глинки получило новый, как ему казалось, благоприятный для него оборот (жена его вторично вышла замуж). В мае Глинка писал Ширкову:

> «...Со времени всех этих проделок я забыл про музыку, но если ты имеешь время и расположение, заготовляй исподволь» («Письма», с. 102).

Хождения Глинки почти в течение всего лета в духовную консисторию прекратили творческую работу. Сам он в «Записках» пишет, что в конце лета снова за нее принялся и почувствовал «необыкновенное расположение к сочинению музыки, и это расположение не изменялось. Сверх того, я начал учиться рисованию, и именно *пейзажей*, у ученика Академии Солнцева и начал рисовать порядочно...» («Записки», с. 260).

> «...Мне дома было так хорошо, что я очень редко выезжал, а, сидя дома, так усердно работал, что в короткое время большая часть оперы была готова. Осмотревшись, однако же, я нашел, что общей связи между частями новой моей оперы не было. Чтобы помочь этому, я пригласил к себе на обед (по данным «Дневника» Н. В. Кукольника это было 9 сентября 1841 г.— *Б. А.*) Нестора и Мишу Гедеонова, с которым, равно как с братом его Степаном Александровичем, я не только помирился, но и очень сблизился...»
>
> «...По причине отъезда Ширкова в Украину Кукольник и Гедеонов взялись помогать в трудном деле свести целое из *разнородных* (? — курсив мой.— *Б. А.*), отдель-

ных частей моей оперы. Кукольник написал стихи для финала оперы и сцену Ратмира III действия *И жар и зной*. Гедеонов написал маленький дуэт, следующий за балладой Финна, между Финном и Русланом: *Благодарю тебя, мой дивный покровитель*; речитатив Финна в III акте *Витязи! Коварная Наина* etc. и молитву в 4 голоса, которою оканчивается третье действие. И я сам написал сцену Фарлафа с Наиной и Рондо Фарлафа, а также начало финала III действия. Таким образом, стихи для либретто, кроме взятых из поэмы Пушкина, писали Ма́ркевич, В. Ф. Ширков, Кукольник, Миша Гедеонов и я» («Записки», с. 261, 262).

Этот эпизод вызывает очень неприятное впечатление. Как будто бы Глинка забыл о всей своей работе с Ширковым в течение двух лет и свою же тщательную разработку программ и планов отдельных актов, точно этого ничего не было: и как в ноябре 1838 года спасителем выплыл на одном из компанейских собраний Бахтурин, так теперь Миша Гедеонов и Кукольник! И это заключительное выравнивание тщательной и дружески-бескорыстной работы Ширкова с прочими! И это странное объяснение: «По причине отъезда Ширкова в Украину», точно Ширков все время был в Петербурге, а теперь вот взял и уехал, оставив композитора и вызвав тем самым необходимость шикарного «литераторского» обеда, для которого еще у одного персонажа — издателя литературных альманахов «Утренняя звезда» В. А. Владиславлева — пришлось занимать серебро и столовое белье.

Кукольник в своем «Дневнике» повествует об этом эпизоде уже прямо в шутовском — на грани цинизма — тоне и здесь особенно ставит под сомнение весь свой «пафос дружбы» к Глинке, всегда звучащий фанфарно, но фальшиво и уж очень в дурном тоне[1]. При этом он пишет, что и Ширков тут присутствовал, тогда как следующее ноябрьское письмо Глинки к Ширкову с рассказом о неудаче, постигшей его проект летней поездки в Украину, решительно обличает Кукольника.

Зачем Глинке в «Записках» утверждать, что вся затея с обедом и очередным налаживанием «Руслана» объясняется отъездом Ширкова, и долго последнему вовсе не писать, а потом в ноябрьском письме объяснять свое длительное молчание «доосенними», то есть «дообеденными» делами и событиями в его, Глинки, жизни, если Ширков на этом «превеселом», как сообщает Кукольник, обеде сам присутствовал?

Подсчитывая затем участников в работе над «Русланом», Кукольник в том же развязно-чудаческом тоне заявляет: «Выходит, что у оперы „Руслан и Людмила“ в стиховном отношении

[1] «Вчера был превеселый обед у Глинки с прекурьезным финалом ..» и т д. (запись от 10 сентября).

будет 6 отцов: Пушкин, Маркевич, Ширков, М. Гедеонов, я и Миша, а с Бахтуриным, иже содеял план оперы, и всех 7 наберется»[1].

Далее идет уж просто циничное признание о подсовывании Глинке дрянных стихов и удивленное восклицание:

> «Вот те раз! Миша сразу одобрил все мои стихи и написал на них музыку. Никакой переделки и поправки не хочет, да оно и невозможно теперь, когда музыка готова. Повременил я дня два отсылкою их Глинке, я бы их вычистил, и этого бы не случилось. Сам виноват — зачем поторопился,— другие едва только теперь отдали свои стихи» (запись в «Дневнике» от 3 октября).

Запоздалое оправдание, ибо кто это «другие»? Миша Гедеонов и сам Глинка? Владиславлев, бывший на обеде, стихов в «Руслана» не писал, а Маркевича, Бахтурина и не было, и участие их вообще нельзя принимать во внимание. Ширков же находился дома в своем имении в Харьковской губернии и, вероятно, недоумевал, почему это Глинка ему не пишет. Словом, ясно, что Глинка почему-то заспешил и решил обойтись без Ширкова, и Кукольник неладно самооправдывается: стихи-то свои он, конечно, мог бы при желании выправить! — и делает завесу из многих «других», которых просто не было. Ясно и то, что участие в работе Ширкова приглушалось в пользу нового участника — Миши Гедеонова. Что касается Кукольника и его включения в «союз», то Глинка уже до того не очень ловко извинялся перед Ширковым за его привлечение и — как увидим — еще раз будет оправдываться, даже критикуя Кукольника-поэта в письме от 20 декабря 1841 года.

И все-таки этот «дружеский обед» в истории создания «Руслана» — эпизод существенный, и миновать его, без попытки распутать, нельзя. Кроме того, надо опять защитить Глинку против него самого!

Прежде всего, необходимо строго различать творческую историю оперы от истории приноравливания ее к театру, и тут нельзя не отметить основной ошибки Глинки, объясняемой, правда, его беспочвенным положением в петербургском обществе. Что́ если бы Вагнер, вместо того, чтобы сперва кончить «Тристана» и «Мейстерзингеров», а потом за них бороться, выдвигая принципиальные основания, еще в процессе сочинения вызывал бы к себе литераторов, любителей театра, чиновников театральных или сыновей директоров театров и с ними советовался бы, возможно ли приноровить его замысел к сцене? Что получилось бы?..

Но Глинка растерялся. То ли вся история отношений с женой (где еще вопрос, кто виноват?), то ли неудача со службой (метил чуть ли не создать русское исполнение в русском театре,

---

[1] «Баян», 1888, № 15.

а попал в чиновники — нечто вроде преподавателя сольфеджио — в Придворную капеллу, да еще под начало завистника А. Ф. Львова), то ли нелепое бытовое окружение и друзья — «братия», а вернее, все это вместе делало из второй его оперы некий якорь спасения (напишу, будет успех, и жизнь пойдет на лад!) и безусловно единственное творческое прибежище среди неудач и душевного одиночества.

А тут еще несомненно большое чувство к девушке, от него ускользнувшей! И пока не понять по сохранившимся материалам: «Людмилой» ли была эта девушка и ее отводили от Глинки родные или своенравной «Наиной»? Но если несомненно, что при наличии «неразведенной жены» Глинка не мог на ней жениться, то возможно все-таки, что длившийся роман нашел отражение в ряде прекраснейших лирических страниц оперы.

Творческая история «Руслана» развивалась нормально. Я считаю, что мечты Глинки о национально-русском своем призвании, зародившиеся в первой заграничной поездке, не исчерпались в «Сусанине» и что успех первой оперы вполне окрылил его продолжать это дело. Подсказ сюжета Шаховским дал очертание замыслам. Вполне естественно, что Глинка схватился за «Руслана» и что у него явилась — как то было и в истории создания «Сусанина» — некая образно-театрально-симфоническая концепция.

Прошло два года — «Руслана» как оперы нет, приятели недоумевают и поторапливают, недруги, вероятно, подсмеиваются и сплетничают. Вот и появляется «бахтуринский» план — первый «ход» в истории приноравливания творческой концепции «Руслана» к театру как некоей реальности[1]. Но уже до этого завязываются творчески-плодотворные взаимоотношения Глинки с Ширковым, вклиняются в этот эпизод и сводят его на нет. План «Руслана» воссоздается снова, постепенно, по актам, и совместно с творческими решениями; отражение этого — в ценной переписке с Ширковым.

1840—1841 годы — это второй период и самый высший подъем в работе композитора над оперой. Но в 1840 году была Глинкою сделана вторая попытка («заседание» с Кукольником, Брюлловым и Роллером) пересмотра созданного, с точки зрения театральных позиций. Появились нимфы — незабудки, розы,

---

[1] Глинка фанфарно-развязно возвещает об этом эпизоде в «Записках» потому, что, во-первых, «Записки» свои он, по-видимому, считает воспоминаниями о бытовой своей истории: жизни дома и в обществе, встречах, окружении, странствованиях, амурных делах, и творческая жизнь отмечается большей частью только вехами, а во-вторых, даже то немногое, что в «Записках» открывается из сферы музыкально-творческой, в отношении «Руслана» делается сугубо скупо. Если бы не сохранилось писем — и особенно Ширкову — не было бы никакой возможности что-либо распутать в создании этой оперы! Почему это? Моя гипотеза: творческая сторона «Руслана» связана с чем-то очень интимным, дорогим в жизни Глинки

лилии, фиалки! Ширков выполнит текст заказа, но сам же Глинка в 1841 году отвергнет затею.

Но вот с осени 1841 года опера в своей творческой истории почти закончена. Теперь срочно необходимо было конкретно порешить с Большим театром. Ведь с 1836 года, с премьеры «Ивана Сусанина», прошло пять лет! Возможно, что оперу и ждать перестали. Ясно, что подвернувшаяся дружба с сынком, влиявшим на папашу[1], помогла Глинке в устройстве «Руслана» и в возрождении интереса к опере в театральных кругах. Вот откуда и начинается третья спешная попытка в приятельской компании приноровить все «сделанное» к требованиям и возможностям тогдашней сцены, то есть петербургского Большого театра, и, заинтересовав дирекцию, вызвать внимание к опере у исполнителей, художника-декоратора, балетмейстера и т. д. Но, вероятно, прежде всего необходимо было создать участие Миши Гедеонова в пьесе, в либретто, в стихах... Не в этом ли «веселость» обеда, согласно определению Кукольника!

Смешно, правда, но при нелепостях тогдашней русской действительности с этого обеда доводится начинать сценическую историю «Руслана и Людмилы», ибо тут-то опера и получила облик, на который стали потом нападать. А творческая история «Руслана» вступила в новый, третий, период — в период тесного взаимосотрудничества композитора с театром. Ширкову же была предоставлена роль барона Розена (либреттиста «Сусанина», которого своевременно «подсунул» Глинке Жуковский, когда убедился, что с Глинкой будет трудно — при его манере сочинять музыку до слов, согласно собственной творческой концепции), то есть роль некоего трудолюбивого животного!

Но Глинка как умный человек понимал, что устройство устройством, но что в созданной им музыке «Руслана» есть единство содержания и стиля, метода и смысла и что опасность разнородности была не в музыкальном, а стихотворно-сценарном оформлении. Метнувшись под влиянием обстоятельств к М. А. Гедеонову и Нестору Кукольнику, он 7 ноября снова пишет Ширкову. Письмо это уклончивое, нащупывавшее почву, сообщающее о доосенних происшествиях. А об опере один абзац — такой:

> «...Никогда я не ценил искусства более, как теперь, и хотя изнуренное долговременными страданиями сердце уже не верит в земное счастье, но еще возможно существовать для искусства. В препровождаемой при сем

---

[1] Миша Гедеонов — Михаил Александрович, старший сын тогдашнего директора императорских театров Александра Михайловича Гедеонова (1790—1867). Другой сын Гедеонова — Степан Александрович, впоследствии также директор императорских театров, известен как историк («Варяги и Русь» СПб., 1876) и драматург (трагедия «Смерть Ляпунова», 1845, программа оперы-балета «Млада»).

арии III действия найдешь подробный отчет моим занятиям с нужными сведениями для продолжения труда» («Письма», с. 125)[1].

И дальше о «Руслане» ни слова! Жаль, что неизвестно, какая это ария III действия шла на отчет к Ширкову? Думаю, что ария Ратмира «И жар и зной», стихи которой, по мнению их автора, Кукольника, Глинка принял без возражения.

Но есть еще письмо Ширкову от 20 декабря 1841 года, письмо очень примечательное как последняя попытка Глинки продолжать с другом творческую руслановскую работу в то время, когда уже началась примерка на его детище казенного театрального обмундирования...

Письмо это очень большое («Письма», с. 127—131) и одно из ценнейших, оставшихся от Глинки. Если бы в «Записках» он осветил историю театрального приноравливания «Руслана» так, как здесь, многое стало бы ясным. Но почему-то даже в 1854—1855 годах Глинка не хотел в данном деле что-либо разъяснить и шел по «кукольниковской» линии.

Вот основные цитаты из последнего декабрьского письма Ширкову, вполне понятные после всего сказанного:

«...Спешу изъявить тебе глубочайшую признательность за присылку IV акта, добрый друг мой. Твой труд мне тем драгоценнее, что и твои душевные страдания не были препятствием исполнить мое желание. Слова сцены Людмилы переделаны совершенно так, как того требовала моя музыка, и явились очень-очень кстати, ибо перед присылкою их я был несколько дней уже без возможности продолжать писать. Сейчас же принялся за работу, и сцена Людмилы уже в половине; многое было заготовлено, как то: Хор цветов и Adagio *Ах ты, доля, долюшка.* Хор цветов на слова *Не сетуй, милая княжна, развесели твой взор унылый etc.* Слова: Лилеи, розы, фиалки и незабудки я не могу поместить, потому что не могу в этом отношении ручаться за приличное исполнение — лучшие танцорки должны быть употреблены в танцах; равным образом туалет Людмилы мог бы произвести эффект только тогда, когда бы мы имели благообразных примадонн, а мои Людмилы очень плохи.

Понимаю очень, что содействие Кукольника тебе неприятно, но своенравие моей музы при твоем отдалении заставляет меня прибегать к нему, и мои извинения весьма естественны. Впрочем, все делается согласно твоему разрешению. Кукольник подкидывает слова наскоро,

[1] Подобного рода сочетание в стиле приведенного абзаца: «карамзинского сантимента», звучавшего в 40-х гг. уже елейной риторикой, с сенатской казенщиной («отчет», «нужные сведения для продолжения труда»), свидетельствует о душевной неловкости. Искренний Глинка умел писать по-пушкински точно и ясно!

не обращая внимания на красоту стиха, и все, что он доселе написал для Руслана, так *неопрятно* (курсив мой.— *Б. А.*), что непременно требует переделки. Прибавлю еще, что, как я ни ценю дарования Кукольника, но остаюсь при прежнем о нем мнении: он литератор, а не поэт, стих его вообще слишком тяжел и нерациозен после Пушкина, Батюшкова и других. Нет сомнения, что метры несколько затрудняют тебя, а песни Баяна, ария Гориславы и другие места твоего либретто ручаются за талант твой.

Не спеши переделкой, это еще успеется, а главное — пришли сцену Наины с Фарлафом в V действии, то есть когда Наина склоняет Фарлафа убить Руслана. Театр представляет шатры и ландшафт, освещенный нежною луною. Все спит — палатка Руслана полуоткрыта, и он видим зрителям — Наина входит, ведя Фарлафа, склоняет его к убиению Руслана. Фарлаф сначала колеблется; наконец решается (Наина в это время исчезает). Входя в палатку, от предосторожности закрывает ее, и, вышед уже оттуда, объясняет публике, что дело сделано. Эта сцена — *речитатив* — должна быть кратка, но чрезвычайно ясна; зрители должны знать, что действуют именно Фарлаф и Наина и что цель их убить соперника, и что все совершилось. Следующий дуэт Ратмира с Финном (вместо Гориславы) заочно писать невозможно.

Подробную программу — финал V действия, с помощию Кукольника написанный, пришлю в непродолжительном времени. Теперь скажу только, что опера так близка к концу, что на днях я вынужден войти в сношение с директором театров. Вот мои распоряжения по сему предмету.

Вот с лишком два года, как я коротко сошелся со старшим сыном Гедеонова, состоящим в должности театрального цензора и имеющим великое влияние на отца. Тебе известно, что опера моя вперед не подвигалась, и, следственно, мои отношения к Гедеонову (сыну) были просто дружественные, без всяких видов. По окончании финала V действия, осмотрев написанное, я удивился сам количеству изготовленного и, чтобы заинтересовать директора, познакомил сына его с главными местами моего труда. Звуки мои нашли отголосок в его душе, и он взялся все устроить по моему желанию. Между тем, по совету его, я изложил подробную программу всей оперы, чтобы заблаговременно расположить директора в мою пользу. По программе оказалось, что по множеству сценических требований придется сделать во многом уступки (как это все иначе выглядит, чем описано в «За-

писках» самого Глинки и в «Дневнике» Кукольника по поводу сентябрьского «превеселого обеда»! — *Б. А.*) и что, следственно, необходимо по сему предмету совещание с директором прежде, нежели труд совершенно окончен, ибо нет никакого сомнения, что будут изменения. Между тем в последнее мое свидание с сыном директора он взялся переделать мою программу для отца своего, сообразуясь с его вкусом, и изготовить к директору письмо такого содержания, чтобы он с восторгом принял труд мой (дело известное, что *искусство* для Гедеонова-старика не существует). В минуту откровенности он (сын) изъявил желание, чтобы я посвятил ему труд мой; я, натурально, на это согласился, тем более, что он на опыте доказал Кукольнику свое усердие при постановке его трагедии *Князь Холмский*. Следственно, эта дипломатическая мера согласна с чувствами (? — *Б. А.*), а сверх того, Тальони на будущий год не будет, и, вероятно, мне дадут все возможное».

Вот как случилось, что имя «Миши Гедеонова» оказалось связанным с гениальной оперой Глинки и чьим оказался план и сценический облик «Руслана» при постановке. Понятно, почему «превеселый обед» был с *Кукольником*, а кстати, и с дежурным штаб-офицером корпуса жандармов Владиславлевым. Оттого же Кукольник старается припутать сюда лиц, которые быть не могли: Маркевича, Ширкова и о присутствии которых Глинка, естественно, не мог бы не упомянуть в «Записках».

Связав имя и театральную судьбу «Руслана» с дельцом «Мишей», который для отца составил программу и пояснения оперы, очевидно, соответствующие «уровню отношения» А. М. Гедеонова к искусству, Глинка попал в тяжелую моральную зависимость. Совершенно ясно, что в 1854 году он еще не успел решиться в «Записках» разоблачить то, что уже разъяснил в частном письме к Ширкову в 1841 году (А. М. Гедеонов оставался директором императорских театров с 1837 по 1858 г.).

Немудрено, что, продолжая в том же письме описывать Ширкову свои невзгоды (бракоразводное дело тянется, консистория подкуплена, с Украиной, то есть с живущими там Е. Е. и А. П. Керн, ссора из-за матери — «большая часть моих приятелей оказалась опаснейшими врагами»), Глинка приходит к такому выводу: «Поставлю оперу, и потом на Запад без цели, без предмета, кроме природы и искусства».

Не в этом ли решении тоже одна из причин, почему Глинка стал очень напряженно спешить с проведением «Руслана» на сцену. В «Руслана» своего он верил и значение его понимал, но, почувствовав свой жизненный крах, он торопился развязаться с окружающим бытом, самолюбие же артиста не позволяло ему отступать, не сдав обществу своей оперы, начатой еще в 1836—1837 годах.

«...В короткое время опера была доведена до того, что нельзя было дописывать немногого оставшегося без сценических соображений и содействия декоратора и балетмейстера. Итак (в апреле 1842 г., если не ошибаюсь), я явился к директору Гедеонову с партитурой, и он без всяких разговоров принял мою оперу, приказал сейчас же приступить к постановке ее на сцену и, по моему желанию, вместо единовременного вознаграждения 4000 р. асс., согласился, чтобы я получал *разовые*, то есть десятый процент с двух третей полного сбора за каждое представление» («Записки», с. 262).

Далее следует примечательный рассказ о том, как «надлежало поладить с балетмейстером Титюсом, человеком весьма ограниченных способностей», но который любил покушать. «...Для этого я затеял дать ему обед...» («Записки», с. 263).

Творческая история «Руслана» закончилась.

В феврале 1842 года в Петербург приехал Лист:

«...Несмотря на всеобщее и отчасти собственное мое увлечение, я могу теперь еще дать полный отчет в впечатлении, произведенном на меня *игрою Листа*. Мазурки Chopin, его Nocturnes и этюды, вообще всю блестящую и модную музыку он играл очень мило, но с превычурными оттенками (à la française, c'est avec exagérations de tout genre). Менее удовлетворительно, однако же (по моему мнению), играл он *Баха* (которого Clavecin bien tempéré знал почти наизусть), симфонию Бетховена, переписанную (transcrite) им самим для фортепиано; в сонатах Бетховена и вообще в классической музыке исполнение его не имело надлежащего достоинства и в ударе по клавишам было нечто отчасти котлетное. Исполнение Септуора Гуммеля отзывалось каким-то пренебрежением, и, по-моему, Гуммель играл его несравненно лучше и *проще*. Бетховена концерт Es-dur исполнил он гораздо удовлетворительнее. Вообще способ игры Листа в оконченности не сравню с Фильдом, Карлом Мейером и даже Тальбергом, в особенности в скалах[1]» («Записки», с. 264—267).

Отзывы Глинки о Листе перекликаются с его рассуждениями о стиле исполнения Фильда, о чем говорилось уже выше. Противопоставляя достоинство, простоту и законченность романтической риторике — «ораторству», Глинка, очевидно, стремился к ясной рассудительности классицизма. И в обращении Листа с людьми Глинке не нравились переходы от жеманства (mignardise) к надменной самоуверенности (arrogance), но он, видимо, с удовольствием, тут же сообщает, что, впрочем, Лист «был любезен, охотно принимал искреннее участие в общем веселии

[1] Гаммах (*примеч. М. И. Глинки*).

и не прочь был покутить с нами»,— значит, за позой всегда раскрывался человек-художник.

Портрет Листа, вероятно, точен. Манерность ему была нужна и как самозащита в обществе, все-таки презиравшем «артистов», и Лист умел внушить к себе и своему артистизму уважение, то, чего как раз не хватало Глинке, который очень плохо за себя и себя «представительствовал».

> «...Когда мы встречались в обществах, что случалось нередко, Лист всегда просил меня спеть ему один или два моих романса. Более всех других нравился ему *В крови горит*. Он же, в свою очередь, играл для меня что-нибудь Chopin или модного Бетховена» («Записки», с. 267, 268).

Тогда же Глинка познакомился с А. Н. Серовым («Очень хороший музыкант; он играл на фортепиано, несколько на виолончели, в особенности же бойко играл с листа»).

Осенью начались усидчивые репетиции «Руслана» и приспосабливание музыки к возможностям театра. Тогда же осенью была сочинена и гениальная увертюра:

> «...Увертюру прямо на оркестр я писал нередко во время репетиций, в комнате режиссера» («Записки», с. 273).

История постановки и первых представлений «Руслана» общеизвестна. Особенно ценные материалы об этом тягостном периоде в жизни Глинки обнародованы А. Н. Римским-Корсаковым из дневника Карла Францевича Альбрехта — первого дирижера «Руслана»[1].

Из этих добросовестных записей солидного музыканта-ремесленника четко следует, что тогдашний петербургский Большой театр с оперой Глинки никак не справился. Основное — глубокий интеллектуализм партитуры и «философия артистизма», присущая этой музыке, просто никем не были замечены, исключая двух-трех умных отзывов. «Руслан» — как симфонизация эпоса — еще как-то ощущался, и то в рассмотрении скорее по линии жанра (волшебная — фантастическая опера), чем по существу. А между тем «Руслан» уж никак не «Оберон», например, ибо там эпос надуманный, «литературный», а в опере Глинки эпос ощутим как реальное, конкретное, в музыке осуществленное «сказывание» и размышление о делах давно минувших лет, а в сущности о *человечески-постоянном,* всегда каждым творческим народом художественно-образно повествуемом содержании. Оттого все попытки изложить только в словах музыку «Руслана» являются тщетными.

Даже Серов, далеко не провинциальный ум и чуткий музыкант, навеки сохранивший в своих известных «Воспоминаниях» пение Глинки, не понял «Руслана». Потому что и он считал

[1] «Музыкальная летопись». Пг., 1923.

пение Глинки только *исполнением*, а музыку — как что-то чуть ли не само по себе; и он «смотрел» музыку, слушал же исполнение. А Глинка всю свою исполнительскую интонацию давно уже в ранних романсах сделал музыкой, и «Руслан» и есть синтез: эпос — песня — пение, симфоническое песнопение, первая музыкальная «Одиссея».

В сутолоке репетиций, премьеры (27 ноября 1842), споров, сплетен и прочих «приятностей» творческий Глинка исчезает, остается растерянный, измученный человек. Главная эпоха его жизни — создание «Руслана» — закончилась...

III. ПОСЛЕ «РУСЛАНА»

Лист приехал вторично в Петербург. Глинка сообщает, что Лист слышал его оперу и верно чувствовал все замечательные места:

> «...Несмотря на многие недостатки Руслана, он успокоил меня насчет успеха. Не только в Петербурге, но и в Париже, по словам его, моя опера, выдержа только в течение одной зимы 32 представления, могла бы считаться удачною. *Вильгельм Телль* Россини в первую зиму выдержал только 16 представлений.
>
> Я ему высказывал откровенно мои взгляды на искусство и на композиторов. По моему мнению, Карл-Мария Вебер был для меня очень неудовлетворителен (даже во *Фрейшюце*) от излишнего употребления доминант-*септим* аккорда в первой его позиции. На это Лист сказал мне: „Vous êtes avec Weber comme deux rivaux, qui courtisez la même femme" [Вы с Вебером словно два соперника, ухаживающие за одной женщиной]. («Записки», с. 283, 284).

Лист ловким словесным ходом ускользнул от прямого ответа. А между тем в мнении Глинки куда больше иронии, тонкой наблюдательности и меткого афористического обобщения, чем в «куртизанской» остроте Листа.

В оценке Вебера Глинкой проявляется все его исключительно богатое интонационное чутье и чувство меры. Можно сколько угодно разглядывать музыку Вебера и теоретически оправдывать конструктивную уместность его доминантсептаккордовой «сферы». Но как только, поняв сущность афоризма Глинки, начинаешь *слушать и слышать* веберовскую музыку, уже невозможно забыть это суждение. С точки зрения музыкальной формы, постигаемой *слышанием*, Вебер так злоупотребляет данным аккордом, что в нем слух даже перестает ощущать «вводный тон», то есть полутон, как то, что французы называют note sensible. Это свойство заглушено тупым басом V ступени и дли-

тельной беготней над ним. С точки зрения ритмической, перегрузка такого рода при неучете смыслово-акцентной своевременности размещения того или иного аккорда ведет не только к интонационной монотонности, но и к конструктивной «стоячести», что для театрального композитора, каким был Вебер, просто беда.

Глинка метко кидает: «даже во *Фрейшюце*». Да, и там. Правда, основной недостаток Вебера во «Фрейшюце» чувствуется меньше, но это происходит, во-первых, от обаятельности его зингшпильных «мелких» форм, во-вторых, от обаятельности народно-песенных элементов, в-третьих, от обаятельности его романтической оркестровой красочности. В остальных произведениях этот недостаток губителен, и «застой формы» отравляет восприятие даже красивых и свежих мыслей Вебера.

Я считаю афоризм Глинки о Вебере жемчужиной глинкинского критицизма и вообще чуть ли не первым зафиксированным лучом музыкально-живого — «от слышания» — постижения музыкальной формы. Если нечто в этом роде попадается в книге Стендаля о Россини (а Стендаль был одним из чутких слушателей, ибо его слушание музыки уже своего рода *философия слушания*), то там все-таки преобладает вкус острого ценителя, тут же мы имеем критическое высказывание композитора с позиций строительства формы и от восприятия недостатков творческого процесса.

У Глинки очень тонкое чувство меры в отношении доминантности, особенно в «Руслане». Из такого чувства меры вытекает инстинктивно потребность в плагальности. Мне кажется парадоксом выводить «кадансовую плагализацию» у Глинки из свойств русского народного *мелоса*, что так упорно утверждали, потому что в мелосе одноголосной песни просто нет гармонических кадансов, а в многоголосии народном логика концовок обусловлена иными принципами, чем глинкинские плагальные кадансы, в большинстве фигурирующие в обычном гомофоническом стиле...

Вслед за этим «пустяком» — афоризмом о Веберe — Глинка в «Записках» помещает интересный пример критики вокального исполнения (объект — приехавший в Петербург в марте прошлого, 1843 года тенор Рубини):

> «...Голос его еще в Италии в 1830 году не удовлетворял меня, в первые разы в особенности, он мне отдавался в ушах более стеклянным, нежели металлическим. Образ его пения еще в Италии я находил изысканным, в 1843 году преувеличение (exagération) дошло до нелепой степени. Он пел или чрезвычайно усиленно, или же так, что решительно ничего не было слышно, он, можно сказать, отворял только рот, а публика умственно пела его *ppp*, что естественно льстило самолюбию слушателей, и ему ревностно аплодировали» («Записки», с. 285).

Чудесное наблюдение: что публика сама «дослушивает» у своих фаворитов то, чего в их пении или игре уже больше нет!..

> «...В 1843 году Улыбышев прислал мне свое сочинение о Моцарте. Я прочел часть этого сочинения и изучил вновь все оперы Моцарта в оркестровых партитурах...» («Записки», с. 287).

Глинка отмечает, что эти упражнения возбудили в нем критический дух, который еще более развился впоследствии. Окруженный честолюбивыми знатоками музыки, вроде гр. Михаила Юрьевича Виельгорского (с его вечным, изводившим Глинку, припевом по поводу «Руслана»: «c'est un opéra manqué» — «это же неудачная опера»), и всеобщей итальяноманией, Глинка заново проверял в себе свое понимание музыки и происходящего в ней. Это, действительно, период роста в нем зрелого критицизма.

Осколки сложной внутренней работы мысли мы и имеем в сжатых высказываниях (своего рода искрах!) в «Записках» и в «Воспоминаниях о Глинке» и письмах А. Н. Серова, как раз в это время — «около» и «после» премьеры «Руслана» — несколько приблизившегося к Глинке. И Серов зафиксировал несколько искр вспыхнувшего в Глинке критического сознания, записи которых можно довериться, сравнивая их со всем строем высказываний его в этот период.

Пересмотр, производимый Глинкой, коснулся не только творчества Моцарта, но и исполнения итальянцами его «Дон-Жуана» — исполнения не очень удачного [1].

> «...Публика и даже журналы вооружились противу гениального *maestro* (то есть Моцарта.— *Б. А.*), ему, а не бездарности и невежеству в музыке большей части артистов, приписывали они неудачу представления Don Juan. Я плакал от досады и тогда же возненавидел итальянских певунов и модную итальянскую музыку» («Записки», с. 290).

Мне думается, не зря Глинка поместил здесь такого рода lamento. За упреком к итальянцам — куда же вы годитесь, если искажаете гениального Моцарта,— не слышится ли отчаяние самого Глинки? Ведь дирижеру Альбрехту, оркестру и певцам петербургского Большого театра также не хватало ни культуры, ни артистизма, ни исполнительской техники, чтобы поднять «Руслана», а обвинения сыпались на Глинку. Разве, соответственно ситуации, отзыв Глинки об исполнении «Дон-Жуана» не звучал, в сущности, так:

> «Ромберг [Альбрехт], казалось, был в заговоре противу Моцарта [Глинки], которого мастерское (хотя не образ-

[1] Кукольник очень возмутился, что Глинка посмел написать в «Записках» о «Дон-Жуане»: «мастерское (хотя не образцовое) произведение».

цовое)[1] произведение заставил оркестр играть вычурно и без энергии» («Записки», с. 288).

А дальше сейчас же, как мы видели, Глинка вступается за Моцарта, указывая, что надо отделять исполнительское непонимание от произведения и его автора.

Отсюда его досада, слезы и ненависть к итальянцам, но никак нельзя сделать отсюда вывода, что Глинка стал отрицать итальянскую вокальную культуру и совсем разлюбил итальянскую музыку. Он просто ставил ее содержание на определенное соответственное место в развитии музыкальной культуры, сам став уже зрелым мастером, и, кроме того, не мог не замечать срыва в эволюции музыкальной Италии (ведь Верди еще только выдвигался!) после «Телля». Одновременно он твердо усвоил и то, что «итальяномания» петербургского высшего общества, безусловно, грозит первичным росткам русской национальной музыки и мешает вниканию публики в это родное ему дело. С этих точек зрения и надо оценивать антиитальянскую позицию Глинки.

«...Михаил Иванович охотно позволял мне расспрашивать его касательно мнений о том или о другом композиторе. Первый для меня интерес был узнать, как Глинка думал о тогдашних моих любимцах „Фрейшюце" и „Роберте". Ответы Глинки были для меня неожиданны.

О „Фрейшюце" он отозвался лаконически: „Хорошая опера; есть отличные вещи, особенно трио в первом акте".

Восторгаясь во „Фрейшюце" каждою нотой, я был поражен этой довольно холодною и экономическою похвалой.

О Мейербере вообще отзыв Глинки был еще более сжат: „Не уважаю шарлатанов".

Тут уже я и не знал, как помирить приговор Глинки с бездною красот, которые созданы Мейербером. Мнение такого артиста, как Глинка, должно же иметь свое основание; спорить нельзя,— а согласиться вполне все-таки, думал я, невозможно. Дело было все во времени, в эпохе развития. *Теперь*[2] для меня приговор Глинки о Мейербере вполне справедлив, а мнение о „Фрейшюце" стало понятным, когда я больше узнал, чего именно требовали идеалы Глинки касательно фактуры оперной. В дальнейших беседах, многими годами позже (о чем — в своем

---

[1] Кукольник на полях рукописи Глинки предлагал выкинуть эти три слова, как «бездоказательный атеизм».

Глинка, ценя своего «Руслана», негодовал на *непонимание*, вовсе тем самым не выдвигая свою оперу как нечто непогрешимое. Не оттого ли он назло Кукольнику, не понимавшему, в чем тут дело, не выкинул слов «хотя не образцовое»! — *Б. А.*

[2] 1860 год. — *Б. А.*

месте), взгляд Глинки и на Вебера совершенно для меня разъяснился.

Над Россини, Беллини и Доницетти Глинка часто посмеивался, называя их музыку „цветочною", хотя в то время (в 1841 и 1842 годах) еще не высказывал мне вполне своего глубокого презрения к итальянским оперным дел мастерам. Когда разговор касался Моцарта, Глинка всегда прибавлял: „Хорош, только куда ж ему до Бетховена!" В недоумении, я спросил один раз: „И в опере?"

„Да,— отвечал Глинка,— и в опере. «Фиделио» я не променяю на все оперы Моцарта вместе".

Читатели пусть не забывают, что все эти беседы нимало не имели характера каких-нибудь ученых диспутов или чего-нибудь вообще методического. Это были мимолетные заметки, на лету мною ловимые среди живого разговора о том, о сем, потому что каждое слово Глинки, касательно музыки, для меня было неоцененно...

...Много было толков о Листе. Отдавая справедливость силе и беглости его пальцев (!), Глинка не одобрял его идеи играть на фортепиано „оркестровые" сочинения, как, например, увертюра „Вильгельма Телля" и симфонии Бетховена... Я спросил мнение Глинки о самой увертюре к „Вильгельму Теллю".

„Это одна из неважных фабрикаций Россини. Переслащенная копия пасторальной симфонии Бетховена. Не люблю и всей оперы. Слишком заметно, что для Парижа написано"»[1].

Но сам Глинка еще в Париже не был!..

В письмах Серова к В. В. Стасову есть еще много подхваченных у Глинки и зафиксированных мнений его, например, развитие высказанной выше мысли о фортепианных транскрипциях оркестровой музыки или любопытное рассуждение о форме дуэта:

«Прослушав дуэт из „Belisario" Доницетти... Глинка отозвался с сожалением об охоте итальянских композиторов оставаться неизменно в обычной, избитой колее, тогда как те же мелодии получили бы совершенно новую прелесть при иной, иначе обдуманной отделке (такова именно техника вариаций в «Руслане», кроме баллады Финна, где принцип вариационности становится драматическим стимулом.— *Б. А.*). Рассчитывая на опошленный вкус своих слушателей, они без зазрения совести кладут в 10 опер то, что могло быть у места только в одной, и беспрерывно себя повторяют...»

---

[1] Серов А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке.— Критические статьи, т. 3. СПб., 1895, с. 1329, 1330, 1338.

«„По моим понятиям,— продолжал Глинка,— всякий дуэт должен состоять из того, что поет одно лицо: из мелодии или мысли А, потом из мысли В и, наконец, из количества: А+В, что должно быть опять другое, нежели А или В", и все основано должно быть на контрастах (а в обыкновенных итальянских операх один поет А, другой — А, и потом вместе то же самое А, терциями или секстами)»,— развивает далее Серов мысль Глинки [1].

«Говоря о голосе и об инструментах, Глинка выразился, что новейшие сочинения для отдельных инструментов, так называемые „pièces de concert" или „de salon", для него нестерпимы; всякий инструмент может подражать голосу человеческому только в карикатуре, и оттого отнюдь не должно заставлять инструмент петь то же самое, что поет голос (например, романсы, мелодии оперные, последние тем менее, что они хороши должны быть только на своем месте, в связи целого создания), и вообще продолжительная пьеса для одного инструмента есть нелепость, говор без значения, слова, фразы без мысли...»

«...Каждый инструмент заключает в себе неизъяснимую прелесть, но — употребленный к делу, иногда в одной фразе, в двух, трех тактах, иногда в одной белой ноте (особенно духовые)...» [2]

Нельзя не услышать в этих приводимых Серовым воззрениях основные принципы инструментовки Глинки, каковая была для него абсолютно неотрывна от создающего музыку воображения. Мало этого: здесь Глинка словно уже говорит об оркестровке Берлиоза...

Так вырабатывалась критическая мысль самого Глинки, вокруг шли и шли споры о «Руслане», и, в сущности, можно считать, что только два печатных отзыва (по мнению Серова, внушенные Глинкой, его идеями; а мне кажется, и сами авторы этих отзывов — Одоевский и Сенковский — соответствовали Глинке, понимая и сочувствуя ему) ощутили в опере Глинки его мудрую проницательность [3]. Глинка же не мог не чувствовать, что достойного положения, на которое он имел право, завоевать «Русланом» ему не удалось: «знатоки» знали больше его и — по их собственному мнению — стояли выше его в искусстве. Оставалось одно — уезжать.

В июне 1844 года Глинка выехал в свое второе заграничное путешествие; цель его — главная — был Париж, куда он и при-

---

[1] «Русская старина», 1876, т. 17, с. 792.

[2] Там же, с. 791, 792.

[3] См. журналы «Библиотека для чтения», 1842, декабрь и «Отечественные записки», 1842, февраль.

был во второй половине июля. До осени время ушло на отдых и ознакомление с Парижем [1].

«...Около того же времени (в сентябре) узнал я, что Лист отправился в Испанию. Это обстоятельство возбудило мое давнишнее желание побывать в Испании так сильно, что, не откладывая, я написал об этом матушке» («Записки», с. 297).

Начинается изучение испанского языка:

«...В самую первую лекцию он (учитель испанского языка Biesma Guerrero.— *Б. А.*) объяснил мне характеристические черты испанского языка; сейчас после того я переводил *Хилблаза* с французского на испанский язык, к следующей лекции я записывал перевод, он исправлял его, я его переписывал начисто, прочитывал несколько раз вслух и таким образом упражнялся в произношении, привыкал к испанским оборотам и почти помнил все переведенное мною наизусть. В то же время читал испанскую комедию El si de las niñas, разные литературные отрывки из хрестоматии, в том числе отрывки из *Дон Кихота* Сервантеса. Следуя этой превосходной системе, я в короткое время начал понимать испанский язык и даже несколько говорить на нем» («Записки», с. 297, 298).

По письмам же к матери можно проследить, как тем временем Глинка «всасывал» в себя жизнь Парижа, как после безалаберной петербургской жизни он удивлялся здешней скромности жизни, порядку и умеренности. Ярких музыкальных впечатлений пока не было, но Глинка и не спешит погружаться в музыку:

«22/10 августа. Вчера мне помешали продолжать письмо. Зашел ко мне знакомый итальянец, чтобы вместе со мною идти к другому нашему общему знакомому, которого я коротко знал в Италии 12 лет тому назад — чрез него я познакомлюсь мало-помалу и с остальными музыкантами; одним словом, стоит явиться — меня уже здесь знают по имени, а вежливость французов, в особенности образованных, превосходит всякое описание».

И дальше в письме от 28/16 сентября:

«...Собственно парижская жизнь начнется для меня с ноября месяца, когда все съедутся. Нынешнюю зиму музыкальные мои предположения ограничиваются изданием нескольких романсов в французском переводе и, сверх того, исполнением нескольких отрывков из моих опер в лучших концертах... Меня здесь уже знают по имени все лучшие музыканты, остается только познакомить публику с моими сочинениями».

---

[1] «В Париже мое любимое место Jardin des plantes: там зверинец, множество птиц и чрезвычайных растений...» (письмо к матери от 21/9 августа 1844 г.).

Все это пока радужные, хотя и робкие, надежды на дальнейшую длительную оседлость в Париже. В этом свете расцениваются и музыкально-театральные впечатления: Глинка донельзя наивен, как школьник после суровой экзаменационной поры:

> «10 октября/28 сентября... Здешний итальянский театр — прелесть. Не только певцы и оркестр, но и зала так великолепна и мила, публика разряжена, как на балу. Ежели мне суждено еще писать для театра (нынешнюю зиму я намерен изучить город и вкус здешней публики, которая вообще очень [мало] музыкальна), то не желаю писать для другого, кроме здешнего Итальянского [театра]».

Петербургские выпады против итальянских певцов, как видно, забыты, так как сестре своей Е. И. Флери Глинка сообщает в письме от 11 октября/29 сентября, что

> «...здешний Итальянский театр, по моему мнению, есть лучший оперный театр в свете. Ensemble удивительный, оркестр, хоры, не говоря уже о первых талантах, превосходны, а зала уже сама по себе — загляденье. Не стану сравнивать здешних талантов с петербургскими — сравнения, по моему мнению, ничего не доказывают, потому что каждый большой талант имеет свою особенность. Гризи я еще не слыхал, а слышал *Персиани*. Она поет *отчетливо* (курсив мой.— *Б. А.*), с чувством и необыкновенной грацией, напоминает Росси, но, по моему мнению, превосходит ее силой голоса и страстию. Не стану сравнивать ее с Виардо. Ты знаешь, что я ее ревностный почитатель, что не мешает мне, однако ж, отдавать должную справедливость Персиани. *Brambilla* контральто — или, лучше, альт — извлекла слезы из глаз моих необыкновенною нежностию и прелестию голоса и также поет очень хорошо. *Mario* — тенор, по-моему, просто дурен и крайне неблагороден; несмотря на это, ensemble так хорош, что я решительно здешнюю оперу предпочитаю нашей...» [1].

Не пример ли это конкретной чуткой критики? Право, это вполне ясный отчет об итальянском парижском театре осени 1844 года. Но главное здесь — все те же прежние три узора глинкинской эстетики исполнения: отчетливость (осмысленная пластическая артикуляция!), чувство, то есть эмоциональное тепло, человечность, правдивость выражения; грация — естественность, легкость, вкус. Так, освобожденная от гнета петербургского скепсиса и равнодушия, мысль Глинки вновь стремится

---

[1] В феврале 1845 года в письме к д-ру Гейденрейху Глинка уже скажет: «В Итальянском театре был только два раза (я не охотник до конфект), слышал *Гризи* и *Персиани*; по-моему, наша голубушка *Виардо* лучше. Другие — так себе» («Письма», с. 183).

насытиться высокой исполнительской культурой и ею пока живет. В том же письме к Е. И. Флери Глинка сообщает:

> «...На будущей неделе меня представят *Оберу*, директору музыкальной консерватории, и также познакомлюсь с первым профессором пения *Banderalli*. Я намерен посещать классы в этом заведении, чтобы в подробности изучить его, хотя, сколько могу судить, вокальная часть здесь [в] небольшом порядке от ложного направления вкуса...»

Характерные для Глинки свойства — вникание в детали музыкального ремесла, пытливость, тщательность и основательность в ознакомлении с музыкальной практикой — налицо и теперь. И все-таки в письме к матери от 16/4 ноября уже вновь зазвучали признаки душевной непоседливости и ощущения странничества и изгнанничества — постоянный русский, тютчевский, романтический мотив:

Из края в край, из града в град...

> «...Тоска с *горькими воспоминаниями,* несмотря на средства к развлечению, нередко овладевает мною. Как артист, я изучил город, театры, начинаются общества, буду посещать их, сколько силы позволят. Ожидаю Листа из Испании, надеюсь, что посредством его сближусь с первыми артистами Парижа. Не желал бы уехать отсюда, не сделавшись известным (не столько для себя, сколько для моих недоброжелателей). А на это нужно время...»

Дальше Глинка излагает матери своей «испанский проект». Между тем оказывается, что в Париже «не дешевле Петербурга» и что

> «Париж — город расчета и эгоизма. Деньги здесь все. Вас осыпают ласковыми речами даром сколько угодно, а без расчету никто не сделает ни шагу» («Письма», с. 155).

Попытка стать «иностранной известностью» не удается:

> «...моя музыка теряет на французском языке, и теперь я хлопочу о переводе некоторых романсов на итальянский и испанский языки, с тем, чтобы потом издать их в Париже.
>
> Познакомить здешнюю публику с моими операми не вижу возможности. Хлопоты и издержки, требующиеся на это, так огромны, что и помышлять об этом я более не намерен...» («Письма», с. 157).

Оказывается, что недавно еще признанная Глинкой музыкальной французская публика не в состоянии в концертах с одного раза уразуметь дело и т. д. и т. д.,— словом, выход только в поездке в Испанию: «...мое воображение не перестанет тревожить меня, пока не побываю в этом любопытном для меня крае...»

Испания и тщетность надежд на внимание в Париже — вот мотивы, которые варьируются в письмах Глинки домой до начала 1845 года, когда 27/15 февраля в письме к зятю своему В. И. Флери, 28/16 февраля — д-ру Гейденрейху, а потом от 2 марта/18 февраля — матери он сообщает о предстоящем исполнении своей музыки в одном из концертов Fêtes musicales под управлением Берлиоза и о хлопотах, связанных с этой возможностью. Ясно, что в этих письмах Глинка в расчете на эффект в Петербурге несколько «пафосничает» в изложении. После в своих «Записках» он изложил все эти события не без иронии по своему собственному адресу [1].

Испанец Souza — а по письмам кн. Григорий Волконский — познакомил Глинку с Гектором Берлиозом,

> «который в то время помышлял о путешествии в Россию, надеясь на обильную жатву не одних рукоплесканий, но и денег. Он обошелся со мной чрезвычайно ласково (чего не добьешься от большей части парижских артистов, которые невыносимо надменны),— я посещал его раза по три в неделю, откровенно беседуя с ним о музыке и особенно о его сочинениях, кои мне нравились, в особенности в фантастическом роде, как то: *Scherzo la reine Mab* из Ромео и Юлии, *La marche des Pèlerins* из Harold, *Dies irae* и *Tuba mirum spargens sonum* из его Requiem» («Записки», с. 302).

В письме к зятю Глинка откровеннее:

> «...Вам я, однако же, скажу, что Берлиоз принял меня сначала, на мой взгляд, очень холодно и что он не стал бы хлопотать оказать мне услугу, если бы *в это же время* не имел проектов на Россию...»

Так, вероятно, и было. Но все же исполнение музыки Глинки в Париже состоялось, и даже трижды: 16 марта и 22 марта в берлиозовских концертах (Глинка подробно сообщает о первом концерте в письме к матери от 18/6 марта), а потом 10 апреля в зале Герца — в благотворительном концерте, устроенном самим Глинкой «в пользу какого-то,— как он говорил,— общества».

> «...Пьесы мои (краковяк из „Ивана Сусанина", марш Черномора и „Вальс-фантазия".— *Б. А.*) разыграны были оркестром Итальянского театра превосходно, и сотрудники мои играли и пели как нельзя лучше» (письмо к матери 12 апреля 1845 года). «...Я сблизился со многими примечательными людьми, между прочими с Берлиозом, который, по моему мнению, самый примечательный композитор нашего времени, он же и первый критик в Париже и готовит теперь огромную статью обо

[1] « ..Приятели и русские барыни уговорили меня познакомить Париж с моей музыкой, и я, по глупости, согласился на то» («Записки», с. 302).

мне, которая будет напечатана в Journal des débats, самом важном здешнем журнале, который читают и в России и во всех кофейных домах. Может быть, другие будут счастливее в своих дебютах, но я первый русский *композитор,* который познакомил парижскую публику с своим именем и своими произведениями, написанными *в России и для России.* По крайней мере, не скажут теперь, как говорили мне при отъезде из Петербурга: „ты не осмелишься с твоею музыкою вступить в Париж на поприще артиста, потому что там тебя охают, и ты возвратишься искать утешения в кругу своих друзей"» («Письма», с. 189).

«...Я часто навещал Берлиоза, его беседа была весьма занимательна, он говорил остро и даже зло (mordant); по возможности, я содействовал успешному его путешествию в Россию» («Записки, с. 308).

«...Самая примечательная для меня встреча, это, без сомнения, с Берлиозом — изучить его произведения, столь порицаемые одними и столь превозносимые другими,— было одним из моих музыкальных предположений в Париже — случай мне вполне благоприятствовал. Я не токмо слышал музыку Берлиоза в концертах и на *репетициях,* но сблизился с этим *первым,* по моему мнению, композитором нашего века (разумеется, в его специальности), сколько можно сблизиться с человеком, до крайности эксцентрическим. И вот мое мнение: в фантастической области искусства никто не приближался до этих колоссальных и вместе всегда новых соображений. Объем в целом, развитие подробностей, последовательность, *гармоническая ткань,* наконец, оркестр, могучий и всегда новый — вот характер музыки Берлиоза. В драме, увлекаясь фантастической стороною положения, он неестественен и, следственно, неверен. Из слышанных мною пьес *L'Ouverture du Francs-juges, la Marche des Pèlerins de la symphonie Harold et le Scherzo la reine Mab ou la Fée des songes,* также *Dies irae* и *Tuba mirum* из *Requiem* произвели на меня неописанное впечатление. У меня теперь несколько неизданных манускриптов Берлиоза, кои изучаю с невыразимым наслаждением» (из письма к Н. В. Кукольнику от 18/6 апреля 1845 г.).

Сто лет прошло, а как свежо и убедительно звучит и теперь этот чуткий отзыв. Ведь Берлиоз был и остается философичным, далеко вперед устремленным, мыслящим музыкантом второй трети XIX века, заставившим свое искусство стать выражением *идейного,* диктующего данную художественную форму. У Берлиоза и форма, и гармония, и инструментальная звукопись, и ритм — все это образует всегда развитие: перспективу во времени, а не пространственные схемы на бумаге, перспективу слу-

ховую, а не зримое схематическое расположение звуков, навязанное успехами живописи, и не узоры по литературной канве и не вокализацию. Это музыка — в полном цветении своих средств. И, свободная от пут, вся — выражение мысли, идеи, музыка Берлиоза дышит, как живой организм.

Берлиоз остался недооцененным. Он — из людей, брошенных спешащим человечеством, не услышанный всецело, а потому не исчерпанный. Как Глинка и как Вагнер, но глубоко по-своему, он шел к симфонизации эпоса через театр, к своему гениальному театрально-симфоническому сказу о Трое и троянцах. Ни Глинка, ни Вагнер не поняли берлиозовского театра (впрочем, Глинка мог знать только оперу «Бенвенуто Челлини», 1838), потому что все думали об одном, но каждый по-иному.

Но заслуга Глинки в том, что он понял гений Берлиоза и через него — душу нового времени. Это — бесспорно. Познав Берлиоза, Глинка ощутил заново и свой век, он стал не наблюдателем только, а вполне современным музыкантом. Он не вступил на путь слепого увлечения берлиозовским искусством. Все родные ему музыкальные средства выражения эволюционируют присущим им путем. Оркестр «Арагонской хоты», «Ночи в Мадриде», особенно же «Камаринской» — оркестр Глинки, а не Берлиоза. Немногое создал Глинка в послерусланов ский период, но это вещи исключительной художественно-интеллектуальной проницательности.

Необходимо вникнуть в дальнейшие строки письма Глинки Кукольнику:

> «...Я слышал оркестр консерватории — играли *La symphonie pastorale* — превосходно, но слишком. Подробности исполняют с таким утончением, так нарядно, что вредит целому»[1] («Письма», с. 191).

Но все же оркестрами парижскими и особенно в отношении исполнения своих вещей Глинка остался доволен, и даже французская публика опять стала в его мнении и «просвещенной, и благосклонной».

> «...В итоге я чрезвычайно доволен своим путешествием. Париж город чудесный — разнообразие умственных наслаждений неистощимое, жить можно, как хочешь, и я не помню эпохи в своем существовании приятнее этих последних месяцев. В художественном отношении изучение музыки Берлиоза и здешней публики привело меня к чрезвычайно важным результатам. Я решился обога-

---

[1] В «Записках» Глинка, вспоминая, говорит об этом исполнении резче: «Играли 6-ю симфонию Бетховена (Symphonie Pastorale), исполнение было *превычурное*, так что я симфонии Бетховена не узнал и тогда же сказал: on m'a escamoté la symphonie [у меня украли симфонию]. Кроме того, духовые иногда срывались, в особенности валторны и кларнеты» («Записки», с. 305).

тить свой репертуар несколькими (и, если силы позволят, многими) концертными пьесами для оркестра, под именем *fantaisies pittoresques*. Доселе инструментальная музыка делилась на два противуположных отдела: квартеты и симфонии, ценимые немногими, устрашают массу слушателей своими глубокими и сложными соображениями; а собственно так называемые концерты, вариации и пр. утомляют ухо несвязностью и трудностями. Мне кажется, что можно соединить требования искусства с требованиями века и, воспользовавшись усовершенствованием инструментов и исполнения, писать пьесы, равно *докладные* знатокам и простой публике. Я уже принялся за дело — соображаю *coda* для марша Черномора — он очень здесь понравился, но без *coda* не может удовлетворить слушателей. В Испании примусь за предположенные *fantaisies* — оригинальность тамошних мелодий будет мне значительною помощию, тем более, что доселе это поприще еще никем не было проходимо, и, *кроме оригинальности, для моей необузданной фантазии надобен текст или положительные данные* (курсив мой.— *Б. А.*). Увижу на месте — можно ли затеять оперу в испанском роде, во всяком случае, постараюсь передать в звуках свои впечатления» («Письма», с. 193, 194).

Это — одно из редких подробных обнаружений Глинкой своих творческих преднамерений с указанием причин, цели и средств осуществления. Кроме того, здесь, в этом отрывке письма, ясно видит он и границы своих способностей — симфонистом в смысле симфонизма чисто интеллектуального он быть не может. Его влечет, как теперь можно определить, симфонизм конкретно-образный, «иллюзорный симфонизм».

Тем самым влечет Глинку и опера, но не опера в смысле места приложения вокального искусства и не опера в смысле музыкального пересказа литературного или драматического произведения (вот чего Серов никогда не мог понять в Глинке, крича о том, как же без драмы? — останутся одни музыкальные красоты? — словно музыка не обладает чем-то существенным, кроме звуковых красот, и не передает ни драму, ни лирику!).

Опера для него — музыка в самостоятельном выражении мысли, идеи, содержания, которую «гранит» текст, но не управляет ею. Опера в зрелом периоде развития музыки не может не быть симфонической; но через сценические образы и текст музыка в ней становится образно- или иллюзорно-симфонической, не теряя своей симфонической сущности и природы. Оттого так и мучился Глинка с либретто, что, делая логические выводы из расцветавших в его сознании идей, он последовательно требовал, чтобы слова ему писали по музыке и после музыки, лишь изредка оставляя своим либреттистам — как он говорил — carte blanche.

Только в этом свете — и теперь еще в освещении собственных мыслей Глинки, которые я сознательно не вплетал ранее,— можно понять весь процесс создания «Руслана». Требование Глинки было утопией при нем, осталось утопией и сейчас. Но разве не потому Вагнер сам стал писать свои тексты для своих иллюзорных симфоний-опер, и сочинение им стихов разве уже не было средством фиксации музыкальных образов, носившихся в его воображении? А Чайковский и пушкинский «Онегин», который для него, при всем сознании ценности Пушкина, во время сочинения оперы не был *литературным произведением,* а словесным отражением лирического содержания, которое он передавал средствами музыки и в ее формах? И, наконец, Берлиоз и его великая эпопея о Трое: ведь это точно так же не опера-вокализация, не опера-концерт, не опера — иллюстрация драмы или поэмы, а симфония-опера. А вагнеровские «Золото Рейна», одна из вершин на этом пути, или первый акт «Тристана» — глубоко эпическое по форме, симфонически раскрытое «морское плавание»,— разве не родственны они принципам «Руслана»?

Половинчатость Глинки сказалась в том, что он не рискнул отступить от форм итальянской и моцартовской оперы арий, но он все-таки создал и монументальные прологи-интродукции в обеих операх и симфонически развитые монологи (сцена Сусанина в лесу и баллада Финна, вступление и первая часть арии Руслана).

Почти этим путем шел и Берлиоз, а намечал его Бетховен в своем «Fidelio», более этическом «трактате на материале мещанской мелодрамы», чем опере. И еще спорно, чей путь победил, ибо до Глинки, Берлиоза, Вагнера Моцарт доказал, что мыслима опера как органически-вокальное целое, которое в своей человечности, не будучи ни пьесой театральной, ни литературной драмой или мелодрамой, ни поэмой, ни романом, есть область музыки, есть опера! Когда же музыканты это поймут и начнут создавать подлинные *театры музыки,* а не музыку «под словесный театр», а вернее, «под скипетр» отрицающих музыкальный театр режиссеров и многих дирижеров!

ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ИСПАНИИ

Выехав 13 мая вечером из Парижа, Глинка «вступил», как он пишет в «Записках», в Испанию 20 мая 1845 года, в самый день своего рождения, «и был в совершенном восторге». Ведь осуществилась давняя его мечта, и его еще детская страсть — путешествие — из игры воображения и чтения книг о далеких странах стала реальностью. Поэтому не удивительно, что и в «Записках», и в письмах Глинки увлечение осуществленной мечтой сказывается на каждом шагу. Много метких описаний

природы, быта, зданий, садов — всего, что привлекло его жадный ум и жадное до впечатлений и людей сердце[1]. Конечно, народные танцы и музыка отмечаются Глинкой постоянно:

«...В Памплоне я видел в первый раз испанскую пляску, второстепенными артистами исполненную...» («Записки», с. 310).

В письме к матери (4 июня/23 мая 1845 г.) Глинка подробнее описывает первое хореографическое впечатление:

«...После драмы (Глинка посетил в первый же вечер в Памплоне драматический театр.— *Б. А.*) танцевали национальный танец Jota (хота). К сожалению, как и у нас, страсть к итальянской музыке до такой степени овладела музыкантами, что национальная музыка совершенно искажена; в пляске также многое я подметил в подражание французских балетмейстеров. Несмотря на это, в общем, эта пляска жива и занимательна».

В Вальядолиде: «По вечерам собирались у нас соседи, соседки и знакомые, пели, плясали и беседовали. Между знакомыми сын одного тамошнего негоцианта по имени Felix Castilla бойко играл на гитаре, в особенности арагонскую хоту, которую с его вариациями я удержал в памяти и потом в Мадриде, в сентябре или декабре того же года, сделал из них пьесу под именем *Cappriccio brillante,* которое впоследствии, по совету князя Одоевского, назвал Испанской увертюрой...» («Записки», с. 311).

Вот описание одного из вечеров в Вальядолиде по письму Глинки:

«...Наш приезд воодушевил всех. Достали плохой фортепьян, и вчера, в день именин хозяина, вечером собралось человек тридцать гостей. Я не был расположен танцевать, засел за фортепиано, два студента на двух гитарах аккомпанировали мне очень ловко. Танцы с неутомимою деятельностью продолжались до 11 часов вечера. Вальс и кадриль, называемый здесь *ригодон,* составляют главные танцы. Пляшут также парижскую *польку* и национальный танец *хота*» («Письма», с. 208).

«...Вечер большею частию посещаю знакомых, играю на фортепиано с гитарами и скрипками, а когда остаюсь дома, собираются у нас, и мы поем национальные испанские песни хором и танцуем, как давно со мною не случалось» («Письма», с. 211).

«... Вообще, немногие путешественники в Испании путешествовали так удачно, как я до сих пор. Живя в се-

[1] В русской литературе прекрасным дополнением и пышной иллюстрацией к испанскому путешествию Глинки служат знаменитые «Письма об Испании» Василия Петровича Боткина (отд. изд. 1857, а до того в «Современнике»; также в Собрании сочинений, в 3-х т., 1890—1893).

мействе, я знаю домашний быт, изучаю нравы и начинаю порядочно говорить на языке, который совсем не легок. Верховая езда здесь необходима — я начал свое путешествие, совершив 60 верст верхом через горы, здесь езжу почти каждый вечер по 2 и по 3 часа. Конь надежный, и езжу осторожно. Чувствую, что жилки оживают и я становлюсь веселее...» («Письма», с. 212).

«...Я не ожидал такого радушия, гостеприимства и *благородства* — здесь *деньгами* дружбы и благосклонности не приобретешь, а ласкою — все на свете» («Письма», с. 213).

«...В музыкальном отношении представляется множество любопытного, но отыскивать эти народные песни нелегко; еще труднее уловить национальный характер испанской музыки — все это дает пищу моему беспокойному воображению, и чем труднее достижение цели, тем я, как всегда, упорнее и постояннее стремлюсь к ней» («Письма», с. 214).

«...Для моего предположения написать что-либо дельное в испанском роде слишком недостаточно 10 месяцев в Испании...» («Письма», с. 215).

«...Литература и театр здесь в лучшем состоянии, нежели я мог предполагать, и поэтому, осмотревшись, думаю предпринять что-либо для Испании...» («Письма», с. 218).

Первые письма Глинки из Мадрида — 20/8 и 22/10 сентября 1845 года — полны любопытных описаний и наблюдений. Цитаты мои, касающиеся, главным образом, его музыкальных впечатлений,— только слабые вехи: лишь читая внимательно его письма, можно уяснить себе, как *степенно* вникал Глинка в быт и искусство пленившей его страны, и все *музыкальное* было для него неотделимо от окружения и цепко спаяно с жизнью.

«...Оркестр главного мадридского театра превосходен. Я предполагаю кое-что сделать в испанском роде, который я еще не изучил основательно; полагаю, что моя любовь к этой стране окажется благотворной для моего вдохновения, и радушие, которое мне постоянно оказывают здесь, не ослабеет при моем дебюте. Если я действительно успею в этом, моя работа не остановится и будет продолжаться в стиле, отличном от моих прежних сочинений, но для меня столь же симпатичном, как страна, в которой я счастлив жить в настоящее время. Теперь я начинаю говорить по-испански с такой свободой, что испанцы удивляются тем более, что им казалось, что мне, как русскому по происхождению, изучение их языка, может, будет гораздо более трудно. Я сделал достаточные успехи в этом языке и в настоящее время хочу предпринять большой труд — изучение их

национальной музыки представит мне не меньше трудностей. Современная цивилизация нанесла удар здесь, как и в остальной Европе, старинным народным обычаям. Потребуется много времени и терпения, чтобы добраться и узнать народные напевы, ибо современные песни, сочиненные более в итальянском, нежели испанском стиле, вполне натурализовались...» («Письма», с. 222, 223).

Глинке в Испании хорошо. Он даже баюкает себя мечтой, что *«мне, вероятно, придется возвратиться* другой раз в Испанию». Основная его работа — глубокое изучение языка. Он понимал, что без изучения языка *интонационно* не доберешься до народной *сущности* и в музыке и что только интонационное обоснованное слушание и изучение народной песни поможет ему уяснить, где и в чем заключается подлинное народно-национальное содержание, то *свое,* что делает испанскую музыку явлением глубоко своеобразным и в то же время настолько привлекательным для всей европейской культуры, что тогда уже успел создаться распространенный «испанский стиль», где испанское рассматривалось сквозь призму итальянской музыки и Парижа, особенно парижской эстрады и бульваров.

Теперь, даже на расстоянии ста лет, видно, как мало сдвинулось изучение народной испанской музыки и как самим испанским композиторам оказалось трудным сочетать овладение передовой европейской музыкальной техникой с одновременным сохранением основных ритмоинтонационных и колористических свойств — природы и души, характера, а также своеобразного техницизма испанского народного музыкального творчества.

Что такое испанская музыка с музыкальной точки зрения и почему она волнует каждого: и знатока, и простое, не знакомое с тонкостями музыкального художественного восприятия сознание? Дело в том, что благодаря сложным и в то же время благоприятным для музыки историческим явлениям в Испании произошло тесное слияние интонационных культур, то есть культур слуха человеческого (слуха как явления общественного сознания, разумеется, а не физиологического фактора) — ритма и звучания речи — и музыкального; слияние, в котором народное общечеловеческое эмоционально-смысловое содержание проявилось вне всякого деления на Восток и Запад, христианство и магометанство, Европу и Азию и тому подобные загородки.

Народ — человечество — музыка как одно из проявлений народно-общественного сознания, но в такой *своей* — испанской — окраске, которая не *обособляет,* а *объединяет* восприятие множества самых различных по убеждениям, состоянию и вкусам *людей,*— вот где и в чем сущность этой изумительной музыкальной — в корне народной культуры. Вот что к ней влечет!

Эта культура, именно в силу ее глубокой народности, *инди-*

видуально обобществляет общечеловеческие эмоции в сугубо страстной и знойной интонации, и пластику и трудовую дисциплину человеческого тела в гибкой, чуткой ритмике. В ее песнях сколько отражения пережитых народом скорбей и радостей, мыслей о жизни и смерти, страдании и воле! И это все — народно-индивидуально, ибо остро, глубоко пережито, но отнюдь не обособлено *индивидуалистично,* потому что отражает подлинную действительность.

Вряд ли Глинка мог так рассуждать, но так чувствовать он мог. Оттого его инстинктивно влекла Испания. Но не только чувствовать, у него могли быть и мысленные обоснования. Глинка, при всей беспечно романтической, артистической природе своей, был человек, конкретно судящий о жизни и явлениях, в искусстве же — глубоко реалистичный. Он твердо знал, что его беспредельной художественной фантазии — иначе говоря, индивидуалистическим тенденциям его художественного воображения — нужны четкие грани. Не находя этих граней в тактово-косном конструктивизме, выработанном европейской, особенно австрийско-германской практикой и идеологией *ремесленного инструментализма* (известно, как смело и дерзко Бетховен преодолевал этот схематизм, делая из конструктивного фетишизма средство высказывания), Глинка видел средства своего ограничения фантазии либо в тексте, но музыкальной идее и форме подчиненном, либо, как он сам писал, в «положительных данных».

Эти положительные данные, конечно, не готовые *формы* других искусств, иначе бы Глинка как человек, чувствующий литературу, особенно эпическую, нашел бы такие произведения. Ценя Пушкина, он, однако, рабски не последовал за его поэмой, но, наоборот, повернул «сыронизированное Пушкиным» эпическое содержание «Руслана и Людмилы» к его народной сущности и характеру. Достаточно вспомнить, как Глинка решает в опере, скажем, моменты проводов невесты в опочивальню. Он не увлекается красивыми пушкинскими стихами:

Свершились милые надежды,
Любви готовятся дары;
Падут ревнивые одежды
На цареградские ковры...

Он ведет свое музыкальное повествование через строгий и суровый обряд, и всюду, во всей опере, «чувственный Глинка» четко проводит грани между любовью — созданием воображения и *ласкающей воображение* (Ратмир), и любовью — глубоким, серьезным чувством (Финн, Руслан, Гориславa), борьба за которое возвышает человека, напрягая все его творческие силы [1].

---

[1] Кстати — мимоходом — вот о чем говорил и писал и что создавал Чайковский (особенно «Буря», «Черевички», «Чародейка») и в чем у него заключа-

Чувственно богатые дары свои Глинка преломляет в индивидуально яркие эмоциональные качества и художественную сочность своей любовной лирики, но никогда не возводит их в индивидуалистические или субъективные отражения — «зеркала» своего бытового «я»,— то есть он индивидуально-своеобразно раскрывает *общечеловеческое*. Оттого так популярны его «Не искушай», «Сомнение», «В крови горит», «Венецианская ночь» и т. д. В операх он еще сильнее подчеркивает обобществляюще-симфоническую силу эмоционализма, вовсе не впадая в лицемерный аскетизм. И страстное в человеке — для Глинки — здоровое, обогащающее его способности начало.

Но образно-сочный, яркий и, скажем даже смелее, чувственно вкусный симфонизм Глинки носит антииндивидуалистические и внесубъективистские тенденции. Правда, *трагическое* в гордом *индивидуализме*, то есть его обреченность, еще так остро, как, скажем, у Чайковского, потом у Малера, тогда не обнаруживалось. Но существенно, что Глинка сам принципиально поставил перед своей необузданной фантазией «положительные данные» через освоение народной музыкальной культуры и упор на нее. Тем самым он свой образный или иллюзорный симфонизм ставил на объективно-творческий путь, проверяя на изучении иной богатой музыкальной основы возможности и открывая перед всей музыкой яркие перспективы.

Характерно, что вся эволюция русского музыкального симфонизма после Глинки идет в основных своих чертах в борьбе за преодоление индивидуалистических тенденций и в стремлении, опираясь на овладение передовыми нормами западноевропейского техницизма, не потерять своего *народного* как органичной, так и реальной данности.

Даже и в симфоническом индивидуализме Чайковского эта тенденция налицо, обнаруживая себя через раскрытие обреченности индивидуализма и его творческой раздвоенности в жизни русской интеллигенции.

Но, странным образом, испанское путешествие Глинки и его значение как творческого опыта оставалось почти незамеченным. А между тем сейчас, когда освоение народного творчества в Союзе ССР давно уже перешло за пределы «этнографизма и фольклоризма» и стало творческой реальностью, этот опыт Глинки далеко не является столь мелким, как кажется поверхностному взгляду («ведь только две испанские увертюры!»); наоборот, его проницательность удивляет и поражает при всей последовательности и естественности этого поступка в творческой и артистической биографии Глинки.

ется один из путей преодоления индивидуалистического и в чем сила и напряженность его музыки. Именно в борьбе за любовь как высокое чувство (еще «Спящая красавица»). Этого упорно не желают понять, особенно на Западе, исследователи Чайковского.

И я, например, считаю, что не столько в испанских увертюрах и их блеске и в особенном — русском — преломлении в них черт раннего импрессионизма (тут в Глинке есть что-то, что потом всплыло в живописи Коровина!), сколько в гениальной «Камаринской» сказались главные результаты того, чему научило Глинку двухлетнее непосредственное наблюдение за *жизнью народной музыки* в испанском быту.

Впрочем, русские композиторы так увлекались великолепными формально-техническими качествами музыки этого «дилетанта» и «барича», по высокомерному определению Чайковского (удивительно, что даже Чайковский в нижеприведенном отзыве о «Камаринской» [1] пытается все свести к «обработке»), что вовсе почти не пытались за количественно немногим наследием Глинки и за «часовым, так сказать, механизмом» его музыки почувствовать ее качественные основы и ее изумительное «как»; то есть как Глинка преобразует «подсказы жизни» — действительность — в музыку и как его чуткое, воспринимающее сознание становится в искусстве «мудрой работой».

Из Мадрида Глинка все время сообщает матери о заполненности его жизни интересующими его явлениями: и быт, и драматический театр, и балет («Здешняя первая танцовщица Guy-Stephani, хотя француженка, танцует испанский танец *халео* удивительнейшим образом»), и бой быков, и картинная галерея («Я часто посещаю... *музеум,* восхищаюсь некоторыми картинами и до того в них всматриваюсь, что, кажется, вижу и теперь их перед глазами»), и постоянная работа над изучением языка. Отмечает, что в театрах и везде господствует итальянская музыка, но все же уведомляет:

> «...Отыскал певцов и гитаристов, поющих и играющих отлично хорошо национальные испанские песни,— по вечерам приходят играть и петь, и я перенимаю их песни и записываю в особенной для этого книжке» [2] («Письма», с. 231).

---

[1] Цитирую этот отзыв (см.: Чайковский М Жизнь П И. Чайковского, т. 2, с. 400, 401): «Какая поразительно оригинальная вещь „Камаринская", из которой все русские позднейшие композиторы (и я, конечно, в том числе) до сих пор черпают самым явным образом контрапунктические и гармонические комбинации, как только им приходится обрабатывать русскую тему плясового характера Это делается, конечно, без намерения, но оттого, что Глинка сумел в небольшом произведении сконцентрировать все, что целые десятки второстепенных талантов могут выдумать и высидеть ценою сильного напряжения».

Чайковский, ничего, однако, не понявший ни в уме, ни в характере, ни в «Записках» Глинки, только чуткой совестью музыканта отметил эту мощную «концентрацию». Только он не смог объяснить, как случилось, что «пустым и пошлым» человеком — Глинкой — создана такая музыка! Он не догадывался о работе Глинки, ни даже о том, что «из ничего — не бывает ничего».

[2] См.: Финдейзен Н Глинка в Испании и записанные им народные испанские напевы («Русская музыкальная газета», 1895 г. и отдельно). Здесь перепечатаны семнадцать мотивов Явно проглядывает тенденция уловить

В письме к зятю В. И. Флери — о том же:

«...Я редко выхожу из дому, но всегда имею общество, *занятия* и даже развлечения. Несколько простых испанцев приходят ко мне петь, играть на гитаре и танцевать — те напевы, которые поражают своей оригинальностью, я записываю» (там же, с. 233).

«...Я уже знаю много певцов и гитаристов из народа, но их знанием я могу воспользоваться *отчасти* — они должны уехать, ввиду позднего времени...» (это уже средина ноября.— *Б. А.*) («Письма», с. 234).

26/14 ноября Глинка выехал из Мадрида в Гранаду.

Позже, в «Записках», Глинка так суммировал свои мадридские впечатления:

«...Мадрид с первого раза мне не понравился, узнав его впоследствии, я вернее оценил его. По-прежнему я продолжал изучать испанский язык и испанскую музыку. Для достижения этой цели я начал посещать драматический театр *del Principe*... Вскоре по приезде в Мадрид я принялся за *Хоту*. Потом, окончив ее[1], внимательно изучал испанскую музыку, а именно напевы простолюдинов. Хаживал ко мне один zagal (погонщик мулов при дилижансе) и пел народные песни, которые я старался уловить и положить на ноты. 2 Seguidillas manchegas (aires de la Mancha) мне особенно понравились и впоследствии послужили мне для второй Испанской увертюры» («Записки», с. 312).

Итальянская музыка, тут, среди свежей испанской жизни, вызывает в Глинке лишь досаду, и когда один из его русских знакомых затащил его в театр dela Cruz, «где давали на мое горе *Hernani Verdi*», он насильно продержал Глинку во все время представления...

В Гранаде, вскоре по приезде, Глинка свел знакомство с лучшим тамошним гитаристом, по имени Murciano.

«...Этот *Murciano* был простой безграмотный человек, он торговал вином в собственном шинке. Играл же необыкновенно ловко и *отчетливо* (курсив мой.— *Б. А.*). Вариации на национальный тамошний танец *Fandango*, им сочиненные и сыном его положенные на ноты, свидетельствовали о его музыкальном даровании» («Записки», с. 315).

«...Кроме изучения народных песен, я также учусь и здешней пляске, потому что одно и другое необходимо

в записи интонационные особенности, но все-таки это скорее зарисовки для памяти под свежим впечатлением. Остальное — подробности — еще помнилось!

[1] Авторская рукопись «Арагонской хоты» озаглавлена так: «Capriccio Brillante para gran orchestra, sobre la Jota Aragonesa, compuesta par Miguel de Glinka». Внизу первой страницы партитуры дата: Madrid, 24 Septiembre 1845.— *Б. А.*

для совершенного изучения народной испанской музыки» («Письма», с. 245).

И тут же Глинка опять указывает на то, что

«это изучение сопряжено с большими затруднениями — каждый поет по-своему, сверх того, здесь, в Андалузии, говорят наречием особенным, которое отличается от кастильского (чистого испанского) столько же», по его мнению, сколько «малороссийское от русского» (там же, с. 246).

«...Здесь более, чем в других городах Испании, поют и пляшут. Господствующий напев и танец в Гранаде — *фанданго.* Начинают гитары, потом почти [каждый] из присутствующих по очереди поет свой куплет и в это время в одну или две пары пляшут с кастаньетками. Эта музыка и пляска так оригинальны, что до сих пор я не мог еще совершенно подметить напева, ибо каждый поет по-своему...» («Письма», с. 249).

Глинка сам учится танцевать, ибо в Испании музыка и пляска неразрывны. И как вывод:

«...Изучение народной русской музыки в моей молодости повело меня к сочинению *Жизни за царя* и *Руслана.* Надеюсь, ч[то] и теперь хлопочу не понапрасну...» («Письма», с. 250).

Однажды Глинка пригласил к себе на вечеринку встреченную им цыганку с товарищами:

«...Распоряжался *Murciano,* он же играл на гитаре. Плясали две молодые цыганки и старый смуглый цыган, похожий на африканца; он плясал ловко, но слишком непристойно» («Записки», с. 317).

В марте 1846 года Глинка вернулся в Мадрид, прожил здесь довольно бесцельно, в хандре (жара и беспокойство о состоянии своего бракоразводного процесса). Осенью его несколько оживила поездка на ярмарку в испанскую провинцию Мурсию:

«...Во время ярмарки многие барыни и барышни носили живописные национальные платья. Тамошние цыгане красивее и богаче, нежели в Гранаде,— они три раза плясали для нас, одна девятилетняя цыганочка плясала особенно хорошо» («Записки», с. 321).

Вернувшись в Мадрид, Глинка недолго там оставался и, сбежав от холодной осени, в декабре уже находился в Севилье. 12 декабря он сообщает своей матери:

«...На другой день нашего приезда в доме первого танцмейстера мы видели пляску. Скажу вам, что все виденное доселе в этом роде ничего в сравнении с здешними танцовщицами — одним словом, ни Тальони в качуче, ни другие не произвели на меня такого впечатления» («Письма», с. 274).

В «Записках» пребывание в Севилье рассказано несколько подробнее:

> «...Сейчас доставили нам случай видеть пляску, исполненную лучшими танцовщицами. Между ними *Анита* была необыкновенно хороша и увлекательна, в особенности в цыганских танцах, равно как и в Оле́. Мы приятно провели зиму с 1846 на 1847 год: посещали танцевальные вечера у *Феликса* и *Мигеля*, где во время танцев лучшие тамошние национальные певцы заливались в восточном роде, между тем танцовщицы ловко выплясывали, и казалось, что слышишь три разных ритма: пение шло само по себе; гитара отдельно, а танцовщица ударяла в ладоши и пристукивала ногой, казалось, совсем отдельно от музыки» («Записки», с. 323).

В мае 1847 года с сожалением Глинка тронулся в обратный путь. После трехдневной остановки в Мадриде он отправился во Францию; в Париже пробыл недели три, а оттуда поехал в Киссинген, затем в Вену и оттуда в Варшаву. Так закончилась эта знаменательная артистичнейшая из поездок, какие когда-либо удалось совершить русскому композитору, поездка, совсем не похожая на остальные многочисленные путешествия русских людей XIX века из числа обладавших художественными склонностями или литературными дарованиями. Исключение — разве что Гоголь с его пребыванием в Италии!

В качестве воспоминания об Испании и, вероятно, для практики в испанском языке Глинка вывез с собой в Россию спутника — Don Pedro Fernandez! Любопытной колоритной кодой звучит рассказанная художником Степановым встреча с Глинкой в Киссингене. После обмена первыми впечатлениями после длительной разлуки

> «...Глинка и дон Педро пошли отыскивать квартиру и нашли удачно. Отдохнув после утренней водяной службы [1], я пошел к ним: у них было фортепиано, дон Педро достал гитару, и они начали музыкой вспоминать Испанию. Тут в первый раз слышал я *Хоту*. Глинка блистательно исполнил на фортепиано, дон Педро ловко выбирал струны на гитаре, а в иных местах подплясывал — музыка вышла очаровательная» [2].

Это была *кода* испанского путешествия и вместе с тем первое — авторское — исполнение «Арагонской хоты» соотечественнику.

В конце июля 1847 года Глинка с дон Педро приехал в Новоспасское. Можно себе представить и радость и удивление его матушки!

---

[1] Речь идет о лечении на водах (в Киссингене).— *Б. А.*

[2] П. С. Воспоминания о М. И. Глинке.— «Русская старина», 1871, т. 4, с. 54.

В сентябре, живя в Смоленске, Глинка сочинил две пьесы для фортепиано — «Souvenir d'une mazourka» и «La Barcarolle» и «выимпровизировал», как он пишет, «Молитву без слов» для фортепиано.

«...К этой молитве подошли слова Лермонтова *В минуту жизни трудную*» («Записки», с. 328).

Творчество Глинки замкнулось в интимно-салонном стиле.

«...Мы жили в доме *родственника* Ушакова, и для дочери его я написал вариации на шотландскую тему. Для сестры Людмилы — романс *Милочка*, которого мелодия взята мною из *хоты*, которую я часто слышал в Вальядолиде...

Я сидел безвыходно дома, утром сочинял; кроме означенных уже пьес написал романс *Ты скоро меня позабудешь...*

В начале марта (1848) я отправился в Варшаву...» («Записки», с. 328—331).

В Варшаве Глинка написал

«из четырех испанских мелодий *Pot-pourri* на оркестр, названный мною тогда *Recuerdos de Castilla* (Воспоминание об Кастилии)» («Записки», с. 332).

Впоследствии пьеса стала называться «Ночь в Мадриде».

«...Неоднократные мои покушения сделать что-нибудь из андалузских мелодий остались без всякого успеха: большая часть из них основана на восточной гамме, вовсе не похожей на нашу» («Записки», с. 333).

Тогда же, в Варшаве, Глинка в первый раз услышал исполнение одного замечательного фрагмента из «Ифигении в Тавриде» Глюка и с тех пор начал изучать его музыку — и очень основательно, как все, за что принимался ради глубоко-художественного интереса.

Создавались романсы: «Слышу ли голос твой» (сл. Лермонтова), «Заздравный кубок» (сл. Пушкина) и замечательная «Песнь Маргариты» из «Фауста» Гёте (в переводе Губера).

С этим произведением в музыке Глинки уже менее затаенно зазвенела щемящая русская тоска и почувствовалась драма жизни. Параллельно идет чтение Шекспира и русских писателей. И еще:

«...В то время случайно я нашел сближение между свадебною песнею *Из-за гор, гор высоких, гор*, которую я слышал в деревне, и *плясовою Камаринскою*, всем известною. И вдруг фантазия моя разыгралась, и я вместо фортепиано написал пьесу на оркестр под именем *Свадебная и плясовая* («Записки», с. 334, 335).

Так после возвращения Глинки из первой итальянской заграничной поездки создавалась опера «Иван Сусанин»; так теперь, по возвращении из второго заграничного путешествия (Париж и Испания), возникает также глубокое, народное и уже

инструментально-симфоническое произведение, давшее решительный толчок русскому симфонизму.

Зиму 1848/49 года Глинка провел в Петербурге, но весною вернулся в Варшаву, творчески не обогащенный. Глинка все чаще и чаще говорит о нападении *хандры*. О причинах можно только делать догадки: жизнь стала невыносимо политически-душной, из нее было «высосано» все, чем мог существовать чуткий художник, как бы ни было, по видимости, аполитично его поведение. И, наконец, за всей этой скованностью Глинка не мог не ощущать и своего конца: его творческое столкновение прекратилось, так как до всего, что он создал, окружающей среде не было никакого дела. Старое поколение его не оценило, а русская передовая юность спешила отвечать на настойчивые суровые запросы русской действительности и — до поры до времени — не чувствовала необходимости в глинкинском художественном интеллектуализме. И вот музыкальное обостренное сознание Глинки влечет его *вглубь* — в созерцание великих музыкальных явлений прошлого и в мудрое творчество Баха.

> «...Музыкальные глубокие наслаждения в течение лета 1849 года ощущал от игры на органе в Евангелической церкви органиста *Фрейера*. Он превосходно исполнял пьесы Баха, отчетливо действовал ногами, и орган его был так хорошо настроен, что в некоторых пьесах, а именно в фуге BACH и *токкате* F-dur он доводил меня до слез» («Записки», с. 343) [1].

Осенью 1849 года были написаны любовные романсы («Rozmowa» — «О милая дева» на текст Мицкевича и «Адель» и «Мери» на тексты Пушкина), ибо Глинка не хотел уступить своему творческому безвремению радостей жизни, и в этих искристых вещицах опять слышны и лукавый юмор, и романтический восторг.

По письму к В. Ф. Одоевскому на грани 1849—1850 годов видно, что Глинка продолжает работать над «Арагонской хотой»:

> «...Воспользовавшись замечанием, сделанным тобой, я переделал 32 такта начала Allegro или, лучше, vivace Испанской увертюры. Пассаж, который, по твоему мнению, следовало разбить на 2 арфы, я устроил на две руки, а solo скрипки очень spiccato в унисон с арфой, я полагаю, может произвести новый эффект.
>
> В приложенном отрывке из той же увертюры из crescendo на главный мотив надобно обратить внимание на флейты; они должны играть на нижней октаве, что,

---

[1] О Фрейере же в письме к В. П. Энгельгардту (Варшава, 5/17 октября 1849 г.): «...Я без ужасного восторженного напряжения нерв не мог слушать, когда он играл фуги и прелюды Баха . »

впрочем, явствует и из партий других духовых инструментов.

В отрывке из *Камаринской* sons harmoniques скрипок должны образовать для слуха следующие звуки...»

Тут Глинка помещает нотный пример: три ноты *ре* — первой октавы — cello, второй — II Viol. и третьей — I Viol.

18 марта 1850 года состоялось в одном из петербургских концертов первое исполнение «Хоты» и «Камаринской». Отклик на это — в письме Глинки к В. П. Энгельгардту из Варшавы от 26 марта/7 апреля 1850 года:

«...Или наша публика, доселе ненавидевшая инструментальную музыку, вполне изменилась, или, действительно, эти пьесы, писанные *con amore*, удались свыше моего ожидания; как бы то ни было, но этот вовсе неожиданный успех чрезвычайно ободрил меня...»

Далее Глинка сообщает, что его «Recuerdos de Castilla» — только опыт и что он намерен взять две темы оттуда для второй Испанской увертюры: «Souvenir d'une nuit d'été à Madrid». Поэтому он просит о «Recuerdos» никому не говорить и нигде ее не исполнять. В конце письма находятся следующие примечательные слова Глинки о себе:

«...В течение нынешнего 50 года совершится 25-летие моего посильного служения на поприще народной русской музыки. Многие упрекают меня в лености — пусть эти господа займут мое место на время, тогда убедятся, что с постоянным нервным расстройством и с тем строгим воззрением на искусство, которое всегда мною руководствовало, *нельзя много писать* (курсив мой.— *Б. А.*). Те ничтожные романсы сами собою вылились в минуту вдохновения, часто стоят мне тяжких усилий — не *повторяться* так трудно, как вы и вообразить не можете,— я решился в нынешнем году прекратить фабрику русских романсов, а остаток сил и зрения посвятить более важным трудам».

Но это уже были действительно только мечты. Творческая биография Глинки заканчивалась.

Следующей осенью — 1850 года — Глинка досочинил задуманный еще раньше романс на слова Ободовского «Палермо» («Финский залив»).

Своеобразная перекличка русского лиризма с итальянскими воспоминаниями — это одно из интимно-ласковых, «приветных» глинкинских созерцаний. Этой же осенью до Глинки был доведен новый «поощрительный жест» со стороны Николая I: инструментовка написанного Глинкою хора — «Прощальная песнь для воспитанниц Общества благородных девиц» (Смольного монастыря) — была объявлена царем *слабою*, о чем сын покойного капельмейстера Кавоса, И. К. Кавос, не преминул сообщить Глинке:

«Sa majesté l'empereur a trouvé que l'instrumentation du choeur est faible, et *moi, je partage parfaitement l'opinion de sa majesté...*» [1] («Записки», с. 349).

Если принять во внимание, что зимою 1848/49 года, во время пребывания Глинки в Петербурге, итальянскому театру не разрешено было исполнять оперу «Иван Сусанин», то теперь Глинке ясно дано было понять, что он и мечтать не смеет о каком-либо официальном применении своих способностей.

Партитура этой «Прощальной песни», лично проверенная Глинкою, находится у меня (от Д. В. Стасова), и по ней можно вполне убедиться в точности описания инструментовки этой вещи, какое дает Глинка в своих «Записках» (с. 348):

«...С фортепиано и арфой я употребил весь оркестр, наинструментовав пьесу так прозрачно и мягко, как только можно, с тем, чтобы выказать голоса девиц как можно более...»

Осенью 1850 года умерла сестра Глинки (Е. И. Флери), а 31 мая 1851 года скончалась его мать Елизавета Андреевна Глинка. Нервное потрясение вызвало временное «неповиновение» правой руки. Оправившись несколько, Глинка «переделал» pot-pourri из испанских мелодий: «Recuerdos de Castilla», развил пьесу и назвал ее «Испанской увертюрой № 2».

«...Писать ноты мне стоило менее труда, чем подписывать мое имя» («Записки», с. 351).

Таким образом, когда пошла уже гулять по свету легенда о постоянно выпивавшем Глинке, всегда нуждавшемся в подкреплении своего вдохновения бутылкой лафита (это ему в награду за общительность и готовность петь и играть в кругу веселой компании!), Глинка упорно работал, отметая упреки в лени — одних и в вечном пьянстве — других, над последней из интеллектуальнейших вещей своих — увертюрой «Ночь в Мадриде». Работал нервно и физически измученный, но соблюдая свое строгое воззрение на искусство и — этим произведением — смело заглядывая вперед.

Как видим, работа над «Ночью», начатая весной или летом 1848 года в виде попурри «Воспоминание о Кастилии», завершена была только осенью 1851 года. Успокаиваемый докторами («от нервов ведь не умирают!») — от этих успокоений ему, при его мучительных болях и падении работоспособности, не становилось лучше — и «понукаемый» на разные голоса почитателями («давай же музыку, у тебя столько запасов и возможностей!»), Глинка чувствовал, что до него как человека мало кому есть дело, но тем тщательнее цеплялся за свой художественно-интеллектуальный труд. Стоит раскрыть первую страницу дивной

[1] «Его величество император нашел, что инструментовка хора слаба, и я полностью разделяю мнение его величества...»

партитуры «Летней ночи в Мадриде», чтобы постичь, что в этом раннем цветении русской музыки, в этом весеннем ландыше, созданном нестареющим умом композитора,— глубокая, музыкой высказанная человечнейшая потребность теплой ласки и радости. Робко, как Снегурочка, выходящая на весеннюю поляну из еще холодной лесной глуши, пробивается нежная мысль — тема — и, словно расцветая, улыбается весенним звездам, небу и теплому воздуху, растворяясь потом в людском оживлении...

Нельзя не внимать этой умной музыке без волнений и не удивляться не ей, а тем, кто посеял вокруг Глинки ужасную «бытовщину» воспоминаний, измеряя его — все-таки рост, а не падение — на свой обывательский аршин или строго осуждая его вкус к жизни, сами по-своему ею наслаждаясь. Вторая испанская увертюра — это последний привет Глинки лучшим дарам природы и жизни, привет без ложной сентиментальности и грубой чувственности, но насыщенный здоровой негой и страстью южной ночи. Словно и нет писем больного Глинки, нет его стонов, тщетных попыток разъяснить друзьям свое истинное состояние. Только любящая сестра Людмила Ивановна понимала его, ухаживала за ним, лелеяла и берегла.

Осенью 1851 года непоседливый, гонимый своей же нервозностью, Глинка вновь появился в Петербурге. Начались дружеские встречи с почитателями и домашнее музицирование. Творчество остановилось. Вот несколько любопытных эпизодов этой петербургской зимы (1851/52 г.) по «Запискам»:

> «...По просьбе Львова я занялся приуготовлением певчих (больших), которые должны были участвовать в исполнении его *Молитвы у креста* (Stabat mater). В тот год (1852) был 50-летний юбилей Филармоническому обществу; немцы хотели дать пьесу и моего сочинения. Гр[аф] Мих. Ю. Вельгорский и Львов вытеснили меня,— негодования с моей стороны не было — и, как сказано выше, я учил и кормил певчих.
>
> 28 февраля был у нас большой музыкальный вечер, производили, в особенности, арии Глюка с гобоями и фаготом, оркестр заменял фортепиано. *Глюк* тогда еще большее произвел на меня впечатление — из его музыки слышанное мною в Варшаве не могло еще мне дать о нем столь ясное понятие...[1]
>
> В апреле сестра устроила (именно сестра, а не я) 2-й концерт для Филармонического общества. Участвовала Шиловская и пела несколько моих пьес. Оркестр испол-

---

[1] См. также письмо по этому поводу к Д. В. Стасову от 16 февраля 1852 г. («Письма», с. 302) и д-ру Гейденрейху от 28 февраля («Письма», с. 303).— *Б. А.*

нил Испанскую увертюру № 2 (A-dur) и *Камаринскую*, которую я тогда слышал в первый раз...

К пасхе, по желанию сестры, я написал *Первоначальную польку* (так она названа в печати). Эту польку я играл в 4 руки с 40 года, написал же ее в апреле 1852.

На вечере, который устроил для меня князь Одоевский в том же апреле месяце и где находились многие из моих знакомых, в присутствии их гр. М. Ю. Вельгорский начал трунить надо мною, но я от него преловко отделался» («Записки», с. 354—357).

Не удивительно, что в письме к Энгельгардту (15 февраля 1852 г.) с пожеланиями новорожденному Глинка шутит:

«...Милому малютке-тезке желаю всего хорошего, то есть чтобы он был здоров духом, телом; если не красив, но *непременно* весьма приятной наружности (что, по-моему, лучше — передай дальше); если не богат, то в продолжение жизни был бы всегда более, нежели обеспечен,— *умен*, но не остроумен — по-моему, положительный ум вернее; счастию не верю, но да хранит великий аллах моего *тезку* от *неудач* в жизни. Музыку пропускаю мимо — по опыту считать ее проводником к благополучию *не могу*» («Письма», с. 301).

23 мая Глинка выехал за границу. 2 июня он был в Варшаве, потом через Берлин, Кельн, затем вверх по Рейну до Страсбурга и через Нанси в Париж, куда прибыл 1 июля, «не без удовольствия», как он вспоминает:

«Много, много прежнего, былого отозвалось в душе моей» («Записки», с. 360).

А в письме к сестре Л. И. Шестаковой от 2 июля:

«...Славный город! превосходный город! хороший город! — местечко Париж. Я уверен, что и тебе бы очень понравился. Что за движение, а для барынь-то, барынь, господи, чего там нет — такое великолепие, просто само в око метит».

Хорошее настроение, юмор и веселость Глинки сказываются еще более заметно и приветливо.

Предполагаемое вторичное путешествие в Испанию не состоялось из-за вновь измучивших Глинку нервных желудочных болей. Доехав до Авиньона и Тулузы, он повернул назад и 15 августа вернулся в Париж:

«...Прошу тебя, мой ангел,—пишет он сестре,— не огорчаться. Скажу откровенно, что *веселая Испания* мне не по сезону,— здесь, в Париже, могу найти новые неиспытанные умственные наслаждения» («Письма», с. 314).

И, действительно, письмо Глинки к А. Н. Серову от 3 сентября/22 августа показывает это в полном расцвете его наблю-

дательного, жадного до искусства и жизненных утех *ума*. Это проглядывает в каждой строчке, сообщает ли Глинка о Лувре[1], о любимом им Jardin des plantes или оркестрах бальной музыки («Оркестры бальной музыки примечательно хороши: cornets à pistons и медные играют большую роль, но это кстати — всем слышно»). Похоже на то, что в Глинке проснулись, взамен творчества, пытливость — творческая же — восприятия, страстное стремление насытить воображение интеллектуальным содержанием. Он посещает музей Клюни, обозревает старинные улицы Парижа, его волнуют исторические памятники Парижа и Франции, не забывает он и природы, особенно растений, а также птиц, зверей.

Но стала пробуждаться и музыкальная мысль:

> «...Сентябрь был превосходный, и я поправился до такой степени, что принялся за работу. Заказал себе партитурной бумаги огромного размера и начал писать симфонию *Украинскую* (Тарас Бульба) на оркестр. Написал первую часть первого allegro (c-moll) и начало второй части, но, не будучи в силах или расположении выбиться из немецкой колеи в развитии, бросил начатый труд, который впоследствии Don Pedro истребил» (примечание самого же Глинки на полях копии «Записок» добродушно гласит: «Хорош был барин!» — *Б. А.*) («Записки», с. 368).

К этой попытке создать симфонию еще придется вернуться в связи с последним пребыванием Глинки в Петербурге в 1854—1855 годах. В Париже других творческих опытов, по-видимому, больше у него не было. Но музыкальные впечатления все-таки волновали Глинку по-прежнему, наряду с увлечением древними авторами — Гомер, Софокл, Овидий — во французских переводах и «Неистовым Роландом» Ариосто и сказками «Тысячи и одной ночи»[2].

---

[1] «Лувр — чудо *comme toiles et marbres* [по картинам и скульптуре.— *Б. А.*]. Из первых — Веронеза непостижимой красоты — *Les noces de Cana*, по-моему, перла музеума — картина едва ли не большего размера, чем Помпея и Змий, которые обе ею уничтожены в прах (Глинка разумеет здесь известные картины Брюллова и Бруни.— *Б. А.*). Еще с Берлина я подружился с Corregio. Там *Юпитер и Ио* просто невыносимо грациозны,— здесь он же громовержец во образе Сатира, пред спящей Антиопой — чудо! Рафаэлей, Тицианов *, Пуссеней и пр., одним словом, лучших художников всех школ превосходнейшие экземпляры. Можно, не выходя из галереи, изучить историю живописи. Из статуй: *Vénus de Milo* и Polymnie, Le Tibre весьма примечательны **» («Письма», с. 317, 318).

[2] «Жаль, что я не читал этих сказок до сочинения моей оперы *Руслан*»,— замечает Глинка.

---

* В Берлине два Тициана жестоких: портрет его самого в преклонных летах и его дочери Лавинии во всей роскоши юности — удивительнейшие *(примеч. М. И. Глинки)*.

** Позабыл о *Conception* Мурильо — я очень рад что Бруни не купил ее. Картина большая, но измятая (fatigué), написана вроде рисунков на севрском фарфоре. Восторг мадонны вроде гримасы après une bonne prise de tabac [после хорошей порции табаку] *(примеч. М. И. Глинки)*.

«...Я слышал, однако же, два раза в *Opéra comique Иосифа* Мегюля, очень хорошо исполненного, то есть без всяких вычур, и так опрятно, что, несмотря на то, что Иосиф и Симеон были плоховаты, исполнение этой оперы тронуло меня до слез» («Записки», с. 369).

Об опере Обера «Marco Spada»:

«...Начало увертюры чрезвычайно мило и обещало *много хорошего*, но *allegro* увертюры и музыка оперы оказались весьма неудовлетворительными» (там же).

Опять не понравилась Глинке французская интерпретация музыки Бетховена в концертах Парижской консерватории:

«...Между прочим давали в тот концерт Пятую симфонию Бетховена (c-moll), исполнение нашел я совершенно таким же, как и прежде, то есть очень вычурным, *pp* доходили до нелепой рубиниевской степени, а где маломальски надлежало выходить духовым, они *жеманно рисовались* (очень удачное меткое определение французской интонации духовых инструментов! — курсив мой.— *Б. А.*); одним словом, симфонии Бетховена не было (elle a été complétement escamotée). Другие же пьесы, как хор дервишей из *Афинских развалин* Бетховена и симфония Моцарта, исполнены были отчетливо и весьма удовлетворительно» («Записки», с. 369, 370).

Впоследствии, в письме к Н. В. Кукольнику от 12 ноября 1854 года, уже из Петербурга, Глинка еще обстоятельнее описал этот концерт:

«...В Париже я жил тихо и уединенно. Берлиоза видел только один раз, я ему уже не нужен, и, следственно, приязни конец. По музыкальной части слышал два раза в *Opéra comique* Иосифа Мегюля, очень опрятно исполненного... Не могу сказать того об Пятой симфонии Бетховена, которую слышал в консерватории. Играют как-то *механически*, смычковые все в один штрих, что для глаза докладно, но не удовлетворяет слуху. Притом кокетство ужасное: *f* делают *fff*, а *p — ppp*, так что в превосходном Scherzo этой симфонии (c-moll) самые превосходные места исчезли: *pppp* довели до той же нелепой степени, как то делывал *Jupiter Olympien* — покойник Иван Иваныч Рубини, одним словом, le conservatoire de Paris est aussi menteur que le *français-mâle,* il promet beaucoup et ne tient rien, on vous promet une belle symphonie et on vous *l'escamote*»[1] («Письма», с. 406, 407).

Но все меньше и меньше становится у Глинки интереса

---

[1] «Парижская консерватория так же лжива, как и мужчина-француз: он обещает много и ничего не выполняет, вам обещают прекрасную симфонию и ее у вас крадут».

к Парижу и всему парижскому, все больше и больше в многочисленных письмах к сестре — Шестаковой — стремление домой, в домашнюю обстановку. Письмо из Флоренции от В. В. Стасова пробуждает в нем опять память об Италии; мечты побывать там [1], однако, не настолько сильны, чтобы попытаться их реализовать. 4 апреля 1854 года Глинка уезжает из Парижа («где вы найдете все, все для чувства и воображения, но для сердца что́ может заменить своих и родину!» — так пишет он одной из своих приятельниц М. С. Кржисевич), и, после остановки в Брюсселе, перебравшись в Берлин, он пишет сестре (апрель):

«...Мой друг и учитель Dehn [Ден] меня постоянно угощает всеми возможными продовольствиями, так что получил уже Гайдена и Бетховена квартеты; вчера играл первый органист, может быть, первый в свете,— ногами вырабатывает такие штуки, что просто мое почтение — *с тем и возьмите*. Завтра тоже *квартет и орган*».

«...По приказанию короля дали *для меня* 25/13 апреля *Армиду Глюка* великолепнейшим образом» (май).

Хотя этот подарок обещал Глинке Мейербер еще при свидании с ним в Париже в июне 1853 года, теперь Глинка утверждает, что все это устроил он сам, «без содействия Мейербера»:

«...Эффект на сцене этой музыки превзошел мои ожидания. Сцена в очарованном лесу *D-dur* с сурдинами очаровательна. Сцена III действия с *ненавистью (Большая сцена,* как ее называют немцы) необыкновенно величественна... Оркестр, по-моему, лучше несравненно, чем в Парижской консерватории — играли без вычур, но отчетливо — полнота этого оркестра была более чем удовлетворительна: 12 первых, 12 вторых скрипок, 8 альтов, 7 виолончелей и столько же контрабасов, духовых по два инструмента. Обстановка очень хорошая (zweckmässig) — сады из ландшафтов Клода Лоррена, балет и прочее. Это было 74-е представление *Армиды*, и театр был полон.

Я был также в *Singverein*, в страстную пятницу давали *Tod Jesu* Грауна, пели недурно, оркестр был слаб...» («Записки», с. 377, 378).

Из Берлина Глинка двинулся в Варшаву и оттуда вскоре, гонимый тоской по отчизне и по своим, в Петербург:

«...11 мая в почтовой карете мы отправились в С.П.-бург, куда прибыли благополучно 16 мая 1854

---

[1] «Весьма приятно мне также и то, что вы сблизились с Россини. Ваше мнение о нем не удивляет — Зигфрид Dehn в Берлине, а прежде него (в 1832 г.) *Pollini* в Милане не могли говорить о нем без восторга. Но мы все более или менее *эгоисты*, и я признаюсь, что ваша обильная жатва древней итальянской музыки мне ближе к сердцу, чем все совершенства Россини» («Письма», с. 372).

года рано поутру; я вздремнул, а Pedro, узнавши адрес сестры в Царском Селе, полусонного перевез меня в Царское, где я нашел сестру Людмилу Ивановну и маленькую крестницу племянницу Олиньку в вожделенном здравии» (там же).

Здесь кончаются записки Глинки[1]. Ему оставалось жить около $2^1/_2$ лет, но без творческой биографии (только один романс — «Не говори, что сердцу больно» — звучит в этом скорбном доживании, действительно, как лебединая песня Глинки). Да и трудно было бы ему идти в своем творчестве дальше своей прекрасной «Ночи в Мадриде».

Итак, Глинка вернулся на родину с вдохновенным впечатлением от «Армиды» Глюка. Чем привлек его Глюк? В сущности говоря, тем, чем Глинка кончил в «Ночи»: исключительным художественным чувством меры, вкусом, разумностью техники и вместе с тем образностью, а особенно, вероятно, тем, что было Глинке дороже всего: величавостью своего музыкально-театрального искусства, интеллектуализмом, не иссушающим, однако, ни эмоции, ни биения сердца. Действительно, у Глюка в лучших его удачах эмоция претворяется в жизнь и мысли в эмоцию, душевное играет и блестит умом, а суровый ум пленяет в самых, казалось бы, абстрактных для слушателя ситуациях человечностью, пониманием сердца. Это — как у Дидро.

Ритм у Глюка на вершинах драматизма ощущается, как напряженный пульс — в той же знаменитой арии ненависти в «Армиде», а в трагическом пафосе «Альцесты» ловишь себя на том, что не знаешь — слышишь ли свое сердце или музыку? Все это не могло не волновать Глинку, в натуре которого прирожденный артистизм был спаян с отголосками культа Разума века великих энциклопедистов. К Глюку, к Баху, к древней — как он говорит — итальянской музыке, к музыке высоких этических помыслов и чаяний человечества влекло Глинку.

Классик по всему складу своей мысли, лишь соблазненный и восхищенный артистической культурой чувства — романтизмом, культурой, не искоренившей в нем, однако ни ощущения меры в форме, ни мудрого отбора средств выражения, Глинка в зрелых годах стал все более и более тяготеть к стилю великих мастеров века рационализма, в то время как на его родине еще нескольким поколениям предстояло учиться на сделанном им, им достигнутом, на его творчестве.

Нельзя не любить пылкой, взволнованной статьи Стасова о неосуществленной Глинкой симфонии «Тарас Бульба»[2]. Конечно, по исключительной преданности делу Глинки, по чело-

[1] Последние годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки — описаны его сестрой, Л. И Шестаковой.

[2] «Русская старина», 1889, февраль С нотными примерами: записи — Балакиревым и Энгельгардтом — нескольких тем этой симфонии, на основе которых импровизировал Глинка

веческой любви к нему и его музыке — это одна из пламенных *речей* (она звучит, как пылкое слово!) Стасова. Ни одна из причин, какие он приводит в доказательство, почему, по его мнению, Глинка не осуществил симфонии, не может быть не принята во внимание, включительно до сравнения душевного состояния и духовного одиночества предсмертных лет Глинки и Шопена. Из этой статьи нельзя ничего извлекать и цитировать — ее надо тогда всю перепечатать. Но вся сумма причин, совокупность всех объяснений Стасова не может убедить каждого, кто знает, что такое художественный процесс и неистребимая потребность создавать *художественное*, заложенная в человечестве его же общественным сознанием. Создают — оглохнув, ослепнув, потеряв руку, даже в полупараличе, если хотят, если не могут не создавать. Создают, несмотря на отрицания и гонения, издевательства и тупое непонимание!

Перестают создавать только в том случае, когда созданное подсказывает, что немыслимо перешагнуть через пределы, положенные тем же сознанием, когда нельзя лгать ни перед кем — ни перед собой, ни перед искусством, когда мысль, ум ушли вперед всех способностей и дарования, вперед умения и таланта. Вот откуда это страстное в Глинке последних лет стремление к познанию человека, человеческого, природы и — опять и всегда — тайн мастерства своего искусства.

Он читает древних, читает «Эмиля» Руссо, изучает Глюка, Баха, Генделя и продолжает учиться игре на скрипке. Смешно спорить, знал или не знал Глинка средневековые лады до 1856 года! Конечно, знал. Но тут он стал пытать их с целью, нельзя ли в них найти «новую жизнь» и, значит, средства художественного выражения и еще большего уразумения этоса великих эпох музыки.

В этой неустанной пытливости ума и беспокойстве сердца, в этой — малой количественно — *зафиксированности* созданного, но вместе с тем в исключительной *обстоятельности* всего, что закреплено, есть нечто леонардовское в самом существе, в артистизме и интеллектуализме Глинки, хотя и смягченных сентиментализмом и романтизмом, а также реставраторскими тенденциями породившей его эпохи. Но в Глинке нет косности этой эпохи, а если его ум и влечет его обратно, то не во имя застоя, а во имя обогащения.

И в самом деле, если искать культуры музыкального театра, то не лучше ли было от «Весталок», «Вампиров», «Пророков» идти к Глюку, и в них — к «первинкам культуры чувства», к Руссо? Поняв Бетховена, — пойти навстречу Баху, и т. д. и т. д.? Но в себе самом, в своем творчестве Глинка не мог соединить открывшихся его интеллекту перспектив с тем, что он в состоянии был бы сделать по своей природе как человек своего времени. Отсюда срыв симфонии — сразу и безжалостно!..

И не один Глинка. Мендельсон и Шуман тоже «сорвались» при попытке стать классиками! Разве «Сон в летнюю ночь», главным образом, увертюра? Разве поэму романтизма можно сравнить с реставрациями ораторства у Мендельсона?!

Глинка верно чувствовал, что Глюк-то Глюк, интеллектуализм культуры — интеллектуализмом, но впереди единственный путь к реализму на основе родной ему культуры народной песенности, — отсюда «Тарас Бульба», ибо он понимал ценность народной музыки Украины и ее волнующий лиризм. Но у него действительно не было пути, не было «волшебной лампы»! Он чувствовал, что формальным применением рассудочной техники немецкого интеллектуального симфонизма не создать настоящего произведения как единства формы и содержания и потому остановился, честно это высказав в письме к Н. В. Кукольнику 12 ноября 1854 года:

> «...Муза моя молчит, отчасти, полагаю, оттого, что я очень переменился, стал серьезнее и покойнее, весьма редко бываю в восторженном состоянии, сверх того, мало-помалу у меня развилось критическое воззрение на искусство (оно, как помним, стало созревать вокруг споров около „Руслана", в самообороне.— *Б. А.*), и теперь я, кроме *классической* музыки, никакой другой без скуки слушать не могу. По этому последнему обстоятельству, ежели я строг к другим, то еще строже к самому себе. Вот тому образчик: в Париже я написал 1-ю часть Allegro и начало 2-й части *Казацкой симфонии* — c-moll (*Тарас Бульба*) — я не мог продолжать второй части, она меня не удовлетворяла. Сообразив, я нашел, что *развитие* Allegro (Durchführung, développement) было начато на немецкий лад, между тем как общий характер пьесы был малороссийский. Я бросил партитуру» («Письма», с. 406).

Учитывая весь музыкальный рост, познания, технический опыт, вкус, культуру слуха Глинки и помня, что он в совершенстве знал музыкальные культуры Италии, Франции, Испании (народной), не говоря уже о русской, что он имел право не признавать конструктивной рецептуры немецкого симфонизма за универсальную, — учитывая все это, нельзя не признать истинности и искренности этого признания. И, конечно, при такой настроенности, для сочинения подсовываемой и навязываемой почитателями *бытовой* русской оперы «Двумужница» не оставалось никакой возможности, и мягкий Глинка, повозившись в угоду настойчивым просьбам с проектом, вскоре от него отстал...[1]

В заключение остается дополнить творческую биографию Глинки несколькими его сообщениями о своей работе и афо-

[1] Кроме того, об оперном театре Глинка стал тогда выражаться очень категорично: « театр теперь более свинья, чем когда-либо» (Письма, с 477)

ристическими броскими высказываниями о музыке по переписке последних лет. В этих высказываниях всюду слышатся лучшие качества Глинки — чуткого музыканта, всегда, везде и во всем проявляется его своеобразный умственный облик и его, в словах с трудом уловимый, *собственный почерк.*

Из письма д-ру Гейденрейху от 3 июля 1854 года:

«...Рассматривая партитуру „Руслана", я нашел нужным и полезным для эффекта сделать изменение в некоторых местах партитуры. К этому делу я не могу и не должен приступать без К. Лядова. Если он возвратился из отпуска, я бы очень желал видеть его» («Письма», с. 399).

Из письма В. П. Энгельгардту 16 сентября того же года:

«...Записки мои довел до Малороссии, наинструментовал *Aufforderung zum Tanz* Вебера, теперь инструментую Гуммеля *Nocturne* F-dur» («Письма», с. 400).

Ему же 2 ноября 1854 года:

«...На днях пели, и довольно опрятно, привезенные мною пьесы церковной музыки старинных итальянских maestro у Ломакина, кроме Crucifixus Баха, которое предполагается исполнить с оркестром впоследствии.

Aufforderung zum Tanz я кончил, равно переложил на оркестр *Nocturne Гуммеля* F-dur, opus 99, для сестры. За успех первой пьесы не отвечаю, вторая же, мне кажется, должна быть удачнее.

Записки свои довел [до] 1840 года; диктую также краткую собственную биографию для Дена, который написал мне большое дружеское письмо... Скрипку вашу привел Дробиш в превосходное состояние, и, понатужась, я играю отрывки из сонат Баха, и на днях проиграл целую сонату Бетховена Es-dur с Серовым» («Письма», с. 403, 404).

В большом, подробном и интересном письме своем из Петербурга от 12 ноября 1854 года Глинка сообщает и Кукольнику о своих работах: и о записках («...начиная от эпохи моего рождения, то есть от 1804 года, и до моего теперешнего приезда в Россию, то есть до 1854 года. Не предвижу, чтобы впоследствии жизнь моя могла бы дать повод к повествованию...»), и о редактировании им нового издания романсов («...я внимательно пересматриваю, поправляю ошибки и выставляю движение по метроному»), и о предстоящем новом издании «Ивана Сусанина» для фортепиано с пением («...я проверяю перекладку ненапечатанных еще номеров»), и о домашнем музицировании (квартеты, трио) и т. д.

В следующем письме к Кукольнику, от 19 января 1855 года, Глинка, отказываясь инструментовать музыку самого Кукольника к его собственной же пьесе «Азовское сидение», затрагивает любопытные и всегда — по сей день — злободневные темы:

«...Оркестры в драматических наших театрах не только плохи, но и беспрестанно изменяются в своем составе, так, например, теперь в *Александрии* сидят три виолончелиста, а все трое играют только за пол-артиста — чрез несколько дней, может быть, не будет альтов или гобоя! Спрашивается — как потрафить?

По моему мнению, обратись к какому-нибудь полковому опытному капельмейстеру, хотя бы он был из немцев, что, впрочем, будет еще надежнее. Скажи ему, чтобы буквально перевел твою музыку на оркестр, пусть наинструментует массами, то есть скрипки и духовые все вместе, что надежнее моей трудной *прозрачной* инструментовки, где каждый *дурак* должен не зевать, а стоять за себя. Напоминаю тебе собственные слова твои; когда ты услышал ораторию Келлера, ты сказал: *это дилижанс прочной немецкой работы.* Советую еще раз приказать наинструментовать свои мелодии без вычур, *а прочно...*» [1]

А дальше значительные слова о себе, подтверждающие приведенные мною выше доводы:

«..,Я не был никогда Геркулесом в искусстве, писал по чувству и любил и теперь люблю его искренне. Дело в том, что теперь и несколько времени тому назад я уже не чувствую призвания и влечения писать. Что же мне делать, если сравнивая себя с гениальными maestro, я увлекаюсь ими до такой степени, что мне по убеждению не можется и не хочется писать?

Если бы неожиданно моя муза и пробудилась бы, я писал бы без текста на оркестр, от русской же музыки, как от русской зимы, отказываюсь. Драмы русской не желаю — довольно повозился с нею.

Инструментую теперь *Молитву*, написанную мною для фортепиано без слов (1847 г.— *Б. А.*),— к этой молитве удивительно подходят слова Лермонтова: *В минуту жизни трудную.* Эту пьесу готовлю для концерта *Леоновой*, которая у меня прилежно учится, и не без успеха» («Письма», с. 411, 412).

В переписке своей с давним приятелем К. А. Булгаковым Глинка, рассердившись однажды за упомянутые Булгаковым в письме имена нелюбимых Глинкою композиторов Шпора и Бортнянского, изложил свой «рецепт» для музыкальных программ:

«№ 1. Для драматической музыки: *Глюк*, первый и последний, безбожно обкраденный Моцартом, Бетховеном etc. etc.

---

[1] Впоследствии, весной 1855 года, Глинка все же пересмотрел музыку «Азовского сиденья» и внес ряд исправлений, «самих идей не касаясь ..» («Письма», с. 425).

№ 2. Для церковной и органной: *Бах,* Seb.: h-moll Missa и Passion-Musik.

№ 3. Для концертной: Гендель, Гендель и Гендель... Генделя рекомендую: *Messias. Samson.* (В этой есть ария soprano с хором h-moll, когда Далила убаюкивает Самсона, чтобы надуть его, похожая на мою из *Руслана: О мой Ратмир, любовь и мир,* только во сто раз свежее, умнее и забористее.) *Jephta.*

Надеюсь, что после этакой *cure radicale* уже не встретятся в письмах твоих Шпоры и Бортнянские» («Письма», с. 464).

Письмо это от 8 ноября 1855 года, когда Глинка ускользнул от навязываемых соблазнов сочинять бытовую русскую оперу. 29 ноября 1855 года, возмущенный известной заграничной статьей А. Г. Рубинштейна о русской музыке («всем нам напакостил и задел мою старуху — Жизнь за царя довольно дерзко»), Глинка тем решительнее сообщает:

«...А что опера («Двумужница». — *Б. А.*) прекратилась, я рад: 1) потому, что мудрено и почти невозможно писать оперу в русском роде, не заимствовав хоть характер у моей старухи, 2) не надобно слепить глаз, ибо вижу плохо, а 3) в случае успеха мне бы пришлось оставаться долее необходимого в этом ненавистном Питере» («Письма», с. 466).

Соотечественники действительно не радовали Глинку. И вот его опять начинает манить Европа. В Италию или Берлин — слушать Глюка, Баха, Генделя и

«...кстати, было бы мне дельно поработать с Деном над древними церковными тонами» (там же).

Но работу по отысканию, редактированию и возрождению своих прежних сочинений Глинка продолжает, и в 1856 году 10 марта он сообщает в Москву К. А. Булгакову:

«...Я все еще хвораю, но вчера, несмотря на недуг, окончил инструментовку Valse-fantaisie (помнишь? — Павловск — около 42, 43 годов etc. — довольно!); вчера же отдал переписывать, и когда копия партитуры будет готова, сейчас же вышлю на твое имя. Тебя же прошу немедля приказать расписать партитуру на голоса и похлопочи, чтобы *оный Scherzo* (Valse-fantaisie) был исполнен в концерте Леоновой. Пьеса сия, повторяю, была исполнена в Париже, в зале Герца, с большим успехом в апреле 1845 года, можно надеяться, что и вашей публике она понравиться может. Я ее переинструментовал в 3-й раз с нарочитым усовершенствованием и ухищрением злобы; труд посвящаю тебе, а партитуру отдаю в собственность г-же Леоновой» («Письма», с. 473).

В следующем письме К. А. Булгакову (17 марта), опять упоминая про посылку ему партитуры «Вальса-фантазии»

с просьбой «приказать, как можно скорее, оную партитуру расписать на голоса», Глинка сообщает желательный ему состав оркестра:

«...Духовых требуется по одному, а смычковых, сиречь 1-х и 2-х скрипок — по 3; альтов — 2 и виолончелей с контрабасами — по 3» («Письма», с. 475).

Вальс требовал тонкости исполнения и исполнительской культуры, поэтому в письме к К. А. Булгакову от 23 марта Глинка подробно уточняет свои пожелания:

«...Молитва и Valse-fantaisie инструментованы по-новому; никакого расчета на виртуозность (кою решительно не терплю), ни на огромность массы оркестра. Всего требуется:

1-х скрипок	от 4 до 5
2-х »	4
виолончелей и басов	от 2 до 3 каждого
альтов	2
флейты	2
гобоя	2
кларнета	2
фагота	2
corni	2
трубы	2
тромбон	1
Итого	от 27 до 31

Примечание. В *Молитве* фагот 1-й и тромбон должны быть рассматриваемы (considérés) как солисты, хотя замысловатых пассажей у них вовсе нет.

В *Valse-fantaisie* надобно обратить особое внимание на corni, кои в расстрой, то есть, 1-й в одном, а другой настроен в ином тоне.

Молитва требует исполнения строгого (sévère), *Valse-fantaisie* же нужно играть манерно (un peu exagéré)» («Письма», с. 479, 480).

Характерна заботливость, с которой Глинка относится к этому своему возрожденному детищу — *«Valse-fantaisie»*. Очевидно, вальс был очень дорог композитору по достигнутым в инструментовке глюковским разумности, ясности и предельной экономии инструментального «аппарата». Но вместе с тем такая партитура требовала от исполнителей еще больше интонационной ответственности, при всей простоте и наивности — для слушателя — замысла, когда все глинкинское «ухищрение злобы» нисколько не кичится, не выпячивается. Вот это и есть техника *умная,* а не гротескно-остроумная, выставляющая себя напоказ. Так же естественно звучит и лукаво-нечетная ритмика

вальса или, вернее, сочетание ритмов скерцо и вальса — плавность в неравности!

Все эти качества уже были в глинкинской инструментовке, и ритм в ней всегда был почти неотрывен от всех элементов формы и интонационной динамики (ритм в смысловой акцентуации); но здесь подобного рода свойства вылились в строгий, классический, последовательно проведенный строй мышления: легкая игра воображения превратилась в красивое раздумье. Своим «Valse-fantaisie» Глинка положил прочное основание культуре вальсовой лирики!

Н. В. Кукольнику в письме от 18 марта Глинка сообщил о другом, новом и последнем своем детище, своей лебединой песне — романсе «Не говори, что сердцу больно» — в следующем ироническом тоне:

> «...Павлов (автор популярных тогда повестей „Именины", „Ятаган" и др.— *Б. А.*) на коленях вымолил у меня музыку на слова его сочинения, в них обруган свет, значит, и публика, что мне зело по нутру. Вчера я его кончил» («Письма», с. 477).

Глинка и не подозревал, что этим драматическим, можно сказать, монологом-увещанием он действительно расквитался с ненавистным петербургским высшим обществом, в котором он был лишним, — горечь, каковую не могла заглушить маленькая группа преданных почитателей. Несчастный Глинка не слышал ободряющих сильных голосов, не отдавал себе отчета, что музыка его, особенно мелос его, давно уже *говорили* за него, давно внедрились в сознание всколыхнувшихся разночинных слоев русской демократической интеллигенции.

27 апреля 1856 года Глинка выехал в свое четвертое и последнее заграничное путешествие. Он уезжал умирать.

В Берлине жизнь Глинки протекала спокойно. С Деном он почти все время продолжал работать над усвоением искусства писать фуги в стиле старых мастеров, но не утомляясь и не напрягаясь; так что акцент, который обычно с его слов делается на подобного рода занятиях, сильно преувеличен, да он и сам сознавался в одном из писем к д-ру Гейденрейху, что работает с Деном мало. Музыку — Баха, Моцарта, Глюка в особенности, — слушал, по-видимому, много и с удовольствием, но о музыке в письмах почти перестал рассуждать, отмечая лишь полученные «порции удовольствия».

Так шло дело до 21/9 января 1857 года, когда Глинку, наконец, «почтили» включением одного произведения в программу придворного концерта в Королевском дворце: трио «Ах, не мне, бедному сиротинушке» из оперы «Иван Сусанин». Выходя с концерта из душной залы, Глинка простудился и получил грипп. Не раз с ним это случалось, и болезнь не внушала опасения. Но дальше начинается что-то не совсем ясное: письмо Дена к сестре Глинки, Людмиле Ивановне Шестаковой,

об этом предсмертном месяце Глинки решительно сбивает с толку. Оно говорит о каких-то неприятных известиях, полученных Глинкой, о его невыносимо усилившейся раздражительности, даже гневе, злобе и ярости, о посылаемых куда-то значительных денежных суммах (у Дена находились на сохранении деньги Глинки, и он брал их от него).

В итоге нельзя понять, перемежаются ли вспышки болезненных явлений, тогда как первичная простуда давно была ликвидирована; тупое ли упрямство доктора, который, как и все обычно пользовавшие Глинку доктора, твердил до последних дней, что никаких признаков опасности нет; или же какое-то сильное потрясение вызвало резкий поворот в болезни печени, быстро сведшей Михаила Ивановича в могилу. Ден сообщает, что еще 13/1 февраля «Глинка шутил и говорил о своих фугах» (в течение свыше чем год всюду фигурируют эти фуги — похоже и на психоз, и на какое-то замалчивание.— *Б. А.*), а 14/2 он нашел больного совершенно безучастным ко всему. Утром — в 5 часов — 15/3 февраля Глинка скончался, кроток и спокоен, по словам Дена. 18/6 февраля состоялись похороны; в числе немногих, проводивших покойного, был Мейербер.

Когда В. П. Энгельгардт через три месяца приехал в Берлин и, по поручению Л. И. Шестаковой, принял на себя заботы о перевезении останков Глинки на родину, то оказалось, что великий русский композитор удостоился погребения чуть ли не *моцартовского*:

«Несмотря на очень значительную сумму, уплаченную потом Л. И. Шестаковой по счетам Дена, — рассказывает Энгельгардт, — похороны Глинки в Берлине были, можно сказать, нищенские. Даже могилу Ден выбрал в отделении кладбища, где хоронят бедных. Гроб был самый дешевый и так скоро развалился, что когда я с Деном выкапывали (в мае) тело, то пришлось обернуть гроб в холст, чтобы иметь возможность поднять его на поверхность земли. Когда гроб вынули и открыли, я не решился взглянуть на Михаила Ивановича. Один из могильщиков приподнял полотно и, тотчас закрыв, сказал: „Das Gesicht ist wie mit Watte bedeckt. Es sieht böse aus“ — по словам могильщика, все лицо было белое, точно как бы покрытое ватой...» [1]

Еще характерное дополнение из воспоминаний о Глинке того же Энгельгардта, напечатанных в «Русской музыкальной газете» в 1907 году (с. 155—160): «Тело Глинки было не в платье, но в белом холстяном саване...» Чем не Моцарт! Но, правда, тот был зарыт в общую могилу...

22 мая 1857 года в Кронштадт пришел пароход с телом Глинки, и 24 мая состоялись похороны в Александро-Невской лавре в Петербурге.

---

[1] «Русская старина», 1889, февраль, с. 396, 397

Существует и такой, по мнению В. В. Стасова, вполне достоверный рассказ Н. А. Бороздина об одном из недоброжелателей Глинки — А. Ф. Львове, что, когда память Глинки после его кончины почтили торжественной панихидой в петербургской Конюшенной церкви (там, где двадцать лет назад отпевали Пушкина), то «перед произнесением [надгробной] речи директор певческой капеллы, А. Ф. Львов, не хотел этого дозволить, объявив, что без его цензуры это невозможно сделать, а он забыл дома очки и цензуровать не может тотчас же...». Речь была произнесена с разрешения другого лица. Но случай все же характерный! [1]

> «...В Филармоническом обществе дан был концерт, составленный из сочинений брата; концерт вышел очень удачен. В это же время я просила Дена прислать мне вещи, бывшие самыми близкими брату: образок, портрет Оли, фамильный перстень и, между прочим, шлафрок, который брат очень любил и в котором умер. Черта любопытная: Ден, присылая все те вещи, о которых я просила, не прислал шлафрока. „Не посылаю халата потому, — писал г. Ден с сообразительностью вполне немецкою, — что халат слишком стар, и вы из него никакого употребления не можете сделать“» («Последние годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки. Воспоминания сестры его Л. И. Шестаковой». 1854—1857; «Записки», с. 417).

Так ушел из жизни великий русский человек... И так «забавно» крутилась всякого рода людская «бытовщина» вокруг его смерти. Богато одаренный, указавший русской музыке единственно верный путь развития — в единении с народным творчеством, — он покинул родину и как человек *лишний,* отринутый, кроме небольшой, бессильной тогда группы друзей, близких и почитателей, своей же средой. Но его музыку полюбил весь русский народ, и он-то ее никогда не забудет.

---

[1] «Русская старина», 1889, февраль, с. 396, 397. Стасов в передаче этого рассказа ссылается на составленную Н. А. Бороздиным еще в 1857 году записку о похоронах Глинки.

КНИГА ВТОРАЯ

«РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»

ВВЕДЕНИЕ

«М. И. Глинка поставил себя этой оперою в ряду первых композиторов всего мира и рядом с первейшими из них. *„Руслан и Людмила" — одно из тех высоких музыкальных творений, которые никогда не погибают и на которые может указывать с гордостью искусство великого русского народа*[1]. „Руслан и Людмила" — chef-d'œuvre в полном смысле слова, от первой до последней ноты. Это — прекрасно, величественно, бесподобно. Никто лучше нашего русского композитора не владел и не владеет оркестром; никто не развивал в одном сочинении такого множества смелых, счастливых и оригинальных мыслей; никто не посягал на такие гармонические трудности и не преодолевал их так удачно; ни в одной опере не найдется такого разнообразия красот, рождающихся одна из другой бесконечною цепью, без общих мест, без условных дополнений. Но все это еще не значит, чтобы мы были совершенно довольны новою оперой г. Глинки.

Мы не довольны именно тем, что это уж слишком прекрасно, слишком удивительно.

Выскажем откровенно наше мнение. 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 — целая бездна гениальных красот. Внимание должно останавливаться на всяком слове, чтобы постигнуть и исчерпать заключенный в нем ум и талант. Чтение идет трудно. Ослепленный беспрерывным фейерверком разноцветных огней, читатель измучен уже на третьей странице. Надо тихо прочесть четыре раза, чтобы все

[1] Курсив мой.— *Б. А.*

понять, все оценить, всему надивиться вразбивку: и тогда уже можно читать книгу с начала до конца с полным и свободным восторгом. В музыке таков в особенности „Фиделио" Бетховена; таков „Оберон" Вебера; таковы вообще многие части партитур Моцарта и Мейербера; и предпочтительно это замечается в знаменитых волшебных операх, которые всегда основываются на большой оригинальности формы и подробностей, выражая не чувства, а идеи. Таков, наконец, и „Руслан и Людмила" Глинки»[1].

Так воспринимался «Руслан» одним из немногих чутких современников, умевших слушать музыку и слышать не только талантливое в ней, но интеллект — ум, идею. Сенковский — филолог, восточник-арабист — прекрасно ощущал интонационную природу и языков (человеческой речи) и музыкального искусства. Слушатель он был умный и чуткий. Следы привычного стиля талантливого публициста, имеющиеся в его статье «„Руслан и Людмила" Глинки», начало которой только что было процитировано, в статье 1842 года, родившейся под свежим впечатлением от первых слушаний оперы, — следы эти легко преодолеваются и не препятствуют ощущать живые, свежие впечатления и выводы из них, принадлежащие чуткому современнику. Под статьей его можно подписаться и сейчас. Уже и то, что Сенковский понял, что «Руслан» — произведение, которым может гордиться великий народ и что такие произведения не погибают, делает честь его проницательным суждениям, и потому мне казалось необходимым напомнить о данной статье, статье столетней давности, но не потерявшей свежести, как и обсуждаемая в ней опера, тем более что не так уж много дельного осталось от высказываний старших и младших современников о «Руслане». Здесь же, что особенно ценно, высказывается культурнейший современник, действительно — повторяю — умевший слушать, и наслаждаясь, и мысля, как умел Стендаль и немногие ему подобные.

Послушаем теперь еще другого современника, друга Глинки:

«Дивное дело! В других странах произведение гениальное окружается какою-то общественною атмосферой, в которой оно и нежится и зреет; все с глубоким чувством следят за изящным, редким растением, не только удаляют от него все препятствия, но помогают всеми средствами — всякий по силам его — полному развитию; у нас — напротив. Мы если не богаты, зато тароваты — на все, даже на идеи и на чувства; нам кажется, — им и конца не будет, и потому нечего о них много заботиться; отсюда не только легкомысленное равнодушие и невежественная беспечность, но нечто еще страннее: сплошь

[1] Сенковский О. И. Собр. соч., т. 9. СПб., с. 113, 114.

да рядом великая мысль, гениальное произведение встречают у нас против себя даже какое-то непостижимое ожесточение; нам кажется странным, даже обидным, что человек, который вышел из нашей среды, — что-то сделал. „Кто это великий писатель, Гоголь-то? — да помилуйте,— мы с ним вместе служили!" Эта наивная отповедь в таком роде у нас не редкость, словно мы боимся, чтобы [...] в самом деле нас не сочли за людей; это мы видим не на одном Гоголе и не [на] одном Глинке»[1].

В. Ф. Одоевский пишет столь справедливые слова лет через пятнадцать после первой постановки «Руслана и Людмилы». Глинку он ценил и понимал. Оскорблялся пренебрежением к гению русской музыки и хорошо знал, что глубокие истоки творчества Глинки таятся в русской народности. Но, пожалуй, и он изумился бы, если бы ему стало известно, что опера эта, столь пренебрегаемая современниками, дожила до столетия своего сценического существования и что эта сторона жизни ее далеко еще не старость. Правда, Одоевский заметил, что музыка «Руслана и Людмилы», то есть «большая часть ее фрагментов, проникла в народный мир», но не предугадал, что народ-то и поддержит жизнь оперы и не допустит изгнания ее из репертуара русских музыкальных театров именно потому, что общелюбимые напевы «Руслана и Людмилы» давно стали во всей стране связанными с образами героев глинкинского музыкального эпоса, созданного по *мотивам* одноименной пушкинской поэмы, но в основном от нее как музыкальное произведение независимого.

Музыка «Руслана и Людмилы» коренится во всем творческом становлении Глинки и органически с этим становлением связана, являясь его вершиной. Книга эта трактует о творческом методе Глинки, поскольку он сконцентрирован в «Руслане и Людмиле». Обосновав его исследованием всего, что сохранилось от музыки Глинки, я переношу свои выводы в работу над «Русланом», ибо тут осуществлено все, что и является глинкинским-существенным.

Я убежден, что «Иван Сусанин» по разного рода обстоятельствам сложился окончательно не в том виде, как его задумал сам композитор. Но зато в отношении «Руслана и Людмилы» я вдвойне уверен, что в этой опере Глинка осуществил все для него самое дорогое и заветное. Переделки театральных планов оперы шли от приспособления — приятелями и недругами — концепции Глинки к условиям тогдашней сцены, откуда пошли и все споры и все бесконечные издевательские сокращения. Но в основном-то — в идейно-эмоциональном и в интонационно-вы-

[1] Новые материалы для биографии М. И. Глинки. Два письма князя В. Ф. Одоевского — «Ежегодник императорских театров». Сезон 1892/93 г. Эта цитата — из второго письма (с. 482).

разительном отношении и формах воплощения — Глинка остался тверд, остался самим собою и во многом скрывал свои замыслы и не допускал в свою творческую лабораторию, памятуя опыт с «Сусаниным».

В «Записках» своих он повествует, главным образом, об «историях» с планами театрального приспособления «Руслана», причем, как увидим дальше, и вопрос о либретто был для него здесь, а также и в «Сусанине», вопросом театрального приспособления его, Глинки, концепции.

Это очень важная *черта* в истории обеих глинкинских опер. В принципе можно против нее спорить, но ее надо понять, оценить и принять в преломлении Глинки. Так вот, об «историях с планами и либретто» Глинка в «Записках» повествует весьма иронически. А зато немногое, что он говорил по существу о «Руслане» и что все-таки Серову, хотя и не понимавшему главного в Глинке, удалось зафиксировать в своих воспоминаниях о нем, — все это мудро и высокоценно, ибо всецело правдиво. Это немногое вполне соответствует тому, о чем свидетельствует партитура оперы. А партитура при тщательнейшем ее изучении как раз и утверждает самостоятельность и убежденность Глинки в проведении своих замыслов. Если бы это было не так, то в ней — в партитуре, в стиле, в интонационной логике, в проведении эпических мотивов, в музыкальном претворении образов героев, в последовательности проведения каждой смысловой детали — не существовало бы наблюдаемой обоснованности и целесообразности.

Такая работа требовала большой организованности, знания и дисциплины творческого труда, а не «беспечного поджидания вдохновения» после «вакхических и капризных утех», хотя таковые и имели место. Кроме всего этого, музыка «Руслана и Людмилы» вся, всюду так едина и так правдиво *поет,* так естественна и душевна, что она не могла создаваться случайными, время от времени возникавшими фрагментами: потребовалось бы много «белых ниток», чтобы все эти обрывки досужего творческого легкомыслия связать механической работой. Но ничего подобного в «Руслане» нет: Глинка тщательно обдумал всю свою концепцию, и даже если он надолго отходил от работы над «Русланом» — чему я лично не верю — он возвращался к нему, возможно, с вариантами концепции, но не с «изменой» по существу.

Дальше я опять вернусь к тем же «больным вопросам» эпохи создавания «Руслана» и к обоснованию его цельности, органичности; пока же обобщу сказанное так: не от созревания некогда идеального либретто, чего быть не могло и не было, зависело созревание музыки «Руслана», творчество и ускорение работы Глинки над оперой, а наоборот: вследствие органичности и обоснованности *созревшей* в интеллекте композитора концепции *не удавались* опыты с либретто и с приспособле-

нием этой концепции к тогдашним требованиям *русского* музыкального театра, на итальянско-немецкие «указки» опиравшимся.

Исследования о Глинке, особенно о «Руслане», оставшиеся в наследство нашей эпохе, весьма ограничены. Мнения Одоевского и Сенковского, пламенные слова В. В. Стасова, своеобразная антирусланова позиция Серова и хорошие мысли умного Ларош — вот все существенное. Разбросанность материалов о Глинке и отсутствие библиографии и солидных справочников заставляют каждого, кто хочет проникнуть в жизнь и деятельность Глинки, начинать все сначала, причем каждую деталь материала надо заново критически проверять. К счастью, есть музыка Глинки. Лично у меня сохранилось в памяти и кое-что из традиций исполнения этой музыки, полученных как от непосредственных современников композитора, так и от последующего ближайшего поколения. Застал я и изустные предания о Глинке.

Глинка свое музыкальное «я» выпестовал в живом музицировании и во вслушивании музыки. А творчество созревало в осознании Глинкою собственных мнений, как музыки. Поэтому оно органически насквозь интонационно. Работая много-много лет над вопросами и обоснованием музыкальной интонации, я только в декабре 1941 и в январе 1942 года смог зафиксировать эту область своих разысканий в большом исследовании как продолжении моей книги, вышедшей еще в 1930 году, «Музыкальная форма как процесс» (*интонирования*, как теперь я расшифровал бы!). Поэтому естественно, что труд мой о творческом методе интонационнейшего из русских композиторов появляется лишь вслед за исследованием-обоснованием музыкальной интонации, хотя мои наблюдения над композиторской работой Глинки уходят в далекие уже дни моей жизни.

Вот все, что надлежит здесь сказать о возникновении данной книги.

Исследование творческого метода Глинки затрудняет его же музыка: ее язык (материал), речь (интонация, ее свойства, ее качества), стиль, формы, голосоведение, ритмика так органически «сгармонизованы» и обусловлены содержанием сознания, так естественно едины и логически связаны, что определить существо дела можно в двух словах: какая простота!.. Но пытливую мысль не остановишь, и мне давно хотелось разгадать за простотой сложное и сложности. Я много наблюдал и, кажется, нашел и сложное и сложности, обусловившие простоту. Эти находки я суммирую в этой книге. Для чего? Чтобы опять с удивлением сказать: какая простота! — с удивлением, ибо самое сложное в искусстве звука добиться «такой простоты», чтобы слушатель и не подозревал о сложности музыкального творчества и технической стороны дела.

Особенно хотелось мне уловить «почерк Глинки» — то, что каждого слушателя заставляет вскрикнуть: «Вот Глинка!» Почерк этот не «экстравагантный», не самоуверенно-субъективнейший, не «оригинальствующий». Но, как и почерк Моцарта, он — глубоко индивидуален. А между тем, как и Моцарт, да и как Бетховен, Глинка совершенно свободно пользуется всем «музыкально-интонационным словарем» 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 свое «реченне», — вот тут-то весь Глинка, тут им можно любоваться без конца. Выбор «слов», отношение к выбранному и обобщение — в этом всегда сказывается острый и точный художественный интеллект Глинки, выработавший безупречное чутье стиля и вкуса, как прежде всего чувство меры. Вот тогда-то, на этом этапе, я и понял, что «почерк Глинки» — в своем обобщении элементов музыкальной речи, потребных ему как интонационно-образное выражение звукоидей.

Значит, «почерк Глинки» не в таком-то именно «кадансе имени Глинки», но в его трактовке системы кадансов европейской музыки, не в таком-то «строении периодов по конструктивным принципам М. И. Глинки», а в гибком соответствии построения данного периода обусловившей его мысли, — словом, что «почерк Глинки всюду и везде», а что особенно свое, индивидуальное, — где «кроме почерка» утверждается новое слово,— рождается даже непреднамеренно: его продиктовали на данном этапе художественное чутье и мысль, мысль же воплотила (нашла выразительную форму). А вот отчеканить форму помогла исключительно совершенная техника.

Несмотря на то, что музыка Глинки «знает» едва ли не все музыкально-интонационные словари его эпохи и лет на семьдесят пять — сто назад от вершины его зрелости (конец 30-х — начало 40-х годов прошлого века), о влияниях и воздействиях на нее говорить трудно. Есть моцартовские, глюковские, бетховенские, шубертовские, шопеновские черты в его творчестве? Конечно, да! Но это не цитаты, а раз навсегда прочитанные книги и солидно преломленные в собственном — Глинки — сознании и ставшие: мое (omnia mea).

Лично я, например, люблю черты моцартианства в Глинке, и они заметны, но считаю, что *бетховенское* в его музыке крепче, сильнее и плодотворнее им проработано, хотя и кажется менее заметным [1]. *Моцартовское* же скорее действует на Глинку непосредственно через слуховое впечатление «на слух», и многое, что считается моцартовским, в сущности, имеет истоки либо в Керубини, прекрасно понятом и оцененном Глинкою, либо

[1] Бетховен, по-видимому, был усвоен Глинкой не во всем объеме, но то, что попало в его художественный горизонт,— осмыслено в совершенстве.

ближе, в чертах переработанного моцартианства в русской доглинкинской музыке и бытовом городском романсе. Уже отсюда, от лирики быта, Глинка вновь подымает многие ставшие сентиментально-вялыми и «будничными» интонации до граней европейского мастерства и художественного интеллектуализма.

Вот в самых сжатых и общих соображениях существенные предпосылки глинкинского музыкального мышления и творческого метода. Их вполне достаточно для наблюдений над конкретным опытом проявления этого метода, к чему я теперь и приступаю.

«Руслан и Людмила», опера М. И. Глинки, пережила столетнюю годовщину своего сценического существования. Музыка не потеряла своей свежести. Мастерство композитора поражает ясностью и зрелостью мысли. Она поражает не тем, что можно назвать плакатной назойливостью. В сущности, ясность «Руслана» — высшая художественная простота. Когда изучаешь партитуру, кажется, что все, все элементы музыки живут естественной жизнью и что иной их расстановки, иного голосоведения, иной ритмики, динамики, иного расцвечивания, иной светотени во взаимоотношении звучаний и быть не может. Так легко дышится от музыки и ее форм выявления, что возникает соблазн счесть эту убедительность за легкодостижимость «легковейной мысли гуляки праздного» и если не этим, то рассудочной праздностью «ума холодных наблюдений» объяснить безупречную выполняемость каждой художественно-технической детали. Слушаешь «Руслана» — и опять вновь и вновь хочется разгадать обаяние неотразимой свежести и мудрости, ощущения, что все дается композитору как-то само собой, непринужденно; и тут же несомненная интеллектуально-эстетическая целеустремленность каждого намерения: уж очень все крепко слажено и сплетено, чтобы быть случайными совпадениями, счастливой интуицией «опытной руки». Опять берешь партитуру, и опять охватывает прежнее чувство: как просто и ясно, стоит только попробовать взять приблизительно схожий звукоматериал и попопробовать над ним поработать — должны получиться сходные результаты.

Вот тут-то и оказывается, что, подобно чтению сказок «Тысячи и одной ночи», мысль, действующая в «Руслане» — если только за нее суметь ухватиться, — поведет воображение в беспредельные пространства человеком созданного *прекрасного*. За кажущейся легкостью воплощения обнаруживается столько возможностей решить данное место и «так и эдак», а в общем хуже (и не вкусно, и не экономно, и вычурно, и лукаво-нарочито), чем решает Глинка. По подробностям, по ускользавшим ранее изобретениям исключительно ценных «мелочей» мастерства, в которых и таится истинное искусство, слух постигает, что за простотой скрывается длительный стилевой отбор и тончайшая

культура великого художника, человека больших наблюдений и знаний, не хвастливого «эрудита», а творчески усвоившего и переработавшего все, чем питалось его сознание. «Речь музыки Глинки» соткана из множества познанных звукодиалектов, но его авторский почерк всегда свой, несомненный, глинкинский (с этой точки зрения чрезвычайно показательна вся музыка к «Князю Холмскому», от бытовой песни Ильинишны до пламенного мелоса Рахили) и уловить его словесными определениями невозможно.

Глинка — подлиннейший классик, и стиль его глубоко свой, но не субъективный. Ум Глинки по-своему образно-звуково отражает действительность, основываясь на интонациях, прочно вкоренившихся в общественное сознание эпохи, в которых и до него и в его время высказывались и великие и малые таланты, каждый по мере своих сил. Оказывается, мир интонаций «Руслана» — сложнейшая интонационно-географическая карта и преломление сквозь художественное сознание русского художественного гения опыта жизненнейших музыкально-национальных и индивидуальных культур.

Поэтому свое исследование о творческом методе Глинки я совершенно сознательно начинаю и основываю на интонационном анализе «Руслана» как центре художественного наследия великого композитора, с привлечением сюда предшествующего и последующего его творчества. Я не принадлежу к числу критиков и исследователей, которые измеряют сочинения Глинки количественно и считают, что он написал мало и что после «Руслана» его талант мало себя проявил. Послерусланов ский период, когда возникли испанские увертюры и «Камаринская», не считая даже менее значительных, но ценных произведений, совестно назвать малопродуктивным, если уметь ценить непревзойденную качественную значимость «Арагонской хоты», «Ночи в Мадриде» и, повторяю, «Камаринской». Но при всем том творческий метод Глинки сложился и развился в «Руслане» с такой убедительной зрелостью, что пути от него к последнему периоду вполне последовательны и даже предопределены, в силу чего нет необходимости выделять этот период как методически обособленный. Это убеждение мое вовсе не означает отказа от признания несомненно выдающегося художественно-интеллектуального развития Глинки — мятущегося Глинки — в годы его последних тревожных странствований.

В своей первой книге о нем я словами самого композитора о музыке рассказывал, в чем была особенность роста художественного самосознания и накопления и становления мастерства Глинки. Музыкальное воспитание Михаила Ивановича можно считать счастливейшим из счастливейших и только пожелать такого же воспитания каждому даровитому художнику звука. Музыка — всецело интонационное искусство. Тончайшее развитие слуха, наблюдение через слышание и слушание, восприятие

музыкальных явлений в живом исполнении и собственная композиторская работа, с постоянной проверкой на исполнении и последующей теоретической обобщаемости техники, уже усвоенной в интонационной практике сочинения,— что может лучше содействовать всестороннему органическому росту пытливого дарования? А дарование Глинки было интенсивно пытливым, и жизнь его сложилась именно так, чтобы указанные только что пути и способы усвоения художественного ремесла и культуры оказались к его услугам. С детства Глинка слышал народную песню и, пусть примитивный, но все же оркестр, на котором можно было упражнять свое пробуждающееся музыкальное сознание.

Таким образом, в отрочестве и ранней юности он постиг «душу народной музыки», и впоследствии ему не надо было учиться музыкальному фольклору и сочинять по песенным сборникам: он органически претворял и развивал в индивидуальном художественном творчестве народную мысль о жизни, дышащую в национальной песенности. Глинка с детства ощутил это дыхание. Дело не в том, сколько и какие именно песни он знал наизусть с детских лет, а в том, что он сперва интуитивно, потом сознательно постиг *песенность* и *песенное* как культуру очеловечивания звука, как естественную интонацию, а значит, и музыку как мысль и душу, высказывающие себя в звукообразах. Оттого инструментализм Глинки — не механический, не мертвенный. Его инструментовка, базирующаяся на принципе: все, что видно глазу в партитуре, прежде всего, должно быть слышано,— не потому обладает звукоясностью и прозрачностью, соединенными с силой и гибкостью, что Глинка с юности постиг французско-классическую культуру оркестра (преимущественно через формы увертюр парижских композиторов первой трети XIX века), а потому еще, что в его оркестре каждая деталь проинтонирована, звуко-очеловечена его сознанием. И в этом основном свойстве инструментализма Глинки, конечно, сказывается с детства и отрочества усвоенная песенность, со всей ее интонационно-технической культурой попевки и подголоска. Эта культура не допускает ни механистического тематизма, ни какой-либо столь же механистически предустановленной, набивающей ремесленную руку, но сковывающей мысль и живую интонацию, техники функционализма, столь противоречащей всей органике и всему строю русской национальной по формам выявления музыкальной культуры.

Оркестр Глинки поет, вокализирует, как он пел у Глюка, у Моцарта, у французов XVIII века и в лучших образно-инструментальных созданиях Бетховена. Очень нелегко безупречно-оркестрово выявить лирически непрерывную ткань мелоса медленной части, например, как это сделал Бетховен в своей Четвертой симфонии (напомню еще о Второй и Девятой). По-видимому, уже в наивных переложениях русских народ-

ных песен на оркестр, как их делали крепостные музыканты, Глинка чутко подметил главное, основное, чем занимался русский XVIII век в области музыки: неизбежное перерастание песенной попевочно-подголосочной культуры древней Руси в городскую прогрессивную культуру западноевропейского инструментализма. Впоследствии ему первому удалось достичь творческого синтеза в данном процессе, без рабского подчинения деспотизму европеизма, и в то же время сдвинуть национально-песенное культурное достояние со стихийно крестьянской бытовой ограниченности и со сковывающих норм культовой идеологии.

Оркестровая стилистика преимущественно французской и моцартовской увертюрности, тоже с отрочества усвоенная слухом Глинки в живом интонировании, несомненно, содействовала и дальнейшему вниканию его ума в лучшие свойства французской музыкальной культуры, в строгое соответствие ясности мысли и ясности формы, в бережливое отношение к выразительным средствам музыки (не от скупости и скудости, а от глубокого понимания интонационности этого искусства; все должно быть слышно — ни одной детали без пробы на слух) и, в частности, в мудрое ладовое равновесие французского мелоса и гармонии (особенно гармонии), равновесие, которое эмоционально-психологически можно было бы определить так: чувство, а не чувствительность и, главное, не чувственность, отражаются гармонией как интонационным резонатором мелоса.

В «Руслане» этот принцип торжествует во всей своей полноценности, а вместе с тем и народно-национальном художественном целомудрии. Русская классическая музыка в данном отношении абсолютно чужда чувственной распущенности и потому, «антитристановская» по своей природе, она бережно хранила интеллектуальную культуру чувства, синтезированную Глинкой. Но не всегда она дорастала до суровости и величия — вершин чувства Глинки, чаще варьируя прелестные страницы его мягкого славянского мелоса, его романсно-лирических интонаций (особенно кристально ясной элегичности — стиль Баратынского — и простодушной задушевности «деревенских идиллий» — Дельвиг) и интонационной неги его грез о Востоке.

Глинка в Петербурге (юность) учится музыке разносторонне (и пению, и игре на рояле и скрипке), но, главное, расширяет свое познавание форм и жанров, отдавая должное и чувствительной салонности, и товарищескому музицированию в пленэре (серенады), и на пирушках (культура застольной песни), знакомясь с монументальными произведениями европейского прогрессирующего симфонизма и оперы. Его пытливый интеллект из всего этого «выключает» для себя обобщения «на потребу», а не «цитаты» на случай, что органически присуще художественно-интеллектуальной целеустремленности всей его натуры.

Поездка на Кавказ открывает перед Глинкой богатейший мир разнороднейших пластически-четких ритмоинтонаций. Конечно, это след на всю жизнь. Не в том суть, записывал ли Глинка напевы, какие и сколько. Он, как и Лермонтов, *услышал* Кавказ, а через древнейшие интонационные пласты Кавказа услышал и прилегающие страны и Восток. С детства его слух привык, интонируя слышимое в своем сознании, не столько запоминать, сколько постигать существо мелоса и ритма, главное, качественно-основное, то, что «движет» звуковысказыванием, звукообразом и, постигая, взращивать это своим интеллектом. Волшебные сады русской Армиды — Наины — и «эстета карлы Черномора» не обладали бы столь чарующей жизненностью, если бы были лишь созданием, пусть даже острейшего и пытливейшего, воображения Глинки, то есть если бы он сам не коснулся слухом и взором великого Кавказа. Но коснулся бы его не количественно, а качественно — творческим интеллектом, в котором каждое яркое впечатление перерастает в жизненно-познавательную ценность и художественно-образное отражение.

И вот, в сущности, за исключением обладавшего глинкинской хваткой Бородина (и все же не глинкинским интеллектом) и Чайковского, с мудро найденным им образом восточного врача в «Иоланте»,— русская классическая музыка не заглушила своими красочными перепевами, а главное, принципами «перевода» на русскую почву восточно-интонационных прозрений, Востока Глинки. Даже в знаменитых ошеломляющих восточных плясках в «Князе Игоре» глинкинских воздействий и метода больше, нежели принято думать, что вовсе не в ущерб бородинской интуиции и оригинальности. Но Бородин и в этих плясках стихиен и импровизационно-статичен, при всей его силе и свежести, в сравнении с интеллектуально-проницательным, всегда обобщенно-концентрирующим существенное и толкающим полученное впечатление вперед, в развитие, творческим сознанием Глинки.

Гениальный пример этого метода — одна из испанских увертюр, «Ночь в Мадриде». В ней Глинка совершенно преодолевает условную, но характерную для его эпохи романтическую «испанистость» (повсеместную в Европе) и устремляется к импрессионизму, словно предчувствуя его реалистически ценные достижения, в то же время оставаясь на конкретной основе чувства и наблюдения; мысль его не превращает действительность в «собственническое ощущение», не растворяет ее в зыбком субъективном миге «своего» впечатления. Оттого и «язык тембров» у Глинки выразительно-человеческий, а не внешне красочно-виртуозный. Тембр для него — стилево-экспрессивное средство, а не только объект эстетической любознательности. Этим вовсе не отрицается безусловное наличие в художественном мировоззрении Глинки античного идеала красоты, как человеком отображаемой — в чувстве меры и пластики — постигаемой дей-

ствительности. В этом смысле Глинка всегда был язычником-эпикурейцем вне каких-либо пантеистическо-христианских чувствований.

Первое длительное заграничное путешествие Глинки посвящено преимущественно усвоению музыкальной, тогда еще цветущей, культуры Италии. И опять-таки происходит это в живой интонационной практике — в слушании, в музицировании и в сочинении. Больше — в тесном знакомстве с языком, страной, бытом, нравами. Итальянский мелос, стиль bel canto, вокальность Глинка воспринял в совершенстве, а потом, взвесив положительные и отрицательные стороны этой культуры, он органически сочетал их с русско-национальной песенностью и выразительно-реалистическими тенденциями мелодии русской городской бытовой лирики. Глинка приехал в Берлин к Дену для теоретических занятий. Но повторяю вновь: якобы мудрый метод Дена, превратившего русского барина-дилетанта в законченного профессионала, преувеличен: Глинка приехал в Берлин уже законченным мастером-практиком, да еще с тем преимуществом над своим учителем, что его познания покоились на непосредственно слуховом усвоении и на интонационном претворении музыкальных культур [1]. Ему необходимо было обобщить свой опыт и затем, перед возвращением в Петербург, иметь своего рода «почетный диплом от немца, музыкального знахаря» для аристократического круга музыкантов-снобов вроде Виельгорских, Львова и т. п., хваставшихся своими познаниями, почерпнутыми у «звезд» европейской музыкальной культуры.

Простой подсчет времени, которое мог уделить Глинка на занятия с Деном, указывает на недостаточность его для всестороннего усвоения «курса композиции» в тех размерах, как это тогда полагалось, судя по различного рода теоретико-педагогическим работам. К счастью, и Ден понял, с кем имеет дело, и судьба свела Глинку с музыкантом, в котором — если судить по его учебнику гармонии — «музиклерерство» еще хранилось и пыталось продвинуть прогрессивнейшие обобщения музыкальной техники, отчасти сложившиеся уже в XVIII веке в Италии и, по-видимому, централизовавшиеся вокруг «Падре Мартини», далее связанные с именем офранцузившегося Керу-

[1] В советском музыкознании до сих пор еще недостаточно оценено прогрессивное музыкальное значение бытовой лирики русского города, и особенно Петербурга, создававшейся особенно интенсивно «на подступах к Глинке» и потому им в его юности безусловно воспринятой Ее основная черта — психореалистическая выразительность интонации при исключительной пластичности мелоса, который соединял песенность с романсностью в неразрывно органический пласт. Отсутствие явления, обобщающего этот процесс, в масштабе Шуберта не означает еще «мелочности» самого процесса ни в его исполнительской культуре, ни в его творческих навыках, ведших непосредственно к характерности образов и к психореализму Даргомыжского и Чайковского.

бини (Энгра в музыке), а вполне дисциплинировавшиеся и обобщенные в Париже в годы революции и ближайшие десятилетия XIX века в педагогической практике Парижской консерватории. Достаточно взглянуть повнимательнее, оценив каждое положение, в сжатый учебник гармонии Кателя («Traité d'harmonie», 1802), чтобы далее уже проследить отражение этой теории-практики у Керубини и в оркестровом голосоведении французов ближайшей эпохи, вплоть до отражения этих принципов у Листа; затем выявляется любопытнейшая фигура Бернгарда Клейна (Klein Bernhard, 1793—1832), композитора и теоретика-педагога, бывшего с 1812 года учеником Керубини в Париже. У него в Берлине занимался Ден. То, что можно узнать о Клейне, и то, что о нем как о теоретике рассказывает Ден в своем учебнике гармонии, в котором обобщены и несколько «распущены», но и обескровлены «педагогической муштровкой» в пользу параграфно-систематического изложения немногие яркие положения Клейна, позволяет предполагать, что в понимании Клейном основ композиции заложены жизненнейшие стимулы европейской гармонии XIX века в ее процессуально-интонационном аспекте.

Вероятно, Глинка в устной передаче от Дена мог слышать, как живую традицию, повествование о парижской школе композиции первой четверти века, еще глубже оценить Керубини и ознакомиться со всеми установками, домыслами и прогнозами Клейна. Во всяком случае, ощущение возникает такое: когда просматриваешь учебник гармонии («Theoretisch-praktische Harmonielehre», 1840, второе изд. 1860) Дена, да и его (посмертно изданное) учение о контрапункте, каноне и фуге — «Lehre vom Kontrapunkt, dem Kanon und der Fuge» (мне было известно второе издание 1883 года), то следы радикального воздействия Дена-систематика на Глинку с трудом поддаются учету. Скорее можно понять, как могла возникнуть из усвоения этой системы техника Рубинштейна с его владением формами как схемами и «скорописью развития» внутри схем. Но когда вчитываешься в керубиниевски-клейновские положения и соображения в изложении Дена и различаешь их в его параграфах, то глинкинское мастерство в этих-то «следах» и *слышно*. Основное: «тоничность» гармонии Глинки достигается исключительно мудрой уравновешенностью доминантности и субдоминантности, с одной стороны, экономным пользованием «обнаженной» септимой доминантсептаккорда (то, что Глинка иронически подчеркивал у Вебера) — с другой, и, наконец, характерно-выразительным мелодизированием кадансов.

И Катель и затем Клейн считают основным аккордом уменьшенное трезвучие седьмой ступени, а не «доминанту», то есть аккорд пятой ступени. Эта деталь не мелочь, а крайне существенная направленность мысли, указывающая, что важна мелодическая тенденция «вводнотонности» в тесном ее сопря-

жении с идущей вниз вершиной интервала уменьшенной квинты (и «мелодический распор» увеличенной кварты), а не *бас доминанты* (пятой ступени) и что «тритон» как грань трезвучия седьмой ступени признан как интонационно ведущий стимул в процессе ладового становления. Вся история развития гармоний XIX века оправдала это стремление к стимулированию «тритона» и его самостоятельно-интонационного бытия.

Глинка далек от этого этапа, хотя, как увидим дальше на анализе марша Черномора, гениально предчувствовал «ход вещей», но понимание «вводнотонности», а с ней и доминантности, в мелодическом соподчинении тонике — для его стиля характерно как нельзя более. Он чужд чрезмерному и «чувственному» выдвижению доминанты и трактовке ее в привычно школьном аспекте с механистически тупо долбящим басом, тогда как с точки зрения интонационно-мелодической тон пятой ступени не столько доминантен, сколько едва ли не равноправно тоничен, в частой практике миксолидийского лада с его отправным и опорным пунктом (I ступень) и центральной тоникой (IV ступень) с вводным перед ней тоном.

Так называемая плагальность гармоний Глинки тоже преувеличена. Ларош, анализируя «Руслана» в своей своевременно прекрасной статье, брал стиль Глинки в крайне широком ветвистом аспекте, но вне живой интонационной практики и глинкинского интонационного горизонта. Доминантаккорд в кадансах Глинки, конечно, порой умеряется субдоминантностью, но последняя вовсе не преобладает. Объяснять же наличие ее свойствами русской песенности никак нельзя; так же, как нельзя считать неравномерный метр в $\frac{5}{4}$ национальной собственностью русской музыки.

Архаическая ладовость мелоса Глинки тоже преувеличена: ее хотели увидеть и видели, *не слыша* исключительно прогрессивной трактовки у Глинки европейской ладовости, мажора, минора и обобщенного минорно-мажорного и мажорно-минорного лада и жизненной эволюции внутри их разнообразнейших ладов и фрагментов. Разнообразнейших, а не только средневеково-европейских. Это многообразие ладов объясняется не стилизаторскими тенденциями таланта Глинки, а богатством его интонаций и их многообразностью, откуда, естественно, вытекало многообразие ладовое. Во всяком случае, мастерство, с каким Глинка интонирует двенадцатиполутоновый лад (не как хроматическую гамму, а именно как вводнотонно сопряженный звукоряд) в гранях, скажем. C-dur'a и при всей «видимости» разрушения тоники ее *укрепляет*, показывает, что ему с равным правом свойственны и постижения развития архаических ладов в современности, и включение народных интонаций в процесс европейского ладового мышления, и сущность становления европейского синтетического лада в окру-

жающей Глинку музыкальной творческой действительности. Но я опережаю свое изложение.

Вернувшийся из Италии, после учебы у Дена в Берлине, Глинка жаждал стать глубоко национальным композитором. Думаю, что эта мысль его не покидала и раньше, но, освоив блестяще итальянскую культуру, французскую, на некотором пока отрезке и в мере необходимости немецкую (в сущности, он ближе всего ощутил европейский универсализм мышления Моцарта и в некоторой мере Генделя), Глинка обогатил свое звукомировоззрение настолько, что ему уже необходимо было собрать и обобщить себя в национально-героическом стиле, как наиболее объективном, чтобы определить свое собственное творческое лицо.

Впрочем, при методе интонационного переключения «на свое мастерство» всего, что поражало его пытливый ум, Глинка не мог бы расплыться в «ино-культурах». К тому же в нем всегда наличествовала упорная сопротивляемость каким-либо порабощавшим его сознание влияниям.

«Иван Сусанин» оказался достойной темой для гения Глинки. В гениальной партитуре этой оперы заключается «полный отчет» великого композитора перед народно-национальной культурой его родины в художественной зрелости, в полном овладении необходимым для монументального искусства мастерством. В «Сусанине» больше всего поражает мудрый отбор главного, что было уже завоевано русской музыкальной культурой в период овладения западноевропейской техникой и формами и жанрами музыки; а самое существенное — непостижимо новое качество, в каком предстала перед современниками (*русское лицо музыки*!) душа народа в дыхании песенности.

С первых тактов хора интродукции это дыхание владеет слушателями неотразимо. И опять-таки несущественно, думал ли Глинка о мелодии песни «Вниз по матушке, по Волге» в одной из инструментальных фигураций и о наличии «песни лужского извозчика» в партии Сусанина. Дело не в отдельных фрагментах песен, а в том, что так выразить скорбь крестьянина-отца о судьбе, о родине, о семье, как ее выразила музыка Глинки в предсмертной сцене Сусанина в лесу, мог композитор, мыслящий интонациями, неведомыми в истории европейской оперы, но не в отрыве от этой истории, а с включением интонаций в прогрессивные художественные завоевания тогдашней оперной культуры.

Есть возможность разобраться в постановке вопроса о национальной опере с помощью самого Глинки. Более, чем кто-либо из современников Глинки, чуткий писатель и мыслитель о музыке князь Одоевский понимал композитора и сочувствовал ему. Имеются характерные, переданные Одоевским в письмах к В. В. Стасову намерения и высказывания Глинки в связи с сочинением «Сусанина», на рассмотрении которых необхо-

димо остановиться именно здесь, на поворотном пункте в его жизни [1]. Вот что пишет Одоевский в первом из писем:

> «Помню, как вчера, когда Михаил Иванович привез мне связку отдельных нотных листков (сохранились ли они?) — то был зародыш „Ивана Сусанина", или „Жизни за царя". Бóльшая часть оперы была написана — *прежде слов;* я думаю, такой курьезной истории не случалось еще ни с одной оперой. Дело в том, что первая мысль Глинки была написать не оперу,— но нечто вроде *картины,* как говорил он,— или сценической оратории. Все музыкальное создание в главных чертах его было уже в голове; помнится, он хотел ограничиться лишь тремя картинами: сельской сценой, сценой польской и окончательным торжеством. В этом виде с первого раза проиграл он мне всю оперу, рассказывал содержание, припевая и импровизируя, чего недоставало на листках. Я был невольно поражен оригинальностию мелодий, свежестию оборотов, глубиною гармонических сочетаний» (с. 476).

В. Ф. Одоевский — крупнейшая и, можно сказать единственная по сочетанию многообразных дарований и познаний с исключительной общей культурностью и глубоким проникновением во все области музыки личность в истории русской музыкальной культуры. Нельзя не верить его сообщениям и в особенности в отношении Глинки, ибо сказанное им всецело совпадает с выводами о творческом методе Глинки в результате интонационного изучения его работы. В данном абзаце все значительно, и, главное, тут начертан живой портрет композитора (в период от возвращения из-за границы и после занятий с Деном до завершения «Сусанина»), почуявшего, что годы учения кончились, и ринувшегося в создание народно-национальной оперы.

Итак, Глинка сочиняет в голове, то есть изобретает, интонирует, оформляет и опять сам в себе слышит, как звучит созданное. Записи, по-видимому, сжатые («листки!»), для памяти. Импровизация как проверка и восполнение [2]. Это типично интонационный метод сочинения, когда музыка высказывается со-

---

[1] Новые материалы для биографии М. И. Глинки. Два письма князя В. Ф. Одоевского.— «Ежегодник императорских театров». Сезон 1892/93 г. СПб., 1894.

[2] Впоследствии XIX век, с его салонно-развлекательным типом импровизаций и импровизаторов вообще, извратил понимание импровизации великих органистов и мастеров музыки, особенно XVIII века, затем Бетховена и немногих в дальнейшем. Подлинный композитор сочиняет всегда так же, как мыслит. Моцарт, импровизируя перед слушателями, в сущности, или вынимал из запаса памяти оформленные идеи, или тут же в живом изобретении воспроизводил перед слушателями за инструментом процесс сочинения, совершающийся тут же в его сознании. Плохой импровизатор, если его мысль ведут пальцы, а не обратно! Пальцы подсказывают, как «посноровистее» воплотить намерения. В противном случае они подскажут штамп «набитой руки»!

знанием, как и слово, человеческая речь, в неотрыве от тонуса человеческого голоса, от дышащего организма. Чтобы объяснить этот процесс нагляднее, предположим, что для выражения каждой пришедшей в голову мысли человек за приисканием слов подбегал бы к какому-либо «слова производящему» инструменту и искал бы на нем комбинации соответствующих слов. Представление о сочинении музыки как о подыскивании связных звуковых сочетаний за фортепиано обывательски наивно, хотя некоторые композиторы и дают повод так думать. На самом же деле музыка порождается сознанием и в сознании. Интеллект руководит отбором звукосочетаний, и уже тут вопрос в степени дарования и слухового развития. Как есть люди, умеющие рисовать, но не художники, так имеются люди, пишущие музыку, но не композиторы. Подлинный композитор сочиняет, как оратор, скажем, говорит речь, учитывая не только конструктивно-риторическую сторону дела, но качество своих интонаций в их воздействии на слушателей. Только композитор внутри себя слышит то, что интонирует, и проверяет свои звукоидеи. Иному при этом процессе нужен для фиксации сочиненного инструмент (рояль, обычнее всего) в большей степени, иному — в меньшей. Но при чутко развитом слухе листы нотной бумаги для записи слышанного полезнее инструмента.

Важно тут основное: что целиком интонационно мыслящий композитор в своей музыке всегда отражает органически присущий тонусу человеческой речи (звуковой, то есть точно интервальной и словесной) процесс кантиленности — непрерывности звучания (с цезурами для вздоха) — вовсе независимо от того, сочиняет ли он вокальную или симфоническую музыку. Но чем кантиленнее, вокализированнее протекает сочинение, тем и оркестр такого композитора будет одушевленнее, человечнее, ибо инструменты «поют», если «поет» композитор, сочиняя, то есть если его творчество осознается им как живая интонация.

Далее. Глинка мыслит об опере, как о ряде картин. Обозначение не совсем точное, вернее бы термин *песня* в смысле звеньев *эпоса*. Это тем более существенно, что, в конце концов, концепция «Руслана и Людмилы» в таком облике и сложилась у Глинки: сочинять «Руслана» он начал, как мы увидим, тоже с основных образных положений замысла, но не *картин*, а вроде как бы *существенного* типичного эмоционально-смыслового тезиса — интонационной сущности данной эпической песни, то есть акта оперы. Целью Глинки, очевидно, было найти для национально-народного сценического произведения монументальную форму, преодолевающую уже застывший стиль-штамп итальянской и французской оперы. Но он пытался связать вокальные формы оперности с грезившимися ему новыми формами симфонизма, тоже всецело обусловленными его интонационно-реалистичным мышлением.

В своей первой книге о Глинке я назвал эти поиски и воплощения «иллюзорным или образным симфонизмом». Ибо развитие, по методу Глинки, являлось не интеллектуально-аналитической «разработкой» образно-отвлеченных тем-тезисов, а развитием-ростом, своего рода «опеванием», попевочно-подголосочным окружением, варьированием, орнаментированием и восполнением основного интонационного зерна вариантами.

В своей увертюре в музыке к пьесе «Князь Холмский» Кукольника Глинка пытался провести такого рода развитие в условиях традиционной схемы. При качественно высокой музыке не удалось добиться непрерывности и четкости движения, и — что досаднее — драматургия увертюры (как, впрочем, и увертюры к «Сусанину») оказалась сниженной, какой-то «развязанной». Гениальное по динамике разрешение было найдено в увертюре к «Руслану» — образце русского «иллюзорного симфонизма». При поисках «антиразработочного», «немецкого» тонуса развития тем-образов Глинка как убежденный интеллектуалист был против «программности» как канвы, на которую пишется музыка. Но не против идеи-образа как стимула, переключаемого в музыку и становящегося только музыкой, уже не требующей перевода на язык соседних искусств. И уже никакой «разработки для разработки», то есть формальной игры!..

В свете данных разъяснений мне кажется понятным следующее место из письма Одоевского:

> «Он (Глинка.— *Б. А.*) питал отвращение к музыкальному *бомбасту*; он отметал все, что называется в музыке remplissage, на котором так усердно выезжают многие музыкальные знаменитости, не говоря о Верди. Но в Глинке это художественное отвращение заходило слишком далеко. Богатый, даже расточительный на мелодии, которые ему давались его чудною природою сами собой, как у Моцарта,— он преспокойно оканчивал сцену, где оканчивалось музыкальное развитие его мелодии, и поспешно переходил к другой».

Письмо написано в конце 1857 года или в 1858 году, то есть вскоре после смерти Глинки. И мы знаем, что в «Арагонской хоте» Одоевский тоже находил недостаточной часть, где должна быть разработка. Значит, в письме, высказываясь о методе «предсочинения» «Сусанина», он говорит уже с оглядкой и на дальнейшее творчество Глинки. Одоевский мыслил форму количественно-раздельно, часть за частью, этап за этапом: вот экспозиция, вот разработка, вот реприза, вот кода. А Глинка (и, думаю, не так уж стихийно-бессознательно, вроде мелодиста, во что бы то ни стало, как думает Одоевский) искал развития как непрерывности высказывания, то есть как ему подсказывал органический процесс переключения сознания в интонацию, что происходит и в любом произносимом слове, а в музыке осложняется «интервальностью».

Одоевский *этого* развития у Глинки не ощутил, хотя в своих работах о русской народной песне он отлично уже оценивает выразительную значимость подголосочно-попевочной системы. А в «Арагонской хоте» *все,* с самого начала, вслед за экспозицией вступления — *развитие,* как и в увертюре к «Руслану».

Итак, поиски *развития* как раскрывающегося в музыке интонационного прогресса (мысль становится звуком, интонируется либо в слове, либо в тоне и сопряжении интервалов!) с преодолеванием (но не отрицанием) риторической расчлененности и конструктивного схематизма — так можно резюмировать тенденции Глинки и отсюда его борьбу со всякой «remplissage'ностью», «излишнестью», обработкой для обработки. В сущности, потом весь русский симфонизм «крутился» вокруг проблемы развития.

Только Чайковский в Пятой и особенно в Шестой симфониях раскрыл *развитие* как сущность симфонизма и показал, что от схемы симфонического аллегро нет необходимости отказываться. В балете «Щелкунчик», в особенности в I акте, и в наиболее глинкинской из всех своих опер «Иоланте» не осуществил ли Чайковский в сложных театральных формах грезившуюся Глинке «картинность»? А увертюра к «Руслану» так и осталась недосягаемым образцом!

Далее. В том же абзаце письма Одоевского имеется еще одно важнейшее сообщение: «Большая часть оперы была написана *прежде слов*». Для Одоевского тут что-то курьезное. Но все же он помог Глинке выйти из положения.

> «Странное дело! В эту пору Михаилу Ивановичу казалось, что написать русские стихи на готовую музыку — сущая безделица. Под влиянием итальянских либреттистов и итальянского языка он как будто забыл о нашем резком, упорном стихотворном метре, которого невозможно ни вытягивать, ни сокращать подобно итальянскому.
>
> В этом деле я мог быть Глинке плохим помощником, ибо никогда в жизни не удавалось мне слепить и пары стихов. Просмотрев одну из чудных его мелодий, я попытался поставить над нотами сильные и слабые ударения, соображаясь с музыкальными намерениями Глинки,— вышли метры небывалые, совершенный хаос ямбов, хореев, дактилей, анапестов и проч.
>
> Поехали мы с Глинкой к Василию Андреевичу Жуковскому; когда я показал ему требуемые композитором метры, Жуковский расхохотался своим неподдельным добродушным смехом и принялся тут же вгонять стихи в эту рамку; за недостатком выражений, которые, как говорил Жуковский, *влезали* бы в стих, он вставлял для наполнения стопы разные комические слова — мы хохотали до упада. Но между тем шутки шуткой, а дело

делом; дело же состояло в том, что без слов не могло быть ни оперы, ни картины.

Жуковский был бы готов решиться на этот подвиг, но он лишь чувствовал музыку, многосложные условия ее техники были ему вовсе неизвестны. Когда ему нравилась какая-либо музыка, написанная на иностранные слова, он переводил их не только прекрасно, но с обычным своим терпением почти слово в слово, а между тем русские слова не ладились с музыкой; часто у него, к его величайшему удивлению, выходило то же, что в одной старинной опере со словами „Храбрые казаки прямо молодцы" — что при пении от неудачной расстановки слогов по нотам, слышалось так: храбрая коза. Тогда Жуковский принимался за меня и с удивительным самоотвержением переделывал стихи, изменял обороты, рифмы, переносил слова с места на место по музыкальным условиям; нельзя было не удивляться его глубокому языкознанию, а вместе и богатству нашего языка, которым Жуковский распоряжался, как полный хозяин; на замен одного оборота у него являлись целые десятки. Однако все это доставалось не без труда...

Такого рода работа, для *пятиактной* оперы, как решил тогда Жуковский, и притом в условиях самых стеснительных, невольно устрашила его, несмотря на всю его чистую, теплую любовь к искусству, на всю приязнь и уважение к Глинке».

Далее Одоевский рассказывает, как по мысли Жуковского дело было передано барону Розену и как шла работа с Глинкой.

«Вот как это происходило; я брал мелодию Глинки, одноголосную или многоголосную и, соображаясь с его намерениями, выставлял ударения на нотах, стараясь дать метру какой-нибудь возможный образ и стараясь сохранить все мелодические изгибы, словом, обращаясь с ним, как с редким нежным цветком, где дорог каждый лепесток, каждый пестик, каждая пылинка.

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. Помню, чего стоила песнь Вани „Как мать убили", где музыкальный акцент приходится на слабой (краткой) половине такта, а музыкальный период состоит из двух отделений, одного четного (4) и другого нечетного (3) [1]. Прибавлю к этому певческие прихоти композитора; иную фразу он находил

[1] Одоевский ошибается только в порядке. Период состоит из тритактов и четырехтактов. — *Б. А.*

необходимым начать на гласной *а*, другую — на гласной *о*, здесь надобно было вынуть несколько согласных, один стих сократить, другой продолжить и т. п.».

Я намеренно процитировал большую часть этого ценнейшего рассказа, который не только является любопытным эпизодом в истории оперных либретто, но и содержит ряд крупнейших указаний, особенно в последнем из цитированных абзацев. Глубоко заложенная в Глинке интонационная правдивость и убежденность, что *музыка* еще до слов не только обобщенно намечает смысл, раскрывает образ и его эмоциональный тонус, но и точно определяет качество высказывания данного действующего лица, побуждает его упорно бороться с малейшими поползновениями механического подыскивания слов. То, что Одоевский называет «певческими прихотями композитора», с точки зрения и позиций Глинки было остро принципиальным требованием. И я всецело постигаю, что Глинка мог бы уступить при выборе того или иного слова, пусть «корявого», но не мог безразлично относиться к *а*, *о*, *и*, *е*, то есть к смысловым нюансам вокализации! Ведь так понятно из диалектологии языка, что говор с преобладанием *а* или *о* определяет существенное качество интонации. А в ораторской речи, в поэзии и в вокальной музыке процесс вокализации становится явлением смысла. Попробуйте широкогласность начала пушкинской «Полтавы» изменить на интонацию узких или глубоко закрытых тонов. Право же, дело тут не в простой «игре гласными».

Итак. Взявшись за дело создания народно-национального оперного спектакля, Глинка реформистски, как никто, начинает дело с абсолютно иного конца, чем принято при сочинении театральной музыки,— с музыки; и не с музыки симфонических эпизодов, а с музыки вокализируемой. Он поступает последовательно и правильно: он знает интонации крестьянской русской речи, с детства знает качество говора, напевность и смысл вокала, он усвоил итальянскую технику пения и общеевропейскую технику сочинения. Музыка, сочиняясь, звучит в его сознании не в виде случайных обрывков, а как живая интонация. Раз ясен сюжет, основные положения, характер и поступки действующих лиц — все имеется, что необходимо для сочинения любой оперной формы.

Характеры персонажей Глинка, как и Моцарт и другие великие вокальные драматурги XVIII столетия, выявлял через монументальные вокальные формы. Разве недостаточны для исчерпывающего познавания характера, да и облика Церлины, донны Анны, донны Эльвиры в «Дон-Жуане» Моцарта каждая из их арий? Вполне достаточны. Так поступал и Глинка. Сочиняя, он чутко слышал голос данного героя оперы не *вообще,* не типологически — некое сопрано, некий тенор, некий бас, некое меццо-сопрано или баритон, а как интонацию живого человека — Антониды, Собинина, Сусанина, Ратмира, Руслана и т. д.

Классическая четкость и пластичность фразы, осмысленность музыкальных стоп и цезур, свойственные его музыкальному мышлению, выразительная значимость интервалов и гласных — все это в целом не могло не привести Глинку к убеждению, что музыка (как интонация, можно прибавить) идет в оперном искусстве впереди и раньше слов, ибо и в самом человеке, в «органике» его звуковыявления — и слово, и тон — в равной мере обусловлены интонацией. За интонацию борются подлинные поэты, когда говорят, что правильно рифмованные и ритмованные стихи — еще не поэзия. За интонацию борются писатели-прозаики, как Флобер, вслух произнося себе искомые или только что записанные фразы и периоды. За интонацию борются композиторы, как Верди в своей переписке с либреттистами, как Вагнер, который сам пишет свои драмы-поэмы, внедряя в них интонационно необходимые ему ассонансы и аллитерации, ибо из интонирования всецело рождается и слово и музыка.

Но большинство даже чутко понимавших значение интонации композиторов (как у нас Даргомыжский, Мусоргский) близоруко полагали, что интонационно правдивое «произношение» музыки можно извлечь *только из слов*. Тем самым они отрицали свое собственное искусство, его интонационную самостоятельность, боясь, пугливо, заразиться «формализмом» западноевропейского инструментализма. Один Глинка смело поставил вопрос о первородстве музыки в музыкальном театре.

Музыкальный тон не может выражать слова, то есть содержание понятия. Словесная правдивость выражения обусловливается образностью и качеством произнесения, а это — свойства интонации; значит, музыка выражает *правду* образно интонируемого слова, слова, коренящегося в одном и том же источнике, как и музыкальный тон и интервал.

Я долго остановился на периоде сочинения «Ивана Сусанина», как он отражен в замечательных документах — письмах Одоевского, говорящего о Глинке с чувством величайшей почтительности и признания. Остальные современники мало что поняли бы в очередном «чудачестве» Глинки в работе над оперным либретто. Даже Одоевский не совсем встает на сторону композитора. Но теперь, в наше время, пересматривая принципы творческого метода Глинки, мне казалось необходимым сакцентировать с особенной силой на глинкинском понимании взаимоотношения в опере звука и слова и на отстаивании им значимости точной вокализации.

При создании «Руслана и Людмилы» Глинка, как увидим, в сущности шел тем же путем. И кто способен оценить глубину и многогранность интонационной культуры Глинки, для того все бесконечные «вариации на тему о либреттистах» его второй оперы существенной роли не играют. В главном, в основном, всем руководил сам композитор, выяснив для себя взаимоотно-

шения и характеры героев эпоса и создавая шедевр за шедевром. И «Руслан», при наличии порой стихов среднего качества, вокализирован с таким совершенством, что дурные стихи просто не выделяются за исключительной логикой вокализации, к чему еще присоединяется благороднейшая «кантиленность» («пение») оркестра, одушевленность звучания которого безмерно прекрасна.

I

После сравнительно благосклонного приема «Ивана Сусанина» петербургским обществом (27 ноября/9 декабря 1836 года) Глинка упорно добивался должности при оперном театре. Есть основания думать, что он еще верил в возможность деятельности в области театрально-музыкально-национального, если не возрождения, то некоторого «прояснения» и какого-то своего руководства при этом. Ничего не вышло. Глинку «поощрили», отдав его под начальство его недруга А. Ф. Львова, определением на службу в Певческую капеллу. Начинается трудная пора в жизни композитора: и положение в обществе, и служебное, и семейное — все как-то колебалось.

Наиболее интересный эпизод ближайших лет — имею в виду его интонационный метод освоения музыкальных культур — был связан с посещением Глинкою Украины и соприкосновением с поместно-музыкальным бытом и бытовой песнью. Произошло это при очень кратковременном летнем посещении Глинкой Украины в 1838 году (как служащий Придворной капеллы Глинка должен был принять участие в очередной «экспедиции» по набору голосистых певцов для капеллы). По-видимому, у него не оказалось времени для обстоятельного освоения украинских глубоко народных интонаций, но позже возникшая мысль у Глинки о симфонии «Тарас Бульба» и начало работы над ней показывали, что сознание его работало в данном направлении и украинство его влекло.

Как уроженец Смоленской губернии, где переплетаются сложнейшие интонационно-песенные культуры, Глинка, конечно, хотя не в состоянии был или не успел четко расчленить их национальные черты, не мог не чувствовать, что на всем протяжении истинного великого исторического пути из варяг в греки и в прилегающих к нему областях таятся залежи многообразных песенных богатств, имеющих друг с другом нечто родственное. Несомненно еще, что близость Польши постоянно имела значение в слуховом развитии Глинки, и это не только сказалось на музыкально-драматургическом сопоставлении в «Иване Сусанине» двух контрастных культур — русской и польской,— но и в изобилии «славянизмов» в мелосе «Руслана» и других различных произведений Глинки.

Пребывания — неоднократные — в Париже и знакомство

с Берлиозом и его музыкой, несомненно, вводили Глинку в самый центр передовых художественно-музыкальных стремлений, но всякое новаторство ради новаторства было глубоко чуждо его строго классически (едва ли не от рационалистической «трезвости» XVIII века) воспитанному интеллекту. Поэтому *французское* в музыке Глинки — это скорее дисциплина парижского музыкально-классического мышления начала XIX века, чем исконно французские народные интонации, и не романсность, и не берлиозовская «смятенность духа». Мне думается, что и влияние изысканностей берлиозовской инструментовки на уже сложившееся оркестровое мышление Глинки не следует преувеличивать. В Берлиозе Глинка, по-видимому, ценил то, в чем сказывались (с большей, правда, фантазией) специфические черты французского инструментализма: вкус, ясность и блеск, точность выявления замысла, отсутствие лишнего — всего, что не звучит, «не слышимо», а заглушает и, наконец, тонкое чутье тембров и чистота интонаций. В основном эти качества, думается, были достигнуты Глинкой до знакомства с Берлиозом.

Иное дело, странствование Глинки — в 1845—1847 годах — по Испании. Здесь перед нами развертывается во всей артистической красочности и художественной любознательности свойственное русскому гению «правдивое познавание» привлекающей его внимание культуры: через освоение языка (Глинка, очевидно, понимал, что без слышания живых интонаций языка музыка изучаемой народно-национальной культуры познается вне главного движущего стимула: вне вокализации и вокальности), через погружение себя в быт, нравы и природу страны, через общение с бытовой музыкой, интонируемой в людском общении, в кругах, где поют и играют потому, что музыка нужна им, как жизнедеятельность, как воздух, как высказывание чувства, а не как профессиональное занятие, и через личное участие в этом музицировании.

На материалах, связанных с путешествием Глинки в Испанию, обнаруживается в наиболее полноценном и целостном облике глинкинское понимание рождения и становления музыки как интонационного искусства — из народной, как и речь словесная, потребности в ней, значит, из коренных родников жизни — и необходимое для композитора глубокое, тесное соприкосновение с музыкой как массовым общением, как высказыванием «души, душевности страны». Стоит засохнуть этому источнику и прекратиться току живых музыкальных интонаций, музыка наверху, в творческой практике художественной интеллигенции превращается в бесплодие, расплывающееся в отдельных субъективных усилиях высказаться во что бы то ни стало «по-своему», на глубоко личном «звукоязыке», в близорукое обольщение и игру ума.

Вновь подчеркиваю, что метод постижения и взращивания в своем сознании интонационной культуры народа, как он после-

довательно вытекает из художественного воспитания и всей творческой практики Глинки, вовсе не заглушает индивидуальности таланта и роли интеллекта. Метод этот только направляет художественное изобретение на своеобразную «пробу себя», на проверку, на самоотчет: услышат ли меня, поймут ли мои высказывания люди и, прежде всего, люди моей страны; а если они меня не слышат, то почему, и чья эта вина, и где и в чем вина.

Прошу еще внимания: речь не идет о художественном упрощенчестве, о «спекуляции на массовости». Понимание интонационных родников музыки любой органической музыкальной культуры вовсе не требует натуралистического воспроизведения своих наблюдений: пить живую свежую воду приятно, но ведь это действие не уничтожает всей громадной «надстройки», то есть многообразного культивирования воды человеческим обществом.

Художественность как деятельность интеллектуальная, отражающая действительность познавательно-образно, вызывает наше воображение на очень сложную работу по выявлению образных высказываний: уже первое произнесенное человеком слово — не крик, не междометие, а значимое слово — не могло не быть формой. Проверенное массовым восприятием, оно становится закономерным высказыванием — образом или понятием в зафиксированной грани и форме — и из становления перерастает в норму, образец, схему высказывания. Так и в музыке. Мы просто с трудом можем себе представить, что отбор тонов и интервалов как устойчивых комплексов звуковысказываний требовал, быть может, вековых усилий, прежде чем звукоряды стали для нас едва ли не только «зрительной формулой», за которой неопытному глазу трудно предположить сложность неизведанных слухом звукокомбинаций — звуковысказываний.

Глинка на своем своеобразном языке называл «злобою», «злобами» изнурительно тщательную работу интеллекта над раскрытием всеми средствами музыки (гармония как резонатор интонации; ритм как дисциплина интонирования; полифония как отражение и восполнение содержания мелоса через параллельное и контрастное сонтонирование; динамика; тембр) отобранной творческим сознанием интонации, будь то выразительно значимый интервал или гибко оформленный мелодический образ. В понятии «злоба», по Глинке, заключается не внешняя оправа, не нарочитая разработка, а выявление эмоционально-смысловых возможностей мелодии или более сложного звукокомплекса, принятого за исходную, отправную интонацию.

Эти возможности, в сущности, безграничны. Но интеллект выбирает из них максимально оправданные слухом эпохи, то есть общевыразительные не в вульгарном понимании, а как последовательно вытекающие из особенно характерного для дан-

ной эпохи «запаса» звуковыразительных средств, что, в сущности, является *стилем* эпохи. Интеллект композитора может изощрить свои выводы из «общительных интонаций и ритмов» до крайних пределов преображенности и создать на основе этих данных свой стиль, лично, субъективно окрашенный. Но может и приспособляться к наиболее вульгарным трансформациям популярных интонаций и спекулировать на подобного рода доступности.

Тут мы вступаем в очень тонкую область художественного этоса — творческой совести, куда взор исследователя обычно не проникает. У Глинки — должно только сказать — чувство обязательства мастера-художника перед искусством, перед своим и общественным сознанием, то есть своего рода совестливая борьба за лучшее качество, было развито в высшей мере и степени. Отсюда вытекало неизбежно то, что каждое его создание «от малого до великого» отмечено идеальной художественной тщательностью работы и законченным совершенством.

Понятно, что Глинка любил форму вариаций и вариантное развитие своих мелодий. В этой сфере его принцип «злобы» — искусство всестороннего раскрытия звукообразного содержания данной темы — всегда находил исключительно яркое и глубокое применение, и мастерство его выявлялось в безграничной изобретательности, в блеске фантазии и остроте воображения, но всегда очеловеченно-интонационно, в смысловой целеустремленности, как «образный симфонизм». Достаточно назвать балладу Финна, чтобы каждому стало ясно, о чем идет речь и почему так многогранна форма вариаций в творчестве Глинки. То же можно сказать и в отношении вариантно-интонационного развития его мелоса. Я говорю обо всем этом в связи с упоминанием о «музыкально-образовательной» поездке Глинки в Испанию, так как в ней, в самой яркой из его поездок, получил полное завершение его облик интонационно-чуткого художника звука, и результатом явились не только испанские увертюры, но и еще более интеллектуально зрелое и глубокое постижение русской народной музыки в знаменитой оркестровой фантазии на две темы — свадебную и плясовую, то есть в «Камаринской».

Через наблюдение и освоение интонационно-выразительной музыки Испании, в ее сочетании с пластичнейшей ритмикой и сурово-чувственным темпераментом, Глинка — контрастно — пришел к новому познанию и воплощению музыкально-народной красоты своей родины. Так, в молодости, от всестороннего постижения звукообольстительного мелоса Италии, его национальное сознание привело его к созданию историко-драматической, первой в полной мере русской, оперы — к «Ивану Сусанину», где крестьянин стал не только первопланным героем действия (в конце концов в почитаемом Глинкою «Вильгельме Телле» Россини нечто подобное уже имело место), но психореалистически раскрытой музыкой личностью. Это было мыслимо в усло-

виях оперного искусства лишь при установке творческого сознания композитора не на готовые клише оперных «персонажей» и на повторные схемы, а на понимание, что за всякой сложившейся формой звуковысказывания лежит обусловленная всем строем жизни, общественной и индивидуально-эмоциональной, область интонации с безграничным перерастанием составляющих ее элементов во все новые и новые качества звукоречи.

Оттого-то искусство интеллектуально выдающихся двух русских гениев — Пушкина и Глинки — так мало, мелко и поверхностно расценивается иностранцами, что им недоступна интонационная правда и отсюда подлинная глубокая, а не внешнеописательная реалистичность их образной речи-слова и речи-тона. Высокий интеллектуализм поэтики Пушкина и музыки Глинки если не нивелирует, то смягчает внешние особенности форм выражения, то есть как раз то *экзотическое*, что каждый западноевропеец ищет в чужом и чуждом ему искусстве.

И это не только в поэзии и музыке — искусствах, где действительность отражается как человеческая интонация. Так в живописи и в архитектуре: трудно иностранцам понять, что греки — мастера иконописи и итальянцы-зодчие — строители Кремля и выдающихся зданий Петербурга создавали, появляясь в Московии и в России, глубоко русское, национальное искусство и что русское преломление форм иных культур неотразимо своей внутренней правдой чувства и мысли, то есть именно убедительностью русского национального высокоэтического отношения к делу художества, как «души жизни», являемой в художественных созданиях, а не экзотичностью, не «эстетикой непривычного» во что бы то ни стало.

Путешествие в Испанию больше в жизни Глинки не повторилось. Да, в сущности, круг его интонационного образования был замкнут. Тяготея к музыкальной культуре романских стран, Глинка успел в своей жизни глубоко, по существу оценить и осмыслить все для него как композитора необходимое в этих культурах, наряду с преклонением перед универсализмом мастерства и таланта Моцарта и Бетховена, но, как мне известно по устным традициям, Глинка и в них не терпел проявления всего *ограниченно-немецкого,* как, впрочем, и у других европейцев он не терпел узко националистического самомнения, оно претило ему и в николаевской России.

Последнее заграничное путешествие Глинки ограничилось жизнью в Берлине и привело к трагической, далеко не разгаданной смерти. И вообще все «содержание» этого пребывания для ради учебы у Дена сомнительно. Глинка не раз сам пускал о себе басни — по разного рода причинам, о которых здесь не место говорить и которые я надеюсь изложить в своей третьей книге о нем, и, думается, сам нарочно распространил слух о поездке для занятий строгим стилем музыкального средневековья (церковные архаические лады). Он мог прекрасно заниматься

всем этим дома, особенно, если он взялся за изучение *знаменного распева* как гениального интонационного претворения русским народом древнекультового мелоса Причерноморья[1]. Но на данном этапе жизни множество неурядиц (о некоторых существенных из них, ввиду исключительно громадных потерь в биографических материалах о Глинке, можно лишь догадываться) сломило изнервничавшуюся психику композитора, и словно бы у него пропала воля к жизни. Смерть положила предел еще мыслимому развитию одного из тончайших человеческих интеллектов.

Глинка был очень скромен. Это скромность большого ума, остро наблюдательного, но и остро чувствительного к уколам. Отсюда и замкнутость и гордость Глинки в отношении к любопытным. Человек он был общительный и «компанейский», но в свою творческую лабораторию мало кого пускал, из-за холодного, небрежного непонимания и «небрежения» одних и панибратства других («мы с Мишей» Кукольника, вроде «мы с папой» в устах одного из сыновей Льва Толстого).

Но иногда Глинку «прорывало», и он с ноткой иронии пускал в оборот меткие замечания о своих недругах или досадных для него явлениях. Но большинство современников не внимало уму Глинки. Они не верили его интеллекту и в его творчество. И вот пошла гулять гнусная легенда о ленивом барине-дилетанте, расточившем свое огромное дарование в среде собутыльников и не вдохновлявшемся иначе, как в присутствии бутылки вина и соблазнительной женщины.

Глинка виноват и сам: в своих «Записках», дразня «тонкого и чуткого» друга, «никакого психолога» Нестора Кукольника, запрятал чуть не между строк все главное, существенное в себе и о себе и скупо раскинул там и сям просто крохи от своих жемчужин — суждений о музыке. Писем же Глинки сохранилось сравнительно мало, и, по-видимому, бесследно утеряны наиболее содержательные, точнее, наиболее «раскрытые» для чуткого исследователя. Но, к счастью, высокий интеллектуализм музыки Глинки и его тончайшее детальнейшее художественное мастерство позволяют решительно возражать против «содержания» времяпрепровождения «гуляки праздного» или «блудного сына» искусства.

Именно Глинка — не блудный сын искусства. Как ни мало он, по общему мнению, создал,— простой количественный подсчет времени и сил, потребных на такие две монументально-совершенные партитуры, как «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила», показывает, что ни о каком «неизбежном собутыльниче-

---

[1] Кстати сказать, эта интонационная культура, тесно связанная и со славянскими землями Адриатики и с Кавказом, до сих пор по близорукости наших исследователей почти не изучается. В археологии и искусствах дело обстоит куда лучше в данном отношении. Даже кое в чем блестяще.

стве» не могло быть и речи. Глинка должен был много и постоянно работать, и действительно много работал, но не непременно за письменным столом. И я даже склонен думать, что он более всего работал, путешествуя, в раздумье, то есть «устно», про себя, внутренне интонируя.

Этот способ свойствен в той или иной мере всем композиторам органически интонационного, обусловленного импровизационной манерой, а не формально-технического склада мышления. Вероятно, частично даже любовь Глинки к путешествию — в тогдашних условиях, с длительными переездами — обусловлена наличием при них изобильного досуга для сочинения музыки. Отсюда и малочисленность рукописей, в особенности эскизов, Глинки. Он записывал предварительно лишь самое необходимое — то, что очень неясно выкристаллизовывалось в сознании и не давало развития, а вместе с тем композитору хотелось, чтобы именно эта мысль не ускользнула. В остальном он предпочитал, по-видимому, окончательно обдуманную запись. Как бы там ни было, но времени требовалось много. И срок для создания такой совершенной партитуры, как «Руслан», со всеми предварительными этапами и изменениями планов, вольными и невольными,— срок, какой потребовался Глинке, то есть около пяти лет (1837—1842), надо считать скромным.

Но чтобы сочинить не только «Ивана Сусанина» и «Руслана», а даже какой-либо из совершенных лирических романсов Глинки (я уже не говорю о цикле романсов «Прощание с Петербургом» или о музыке к «Князю Холмскому»), необходимо обладать еще, сверх таланта, весьма многогранной и далеко не поверхностной общей и общехудожественной культурой и очень крепкими техническими познаниями в музыке с глубоко принципиальной установкой на пользование ими; а для всего этого опять нужно время и время.

Музыкальное воспитание и вызревание таланта Глинки, в силу особенно счастливых и своеобразных, как мы видели, условий этого процесса, было очень длительным. Зато длительность искупила себя в интенсивно-быстром создании монументальной партитуры «Ивана Сусанина», в которой «талантливый петербургский дилетант» для многих сразу и неожиданно выступил как яркий композитор и законченный мастер своего искусства. И начиная с этой поры (первое исполнение «Сусанина» имело место 27 ноября/9 декабря 1836 года) до смерти Глинки оставалось всего двадцать лет, где умещаются его совершеннейшие прекрасные создания, сказать надо правду, не превзойденные в их античной ясности и свежести всем дальнейшим интенсивным ростом русской музыки.

II

Первого мая 1837 года в письме к матери Глинка сообщает: «Еще при вас сделано мною условие с директором театров о доставлении ему оперы поактно, вследствие чего I акт ему уже и доставлен и переписывается; второй же — за болезнию подвигается вперед очень медленно.

Недели три тому назад я был на вечере у императрицы и не могу описать вам, до какой степени она ласкова и снисходительна; император сам два раза обращался ко мне и расспрашивал о моей опере...» («Письма», с. 23).

Далее Глинка пишет об интригах директора театра Гедеонова и, как последствие их, рассматривает то, что ему «музыка и опера опостылели» и что он желает «сбыть ее скорее с рук долой да убраться из Петербурга...» А через несколько строк опять: «Если бы не опера и не наша болезнь (болезнь жены Глинки.— *Б. А.*), то бы мы непременно отправились нынешним же летом в деревню, но теперь уже мне отказаться нельзя...» Очевидно, нельзя отказаться от написания новой оперы? Но все-таки все эти сообщения загадочны. Мысль о «Руслане», конечно, давно уже была, но что это за условие, что за первый посланный акт — непонятно.

Конкретно первые точные сведения о существовании музыки «Руслана», уже как исполняемой, датируются летними месяцами 1838 года, когда Глинка гостил в селе Качановка (Полтавская губерния, близ города Прилуки) у помещика Тарновского, находясь в служебной командировке для набора певчих в Певческий корпус (капеллу). В Качановке силами домашнего оркестра и имевшихся певцов и самого Глинки исполнены были: персидский хор «Ложится в поле мрак ночной», марш Черномора и баллада Финна (в Качановке и сочиненная). До 4 ноября 1837 года, судя по «Дневнику» Кукольника, была уже сочинена каватина Гориславы «Любви роскошная звезда», а к апрелю 1839 года существовала каватина Людмилы «Грустно мне, родитель дорогой», ибо в этом месяце ее пела в одном из петербургских концертов Бартенева.

Вот пока почти все, чем мы располагаем (при данном очень фрагментарном и скудном состоянии материалов, включая путаные сообщения и воспоминания самого Глинки) в отношении первоначальных этапов создания музыки «Руслана». Создается впечатление от сравнения писем Глинки с его же «Записками» и с «Дневником» Кукольника и некоторыми другими намеками, что в путанице Глинки имеется некоторая доля нарочитости. Вообще надо учесть, что издание писем Глинки выполнено редактором издания Н. Ф. Финдейзеном крайне примитивно (но можно сказать и на том спасибо памяти издателя!), и еще то, что в период работы над своими «Записками» сам Глинка дол-

жен был строго осмотрительно «выбирать слова» всюду, где ему приходилось касаться своих взаимоотношений с влиятельными недругами. Многие детали «Записок», если не противоречивые, то словно бы с русской иронией запутанные, можно критически разъяснить и дополнить. Возможно, что и в сложной истории создания второй своей многострадальной оперы Глинка, из-за запутанных отношений с Гедеоновым, устранил наличие каких-то первых договорных «общений» с театром.

Правда, он мог, из желания успокоить мать и задобрить ее ввиду своих постоянных просьб о высылке денег, преувеличенно, но глухо сообщить ей в мае 1837 года о существовании I акта оперы и задержке следующего по болезни, без указания, о плане, о либретто или музыке идет речь; но лгать чрезмерно он не мог, да и при обсуждении договора мать Глинки еще сама была в Петербурге. Напоминаю об этих неясностях здесь (а такого рода трудностей в биографии Глинки не оберешься, и это после того, как несколько поколений исследователей и собирателей «глинкианы» уверяли всех в своем преклонении перед великим композитором!) только ради подчеркивания ясности свидетельства самой музыки первосозданных фрагментов «Руслана».

Эти первые четыре-пять фрагментов из великого музыкального эпоса в драматизированной форме, чем является «Руслан» Глинки, действительно краеугольные камни всей концепции, и вряд ли случайным было сочинение в первую очередь именно данных отрывков. Эпос требовал установки точных взаимоотношений главных интонационных комплексов вокруг образов-типов эпических героев и действующих в них и через них эмоционально-смысловых тенденций. Киев с его славянизированной культурой был традиционным эпическим местом. Причерноморские степи и далее путь на сказочный Кавказ, связь с Хазарией — тоже традиционно эпические мотивы — давали право широко развить интонационную стилистику Востока, причем он пошел гораздо дальше норм и навыков романтической «восточности». Наконец, Финн с его северно-романтической балладой вносил отзвук исконно исторического мотива о пути из варяг в греки и обратно.

За гранями былевого богатырского эпоса, конечно, в стилизационном обрамлении «дославянофильских» всеславянских грез русского XVIII века и начала XIX, в «Руслане» пышно расцветают мотивы позднеренессансного отражения рыцарского эпоса (пленение героя чарами «сирен любви») и романтической культуры чувства. Верность в любви и дружбе вознаграждается тем, что в своих странствованиях герой всегда найдет помощь у рассеянных по всему миру мудрых избранников-защитников, сопричастных той же культуре: Глинка музыкально воплотил именно этот мотив с убедительностью, достойной гётевской второй книги «Вильгельма Мейстера».

Каждый из данных эпических мотивов с его носителями — героями эпоса отображается в музыке путем наслаивания вокруг него «клубка интонаций», сотканного из комплекса мелодий, характерной гармонической ткани и даже характерного отрезка лада, а то и отдельного интервала, вокруг которого с помощью тонов-приставок[1] образуются интонационно-выразительные «побеги».

Проследить этот процесс скрещивания музыкальных комплексов, характеризующих тот или иной эпический мотив и его носителя, в партитуре «Руслана» мне удавалось не раз. Художественное удовольствие от подобного рода слушания не уступает очарованию от чтения «Одиссеи», или сложно-приключенческой сказки, или поэмы Тассо. Впечатление — словно бы не один творческий интеллект скромного Глинки, а великая культура великого народа создала этот неизбывно-прекрасный эпос в музыке — никогда не покидало меня во время странствований моего слуха по «Руслану» и с Русланом. Помню, на одном из спектаклей в Мариинском театре, после IV акта в волшебном замке Черномора, встречаюсь с Глазуновым: «Вот посмотрите, что я записал,— говорит он и показывает на каком-то обрывке бумаги нервно набросанные ноты.— Узнаете?» — «Нет».— «Ага, вот то-то, а ведь это всего-навсего новый штрих, услышанный мною только сегодня, и это после стольких слушаний „Руслана",— штрих из прелестной колыбельной над очарованной Людмилой. Нет, как же это? Что за неисчерпаемость фантазии у Глинки, и как все просто и естественно, а открывается каждый раз что-то иное». Таков точный смысл взволнованного монолога уже постаревшего утомленного мастера сложных симфоний, каким в эту пору — в середине 20-х годов — был Глазунов. Что, казалось бы, ему могло оставаться неизвестным в «Руслане»? А вот именно то, что всегда пленяет наше сознание в одном из простых и естественных явлений в человеке: интонация близкого нам и дорогого человеческого голоса безгранична по содержанию даже при повторе одной и той же привычной фразы.

Помню, любимая мною бабушка, лаская меня в моем детстве, повторяла все те же слова: «Милый ты мой и любезный ребенок». И вот в этих словах я тогда слышал и ласку, и скорбь, и боязнь за меня, и надежду, и суровое предостережение, и шутливое приветствие. Теперь, в старости, ощущаю их и слышу

[1] Интервал как выразительно-интонационный фактор может звучать как некое самостоятельное звукосоотношение наряду с другими, но может и становиться зависимым от рядом лежащего опорного — по месту, занимаемому в ладе,— тона. Скажем, секста в романтической и психореалистической европейской музыке играет большую выразительную роль как звукоряд внутри лада, но в любой момент один из ее элементов может стать приставкой, притягиваемой квинтой. Слух, воспринимающий тонко, различает интонационное «хамелеонство» интервалов, и в этой «игре в подмен» — одна из выразительных особенностей мелодического развития и «жизни лада».

в них содержание всей моей жизни и мою судьбу с ее бедами и радостями.

Не в таких ли явлениях родник музыки, но музыки очеловеченной, музыки как звуковысказывания мысли и души, музыки тонуса человеческого голоса, одушевляющего и инструментальную культуру в высших ее достижениях? Вся монументальная партитура «Руслана» такова. Даже «моменты волшебства» не отпугивают абстрактной игрой воображения. Как в русских сказках какие-нибудь лешие или овинники, в сущности, премилые, но несколько своенравные субъекты, в своем быту и нравах отображающие быт и нравы человеческие,— так волшебники и волшебницы в «Руслане». Они — в музыкально-очеловеченном воображении. Они тоже родились в живом интонировании и живут среди людей. Это образы, вплоть до знаменитой целотонной гаммы Черномора, как мы это увидим, плод не хладной головной работы, а раскрытие эмоционально-аффективных состояний, обнаруживающих себя в борьбе любви и ревности, то есть человечнейших чувств. Только в «Руслане» эти эмоциональные предпосылки развернуты не в драматических ситуациях, как сделали бы Верди и Чайковский, а в широком неспешном эпическом музыкальном повествовании. Извиняясь за пространное лирическое отступление, вызванное «памяткой о Глазунове», продолжаю свое исследование.

С юности, помню, не раз перечитывая «Одиссею», я всегда почему-то особенно волновался и восхищался эпизодом с сиренами. В нем для меня звучала исконная древняя народная мудрость, словно вещее предостережение о разного рода приманках — отклонениях в жизни. Познакомясь с «Русланом» Глинки, я потрясен был третьим актом, и меня столько [же] злили «варварские купюры», сколько и стиль исполнения «садов Наины» в театре. Встретясь с Владимиром Васильевичем Стасовым, я нисколько не удивился найти и в нем яростного защитника этого же акта, так же возмущенного непониманием стилистики столь замечательного эпизода в «Руслане».

Мотив (не в музыкально-техническом смысле я трактую здесь это понятие) *сирен*, столь значительно подчеркнутый Глинкой и осложненный образом Наины — сыронизированной на русский сказочный лад Армиды — с ее «садами обольщения», казался мне далеко не эпизодическим, не случайным и развитым очень «всерьез» в сравнении с описанием сходных ситуаций у Пушкина в его юношеской поэме.

Эрос, конечно, Глинку ведет и вдохновляет, но нельзя вспоминать об эротике XVIII века и рассудочной чувственности во вкусе Парни рядом со столь эмоционально-облагороженной музыкой, как вся интонационная ткань персидского хора, мелоса Ратмира, «сирен-рабынь» Черномора (IV акт) и восточных танцев. Страстное большое чувство, как оно неисчерпаемо прекрасно выражено арабским народом в сказках «Тысячи и одной

ночи»,— вот единственно, о чем хочется вспомнить среди наилучших содержательнейших «сиренных интонаций» «Руслана». В свете мудрых предостережений Финна вся линия сирен мне всегда представлялась особенно контрастно значительной. Очень характерно звучит сопоставление с «сиренностью» гротескового марша Черномора — величайшего интонационного явления в музыкально-романтической культуре.

А над этими обольстительными звукокомплексами выделяется мягко-суровая, элегическая славянизированная скорбь верной Гориславы — образ неизбывного постоянства в любви и одно из тончайше-эмоциональных воплощений женственности в опере, имеющее право восполнить галерею женских образов Моцарта и посоперничать с ними. За Гориславой, в «кривом зеркале», иронически отражается тоже по-своему «верная» Наина, и за ней мудрый мужской скепсис Финна: «Любовь, конечно, чувство большое, но если всецело отдать ему юные силы, то спеши, иначе вот что может случиться». И Финн рассказывает свою дивную балладу — ключ к содержанию всего эпоса.

Такова расстановка руководящих мотивов, в которые и вплетено музыкальное повествование о поисках Русланом Людмилы, а в смысле античного мифа — поисках весны, похищенной у людей холодным вихрем. Возвращается Людмила родному Киеву, и опера кончается тем же, чем началась: радостным ликованием, дифирамбическим, маршево-хороводным! Словно пир после жатвы. Праздник плодородия. Эпопея, в сущности, может начаться снова и повториться!

Мотив сирен, гедонизм Ратмира, волшебства обольщений, ирония Наины, мудрый скепсис Финна, верность Гориславы — все это сплетено с эмоционально-содержательным повествованием о реальном, большом чувстве любви Руслана и Людмилы, прорезанном темпераментными вспышками ревности Руслана и бессильной горестью плененной Людмилы об утерянной свободе и любви.

Комедийный образ хвастливого Фарлафа, тоже по-своему ревнивого, противопоставлен истинности чувства Руслана, как Наина контрастирует и Гориславе и Финну. И над всем этим великолепная интродукция: неповторимо прекрасное, глубоко народное по всему своему былинно-богатырскому складу музыкально-эпическое воплощение Киева — града великого могущественной страны, с мыслью о котором художественное воображение русского народа много уже веков не хотело и не хочет расстаться вплоть до наших дней.

Такова стройная и ясная концепция «Руслана и Людмилы» как драматизированного народно-музыкального эпоса, в котором мотивы русской былинной поэтики сплетены с северно-легендарными и восточно-сказочными узорами, вытканными на философско-этическом раздумье о власти чувства любви, о верности в любви и дружбе и предостережениях против сманиваю-

щих с этического пути жизни обольщениях. Вокруг этих мотивов развертывается музыкально-романтическое отражение контрастных интонационных культур, и все обобщается глубоко чутким переосмыслением европейских музыкальных форм и техники в их совершеннейших образцах.

Не вина Глинки, что мы, русские, понимая величайшую ценность «Руслана», словно бы и стыдимся этой оперы как драматургически несовершенной и якобы изобилующей длиннотами. И было время, когда на бесконечно более растянутых музыкальных драмах Вагнера просиживали с глубоким вниманием, убеждая друг друга, что древнесеверный народный эпос в германско-вагнеровском претворении — плод универсальной культуры, и возмущались на купюры, на немногие сокращения вагнеровских «повторов» и безусловно статических длиннот.

«Руслан» же — наш национальный эпос, наша гордость — так и не нашел достойного его разумного сценического воплощения и страдает от урезок, искажающих смысл вышеизложенной концепции. Слушатели любили и любят Глинку и его «Руслана» и привыкли не замечать этих искажений. Критики же и исследователи спутали изменчивость театральных планов и планировок «Руслана» с сущностью глинкинской концепции, которую композитор все же сохранил, но которую стали беспощадно искажать с первой же постановки. А между тем при некоторой доле внимания и старания и при отказе от многих непонятных затяжелений темпов и сдвинутости темпа всего спектакля ни одна драгоценная по мысли и блеску таланта страница мудрой, единственной в своем роде партитуры Глинки не пропадала бы для восприятия чутких слушателей. О возрождении «Руслана» надо просто кричать и требовать этого возрождения от близоруких руководителей советских оперных театров.

Итак, одним из первых (если не первым) сочиненных Глинкою фрагментов «Руслана» был персидский хор «Ложится в поле мрак ночной», то есть «зов сирен», одиссеевский, давнеэпический мотив обольщения. Его мелодика интонационно ясна и пластична, его звукоряд диапазона септимы составлен из двух сплетенных квинт, вторая из которых проистекает из терцового тона основного трезвучия и отправной точки напева. Ритм плавный и гибкий Глинка включил в данный звукоряд в ми-мажорную тональность, и в ряде вариаций — преимущественно орнаментальных — расширяет интонационные грани мелодии, не «вариантируя» ее сущности: сирены поют все об одном и том же. Меняются краски вечереющей природы, а зов сирен однообразно-обольстительно манит и манит. И путники приближаются.

Мелодия этого хора интонационно сородственна существенным интонациям Ратмира. «Брег далекий» в I акте, «Чудный сон живой любви» в III акте — звукоряд септимы образуется из двух *кварт*, сплетенных в направлении вверх, но его «тоновое

содержание» то же, что и в персидском хоре. Развитие мелодии хора как видоизмененной попевки заявляет о себе в мелодии романса V акта: «Она мне жизнь, она мне радость», причем звукоряд восполняется до октавы, дыхание мелодии полнее, и взамен монотонной, гипнотизирующей интонации «сирен» звучит живое удовлетворенное чувство, покоренное верностью и красотой любви Гориславы. Ритмика еще плавнее и волнистее (мерность, баюкающая внутреннее волнение). Можно подметить еще и еще сродство интонаций персидского хора с интонациями Ратмира. Конечно, весь его образ этими манящими путников интонациями не исчерпывается, но сущность его натуры все же подвластна обольщениям, и Глинка очень чутко связал гедонизм Ратмира с зовами «сирен». Интересно, как ясную диатонику основной интонации их напева — в некоторых изгибах и развитии «мелодики дев» и Ратмира в III акте — Глинка «чувственно окрасил» изнеженной романтической полутонностью: словно слух подпадает под власть очарования стихов Тассо и русского чуткого знатока итальянской поэтической культуры чувства — поэта изысканного вкуса и пластики — Батюшкова.

В самом деле, на мой слух, вокализация и напевная образность мелодичнейшего стиха, так пленившая Пушкина, звучит родственно чудесному мелосу и тонким умно-рационалистически распределенным нежным краскам гармоний великих мастеров Италии XVIII века. Но у Батюшкова все, что сородственно итальянцам, интонируется свежее и мужественнее: там — изнеженная, идущая на склон культура; здесь — полнота здорового чувства молодой культуры, плененная образно-выразительным совершенством «чувственных высказываний» [1].

Вот этот иной «тонус чувства» ощущается у Глинки еще сочнее и зрелее, чем у Батюшкова. И мне думается, что нет никакого основания ханжески, лицемерно закрывать глаза и на здоровые, яркие, солнечные и на томно-лунные интонации «Руслана». Они выявляют эмоционально-страстные стороны человеческой любви в образах, интеллектуально обобщенных, высокого классического искусства, как и у Пушкина.

За первым же хором сирен — «дев Наины» — Глинка намеренно четко и контрастно помещает каватину Гориславы, музыку которой он сам высоко ценил и нежно любил. Это тоже зов любви, но качественно совсем иного содержания. Зовам сирен и лунным миражам бесплодного чувственного наслаждения противополагается верность человеческого чувства, как содержание, сила и характер. В терминах поэтики Батюшкова — это память *сердца*. Противопоставление «зовов» не может быть

---

[1] Сходное явление имеем и в русской живописи, в области пейзажа: напоминаю о восприятии Италии осевшим и скончавшимся там русским мастером романтического пейзажа Сильвестром Щедриным.

случайным, да к тому же и сочинение музыки каватины относится, как мы видим, к первому этапу создания «Руслана». Я бы делил оперу эту на *песни*, как эпические поэмы, а не на акты, и тогда весь центральный III акт имел бы действительно верное название человечнейшей любви, ибо в нем каватина Гориславы — жемчужина русского элегического мелоса — звучит как гимн, страстный и темпераментный, женского сердца. С анализом ее мелодики мы еще встретимся.

Укажу здесь только на одну характерную психологическую особенность каватины, нашедшую себе соответственное выражение и в технике. Ми-мажорный первый женский хор III акта оказывается тонально, как доминанта, подчиненным ля-минорной музыке каватины, как тонике. Мало этого, первая интонация Гориславы — «Любви роскошная звезда» — звучит, как вздох широко раскрытого навстречу любви верного сердца. Она насыщена полнотой дыхания и истинностью чувства в явный противовес томному журчанию волн *(зова сирен)*.

Все дальнейшее развитие акта (женственного, в контраст мужским интонациям всех трех картин II акта) последовательно-интонационно вытекает из пластически данной экспозиции двух основных борющихся тенденций: обольстительного миража чувственности и памяти верного сердца. Но мало этого: славянско-русская задушевность лирико-элегических интонаций Гориславы, совпадая с «теплыми тонами» и нежными переливами «светотени» мелоса русского бытового романса, переключается на все лирически соответственные моменты в опере: в интонациях Людмилы «Разгони тоску мою» в I акте, там же в женском хорике «Не тужи, дитя родимое», затем в арии Людмилы в IV акте «Вдали от милого, в неволе» и «Ах ты, доля, долюшка», в хорах «отпевания» Людмилы в V акте «Ах ты, свет, Людмила» и «Не проснется птичка утром» и т. п.

Это насыщение эпоса реалистически-бытовой, повсеместно отепляющей слух и сердце русско-эмоциональной мелодикой придает всей музыке «Руслана» сообщительную мягкость, не снижая основного возвышенно интеллектуального тонуса стиля. Впрочем, настоятельно отмечаю, что в интонационном строе «Руслана» всюду каждое основное «высказывание» надо воспринимать в некоей «парности» или «параллелизме», в сопоставлении, и постигать тем обобщеннее то же «высказывание», как единство.

Значит, в данном случае совокупность лирико-бытовых «светотеней» — рядом с мужественной силой, ярким светочем, пламенностью и бодростью интонаций богатырской удали, борьбы, радости и солнечности (они особенно мощно обобщены в увертюре и финале оперы, а также в «здравицах» гениальной интродукции, не уступающей наилучшим монументальным историко-эпическим полотнам русской живописи и даже превосходящей их преодолением надрыва) — образует или составляет единый

жизненно-правдивый интонационный комплекс, контрастно распределенный по всей опере, но в окончательном выводе обеспечивающий торжество солнца и радости (тонально у Глинки это выявляется в пламенности ре мажора, умеряемой уверенной в себе эпической ясностью и вместе с тем лирикой «остывающего зноя» си-бемоль мажора).

Итак, зов сирен и память сердца — две стороны романтической (а в сущности, исконно человеческой) культуры чувства — сопоставлены на первом же этапе сочинения «Руслана» в персидском хоре и каватине Гориславы. Других два краеугольных камня — марш Черномора и баллада Финна — два еще более контрастных интонационных комплекса, и смыслово — два полюса, две линии отраженной в древнейших мифах человечества борьбы разума и стихии, юности и старости, света и тьмы, добра и зла, то есть собирающей, сосредоточивающей силы человека, энергии, разрушительности и бесплодности всякого плена и насилия над естественно прирожденными чувствами и способностями.

Полушутя-полуиронически начерченный Пушкиным облик сказочного волшебника карлы Черномора Глинка переосмысляет в овеянный богатой звукофантастикой и «тональным вымыслом» неуловимо изменчивый и причудливый образ восточного деспота, хилого, но властного, ум которого признает лишь рабское подчинение и жаждет иметь к своим услугам лишь плененную красоту [1]. В противовес чувственно-обольстительной роскоши садов Наины (III акт) Глинка построил «царство Черномора» (IV акт) на причудливо-гротесковых интонациях с их ложно мерцающим блеском, на лирике рабской забитости, лирике «стонущей красоты» (первый из восточных танцев) и на воинственно диких насильнических забавах рабов деспота. Даже *лезгинка*, трактуемая обычно близоруко, как дивертисментный эффектный номер, при внимательном анализе раскрывает те же качества — внешний блеск, сопровождаемый стоном, насильническими окриками и ударами. Это драматизированный танец. Финал лезгинки импрессионистски жуткий, конечно, уже не лезгинка, а нечто гротескное: тут и хаотический танец мечущихся истомленных рабынь, подгоняемых чуть ли не бичами, тут и дикие вопли и стоны, тут и смятение в предчувствии близкой гибели,— словом, картина разлада в рабском обманчиво-сильном царстве. Все это наталкивается на фанфару вывода на бой. И отсюда-то музыка непосредственно вливается в стремительный ритм борьбы Руслана с Черномором.

Надо уметь слышать музыку. Неужели Глинка не сумел бы в акте Черномора, если бы он задумал показать его царство

---

[1] Гениальному маршу Черномора посвящается в дальнейшем изложении особая глава в связи с рассмотрением «жизнедеятельности ладов» в «Руслане».

в сказочно-безграничном театрально-дивертисментном аспекте, сочинить здесь еще более эффектно-блестящие, завершенные в своей хореографической логике танцы, чем даже прелестные *танцы чародейств Наины* в предшествующем акте. Вот их интонации действительно легковейно-юношески безмятежны, и в этом отношении соответствуют наивной лирике лицейских стихов Пушкина и соответствующих страниц в его поэме «Руслан и Людмила». В царстве же Черномора Глинка, хотел он того или не хотел (лично я думаю, что хотел, ибо интонационно-смысловая логика всего акта организует все развитие действия исключительно последовательно и убедительно), создал отражение «крепостнических спектаклей» эпохи с их блеском и причудами «сквозь слезы».

Я не проповедую вульгарных упрощенческих тенденций и не рекомендую вводить здесь на сцену крепостного приказчика с плеткой, как это некоторые «дальнозоркие» режиссеры делали, например, в «Евгении Онегине» Чайковского. Стиль Глинки — интеллектуально обобщенное образное выявление содержания вне бытовых «случайностей» и натуралистических подробностей. Но я утверждаю, что только исключительно неблагодарное отношение к памяти Глинки и к обдуманной и тщательной художественной его концепции, каковой является «Руслан»,— отношение к этой опере, как к забавной, причудливой сказке, не считаясь со строжайше последовательно проведенной композитором «смысловой оттененностью» интонаций,— допустило небрежность привычной и к тому же художественно-безвкусной трактовки IV акта как бессодержательного, чисто феерического зрелища. А между тем, с какой чуткостью и остротой иронии «распределил» Глинка в первой и второй картине этого акта влияние «яда рабства» и холодного деспотизма власти, обращающее всякое проявление и дыхание красоты в подчиненное застывание или в видимый блеск среди слышимого стона. Стоит только, нисколько не изменяя стилистики, интонировать весь акт в иной, более соответствующей динамическим указаниям автора, акцентности и выделить явно драматизированные по смыслу своему и ситуации интонационные комплексы, как все изложение получит верную окраску. Все действие не прервется неожиданно боевой фанфарой («Вот, мол, было наслаждение, а теперь начинается дело», что и случается в обычной трактовке), а выльется в столкновение Руслана с Черномором.

Да и самый марш Черномора все-таки жуток при всей своей причудливости; стоит только исполнять его не с такой формальной заботой о забавности во что бы то ни стало и не с такой развязностью. Опережая свое изложение, скажу, что Глинка здесь, как никто еще, воспользовался законом интонационно-слуховой аберрации: какому-либо существенно определяющему лад качеству — конечно, определяющему на данном историческом этапе — придается контрастно иное для воспринимающего

сознания значение. Образ словно искривляется, «хамелеонски переосмысляется», пока это состояние длится,— вдруг резкий поворот на верный путь, на естественный оборот, и все «высказывание» раскрывает свой истинный смысл с еще большей убедительностью.

В марше Черномора Глинка «переместил» значение тона *си*, как вводного тона до мажора, на начальную интонацию марша, сохранив его направленность в тонику *до*, но в окраске преходящей мнимой ми-минорности. Из этой лаконичной интонационной абстракции простирается воздействие на все элементы музыки, составляющие этот лад. Самое же любопытное, что почти незамеченная находка Глинки находится в тесном соответствии с эволюцией существенных качеств европейского лада в эпоху романтизма. Понятно поэтому, что действие IV акта идет сперва в направлении к замечательному характернейшему маршу как своему центру, а затем в строгом темповом ускорении через цепь танцев (allegretto quasi andante — «плач рабынь» — турецкий танец, allegro con spirito — дикие воинственные игры-выходки рабов — арабский танец, allegro vivo — вероятно, выход одной из наложниц гарема — лезгинка) переходящую в заключительное vivace — суетню и смятение среди ударов бичей.

Как интонация «зова сирен» и Гориславы, так и воздействие «черноморности» не ограничивается ни маршем, ни IV актом, а движется через всю оперу, включая увертюру, где характерное «дыхание холода» Черномора сковывает несколько раз движение музыки — богатырское усилие Руслана, и целотонная гамма полетов Черномора, как грозная туча, затеняет свет и омрачает радость. Опять-таки понятно, что Глинка сочинил марш Черномора в начальных стадиях работы над «Русланом»: интонации «черноморности» являются основным контрастом солнечности, человечности, мужественности и любви, как в борьбе постигаемым радостям жизни. Найдя оригинальнейший, неповторимо своеобразный образ Черномора, Глинка и в этом случае наивно-былинную эпопею переключает в мир великих общечеловеческих эпических народных сказаний.

В течение действия интонации и роли Наины и Черномора чередуются, составляя, однако, «контраст сообща» прекрасному миру действительности, развернутому в богатырской интродукции. В ладовом отношении образуется острое противопоставление устойчивой диатоники, с ее мужественной ясностью, аналитически изысканным, но закономерным ее же преобразованиям в «игру полутонов», в данном случае сказочностью оправданным. «Тоничности» былевого эпоса в его музыкальном претворении противополагается изощренная «доминантность» вплоть до мнимой атональности, как области «сказочного приключенчества». И это проводится с классически строгой последовательностью.

Верным другом, помогающим в борьбе и странствованиях мудрым советом и «магическими действиями» и направляющим жизнь на ее естественные пути, в «Руслане» выступает северный кудесник, пастух Финн. Глинка с большой симпатией и проникновенностью начертил «всю линию поведения» мудрого старца. Его речитативы эпически степенны и пластичны, весь тонус его речей внушает доверие и поддерживает бодрость и твердость духа, в них нет абстрактной безличной внежизненности «богов и волшебников театральных машин», служащих внешним средством для распутывания интриг.

Музыка, свойственная всем выступлениям Финна, слушается так же, как содержательные монологи шекспировского Проспера в «Буре» и как дружеские общения в «Вильгельме Мейстере» Гёте. Но только в ней, в музыкальной интонации Финна, больше тепла и задушевности: он — герой, испытавший в жизни глубокое горе за свою романтическую безоглядную любовь, и потому он понимает не рассудком, всем своим существом великое значение верности во взаимной любви. Он знает, что насилие в любви — бесплодно, или, как поет Людмила, обращаясь к раздосадованному отвергнутому ею Фарлафу: «Принужденной любви кто в душе справедливой примет хладный обет!»,— но что власть, сила и обаяние человеческого сердца безмерны. Только надо не пропустить молодости, иначе — и тут глубина иронии старика над «мудростью старости» становится волнующей — останешься один с ощущением пустоты в невозвратимой уже жизни сердца:

К чему рассказывать, мой сын,
Чего пересказать нет силы?
Ах, и теперь один, один,
Душой уснув в дверях могилы,
Я помню горесть, и порой,
Как о минувшем мысль родится,
По бороде моей седой
Слеза тяжелая катится.

Это один из прекраснейших моментов в глинкинской балладе Финна. Удивительнее всего, что как «Руслан и Людмила» — не «психологическая опера», так и Финн — не индивидуальность, а эпически обобщенный образ, тоже чуждый «психологизму», «раздвоенности переживаний», «контрастам чувствований» и т. д. И вот средствами интеллектуально-классического искусства, не отказываясь от традиционно-оперных сказочно-феерических «вымыслов жанра», Глинка создает одно из выразительнейших, реальнейших действующих лиц в своем эпосе о «Руслане».

Ведь Одиссей тоже живой человек, но в нем живет лукавый, предприимчивый ум грека-средиземноморца. Финн же Глинки в романтической балладе, сочетавшей умное претворение культуры «оссианизма» с не юношеской иронией юного Пушкина, выступает в облике умудренного жизненным опытом созерца-

теля и вместо ожидаемого резонерства или байроновских пафосных преувеличений рассказывает свою исповедь задушевным тоном человека, много испытавшего, но человека положительного, гармоничного. Музыка правдива настолько, что описываемые сказочные ситуации ни на миг не сбивают слушателя с основной линии восприятия, что в сказочных образах перед нами развертывается правдивый сказ о простом случае в деревенском быту.

Весь рассказ звучит в гранях наивного простодушного напева, чьи метаморфозы оказываются безграничными. Исключительная интонационная чуткость Глинки всегда мастерски проявляется в форме вариаций, но в балладе Финна эта способность вызывать в напеве новые и новые выразительные качества превосходит сочетанием чувства меры с многообразием образов в условиях вокальной композиции все созданное в этом жанре. Как осторожно ведет Глинка рассказ о сказочно-магическом — «седые колдуны», «наука тайная», а в музыке — тонкие штрихи северного пейзажа с его цвета черной стали озерами и реками среди молчания глухих лесов — мир звучащих лун, мир Калевалы. Я очень люблю прелестную симфоническую акварель «Волшебное озеро» Лядова и знаю от него, что оно навеяно «Калевалой»; но как изысканно-эстетично мышление Лядова по сравнению с образной правдивостью звукоописания севера у Глинки в скромном лаконичном эпизоде («Но, слушай, в родине моей») с сурово-затаенным проведением темы фаготами, подхватом гармонии тромбонами («Наука тайная таится») и т. д. и т. д. Все интонационно метко и все в меру. Но вот появилась Наина — «старушка злобная, седая». Как раньше, при упоминании о Черноморе («Волшебник страшный Черномор»), интонация на фоне кларнетов и фаготов не дает представления о дальнейшем тематически-причудливом содержании «черноморства», так и здесь нет темы «искривленной улыбки беззубого рта» — темы Наины, какой она слышится при встрече с Фарлафом. Наина-старушка является здесь в балладе в скерцозно-ироническом, скорее забавном, чем злобном интонационном облике (кларнеты и фаготы, «стаккатирующие» основной напев). Тем самым образы и Черномора и Наины в балладе не переходят границу основного ее тонуса: правдивого повествования о глубокой жизненной неудаче простого приветливого сердца!

Я долго остановился на этом всего-навсего лишь эпизоде в эпосе Глинки, но сказал немного, ибо немыслимо в словах передать то, что музыка говорит лаконичными, но в тысячу раз более, чем мое описание, говорящими интонациями. Необходимо было только направить внимание читателей данной работы на самое существенное в балладе, но не исчерпывающее всей безмерности изобретения художественной фантазии композитора.

Эпизод встречи Руслана с Финном я выше назвал ключом ко всему эпосу, ибо это не отклонение и не одна из обычных в эпических сказаниях вставок в песнях о странствованиях. Здесь раскрывается романтическая концепция человеческой любви, являющаяся ведущей темой всего эпоса. Словом, на былевой сказ про «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой», раскрывающийся в прекрасном иллюзорно-симфоническом воссоздании народных представлений о стольном граде Киеве в атмосфере славянско-языческого культа, наслаивается лирический эпос нового времени о любви и дружбе в сказочной оболочке — поэмы о странствованиях за похищенной супругой. Дальше будет видно, что Глинка ведет повествование о странствованиях Руслана и горестях Людмилы тоже в тонах правдивого рассказа о реальных, казалось бы, вот сейчас, на наших глазах совершающихся событиях; и никого не удивляет, что Руслан, например, ведет свое глубоко философское раздумье о смерти — «Времен от вечной темноты, быть может, нет и мне спасенья» — в интонациях, всецело родственных лирическому мелосу русского бытового романса. Больше того, основной, наиболее выразительный в «Руслане» интервал, как лаконичнейшая интонация, внутри и вокруг которой наслаиваются сложные звукокомплексы, оказывается также очень характерным для русской бытовой лирики.

Так, в основе интеллектуально-художественной обработки исконных мотивов эпоса в образах романтической музыки лежат интонации, привлекающие слушателей своей эмоциональной правдивостью, ибо они всем родные, близкие, знакомые.

В этом раскрывается новая сторона обаяния и всеобъемлемости «Руслана» и причины его жизненности. Глинка был глубоко прав, с одной стороны, не архаизируя и не стилизуя эпоса сверх некоей иллюзорной грани, убеждающей наше воображение, что сказ идет про старину. С другой же стороны, он прав, не эстетизируя сказочно-феерических страниц своей музыки до полного отвлечения фантазии от эмоционального тонуса, до превращения их в экзотическую игру звуков. В этом он напоминает и русских сказочников, сказывающих про «иные страны» и века с убедительностью вот сейчас тут, у нас происходящего. Напоминает Глинка мне и одного великого своим чувством действительности итальянского художника раннего Ренессанса — Джотто. Его искусство, конечно, простодушнее и наивнее глинкинского, но ощущение действительности у них общее, только у Глинки оно проявляется в интонациях, а у Джотто в жесте. О чем бы самом чудеснейшем, невероятном Джотто ни «рассказывал» в своих волнующих фресках, он непременно заставит действующих лиц или свидетелей чуда проявить себя и свое отношение к происходящему в столь правдивых реальнейших жестах, что зритель беспрекословно подчиняется обаянию рассказа — вот словно так оно и было!

Изображая Восток, восточное, Глинка очень чутко слышит сущность многообразных интонаций, но памятуя, что то, что интонационно реально вследствие ощутимости родного эмоционального тонуса для одного народа, то для другого, из-за неощутимости чужого эмоционального тонуса, будет казаться не только непонятным, но и раздражающим слух, он привносит и в свои звукопредставления о Востоке европейско-романтические интонации, приближая тем самым и более далекие для европейского слуха интонации к восприятию современников. Но даже в этом своем иллюзионистском Востоке Глинка стремился сохранить важнейшие черты звуко-самобытности и своеобразной выразительности, кристаллизируя или обобщая восточно-характерное в глубоко стилевом соответствии действительности. Таково, например, знаменитое си-бемоль-мажорное adagio арии Ратмира в III акте («И жар, и зной»), превосходящее все французские грезы о Востоке той же эпохи.

Пятым, позднее остальных сочиненным фрагментом начальной концепции «Руслана» была каватина Людмилы («Грустно мне, родитель дорогой»), приветливая русская лирическая — во многом «венециановская» — задушевность которой несколько затенена обязательной «фиоритурностью». Впрочем, орнаментика эта далеко не формально-вокальная. Прислушиваясь к ней, нетрудно различить в этих напевных узорах тематические «руслановские» элементы. Вот точный пример — фраза с «завитками»: «Как спою: ой, Ладо» интонирует основную попевку арии Руслана «О, Людмила, Лель сулил мне радость» в прелестном предварении. Звучат предвестники мелодии «Ах ты, доля, долюшка» и другие. В этой каватине намечается связь элегических светотеней мелоса Людмилы с мелосом Гориславы. В обращении Людмилы к Ратмиру, образ которого остроумно является в представлении шаловливо-лукавой девушки, намечаются все же черты интонационного комплекса «ратмирности». Даже в «дразнении» Фарлафа Людмилой есть намеки на сближение ее «сдерживающей смех» мелодии с мелодией хвастливого рондо, интонационность которого не могла бы развертываться именно так, если бы не память Фарлафа о дразнящей его Людмиле.

В начальной запевке каватины с «возносом» голоса в октаву после хода вниз на квинту — глубокий, но привольный вздох — звучит одна из любимых стилевых национальных интонаций эпохи. Разновидностей ее много, но сущность неизменна. В начальном хоре «Сусанина» и в каватине Антониды можно найти родственные «прощанию Людмилы с отцом» высказывания. Тут и подлинно народные элементы, и «интонационный их костюм», и гнедичевская и дельвиговская идилличность и, повторяю, много венециановского. Но все слито в обаятельном единстве «глинкинского почерка» — неуловимого словами. Глинка в этом отношении наибольший «моцартианец» среди

всех русских композиторов: Моцарт мог брать любую популярнейшую интонацию из звукоокружения и, словно по волшебству, почти не изменяя ее, раскрывать в ней еще никем не замеченные обороты и иное качество посредством тоже едва уловимых анализом свойств моцартовского почерка. Таков и Глинка.

Вот простейшая бытовая куплетная песня Ильинишны среди музыки к «Князю Холмскому». Как много вокруг Глинки было подобных песен и сколько их еще писали после него и пишут до сих пор. А между тем в песне Ильинишны сразу узнаешь глинкинское. Очевидно, все дело заключается в мастерстве интонационного отбора — в выборе из сходных попевок и вариантов самого характерного, меткого, того, что сразу запечатлевает образ и самое типическое в нем. И действительно, песню Ильинишны немыслимо раз услышать, не увидев перед своим воображением живого отражения звукообраза. И кажется, что не однажды в жизни вы встречали подобный русский женский тип, и вы даже начнете вспоминать, где и когда именно и при каких обстоятельствах. Такова интонационная «сообщительность» Глинки, и так всегда происходило с его верным чувством живой интонации и самого жизненно-чуткого в ней, к чему бы ни прикоснулась его творческая мысль.

Угадывать в доступном, всеми слышимом самое существенное — это одна сторона глинкинского метода обобщения. Противоположная ей — стилистическая заостренность: в обычном найти необычное, оригинальное, своеобразное и, так сказать, индивидуализировать всем ведомое, показать в новом звукосвете, звукокраске. Примеров тому также не мало. Возьмем песню Рахили и «Сон Рахили» в той же музыке к «Князю Холмскому» [1]. Когда бы ни слышать их — слух настораживается на необычности, оригинальности всех элементов композиции. А между тем, проанализировав «состав» ее, можно удивиться обычности, известности элементов. Глинка же заставил все звучать заново, дав «материалу» иную смысловую направленность, а движению иной «пульс».

В каватине Людмилы нет резкого переосмысления венециановско-дельвиговской идилличности. Она просто полнокровнее, сочнее подобных же опытов, и потому стилистически обозначимые черты «российские» в ней не покрываются налетом сентиментализма, уже утомлявшим более требовательный слух. Глинка удивлялся, что при первом — концертном — исполнении каватине Людмилы мало аплодировали, но публика была права:

---

[1] К сожалению, разделившая судьбу всех прекрасных «музык» к неталантливым драматическим пьесам, эта дивная музыка, как и замечательный своей завершенной мелодической пластичностью цикл романсов «Прощание с Петербургом», созданы в период высшего расцвета творчества Глинки (1840) и достойны быть *пропилеями* к Акрополю русской классической музыки, к «Руслану». Редко вспоминают о «Холмском» Глинки и редко исполняют. Необъяснимая странность.

Глинка шел публике навстречу, а от него-то ожидали в отношении образа Людмилы нового, большего, свежего, в сравнении с Антонидой в «Иване Сусанине». В сущности, театрально вполне смотивированная форма первого выступления Людмилы (прощание с отцом, с Киевом, с подругами, обращение к отвергнутым женихам) имеет один важный недостаток: трудно уловить, где ж сама Людмила, лишь отраженная среди серии «обращений», где ее определяющий и сразу же — скажем, как Ильинишну или Рахиль в «Холмском» — интонационный комплекс? Вот только в этом отношении каватина Людмилы — среди перечисленных краеугольных камней «Руслана», сочиненных, в первую очередь, в первом, по-видимому, энтузиастическом, творческом охвате концепции,— является сравнительно менее значительным сочинением, чем персидский хор, марш Черномора, баллада Финна и каватина Гориславы. Их место в опере и в интонационном ее развитии столь органично и столь сцеплено со всеми «путями и перепутьями» действия, что вряд ли случайностью можно объяснить возникновение данных фрагментов в первую очередь.

Проследив их значение для содержания и музыкальной драматургии «Руслана», вновь и вновь хочется верить, что существовала первичная очень цельная концепция оперы, глубоко продуманная Глинкой и, в сущности своей, оставшаяся неизменной при всех дальнейших плановых приспособлениях к капризно-изменчивым требованиям театра. Печатающийся обычно в качестве первоначального план (с братом Людмилы — совершенно лишним — Иваном-царевичем), на мой взгляд, уже запутан и перегружен сказочностью за счет эпической мерности.

Одно несомненно: судя по первым фрагментам оперы, Глинка верно наметил ее основные философические, так сказать, устремленности и уже от таковых не отступал до спешного завершения своего громадного, все разраставшегося эпоса перед самой почти постановкой. По этим основным смысловым направленностям стали группироваться, комплектироваться и переплетаться друг с другом соответственные им интонационные комплексы.

Можно удивляться, почему Глинка сразу не взялся за воплощение былинно-героического основания или фундамента «Руслана». Позволю себе высказать догадку: он мог быть спокоен, что фантазия ему всегда на любом этапе сочинения подскажет эти страницы оперы. В его концепции значение III акта, своеобразие облика Черномора и всего IV акта, наконец, трудность всей роли мудреца Финна, конечно, перевешивали все остальные части «Руслана». И думаю, что я нисколько не преувеличил эмоционально-смыслового — глубокого для Глинки — противоборства «зова сирен» и призывов Гориславы («память сердца») как одного из существенных мотивов в развитии эпоса,

наравне со всей «линией» Финна. Музыкально-интонационное содержание четырех проанализированных фрагментов и место их в опере утверждает свою значимость своей же убедительностью.

В заключение этой главы одно небольшое существенное дополнение. Есть убедительное свидетельство, что как и в «Иване Сусанине», так и при сочинении «Руслана и Людмилы» воображение и мышление Глинки, работая по канве целостно продуманной концепции, «сочиняли» музыку раньше слов, то есть не только раньше всего либретто, но и прежде отдельных фрагментов. В этом заключалась и удача и неудача судьбы Глинки. Удача в том, что, несмотря на «ухабы» либретто, музыкально-интонационная и стилевая цельность «Руслана» не потерялась. Неудача — в длительных и при данном предположении понятных поисках «поэтов» и недоразумениях с ними (просто даже взаимном непонимании). Удовлетворять требованиям Глинки при сложившейся уже музыке, да еще музыке такого мастера формы, было делом не только трудным, но едва ли не безнадежным! [1]

III

Характер героев эпоса «Руслана» Глинка не выявляет системой лейтмотивов. По-моцартовски он централизует идею-образ в какой-либо классически развитой монументальной арии. Потом в течение хода действия вокруг данного действующего лица накопляется комплекс определяющих его родственных интонаций, по которым слушатель в состоянии охватить во всей полноте его музыкально-образное становление.

Мало этого — образуются парные или параллельные сопоставления интонационных комплексов в зависимости от взаимоотношений героев и драматических ситуаций (Людмила и Руслан, Гориславa и Ратмир, Наина и Черномор). Иногда сопоставление происходит по соответствию эмоциональных состояний: печаль Людмилы — печаль Гориславы — печаль киевлян; культ наслаждения объединяет интонации «дев Наины» с инто-

---

[1] Во втором из вышецитированных в связи с созданием «Ивана Сусанина» писем к В. В. Стасову В. Ф. Одоевский сообщает следующее: «Относительно „Руслана“ я знал только некоторые, первоначальные мелодии, которые плодились у Глинки не по дням, а по часам, несколько оркестровых очерков — и только; по обычаю Михаила Ивановича, музыка у него была готова прежде слов; подавляемый, так сказать, богатством своих музыкальных идей, он роскошной рукою сыпал их на бумагу, где они, кажется, сами собою развивались, цвели и плодились. В эту минуту, за исключением главной мысли и нескольких стихов Пушкина,— либретто еще не существовало, и об нем у Михаила Ивановича всего менее было заботы» («Ежегодник императорских театров». Сезон 1892/93 г., с. 481).

нациями Ратмира. Есть соприкосновения у «вещих» стариков — Баяна и Финна.

Таким образом, возникают перекрестные и как бы перекинутые от одной «точки» действия на другую, и порой отдаленную, «интонационные арки» или соответствия. Эти «арки» ориентируют слух из акта в акт, из одной эпической песни в другую, и в целом возникает стройный мир «перекликающихся» звукообразов.

Надо еще принять во внимание своеобразие глинкинского мелодического «кантиленного» развития: обрастание каждой попевки или интонационного комплекса подголосками-соидеями и метод расцветания идеи-образа показом ее в новых вариантах (например, в III акте гедонистические высказывания Ратмира: «Зачем любить, зачем страдать», призывы дев: «милый путник» и т. д., причет Гориславы, колебания Руслана составляют ярко распускающийся ансамбль вариантных сопоставлений нескольких «интонационных стержней»).

Наконец, «опевание» какой-либо лаконичной попевки из нее же рождающимися побегами-мотивами (например, начало каватины Людмилы, оркестровое введение арии Руслана, переходящее в речитатив «О поле, поле» и затем в кантилену «Времен от вечной темноты») также создает впечатление расцветания мысли, но среди перекрестных, арочных сопоставлений образует как бы самодовлеющее живое повествование или высказывание. Ярчайший образец «опевания» единой попевки и вызревания из нее цельного эпизода, конечно, баллада Финна.

Образ Финна очень труден для исполнителя. Он, как верный друг, появляется вослед героям и каждый раз в новом, интонационно ином обличье; только мерная, уверенная в своих силах и потому неторопливо-спокойная «поступь» его речитативов всюду более или менее сородственна. И все же при всей «самодовлеемости» каждого отдельного появления Финна — из самого разнообразия — возникает убедительно цельный образ!..

Объединяющими громадные пространства «Руслана» — при всей многоликости его «внутри-форм» — пластами можно считать большие отделы вариаций-вариантов: интродукция, баллада Финна, рассказ Головы, персидский хор, которые вносят в этот мощный художественный организм своеобразный *повтор* форм раскрытия идей-образов. К тому же в вариациях как раз часто находят себе особенно органичное и последовательное применение только что описанные принципы попевочно-подголосочного «ветвистого» развития, наряду с узорчато-орнаментальным «ковровым» искусством.

Исключительно прекрасным по мощности развития-расцветания и пластичности мелодического содержания вариационно-вариантным построением выступает массивная (но не тяжеловесная) интродукция: былинный пир. Именно в отношении ее можно говорить о звуковой архитектуре Глинки. А вместе с тем

как проста и скромна по своей народно-исконной форме основная идея: запевала и хор. В чередовании запевок, вещих песен и памятки Баяна о Пушкине, то есть сольных фрагментов, со вспыхивающими каждый раз пламенно здравицами хоров, разрастается картина древнеязыческого величавого празднества, заканчивающаяся могучим ликующим ансамблем. Стройность, мерность, сдержанность, ясность чувства, радость, дружная и светлая, не пьянящая, не бражная, сознание своего достоинства и спокойная уверенность в своей силе — словно все это создано не в XIX нервном и буржуазно-торгашеском веке!

Интонационным основанием, зерном или запевкой, откуда исходит столь богатое многообразностью монументальное эпическое повествование, служит лаконичная пластично-рельефная попевка Баяна «Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой» из раздельных трех звеньев и в основном своем первом звене состоящая из тех же элементов, как напев баллады Финна (шестизвучный звукоряд от тоники).

При ближайшем вслушивании в нее оказывается, что эта попевка — вариант, спокойный и плавный, бодрой, *удалой интонации главной партии-темы увертюры,* с одной стороны; и, с другой — она находит свой романтический отзвук в развертывании монолога-раздумья «О поле, поле». Впрочем, минорное переключение баяновой запевки имеется в самой интродукции, в вариации-каноне «Меркнут светила» (ми-бемоль минор).

Наиболее полный и совершенный вид интонации-попевки «Дел давно минувших» звучит в начальной фразе аллегро арии Руслана «Дай, Перун, булатный меч мне по руке». С ней связан в опере сложный комплекс представлений о славянско-магической старине, языческом культе, богатырских подвигах, раздумье о жизни и смерти и т. п. Ее строй и движение (от вариантно-различной заполненной квинты в сексту с обратным ходом вниз) строго симметричны. В упомянутой начальной фразе мелодии «Дай, Перун, булатный меч мне по руке» в интонации внутри является новое, третье звено — обнаженная скачком вверх секста, и дальнейшее развитие мелодии основывается на торможении окончательного утверждения тоники, с заключительным «кадансовым росчерком» перед ней с захватом доминанты в нижнем регистре.

Мышление Глинки настолько органично, что и этот «росчерк» уже предварен в медленном темпе во введении к арии, во фразе «Кто тебя усеял мертвыми костями», где доминанта хроматическим движением становится тоникой другой тональности. Вообще проведение данной интонации-попевки через всю арию Руслана глубоко органично, постепенно, плавно и пластично-закономерно. То, что такое проведение происходит в центральной монументальной арии главного действующего героя эпоса, усиливает значимость происходящего. Отсюда интонационно-арочная связь героической арии с величавой интродукцией,

с ее отправным эпическим устремлением: сказание о делах давно минувших дней, о преданьях глубокой старины. Но здесь и эмоциональная «вершина» тревоги Руслана за свершение подвига (только не надо путать сказочно-образного повода тревоги и наивности «интриги» с сущностью, с глубиной раздумья героя о жизни и смерти), после которой начинается постепенное «схождение» к удачам, хотя бы и через испытания.

Вообще следует обратить внимание, как чутко Глинка переключает в музыкально-интонационное действие, симфонизирует существеннейшие «мотивы и ходы» литературного эпоса: странствования, счастье, неожиданная беда, отправление на подвиг, опасности, неожиданные встречи, обольщения, поддержка со стороны от сочувствующего ума или силы, удачи, новые испытания среди них, окончательная удача, счастье, ликование — все распределено и выявлено мерно и обстоятельно. Само собою разумеется, что «эмоциональным цементом» свершающегося становится раскрытие характеров героев в вокально-стройных, «полнокровных» формах через смыслово развернутую вокализацию. Стимулами к «представительству» характеров, конечно, служат взаимоотношения действующих лиц — героев эпоса среди сплетений только что перечисленных «мотивов» сказа. Каватина Людмилы в I акте, баллада Финна, знаменитое рондо хвастливого Фарлафа и ария Руслана — во II, арии Гориславы и Ратмира — в III, марш «немого героя» Черномора — в IV акте — эмоционально-чутко расставленные «обнаружения» характеров. Словно «собирательные лучи», сплетаются в каждом из этих выступлений определяющие поведение данного героя звукокомплексы с наиболее «показательными» интонациями.

Я умышленно пользуюсь словами «представительство», «обнаружение», «показательный», «собирательный», чтобы направить внимание читателя на основное качество глинкинского мышления, вполне отвечающее эпическому стилю. Тут нет «психологизма» с его анализом *индивидуального* как самодовлеющего начала. Мысль Глинки всегда «объективирована» на живое восприятие слушателей и в этом отношении «экономна»; смешно утверждать, что герои «Руслана» — внеэмоциональны, внепсихологичны, что это «условные типы», к которым приставляется музыка «расточительного мелодиста». Такому утверждению всецело и прежде всего противоречат задушевность, пламенность, человечность и эмоциональная образность музыки. Но *психологическое, эмоциональное* у Глинки не преобладает. Оно выступает в той мере, в какой определяется сплетением обстоятельств, ситуаций и сплетением «мотивов» эпического сказа.

Итак, уже по самому сжатому наблюдению за интонационно-арочными перекрытиями и сплетениями музыкальных тематических комплексов, за точностью распределения всего музыкального материала по «мотивам» действия и повествования, за органическим ростом попевок-подголосков и мелодическим

их «обрастанием» и орнаментированием в строго последовательной смысловой направленности, вполне соответствующей логике становления эпического сказа, слышно и видно главное: что музыка и вся концепция «Руслана», анализируемые в пределах жанра, а не путем раздраженных восклицаний «зачем то, а не это», развиваются вполне стилево закономерно. А между тем большая часть споров вокруг «Руслана» шла мимо этой закономерности, так разумно-пластично обнаруживаемой методом композитора, и диктовалась требованиями вкусов критиков и непризнанием за Глинкой самостоятельного выбора жанра со всеми вытекающими из этого выбора выводами.

Продолжим наблюдение за соответствиями звукоидей, за раскрытием взаимооткликов («интонационных эхо») музыки как процессом развертывания формы в сценическом времени. Возьмем эмоционально-лирическую сферу. Частью уже было указано, что элегические интонации, связанные с бытовой романсной песенностью, переключаются из персонажа в персонаж и даже в хоровую лирику, но, конечно, каждый раз в различной «сгущенности» эмоций и степени светотени. Подчеркиваю *светотени,* ибо о красочности в отношении природы и качественности данных интонаций говорить можно лишь очень условно. Красочные, темброво-темпераментные интонации Ратмира, дев Наины, темброво-приглушенные — рабынь Черномора и его самого выступают в резком противоположении лирико-элегическому эмоциональному тону русско-славянского песенно-романсного мелоса.

Через всю оперу переплетаются с этим мелосом только знойные интонации Ратмира, начиная с ансамблей I акта[1], через III — «ратмировский» — акт к великолепному романсу V акта («Она мне жизнь, она мне радость»). Основные интонационно-гармонические предпосылки звучат уже в прекрасном, импрессионистски проницательном антракте к III акту: колоннада его гармоний обвивается орнаментами «разложенных» арпеджий, словно плющом или виноградными листьями. Прелестный антично-вакхический пейзаж! Совсем контрастна этой жизнеопьяненности элегическая лирика Гориславы и Людмилы. Первая тень элегичности в интонациях Людмилы набегает, правда, лишь слегка проходящим облачком — «Разгони тоску мою». Но в арии-причитании IV акта «Вдали от милого» и в песне-раздумье «Ах ты, доля, долюшка» скорбь Людмилы, эмоционально качественно иная, чем Гориславы, что очень тонко и чутко в стилистическом отношении подчеркнуто Глинкой, сгущается в предгрозовый сумрак, разряжаясь в бессилии девичьего гнева

[1] Интересная деталь: в своей «здравице» в былинной интродукции I акта — «Лейте полнее кубок златой» — Ратмир, интонируя и развивая основную попевку «преданий старины глубокой» в развитом виде (с «обнаженной» секстой, как переходом от первой части фразы), предваряет размышления Руслана в арии III акта.

(«Безумный волшебник» — драматизированное аллегро арии Людмилы). У Гориславы в ее арии («Любви роскошная звезда») при всей славянизированной интонационной мягкости звучит иная экспрессия, иной эмоциональный тонус, даже на грани чувственной экзальтации, лишь умеряемой эпическим стилем, но не скрываемой. Наконец, тот же ля-минорный элегический мелос в хоре (плаче по Людмиле) «Не проснется птичка утром» превращает интонацию си-минорного причета Людмилы («Вдали от милого») в эпически-обрядовую массовую стилизацию индивидуального девичьего причета. Это «интонационное эхо», интонационная арка свидетельствует как об эмоциональной чуткости Глинки, так и о его глубоко эпическом проницательном чувстве стиля, не говоря уже о мастерстве оперной формы.

Отмечу еще напрашивающееся на внимание наблюдение тонального порядка: слух запоминает ми-бемоль-мажорность в лирике Ратмира и ля-минорность элегичности через все акты, вероятно, из-за контрастно-эмоционального параллелизма. Между этими тональными сферами взаимоотношение определяется интервалами увеличенной кварты или уменьшенной квинты. Между крайними точками этого интервала естественно вклиняются си-бемоль мажор — спокойно-светлая тональность «Руслана» (вечерняя заря — ария Ратмира в III акте «И жар и зной сменила ночи тень», утренняя заря — пробуждение Людмилы, в V акте, а также мировоззренческая гармоничность и ясность языческого былинного строя великолепного си-бемоль мажора в интродукции) и ре мажор — блеск и радость музыки (увертюра и финал, и эпизодически в центральной арии Руслана).

Можно еще несколько детализировать тональные взаимоотношения, обнаруживающие, по-видимому, план Глинки. Например, ми мажор персидского хора и танцев чародейств Наины в III акте является, как и си-бемоль мажор арии Ратмира, результатом сопоставления тех же контрастно-тональных интонаций ля минора Гориславы и ми-бемольности Ратмира: в одном случае это заполнение «пространства» — тонального диссонанса между ля и ми-бемоль си-бемоль-мажорностью, в другом — «расширение» его переключением в ми-мажорную сферу, что точно соответствует нормам «разрешения» интервала между ними.

Не вдаюсь в подробности. Укажу только, что установление подобного рода тональных звеньев свидетельствует о преобладании в слуховом строе Глинки интонационно-тонально-интервального сопряжения над формальными связями «родства тонов». В эпоху «Руслана» эти «родственные» связи, в сущности, уже были смещены в музыке новыми, более контрастными и более напряженными тональными соотношениями. «Родственники» слишком уж породнились, чтобы ранее чувствовавшаяся отдаленность теперь могла удовлетворить романтический слух.

Доминантная тональность уже вошла в состав тональности тоники, благодаря частому интонированию внутри мажора повышенной IV ступени, из «хромы», из «окраски» ставшей вводнотонным элементом внутри лада.

И Глинка прав, когда в своей увертюре к «Руслану» интонирует вторую тему — «кантиленную» — сперва в фа мажоре, а в репризе в ля мажоре, тем самым указывая, что для его слуха уже нет напряженного соотношения между ля и ре мажором.

Не предваряя содержания следующей главы, скажу только, что тонально-контрастные «переклички» в «Руслане» почти все вытекают из интонационно-смысловых взаимоотношений, соответственно ситуациям или эмоциональным тонусам происходящего или раскрытия характера действующих лиц.

Перехожу к «перекличкам» или интонационно-арочным сплетениям мелодий орнаментов, «кадансовых росчерков» и последовательностей различного рода мелодических и гармонических «фрагментов», носящих смыслово-тематическое содержание. Раньше было указано на присутствие в «росчерках» первой части каватины Людмилы интонационных «намеков» кантиленной мелодии Руслана («О Людмила, Лель сулил нам счастье»). Того же порядка явления в сцене пробуждения Людмилы в V акте в фиоритурах ее си-бемоль-мажорной мелодии («Радость, счастье ясное и восторг любви») [1].

Фрагмент той же кантилены Руслана: «Что смягченный рок отдаст мне», звучащий и в указанных «росчерках» Людмилы, как известно, получает смыслово-важное значение в средней центральной части развития увертюры, и многообразие тем «демонстрируется», то выступая решительно и властно, как цель подвига, то в скерцозно-иронической усмешке, словно в интонировании Наины или рабов Черномора. Ударно-ритмическая интонация литавр (тоника — субдоминанта и доминанта — тоника) в увертюре акцентируется перед молением Лелю в заключительной части каватины Людмилы. Молчание, тишина, скованность жизни, морозное оцепенение, охватившее всех после похищения Людмилы (знаменитые длящиеся валторны так понятны каждому музыканту, когда напряженно вслушиваешься во внезапно наступившую тишину, или среди работы ночью вдруг остановишься и удивляешься: как все вокруг тихо, и то ли хочется, чтобы возник звук, то ли страшишься его!), в становлении увертюры оказывается одним из «приемов борьбы» Черномора с Русланом. Тематическая «разработка» построена на противопоставлении движению — размаху богатырской поступи — ледяного оцепенения (длящиеся валторны и «вздраги-

---

[1] См. росчерк «Радость, милый мой» и дальше в развитии мелоса: «Разлуке конец, конец!» — «Радость в сердце льется райской струей» — «Разлуке конец». Словом, симметрия по отношению к тем же элементам в первой каватине.

вания» деревянных и pizzicato струнных). Вспышка ревности Руслана в беседе с Финном (II акт) получает развитие в страстном монологе Руслана перед спящей Людмилой в финале IV акта. Это редкий в эпосе Глинки пример динамизации эффекта на расстоянии.

Но самое любопытное явление в становлении интонационно-схематического содержания оперы — смысловое раскрытие и переосмысление различного рода гаммовых (звукорядных) последований. Логичность этого процесса показывает, что Глинка сознательно осуществлял в нем желанный ему художественно-образный принцип. Обычно отмечается мягкая, плавная «линия гармоний» «радуги» (нисходящее гаммовое мажоро-минорное движение деревянных, на фоне и с поддержкой фортепиано и арфы) и грозное «атональное» последование целотонной гаммы Черномора.

Примиряющая мягкая плавность гаммообразного, с преобладанием полутонов, «скольжения голосов» встречается в «Руслане» нередко, служа иногда приветственным жестом (Руслан входит к Финну), иногда кадансовым успокоением (оркестровый «отыгрыш» колыбельной Людмилы — конец 1-й картины IV акта). Но чаще всего Глинка пользуется «скользящей плавностью хромофрагментов» в элегических интонациях для получения сумеречной светотени. Подобных последовательностей много в арии-каватине Гориславы (III акт) и в хоре «Не проснется птичка утром» (V акт, 2-я картина, особенно при репликах подавленного трусостью Фарлафа: «Могила! Гроб! Какие песни» и т. д.).

В марше Черномора (средняя часть фа мажор) образуются звенья скользящих гармоний переменных тональностей — это уже вне эмоционально-элегических гаммовых последований. Весь же своеобразный мир интонаций марша составляет двенадцатитоновый звукоряд, в котором каждый из полутонов получает качества «вводного тона» — и здесь один предел «черноморской интонационности». Это — мир изощренной фантастики, волшебств Черномора. В сущности, приготовлением к нему служит III акт — «чародейств Наины» с экзотикой мажоро-минора в хорах дев финального нарастания обольщений. То же и в обворожительных танцах этого акта с их «вкусными» акварельными нюансами повышенных и пониженных ступеней: все время очаровательное колыхание изменчивой ладовости, ощущение мажоро-минорности, причем еще связанное с выразительным языком тембров солирующих инструментов. Благодаря тому, что «хроматика» мелоса теряет свою тональную нейтральность и все время «дразнит» слух ладовыми отклонениями в пределах мажорного звукоряда, восприятие заинтересовано непрестанно: получается «мелодия красочных оттенков».

Простая, к примеру, но прелестная деталь — соло гобоя в до-мажорной «дансантной» вариации (grazioso), когда повы-

шенная вторая ступень направляет слух к ми мажору (основная тональность танцев), а «проходящие» повышения IV и I ступеней напоминают о близких соль и ре мажорах. Сколько в этом интонационно-чуткого ощущения переливчатости тональных красок! И одновременно сколько чувства *мелодической протяженности* — драгоценного чувства, обеспечивающего классическую *меру* тональных взаимоотношений и единство формы.

В самом деле, «танцы чародейств Наины» сотканы большей частью из обычных «квадратных» периодов, то есть из отдельных звеньев очень длинной цепи. А звучит она как красочно мерцающее интонационно-непрерывное мелодическое развитие, «журчащая речь о сказочных вымыслах»! Модуляций будто и нет. Словно это почти уже двенадцатиступенный ми мажор — ми минор с переменными тониками. *Почти*, ибо такова здесь лишь направленность мысли Глинки и его тонкого слуха, интонационно-мелодически сопоставляющего тональности. В марше Черномора мы имеем уже несомненный двенадцатиступенный лад — до мажор, в котором модуляции воспринимаются как отклонения единого лада[1].

Для эпохи «Руслана» обращение Глинки с тонально-тембровой красочностью не является новым открытием. Это — закономерность, чувство меры и стиля, вкус к красочным переливам, а главное, чувство «мелодической протяженности» на длительных расстояниях музыки среди разнокачественных смен, свойственных лично ему в высшей художественной степени, наряду с исключительным техническим мастерством выполнения любого замысла.

Сравнивая суровый светлый диатонизм интродукции с этой направленностью мысли к «диатонизации хроматизма», к построению из тонально-нейтрального хроматического звукоряда, словно бы диатонического по напряженности вводных тонов лада, не верится, что эти крайние тон-сферы распределены в одном произведении, не смешиваясь в грубом презрении к стилю. Правда, связью между ними служат элегически чувствительные «скользящие» гаммовые интонации в мелодиях и подголосках с «переменными полутонами» (см. выше), идущие почти через всю оперу и повсеместно любимые Глинкой (напоминаю, например, основной напев «Вальса-фантазии» или романс «Не искушай меня без нужды»). Но светотеневые интонации, свойственные эмоциональной элегической сфере, все же не так уж близки качественно иной сфере «звукокрасочных чародейств».

Но есть еще третья тон-сфера в «Руслане» с обратным направлением «гаммовости» — не к сглаживанию переходов от тона к тону вводными тонами, а к «снятию» полутонности. Крайний предел ее — целотонная нисходящая гамма Черномора. Постепенное приближение к ней можно считать от «гаммы радуги»

[1] См. книгу третью данного исследования: анализ марша Черномора.

(см. выше), особенно, как она проходит в увертюре, в заключительном этапе, преследуемая целотонной гаммой. Это — цифра **16** партитуры «Руслана» в издании Юргенсона. Что еще интересно обнаруживается в увертюре, это постепенность, с которой ярко-образно многократное интонирование тематического фрагмента «что смягченный рок отдаст мне» — в конце увертюры — становится все гаммообразнее; в изложении побочной партии акцентируется развитие данного фрагмента «и любовь твою и ласки», затем в басах же возникает, как новый облик-вариант, «гамма радуги», явно вытекая из фрагмента «и любовь твою и ласки» и, в свою очередь, сменяется настойчивостью «гаммы Черномора», проводимой fortissimo (альты, виолончели и контрабасы, фаготы и контрафаготы, два тромбона). Начальная интонация героической главной темы увертюры (вариант попевки «дела давно минувших дней») торжествует над Черномором и стреттно, «в буре и натиске», завершает движение. Гамма Черномора здесь, в увертюре, образно-отчетливо противопоставляет себя мягкой «гамме радуги», затеняя ее (снимая полутона), а «гамма радуги» в данном развитии движения восходит к фрагменту кантилены Руслана. Перед нами еще один пример интонационно-образного развития через сопоставление вариантов, да еще на гаммовых, то есть, казалось, невыразительных, «стертых» последованиях.

Оглядываясь с этой точки зрения уже на всю увертюру с начальных тактов, легко убедиться, что гаммовые пассажи («разбеги») после богатырских ударов tutti оркестра тоже имеют не формальное назначение переходов, а образно-выразительное: в них в потенции заключена главная тема увертюры с характерным взлетом, через заполненную в гамме квинту, в сексту и обратным движением. И тогда понятно, почему в развитии увертюры этот гаммово-симметричный «пробег» занимает внимание: он получает образно-смысловое значение, выступая возле иронически-обессиленных и искаженных интонационно «кулаков» начального tutti увертюры, тоже как обессиленный «разбег».

Тут мы можем наблюдать, с какой последовательностью и гибкостью Глинка в инструментальной форме владеет реалистически-интонационным образно-выразительным развитием темпопевок. И ничего лишнего. Ничего внешне формального. Каждое движение музыки обусловлено взаимодействием предшествующих и последующих «высказываний», «раскрытий» содержания тон-идеи.

Вот попытка смыслово сгруппировать основные интонации-попевки «Руслана», как постоянно переплетающиеся в действии, вариантно изменяющиеся, так и редко выступающие, но имеющие смысловое значение на каком-либо этапе эпоса:

I. Славянско-языческие представления о богах, природе, родине, предках, богатырских подвигах, борьбе светлых и темных сил и обрядово-бытовые действа. Сюда соотносятся попевки

Баяна с их многообразными вариантными переключениями (отмечу, кроме главной темы увертюры, наличие третьего звена первой попевки Баяна «преданья старины глубокой» в замечательной мелодии славления бога любви Леля, «русской эпиталаме» «Лель таинственный, упоительный»[1], «гамма радуги» с ее последующей эмоционализацией в ряде вариантов-переосмыслений, гамма полета Черномора, интонация оцепенения, интонации «здравиц» и «славлений», «плачей» и «причитаний» (почти все из основной попевки Баяна и частью из эпических интонаций скорби по родине и родным — Людмилы).

II. Любовь — Эрос, как власть, сила, плодотворная и, наоборот, чувственная, бесплодная, с переходом в иронию над жизнью. Любовь — страсть и любовь — верность. Сюда относятся из предыдущего хваления Лелю многочисленные варианты попевок Ратмира, «зовы сирен Наины», ее ироническая усмешка, тоска Гориславы (с характерной секвенцией «Ужели мне во цвете лет»), напев баллады Финна в его многообразном претворении, попевки любовной кантилены Руслана (одна из них «Что смягченный рок отдаст мне» в увертюре становится интонацией цели странствований — целью подвига, против которой воздвигают препятствия Черномор и Наина) и его ревности, попевки любовной тоски и радостного пробуждения Людмилы.

III. Эпически-повествовательные звукокартины и эпизодически описательные интонации драматических столкновений, состояний и ситуаций. Сюда относятся ритмоимитации движений, ударов, а также — редкие в «Руслане» — «натуралистические звукоподражания» (например, «стону вьюги», когда Голова дует, игре гуслей в сцене пира, в интродукции), затем боевые фанфары и кличи, различные восклицания и возгласы (в интонациях Наины и Фарлафа, особенно же в хоровом симфоническом наблюдении за боем Руслана с Черномором — хор: «Погибнет, погибнет»). По звукокартинности интонаций выразительны антракты ко II и IV актам оперы с их ясной звукоизобразительностью. И антракт к III акту по своей импрессионистски-образной звукописи. Основные попевки, ритмоимитации движений и образно-выразительные комплексы гармоний этих симфонических картин «инкрустируются» потом в ткань действия и продолжают свою «жизнь», сплетаясь с остальными действенными интонациями-комплексами вокруг каждого героя.

IV. Интонации, не входящие в развитие сюжета, действия, идеи, а между тем крайне одушевляющие музыку своим, если можно так выразиться, психореализмом. Например, часто встречающиеся русские обороты голоса с движением на просторный

---

[1] Стоит только перевести это третье звено баяновой попевки из си-бемоль мажора в си мажор (си, до-диез, ре-диез, ми, ре-диез, до-диез, соль-диез, си, ля-диез), как ее тождество, но вариантное, с мелодией Леля, станет вполне явным!

интервал (на октаву, на большую сексту), воспринимаемые как широкое, привольное «степное» дыхание. Они характерны вообще для стиля Глинки, а для «Руслана» — тем более, выражая эпическую сочную и протяжную речь.

Дело не только в запевках, но и во внутримелодических «возносах», взлетах голоса с длительной остановкой на вершине и плавным опусканием. Очень красиво распевно звучат в первой песне Баяна такого рода «задержки» на концовках начальной мелодической фразы: «цветок любви весны...», «на зов любви спешит...», «и солнце вновь взойдет» и т. п. Как глубокий длительный вздох, воспринимается фраза Финна «Ах! и теперь один, один» и начало монолога-арии Руслана «О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями?» [1]. Рассеянные по опере, эти типично национальные песенно-задушевные распевности составляют в целом стилистический образный комплекс и качества музыки, а не случайную черту той или иной мелодии. Контрастом таким привольным по объемности дыхания интонациям служат выражаемые музыкально-речево, вне кантиленности, состояния страха, испуга, удивления, ожидания в интонациях, не имеющих тематического значения, а лишь преходящих, но образно-характерных. Сюда можно отнести знаменитое по экспрессии, хотя речитатируемое на одном тоне, приказание Наины Фарлафу: «Людмилу унесем тайком» и т. д. В той же сцене замечательна интонационно-экспрессивная «игра» эмоциональным тонусом гласных в восклицаниях Фарлафа — в высоком регистре, *у* («о, ужас!»), *а* («взлезай»), *о* («в горе») и т. д.

Интонации испуга, недоумения, смятения и вместе с тем оцепенения и скованности мысли и движения идут через всю оперу, от увертюры (в разработке) и от момента похищения Людмилы Черномором в I акте и в знаменитом каноне. Они попевочно-тематически различны, но имеют нечто общее либо в длительно выдерживаемых гармониях оркестра, либо в скованности движения голоса и монотонности, почти недвижности интонирования. Во II акте интонации подобного рода состояний присущи Фарлафу в его сцене с Наиной, в IV акте в хоре «Погибнет» и в сцене Руслана, Ратмира и Гориславы перед погруженной в сон Людмилой (Горислава и Ратмир: «Волшебный сковал ее сон» и т. д.), в V акте, 1-й картине, в исключительно интересном, с данной точки зрения, трепетном и тревожном «речитационном» хоре испуганных рабов Черномора «В страшном смятенье» [2]. В нем как бы подытожена вся сумма «тревог и вол-

---

[1] Также начало каватины Гориславы «Любви роскошная звезда» — страстный вздох.

[2] Хор рабов — хор опасений за судьбу. Это последняя точка в развитии препятствий, мешающих, согласно предсказанию вещего Баяна (вторая песня в интродукции), соединению любящих, разъединенных бурей, подобно разметенным осенью листам. По музыке (ля-бемоль мажор-минор) хор рабов — один из замечательных симфонически-драматизированных моментов оперы,

нений» из-за окружающих героев опасностей, так что можно наблюдать «сквозную линию» подобных психологических состояний, почти параллельную линии любовного томления и скорби.

Остается напомнить еще о злобной иронии Наины в ее речитациях и особенно в сопровождающей ее появление перед Фарлафом лаконичной фразке деревянных духовых, всегда звучащей как злобная усмешка над человеческим чувством. Фразка чутко найдена Глинкой и, вероятно, сразу в данном «колючем» тембре. Несмотря на свой предельный лаконизм и эпизодичность, она словно вклинивается в музыку и никогда в течение слушания оперы не забывается, то есть не звуча, звучит. Глинка добился незримого присутствия Наины (кроме начала III акта, где она кратковременно находится перед зрителем) во все время, пока развертывается сказ о спасении Людмилы и победе идеи верности в любви.

Отсюда, с этой точки действия — с последней усмешки Наины и Черномора («чернобогов») над Русланом и Людмилой — следует взглянуть на всю эмоциональную эпико-романтическую концепцию оперы, чтобы через осознание этой концепции ясным было ее музыкально-вокально-симфоническое отображение в «жизни интервалов» и становлении *лада* как первоосновных выразительных *качеств* музыки. Подчеркиваю *качеств,* а не средств, формально-технологических. И жизнь интервалов, и становление лада в опере Глинки я рассматриваю как одно из существенных выявлений *интонации*, эмоционально-реалистической основы и качественного развития, направляемого интеллектом и осуществляемого в интонируемых звукообразах. Нет надобности после рассмотрения, как размещены по всей композиции существенные образно-музыкальные комплексы и как сплетены они друг с другом, пересматривать весь ход действия, все «песни-акты» эпоса. Достаточно вернуться к величественной или, как говаривал В. В. Стасов, к капитальной интродукции «Руслана», предваряющей дальнейшую цепь событий в «вещих песнях» Баяна. Не без намерения, не необдуманно построил Глинка — и с каким тщанием и совершенством! — в начале оперы столь монументальное эпическое сооружение.

особенно по сочетанию в нем дыхания Черномора — его приемов «устрашения» (выдержанные октавы деревянных, подобно валторнам в сцене оцепенения I акта, и т. д.) — с ритмами взволнованного скерцо, с частыми акцентами «сфорцандо», словно перебоями и «стуками» сердца в состоянии ужаса, с цезурами — будто «оцепенел язык», «не хватает слов» — и сменами бурного нарастания боязливыми piano.

Во всем этом много своеобразно глинкинского переключения бетховенской скерцозности (к примеру, напомню скерцо Второй симфонии) в театральный эпико-драматический план. И сделано такое переключение с тонким вкусом и стилевым чутьем богатого идеями художественного интеллекта. Тема о «следах» Глюка, Моцарта, Бетховена в «Руслане» — одна из любопытных. Вторая симфония Бетховена занимает в этих «следах» не последнее место!

И даже если допустить, что музыка могла быть создана до слов, — все равно, ведь Глинка же, а не кто другой, должен был потребовать от либреттиста слов и размеров стихов именно таких, какие соответствовали бы уже выраженным в музыке образам, носителям звукоидей. Поэтому к внимательному рассмотрению интродукции и обратимся.

IV

Концепция интродукции к «Руслану» овеяна идеями-представлениями о древней Киевской Руси на основе российско-славянских, популярных в обществе чаяний и гаданий. Не буду вдаваться ни в рассказ всем известного историко-политического истока и обоснования этих чаяний, так же как и в критическое рассмотрение этнологической и этнографической обоснованности воссозданного на основе их, то есть чаяний и гаданий, российско-славянского идейно-образного комплекса, особенно в литературе (сказки, эпос, мифология славянского язычества и т. д.). Находка «Слова о полку Игореве» весьма помогла всему этому движению.

Глинка не мог не быть в курсе подобного круга идей, к тому же во времена его молодости все более и более «восполнявшегося» убеждениями в несомненности всегда «в старину» себя выявлявшего вольнолюбия русского народа. Отсюда шла политическая идеализация «свободных» русских городов, вечевого уклада и т. п. Идеализировалась и быль о Киеве. Но в поэтическом отношении во всех этих «воссозданиях» всегда таились прогрессивные сопоставления и сравнения (подразумеваемые, конечно, то есть без акцента на tertium comparationis — на деспотической роли самодержавия в подавлении народных вольностей).

Сопоставления и сравнения с современным положением вещей выражались в том, что древнее славянско-русское язычество, древнерусско-славянский политический строй и уклад жизни оказывались исконной народной и притом государственной культурой, а не «заблуждением и мраком», то есть, значит, вольнолюбивее, глубже и прекраснее и, конечно, поэтичнее самодержавия и подавленного им православия.

Что Глинка это знал — сомнений быть не может. Сочувствовал ли? Скорее всего, да: трудно ему, правдивому, не лгавшему никогда перед своим творчеством художнику, было бы создать не только образ Ивана Сусанина — единственный психологически-реальный тип русского крестьянина в оперном театре — и народный кант «Славься» там же; но главное — воссоздать столь музыкально-образно убедительно картины Киевской Руси с изумительно прекрасной эпико-поэтической фигурой Баяна

и народными былинными представлениями обо всем укладе жизни лет давно минувших. Глинка вполне мог в начале «Руслана» ограничиться ансамблем и хором — «здравицей молодым», затем выступлением Людмилы и вести действие дальше. Вместо этого в запевах и песнях Баяна развертывается поэтическая концепция преданий старины глубокой, славянско-языческая «теория» создания мира и вещие речи о неминуемом для всех велении рока. Рок этот мыслится не отвлеченно, не мистически, а как естественная людская судьба — смерть, в соответствии с чредой времен года: как осенью «разметенные листья», за весной и за летним созреванием плодов любовного весеннего цветения, «существа природы» подвергаются зимнему оцепенению.

И в жизни людей — существ природы — гроза настигает готовое расцвести счастье. Но производительная сила любви — конкретно, опять-таки, а не мистически ощутимая в прекрасном человеческом чувстве, в любви мужчины и женщины — властнее всех гроз и непогод. Жизнь всегда будет продолжать петь любовную симфонию. Поэтому верность самому прекрасному чувству — лучший удел человека; а помогать любящим в их «достигании» друг друга — лучший удел верной дружбы (так Глинка по-своему «персонифицирует» сказочного скептика в делах любви — пушкинского Финна).

Такова поэтическо-симфоническая концепция «Руслана», как она выступает из музыки и текста, особенно интродукции с вещими песнями Баяна. Иную трудно вычитать. Не позволяют серьезность и убедительность интонаций и звукообразов и монументально слаженные формы. Глинка тут прошел мимо озеровского романтическо-исторического театра, не увлекся и катенинскими увлекательными речениями. Шаховской метко подсказал ему «Руслана», но, думается, как сказку-феерию. Кто же еще мог внушить Глинке столь глубокое и широкое раскрытие сюжета? Пушкин? Никогда не узнаем содержания их бесед. Может быть, Жуковский? Убежден, что при создании, а главное, при повороте концепции «Ивана Сусанина» на политически приемлемые для николаевской России рельсы он должен был принести свою лепту. Но после официального одобрения первой оперы и, главное, после смерти Пушкина Глинка отдалился от верхов интеллигенции, близких ко дворцу.

Моя догадка, что причины были не в ссорах с женой и не в сплетнях, а в «срыве» всех планов Глинки на свою петербургскую жизнь: увы, единственный правильный путь для него — уцепиться за музыкальный театр не только в качестве композитора, а и в должностном смысле, — оказался для него запретным. Служащий Придворной певческой капеллы, Глинка был для всех уже чужим, далеким.

Полагаю также, что в упомянутых выше письмах к В. В. Стасову Одоевский не случайно умолчал о содержании *картин* пер-

воначальной концепции «Сусанина». В них могло быть что-то глинкински свое. Может быть, и даже вероятно, к Жуковскому надлежало ехать не ради ритмов и метрики поэтической. Словом, история создавания «Сусанина» была затенена и продолжает оставаться запутанной. То же оказалось и с «Русланом». Ведь в политическом смысле Глинка в этот период был смирен, как овечка, раз навсегда запуганный в 1825 году. Остается предположить, что в юности своей Глинка мог взять какой-то курс, который, не будучи очень предосудительным, не принес ему большего вреда, чем перепуг, но помешал его «Сусанину» и ему стать не только лишь официально признанным! В глазах власти Глинка не заслуживал самостоятельного положения. Его заслонили от своих очей спиной А. Ф. Львова.

Такова была «предруслановская» ситуация. И все-таки, словно «омоложенный» и «возрожденный», Глинка создает краеугольные основные фрагменты-тезисы эпоса в «Руслане и Людмиле» и движется дальше, хоть и с перерывами, от одного содержательнейшего эпизода к другому. Не возрождал ли он в «Руслане» эпоху каких-то своих юношеских идейных увлечений? Правда, уже окрепло славянофильство. Но в «Руслане» этого нет. Глинка — слишком «язычник» в отношении мироощущения и глубоко народен, чтобы рядиться в костюм «допетровца». Следов, словом, как будто нет. Думаю, что *пока* нет.

Дело в том, что имеется несколько известных мне кратких устных преданий о Глинке, дошедших в дни моего отрочества и до нашей скромной и бедной семьи. Они сходятся с вытекающими из музыки впечатлениями. Предания, известные мне, шли из давних смольнинских (Смольного института) кругов — не высшего слоя — и, видимо, истоком их была стунеевская семья; но в данном случае это не существенно. В устных рассказах о Глинке акцентировалось его знакомство с Кюхельбекером как очень прочное. Больше того, указывали на его увлечение Рылеевым. Сестра Глинки Л. И. Шестакова, правда, в своем очерке «Былое М. И. Глинки и его родителей» («Ежегодник императорских театров», сезон 1892/93 г.) уверяет, что «брат никогда не вмешивался ни в политические, ни в хозяйственные разговоры; обыкновенно, когда заговорят о чем-нибудь подобном, он скажет: „Это не по моей части!" и уйдет к себе; там с роялем, книгами, которые привозил с собою, и птицами он бывал вполне доволен» (с. 452). Но раньше, рассказывая о детстве и отрочестве Михаила Ивановича, она пишет:

> «...Любил он читать или слушать рассказы о путешествиях, странах, производительности, городах и природе. ...Хотя у нас стоял большой шкап с книгами, но библиотека была небольшая, старинная. Помню, что там находились 12 томов „О странствиях вообще", „Всемирная история" и другие, изданные еще при императрице Екатерине.

Но добрый родственник Александр Иванович Кириянов, очень образованный, имел хорошую библиотеку серьезных книг и выписывал все вновь выходящие. Он привозил книги брату, читал вместе с ним, много ему рассказывал, — любознательность мальчика ему очень нравилась. Когда они дошли в путешествии Васко де Гама до разных островов Индейского архипелага, брат был в таком восторге, что принялся изучать описание этих прелестных островов и впоследствии говорил мне, что это, он полагал, было причиной его привязанности к географии и путешествиям» (с. 434).

А вот Глинка в расцвете сил (об этом пишет та же Шестакова *после* замечания, что брат не вмешивался в политические и хозяйственные беседы):

«...Живя часто за границей, он возмущался крепостным правом. В каждый приезд сюда устраивал он угощение крестьянам, а для дворовых людей — балы; сидел там с ними, следил за их танцами: обращался с ними, как с равными, говорил, слушал их рассуждения и проч. И брат так доволен был, сделав им праздник, что после дня три был весел, играл, пел — и вообще чувствовал себя хорошо.

Когда, бывало, приедут соседи или родственники, он войдет на короткое время, потом скажет, что ему нездоровится, и уйдет наверх» (с. 453).

Редактор последнего издания «Записок» М. И. Глинки («Academia», 1930) с странным упорством и в предисловии и в примечаниях старается уверить читателей в абсолютной аполитичности композитора. Редактор исходит всего лишь из честного признания Глинки, что он испугался, когда в полночь, через несколько дней после декабрьского восстания, за ним «приехали с приглашением» явиться на допрос для дачи показаний о знакомстве с Кюхельбекером и его племянниками. Редактору, якобы глубоко ценившему Глинку, не приходит в голову, что испугаться действительно можно было при создавшейся ситуации, а также и потому, что было отчего испугаться, даже на всю жизнь. Знакомство с Кюхельбекером не могло быть поверхностным эпизодом в биографии Глинки по самому характеру этого знакомства. Вот что рассказывает Глинка в «Записках» при описании своего помещения в благородный пансион при Главном педагогическом институте в Петербурге:

«Отец мой не щадил для меня издержек и потому поместил меня с тремя другими одинакового со мной возраста воспитанниками *с особенным гувернером (В. К. Кюхельбекером)* (курсив мой — *Б. А.*) в мезонине того же дома».

При описании «приглашения на допрос» Глинка добавляет о Кюхельбекере в примечании: «Кюхельбекер был у нас в ме-

зонине сначала особенным для меня с товарищами гувернером, потом преподавал синтаксис и *сочинение* на русском языке».

Всем, кто знает, какое место в старом русском дворянском быту занимал гувернер, — тут же еще гувернер в условиях пансиона, да еще кто учитывает общительный характер Кюхельбекера и любознательный нрав Глинки, поймет, что этот эпизод не был мимолетным в жизни Глинки. К тому же Кюхельбекер стал и преподавателем русского языка. Следовательно, было нечто, чего можно было пугаться. Но испуг не означает полного отсутствия интереса к политике и уж никак не позволяет оскорблять Глинку обвинениями во лжи из трусости на расстоянии тридцати лет от происшедшего. А редактор это делает, уверяя читателей в примечании к рассказу Глинки о виденном им декабрьском восстании, что Глинка (заметим, еще до испуга от посещения жандарма!) на площади не был и восстания «достаточно вблизи» видеть не мог. Рассказ о восстании, помещенный Глинкою в «Записках», конечно, нарочито «окрашенный». Но вместо того, чтобы лгать, как думает редактор, «трусливому» композитору в 1854 году лучше было бы просто умолчать о якобы виденном им событии 1825 года. Однако редактор не мог не знать основного качества «Записок» Глинки как автобиографического документа.

Глинка не лжет никогда. Даже предпочитает не умалчивать того, что помнит. Но, измученный недоброжелателями и явными врагами, готовый уже опять бежать из России, он до мнительности, во вред себе, осторожен и освещает себя и многое в своей жизни сугубо легкомысленнее, чем это было на самом деле. В рукописи видно, что Глинка порой начинает фразу иначе направленной, чем осуществляет, зачеркивая первый вариант. Заметен постоянный отбор: *как* сказать? — и опять иронический акцент на своей беспечности. Даже когда Глинке необходимо сказать главное, существенное, основное, но он знает, что этого или не поймут, или недооценят, он говорит, словно мимоходом, сжато, лаконично до предела, но умно, точно и правдиво. О том же, что при всяких обстоятельствах можно рассказать «без тормозов», Глинка сообщает радушно, красочно и свежо. Словом, «Записки» далеко не наивно-простоватый документ, ибо не наивно-простоватый человек их автор, к тому же истерзанный до крайности непризнанием своего творчества.

Глинка, конечно, видел декабрьское восстание и, может быть, сочувствовал. И, кроме Кюхельбекера, у него были среди восставших близкие знакомства. Не называя фамилии, но не скрывая *факта,* он тут же, в «Записках», сообщает о приговоре в 1826 году над одним из своих товарищей, правда, называя его жертвой легкомыслия. И даже при такой сугубой осторожности Глинки, последующая цензура не все в них пропускала, и редактор об этом полуумалчивает. Я вовсе не хочу выдавать

Глинку за «политического деятеля», но мне ненавистна отвратительная легенда о нем как о записном волоките, музицирующем всегда навеселе, беспечном и недалеком. Подобного рода воспоминания добавляются почтительно к тексту «Записок». Разобраться же в сфере культурных воздействий на Глинку и в его интеллектуальном росте попыток не делается.

Но даже допустим, что при близком соприкосновении с Кюхельбекером Глинка затыкал уши, когда беседы заходили о политике, но не мог же он миновать мнений и влияния своего гувернера и учителя русского синтаксиса и сочинения в области литературы и искусства. Возможно, что дошедшие до меня устные предания не верны в части знакомства Глинки с Рылеевым, но тщательное ознакомление с «Думами» Рылеева и вообще с трактовкой им русских исторических тем в поэзии убеждает, что глинкинские русско-исторические тенденции, как они отражены в «Сусанине», ближе к рылеевским тенденциям, чем к карамзинским. Мог же Глинка обстоятельно знать о Рылееве от Кюхельбекера и своего впоследствии сосланного товарища, мог читать и, наконец, читал рылеевские произведения? Ведь «Думы» вышли еще в издании 1825 года и распространились в обществе.

Итак, в отношении «Сусанина» — уже одна мысль создавать произведение это в виде своеобразных музыкально-исторических *картин* позволяет видеть тут воздействие рылеевской исторической поэзии, ибо в ней как раз имеется «большепланная» историческая картинность и героика, неотрывная от народно-исторического сознания, то есть как раз то, что и в «Сусанине» Глинки. А что вы там ни говорите, но в 1836 году, в тогдашних политических условиях, выйти на сцену с произведением, в котором русский крестьянин выведен как герой, — не в примитивно-бытовой стилизации, вроде лукавого Мельника в популярном водевиле Аблесимова, — а показан в психолого-реалистическом раскрытии деревенского быта, семейственности и личной душевности и в преломлении высокохудожественно эстетическом, — было шагом смелым и умно рассчитанным.

Теперь, после обстоятельных изысканий Тынянова о Кюхельбекере и издания его произведений, зная личность его, жизнь, труды и воззрения, каждый может представить себе тенденции Кюхельбекера как педагога.

Работая над Глинкой, я вновь вчитался в *российско-славянские* направленности мысли у Рылеева и Кюхельбекера, то есть то «архаистическое», с точки зрения плеяды карамзинистов и арзамасцев, что у подобного рода архаистов было прогрессивным. Я сейчас более, чем когда-либо, убежден, что «дума» в психике Сусанина и вообще исторически народное в этой опере рождалось, пусть даже сперва в нечетких чертах, под воздействием рылеевской политико-поэтической мысли, а впоследствии в кругу Жуковского было соответственно переосмыс-

лено. Что же касается «Руслана», то, по-видимому, поэтика дум и размышлений в нем также питалась «юношескими запасами» мысли и психики Глинки, а все российско-славянское, насыщенное еще русским XVIII веком с его воссозданием древнеязыческой мифологии славянства, романтически воспламенело под воздействием новой волны славянизирования, охватившей и «передовых архаистов» и декабристов. Опять-таки в устных преданиях о Глинке есть намеки и на славянско-польскую ориентацию некоторых «из Глинок», что совсем нередкий случай в Смоленской губернии, и — что существенно — на знакомство самого Глинки с кем-то из числа Южного общества. Во всяком случае, Киев и киевское как очаг средоточия обобщенной российско-славянской культуры могли не раз попадать в кругозор Глинки.

Во всяком случае, в чем-то Глинке было не совсем по дороге с Жуковским и его немецким романтизмом. Но иду дальше — не только с Жуковским, а и с Пушкиным, и особенно в линии «Руслана», ибо Глинка, конечно, «переосмыслил» для себя пушкинскую поэтику «Руслана и Людмилы» в ином направлении, гораздо более глубоком, и в этом переосмыслении большую роль могли сыграть рылеевско-кюхельбекеровские «российско-славянские» тенденции, пусть даже освоенные только в плане художественном. Сомневаюсь сам в этом «только», ибо крепкая, «глубинная» интонационная содержательность и форма, ею обусловленная, интродукции «Руслана», как «поэма в поэме», упорно твердит, что творческая мысль Глинки *устоялась* на очень *выдержанной* культурной основе, и только потому могло возникнуть столь органически совершенное преломление «дел давно минувших дней» в опере. Это вполне справедливый вывод даже в том случае, если известные мне устные предания никогда не подтвердятся документально, как многое — увы, темное — в биографии великого русского музыканта, создателя народно-национального стиля и соответствующих ему «форм музыкальной речи».

В гениальной увертюре Глинка рассказал образно, увлекательно сказку о «Руслане и Людмиле» в драматизированной симфонической форме[1]. С интродукцией он сразу вводит нас в мерный величавый эпический строй интонаций. Первые же такты, словно чьи-то мощные шаги в торжественно раскрывающемся перед глазами пространстве, ведут слух в непривычный мир мерного, несуетливого становления жизни. Раздается голос певца вещих песен — Баяна на ясном фоне мужского хора с «гусельным» фортепиано, арфа на выдержанных тонах-«педалях» деревянных с глубоким «убедительным» низким *си-бемоль* фагота:

[1] Напоминаю, что главная тема (партия) увертюры — вариант основной попевки интродукции («Дела давно минувших дней») в героическом ее аспекте: навстречу подвигам!

Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой. (bis)

Фанфарные трубы и валторны, прорезывая движения струнных и деревянных, призывают к вниманию (хор «Послушаем его речей...»). Настороженность, внимание. Следует вторая запевка певца на фоне фортепиано, арфы и пиццикато струнных:

Про славу русския земли
Бряцайте, струны золотые,
Как наши деды удалые
На Цареград войною шли.

Интонации первой запевки, размещенные по уступам *ниспадающих,* разнообразно заполняемых трех секст — три звена (*си-бемоль — соль, ля — фа, соль — ми*), входят как развиваемый мелодический элемент в состав многих комплексов «Руслана», именно в гранях сексты, становящейся выразительным интонационным стимулом и границей разнообразных «высказываний». Вторая запевка движется поступенным подъемом — сперва соседними, затем более широкими интервалами, открывая голосу возможность октавного песенного размаха при словах «На Цареград». На это хор отвечает кратким поминанием погибших:

Да снидет мир на их могилы!

Миг облачка. И опять фанфары меди и движения струнных и деревянных, словно жесты, обращенные к певцу.

Хор: Воспой нам, сладостный певец,
Руслана и красу Людмилы. (и т. д.)

Все светло, ясно, лаконично. Форма исконно эпическая (запевала и хор, рапсод и приветствующие его слушатели). Начинается первая песня Баяна, содержащая «теорию славянскоязыческого мироздания» и вещие речи о судьбе любящих. Тональность си-бемоль мажор сменяется ре мажором: это обычное в романтической музыке движение по терциям трезвучия, раскрывающее тональность, ибо движение от тоники к квинте стало ощущаться слишком «близким»: тональность квинты стала слишком «первородственной» и малоконтрастной. Песня начинается «речитацией» — сказом под звон гусель (фортепиано и валторна):

За благом вслед идут печали, (отыгрыш гусель)
Печаль же радости залог. (отыгрыш гусель)
Природу вместе созидали
Белбог и мрачный Чернобог. (отыгрыш гусель)

Первые два звена — постепенно нисходящие интонации в пределах разнообразно заполняемого, более «архаического» интервала квинты (*си — фа-диез, ля — ми*). Последнее же звено

из двух стихов построено на сцеплении квинт (*ля — ми, соль — ре, ми — си*) с концовкой на *фа-диез*, то есть, принимая во внимание раньше взятое *до-диез*, захватывается и квинта *фа-диез — до-диез*. Мелодически же стих «Белбог и мрачный Чернобог» образует красивую суровую интонацию с септимой внутри ее (*ре — ми*), находящей завершение в подхватываемом валторной *фа-диез*.

Я сознательно отмечаю тут шаг за шагом интонационные детали, чтобы показать, как стройно и последовательно работает мысль Глинки. Из элементов этих речитаций органически рождается мелодия песни, составляемая из параллельных контрастных строфических сопоставлений:

Оденется с зарею Роскошною красою *Цветок любви, весны,*	Первое звено, piano, светлая интонация в пределах квинты ре мажор.
И вдруг порывом бури Под самый свод лазури Листки разнесены.	Второе звено, forte marcato, тень — интонация в пределах симинорной квинты с концовкой, повторяющей концовку речитации («Белбог» и т. д.).

В оркестре к «бряцающим» фортепиано и к арфе присоединяется плавное движение альтов (divisi) и виолончелей. Оно действует как педаль, закрепляя «бряцание гусель».

Следующие строфы, также параллельно контрастные на той же музыке.

Жених воспламененный В приют уединенный *На зов любви спешит,*	piano, свет.
А рок ему навстречу! Готовит злую сечу И гибелью грозит!	forte, тень.

Стихи, выделенные курсивом, голос интонирует широко, *распевно,* скачком на интервал *сексты* (среди преобладания «квинтовых границ»), сейчас же заполняемой мерным, плавным движением. Отмечаю эти «секстовые инкрустации» в мелодию для получения красивой, выразительной фразировки лирических образов как примеры чуткого мелодического развития и как часто Глинкою применяемые «роспевные» расцвечивания мелодии. Они вызывают впечатление неизбывности дыхания, вольного, «незаторможенного». Это одна из прелестных особенностей русской кантилены той эпохи, известная и в бытовой романсно-песенной лирике.

Характер музыки: светлая идиллическая наивность первого звена или строфы контрастирует с властно-порывистыми, сильно отчетливыми интонациями второй строфы. Вмешательство рока не содержит ничего мистичного; оно так же неизбежно, как смена тепла весны и лета дыханием осени. Но в группе действующих лиц эпоса — в соискателях Людмилы (Ратмир, Фарлаф),

в ее отце Светозаре и в любящих Руслане и Людмиле — вещая речь вызывает волнение и различные отклики (это ансамбль — смена «диезных» тональностей: ми мажора и ля мажора, ми мажора, ля мажора и фа-диез минора). У Руслана ласковая, подхватываемая Людмилою, мелодия «О, верь любви моей, Людмила», сразу определяющая его открытый мужественный характер; у Фарлафа — броские встревоженные фразы, тоже и в дальнейшем ему свойственные; у Ратмира — мелодия широкого диапазона, словно чувство ревности, смягченное лирическим волнением. Его образ тоже намечается для слуха уже здесь.

Баян властно «речитирует» свое вещее слово, останавливая ансамбль:

Мчится гроза, но незримая сила
Верных любви защитит.

Это торжественное вмешательство *дактилей* в ямбы производит ошеломляющее впечатление внезапного поворота мыслей. Глинка подчеркивает данную смену и музыкальным ритмом. Мысль — *верных любви защитит* — интонируется мерно дактилически (соло, без поддержки оркестра) и звучит, как *ном,* заповедь, завет, как предварение событий. После нее Баян продолжает на основном напеве своей песни в ямбах (первая строфа, светлый ре мажор) спокойно развивать идею, что все течет своей естественной чредой, что:

Велик Перун могучий!
Исчезнут в небе тучи,
И Солнце вновь взойдет!
(широкая, распевная концовка)

В оркестре фортепиано и арфы поддерживаются «педалью» альтов и виолончелей, но у деревянных духовых возникает пленительная деталь: флейта интонирует с голосом Баяна напев «Исчезнут в небе тучи», вызывая своим появлением образ растаивающего последнего облака. Руслан и Людмила, прерывая певца, друг за другом заканчивают его мысль о верности и любви своей мелодической фразой из предшествующего ансамбля:

Руслан: Гроза небес тому, Людмила,
Кто другу сердца не хранит!
Людмила: Небес невидимая сила
Нам будет верный щит!

Баян же заключает свою вещую песню, продолжая мелодию Руслана, образным видением радуги, исконного народного символа примирения (арка) небосвода с землею:

И радости примета,
Дитя дождя и света
Вновь радуга взойдет.

Диапазон этого заключительного напева несколько расширяется (секста с захватом, как интонационной «приставки», септимы *соль*) и становится еще шире, еще *роспевнее,* словно нет предела дыханию певца. В оркестре же одно из волшебств Глинки: очаровательно мягкое, плавное, ясное мелодическое движение фортепиано, арфы, кларнетов и фаготов, дублирующих фортепиано; навстречу этому движению вступают флейты, и с ними мелодия плавной волной направляется вниз, интонируя постепенно ход (*ре, до-диез, до-бекар, си, си-бемоль, ля, соль, фа-диез, фа-бекар, фа-диез*) — «гамму радуги», привет, умиротворение! Это гаммовое движение принимает различный облик в течение оперы, становясь выразительно-смысловым, тематическим, обычно на данных здесь гармониях; но если в piano, то всегда в значении умиротворяющего, замыкающего волнение или разрешающего конфликт звукокомплекса. В forte же это — буря, вихрь, стон. В миноре оно принимает вид подголоска, обычно сопутствующего элегическому напеву и оттеняющего рисунок мелодии. Это, конечно, от Моцарта, но в еще более задушевном выражении.

Песня замыкается кадансовыми волнообразными, симметричными движениями фортепиано, арф и tutti деревянных духовых, но не застывает, будучи прервана ярким, светлым вмешательством смешанного хора всего оркестра fortissimo и еще военного («медного») оркестра. Возвращается основная тональность си-бемоль мажор. У струнных вихревые взлеты, приводящие через хроматическую гамму к одному из характерных в «Руслане» гаммовых («разносоставных») образов *бури.* Хор тоже переходит в интонацию «стонущей бури». Деревянные духовые — также (с флейтами в высоком регистре). Получается предварение «полета Черномора», похищающего Людмилу: только это еще не целотонная последовательность, а скорее одна из трансформаций «гаммы радуги», то есть тематического комплекса, связанного с явлениями природы. Такова именно чаще всего интонационная роль гаммовых последований в «Руслане». Вот текст этого «массового» ответа на вещие речи певца:

Хор: Мир и блаженство, чета молодая!
Лель вас крылом осенит!
Страшная буря, под небом летая,
Верных любви пощадит.

Иначе говоря, это первая «здравица молодым», но опять с подчеркиванием завета верности (как в аналогичной строфе в песне Баяна, здесь тоже торжественные *дактили).* Следует развитие здравицы на интонации первой запевки Баяна («Дела давно минувших дней») и вместе с тем первая вариация этой темы. Начинает Ратмир, подчеркивая недосказанную в «космо-

гонии» Баяна мысль: о предназначенной всем людям роковой судьбе (попевка становится из ямбической дактилической):

Ратмир: Лейте полнее кубок златой...
Всем нам написан час роковой!

Фарлаф, возражая ему, в обратном движении попевки вниз:

Вещие песни не для меня:
Песни не страшны храбрым, как я!

Это остроумный прием развития «здравицы» в досадное новобрачным напоминание о неизбежности смерти со стороны ревнивого Ратмира. Фарлаф, не поняв мысли Ратмира, отвечает хвастливой репликой. Возникает спор, своего рода обсуждение гостями речей Баяна: «рыцарская игра» в поэтический диалог. Но речи имели культовое вещее значение, и поэтому совершенно последовательно князь Светозар возвращает «попевку Баяна» к ее «величальному содержанию»:

Светозар: Лейте полнее кубки гостям!
Слава Перуну, здравие нам!

Тогда гости (хор) переводят здравицу на самого князя (весь оркестр с хором, грандиозное tutti con tutta forza интонирует попевку):

Светлому князю и здравье и слава,
В битвах и в мире венец! (и т. д.)

Отмечу интересную деталь в голосоведении хора: «ратмировское» направление попевки вверх — сопрано звучит одновременно симметрично с «фарлафовским» направлением ее вниз — у басов. Так всегда интонационно-конструктивно тщательно интеллект Глинки руководит движением музыки, собирая только что раздельно явленные элементы и, обратно, показывая какой-либо комплекс в развернутом виде.

За этой первой вариацией — первой общей здравицей — следует вторая, суровая по колориту, лирическая песнь Баяна: памятка о Пушкине («Есть пустынный край»). Эта памятка одновременно предваряет и балладу Финна и образ его (II акт). Повествование о Северном крае, о Севере — опять в контраст светлому свадебному пиру — переходит в напоминание о неизбежном ходе явлений («Но недолог срок на земле певцу, но недолог срок на земле»). В яркий контраст элегическому выступлению Баяна гости (tutti — хор и оркестры) продолжают величать князя, повторяя заключительную часть предыдущей «здравицы» и переводя ее во вторую вариацию — в *здравицу новобрачным*. Она развертывается в новой метрике (амфибрахии), в виде эффектного диалога избранной части хора (корифеи) с остальной хоровой массой, как концерт (concerto grosso), и достигает звонкой перекличкой запевал и хора яркой звучности. Словно «звенящие стрелы», летят в «антифонном обмене»

попевки все оживленнее и оживленнее. Сильнее вспыхивает пламя радости.

Корифеи, подкрепленные гобоями и кларнетами, запевают, как запевку, оркестровый мелодический фрагмент из интродукции «С супругою милой». Их ритм силлабический, то есть на строго выдержанном чередовании долгих и кратких длительностей. Tutti — хор и оркестры fortissimo — подхватывают, продолжая возглас корифеев, но в равных длительностях (четверти), то есть в акцентно-тоническом ритме: «Да здравствует князь молодой». Получаются своего рода ритмические «стретты» — искры от скрещивающихся мечей (стремительные взлеты струнных). Таких амфибрахических звеньев — при различной музыкальной трактовке амфибрахиев — четыре. Контраст чередования мерных длительностей запевов с остро акцентированной «убыстренной речью» припевов или ответов вызывает впечатление состязания степенной старости и порывистой юности — в возжигании, повторяю, пламени радости.

Глинка в новом симфоническом аспекте создает и здесь, как повсюду в интродукции, исконную народную форму массового гимнического пения, достигая исключительно напряженной непрерывности развития. Никому из последующих русских композиторов не удавалось с такой силой, яркостью и постоянным наличием, как Глинка говорил, «злобы», то есть смены художественно-образной «деталировки отдельных мигов», чем вызывается интерес слухового внимания,— не удавалось в аналогичных случаях добиться подобного размаха. Первый хоровонасыщенный акт «Чародейки» Чайковского — смена красочных эпизодов вокруг интриги, а не симфоническое развертывание звукоидеи. Пир в 1-й картине «Садко» Римского-Корсакова — «сокращенная» копия, подражание Глинке, а не дальнейшее развитие принципов великого мастера. В обоих названных случаях есть что-то от «передвижнических картин-повествований» в сравнении с картиной как симфоническим единством в развитии, идейно-живописно выраженном!

Трубы-соло переводят диалог корифеев и хора в новый, еще более звенящий и искристый, строй. Возвращается основная попевка Баяна («Дела давно минувших дней»), но в тоне субдоминанты, ми-бемоль мажоре. Ее интонируют корифеи-басы, как звонкую фанфару:

Трубы звучнее
Княжеский дом
Все: Пусть огласят!

Все (tutti хора и оркестров) подхватывают:

Корифеи: Кубки полнее
Светлым вином
Все: Пусть закипят!

Эти звенящие «стрелы фанфар», как слышим, вводят опять новый ритм: строй интонаций, новый метр. На момент словно тишина: флейты и кларнеты piano с присоединяющимся подголоском гобоев и фаготов останавливают движение плавной, подобной прозрачному светлому облачку, фразой. Их интонация переводит общее внимание на Людмилу (хор pianissimo на фоне легкого волнистого движения струнных):

Радость Людмила

(опять повторение запевки деревянных):

Кто красотой
Равен с тобой?

Из этого созерцания Людмилы рождается один из восхитительных моментов в развитии интродукции: очарование красотой (хор в форме канона, как бы предваряющий последующий — в финале акта; момент общего оцепенения: «Какое чудное мгновенье» — тоже канон). Тональности (ми-бемоль минор и си-бемоль минор) выбраны очень чутко. Мягко, нежно интонируемые, они излучают лунный свет. Музыка плавно струится (все время на попевке Баяна):

Меркнут светила
Ночи порой
Перед луной.

Движение словно остановилось: «не звуча, звучит». Внезапное fortissimo, tutti, властно утверждает си-бемоль-мажорность (с пониженной шестой ступенью — *соль-бемоль*) и яркость фанфарного движения:

Витязь могучий!
Враг пред тобой
В поле бежит.
Черный свод тучи
Так под грозой
В небе дрожит.

Последняя фраза повторяется басами хора: основная попевка в расширенных вдвойне длительностях. От нее, как искры, разбегаются ответные фразки остальных голосов хора и вызывают новый подъем, новое нарастание (от piano к forte fortissimo на доминанте фа мажора) заключительной общей здравицы и общего радостнейшего ликования. Эту заключительную стадию ликования (prestissimo) зачинают мощные и звонкие, словно удары молотов, унисоны группы медных инструментов; струнные подкрепляют их своими упругими, восходящими к одной из предваряющих основную попевку Баяна интонациями (в начале интродукции, а в середине эта же интонация фигурировала как вторая тема здравицы у корифеев «с супругою милой») и уже из яркого, унисонно-октавного проведения ее воссоздается интенсивнейшее tutti хора и оркестров на новом варианте первой

основной запевки в ее движении к наивысшему (и регистрово!) подъему:

Да здравствует чета младая,
Краса Людмила и Руслан! (etc)

Но и за подъемом еще не исчерпывается сила звучности. Опять движение возвращается к варианту основной попевки, опять растет волна подъема на том же материале и в том же ямбическом устремлении через широкое дыхание классического каданса к заключительному (più stretto) триумфальному утверждению тоники: взошло солнце! Струнные сверкают своими вращающимися фигурациями, воспроизводя в них все ту же интонацию основной баяновой запевки. Трезвучие си-бемоль мажор в облике мощного арпеджио. Остальные инструменты выдерживают педаль — *си-бемоль* — тонику всей интродукции. Так до заключительных фанфар, завершающих величавую композицию!

В стремительности, в одержимости порыва «к радости», в пафосе завершительных нарастаний интродукции чувствуется вакхическая дифирамбическая восторженность, что можно лучше всего выразить пушкинским стиховым изречением:

Да здравствует солнце,
Да скроется тьма!

Только смелое, не знавшее в себе «скупости и скудости» ума и воображения, дарование Глинки могло внушить силу поместить в самом начале, в первой же *песне* эпоса о «Руслане и Людмиле», столь классически прекрасный, величавый пролог-пропилеи, содержание которого перерастает восторг брачного пирования и является, в сущности, симфонией-одой, гимнической одой, создающей жизнь чувству *любви* — любви в человечестве и в природе.

На мое ощущение, вакхический пафос эпического брачного пира у Глинки звучит как праздник плодородия — исконный народнейший праздник с его пьянящим веселием! В то же время русско-славянский *тонус,* народность интонаций и форм, выведение этих форм из исконных элементов массового гимнического и дифирамбического пения связывает интродукцию «Руслана» с коренным бытовым строем и с истоками народного творчества.

V

В «Руслане» Глинки развертывается образно-богатая, можно сказать, расточительная «жизнь лада» и его выразительно-интонационных элементов — интервалов. Жизнь эта оформляется в прекраснейшем пластическом мелосе. Мелос — мелодическое проявление звукоидей в музыке Глинки — не только свойство мелодии в обычном представлении о ней. И гармонии и тембры

поют, и они, в сущности своей, мелодичны. Поет оркестр Глинки, словно вокализируя каждый свой оборот. И за всем этим смыслово-эмоциональным образным содержанием ощущается «жизнь лада» — строя музыки в условиях стиля глинкинской эпохи.

Понятие *лад* трудно определить с точностью, как и понятия интервал, вводный тон, музыкальное развитие, сонатность, симфонизм. Может быть, вся эта глава покажется сугубо музыкально специфической. Но уверяю, все перечисленные понятия я исследую в их интонационной природе с ее неизбежно эмоциональным тонусом, ибо всякое звуковысказывание человека, если оно образно-художественно, выявляет себя в напряженно-непрерывном, управляемом интеллектом и ритмом дыхания становлении в определенных гранях высотности — в тонусе. Это и есть интонация, очеловеченное звуковысказывание, отраженное и в созданном человеком, его общественным сознанием, инструментарии.

Лад — организация составляющих данную эпохой систему музыки тонов в их взаимодействии. Но такое статическое определение не должно затенять главного качества лада: исторические конкретные причины, вызвавшие к жизни ту или иную систему организации тонов (как и слов, и всех форм человеческой речи), действуют в процессе, то есть никогда эта система не является абсолютно завершенной. Она всегда находится в состоянии образования и преобразования, разложения и собирания, даже с трудом стабилизируясь в самом сверхакадемически совершенном произведении, если оно не безнадежно мертвое, то есть просто набор схем!.. Поэтому лад всегда живет, впитывая в себя новые интонационные соки и перерабатывая издавна его составляющие элементы. Даже конструктивно наглядные «выражения» лада — основные звукоряды и гаммы, отрезки звукорядов прежних эпох и новые тон-схемы — находятся в постоянном переустройстве.

В своем «Руслане» Глинка не оставил в состоянии формального «покоя» ни одного элемента, ни одной схемы лада: и тянущийся отдельный тон, и любая гамма в любом составе звучат образно-выразительно, сообразно данной симфонически-эмоциональной сюжетно-драматической или изобразительной сценической ситуации.

Господствующей ладовой системой в эпоху Глинки была, конечно, классическая, тонально-уравновешенная понятием «родства тонов» диатоника мажора и минора: в мажоре — ясно и четко отраженная в закономерности мажорного звукоряда, а в миноре — выраженная менее устойчиво, в нескольких направлениях. Но в границах этой мажорно-минорной ладовости действовали в переосмысленном интонационном содержании старинные, так называемые церковные (и то очень узко!), средневековые лады. Всегда в интонационном «брожении», всегда «воссоздаваемые», то обезличиваемые мажорностью, с ее властной

«вводнотонностью», то вновь своей суровой диатоничностью заявлявшие об исконной *крепости* и неувядаемой свежести своих интонаций, они, средневековые лады, одушевляли господствующий лад, препятствуя его увяданию «в чувствительной вводнотонности».

С другой стороны, действовала иная интонационная культура: внеевропейская ладовость, всевозможные «экзотические» ладосистемы. Я не поклонник теорий заимствования и считаю, что только то или иное «обострение» эмоционально-смыслового тонуса в европейской музыке и уточнение граней внутри господствующего европейского лада вело к слышанию «экзотического» и к включению иноэлементов в привычный строй. Я считаю, что даже ставшее в музыке XIX века столь популярным внедрение в систему европейского лада интонаций «венгерской гаммы» было подготовлено чуть не со второй половины XVII века эволюцией внутритональных перемещений полутонов, то есть еще в период борьбы за закономерную темперацию, за конструктивную устойчивость мажора с четким положением вводного тона, за логическое соотношение тональностей и т. д. Итальянцы XVIII века тоже действовали в обоих направлениях: и за «чувствительную хроматизацию» мажорности, и за образование своего рода мажорно-минорной стадии ладовости, и за укрепление сурового строя классической европейской диатоники.

В эпоху все более и более темпераментного и страстного становления романтизма с его крайней субъективизацией культуры чувства («тристановская стадия») европейской диатонике грозило растворение в тонально нейтральном двенадцатиступенном хроматизме и в «варварском glissando», если бы в недрах того же процесса хроматизации диатонического лада не возникало как противоядие против его разложения «безличной» полутоновостью ощущение «конструктивно-интонационного значения вводного тона». Это расширение значимости вводнотонности как скрепляющего, а не разрушающего стимула напряженности звуковысказывания, по-видимому, было обусловлено процессом внедрения вводного тона в живые, еще действующие, средневековые лады и приближением их к мажорности: иначе говоря, «вводнотонность», как сильное своей «цементирующей» интонационной ролью качество, стала перемещаться с седьмой ступени мажорного лада во внутренние его области и, разрушая остатки «тетрахордовых межей», крепить единство лада.

Это очень любопытная стадия развития европейской ладовости. Надо услышать процесс подобного рода, чтобы понять, как он привел к разнообразным по составу и распределению интервалов звукорядам, все-таки мажорным или мажорно-минорным и все-таки диатоническим по принципам звукосоотношений, то есть без полутонов, как «хрома», но с *вводными тонами* как явлением, скрепляющим тональные связи. Не парадоксально назвать это «диатонизацией хроматической гаммы», осмысле-

нием ее как лада с четко разграниченными значениями отдельных тонов.

С такого рода организацией не случайно совпадает повсеместно европейское явление: все более и более самостоятельное интонационное существование «тритона» (интервала увеличенной кварты), скачки по интервалам которого перестают «пугать» слух. Если вспомним, что уже в учебниках гармонии начала XIX века трезвучие седьмой ступени (уменьшенное) считалось основным аккордом, — такое обострение слухового восприятия, как оно проявляется во все более и более крепнущей «тритоновой интонации», не должно удивлять. Остается еще добавить, что в работе слуха в области интонационного переосмысления хроматической гаммы, то есть расширения сферы вводнотонности, а с другой стороны, в стремлении сохранить за целыми тонами их преимущество, в европейской ладовой системе выявилась крайняя тенденция: целотонная тонально нейтральная гамма стала все чаще и чаще заявлять о своем праве на самостоятельное интонационное бытие.

На этих сложных стадиях перерождения европейской ладовости организуется творчество Глинки, и в его «Руслане» мы имеем не только отражение подобного рода процессов, но и классический стройный их синтез, смыслово-содержательно-образно, а не формально выявленный. Поэтому «жизнь лада» в границах второй оперы Глинки представляет собою глубокий интерес. В ней выясняется закономерность творческого метода великого русского композитора в конкретнейших явлениях эволюции музыки — в ее интонационной лаборатории, как барометр, чутко отражающей воздействие действительности, ибо музыка — всецело интонационное искусство, конечно, образно отражает, а не образно воспроизводит действительность.

В «Руслане» налицо десять разновидностей проявлений лада:

I. Нормативный европейский мажор, с его вариантом — гармонический мажор — с пониженной шестой ступенью.

II. Три обычных разновидности европейского минора (естественный диатонический, мелодический и гармонический).

III. Мажорно-минорный лад, возникающий из сосуществования большой и малой терции между тоникой и третьей ступенью. В мажоре это достигается чаще всего интонированием повышенной второй ступени.

IV. Хроматическая гамма как отражение glissando (интонационной скалы первобытных культур), то есть, в сущности, тонально нейтральный 12-ступенный ряд.

V. Хроматическая гамма как диатонический лад, с точно разграниченными соотношениями вводных тонов (см. «Интонационный анализ марша Черномора»).

VI. Серия промежуточных, то лишь полутоново-окрашенных, то вводнотонностью организованных ладов-звукорядов; например, «последовательность радуги» в конце первой песни Баяна,

а также в хорах дев, сирен Наины и танцах III акта. Можно подметить в этих образованиях следующего рода закономерность: «полутонизация» звукоряда не всегда заходит за грани одного из тетрахордов, его разделяющего. В ре мажоре получается такая последовательность, интонируя сверху вниз, как в «гамме радуги»: *ре, до-диез, до, си, си-бемоль, ля, соль, фа-диез, фа-бекар, фа-диез.* Та же гамма в увертюре: *ре, до-диез, до, си, си-бемоль, ля, соль, фа-диез, ми, ре*[1].

VII. Мажорный лад в его «миксолидийском» облике, то есть от пятой до пятой ступени. Тоника становится в центре звукоряда, а пятая ступень — начальным и конечным опорным тоном, теряя свою «доминантовую» специфику. Характерный признак этого лада — наличие малой септимы от первой ступени. В «Сусанине» это напев «Славься». В «Руслане» — хор славления Леля («Лель таинственный»). Но и там и тут ряд «миксолидийских» мелодических оборотов, как, например, мелодия рондо Фарлафа («Близок уж час торжества моего»). В целом же наличие «средневековых ладов» не характерно для стиля второй оперы Глинки и обычно преувеличивается. Основа «Руслана» — классический европейский мажор, включающий в себя безграничное многообразие метаморфоз.

VIII. Целотонная гамма Черномора.

IX. Внутриладовые мелодические звукоряды, среди которых особенно выделяется шестиступенный звукоряд — своего рода «гексахорд», в границах которого интонируются важнейшие попевки «Руслана», начиная с основной попевки Баяна в начале интродукции («Дела давно минувших дней»). Размещение интервалов внутри этого звукоряда многообразно: то обнаруживается его «квинт-секстная» природа, как в указанной попевке или в мелодии арии Людмилы «Вдали от милого», или в остинатном напеве баллады Финна, в чем выражается смысловая связь образов Баяна и Финна, то секста притягивает к себе в качестве «приставки сверху» малую секунду и образуется миксолидийский оборот интонации (мелодия рондо Фарлафа), то мелодически заполненные сексты чередуются друг за другом. В плавном мелосе Руслана секста как интонационное звено занимает значительнейшее место и едва ли не обусловливает пластичность мелодических линий и структуры. Интонационно-качественные

[1] Я уже обращал внимание на то, что последовательности типа «гаммы радуги» связываются в «Руслане» с явлениями природы, направляясь, с одной стороны, к хроматизму типа glissando, как стон вьюги в сцене с Головой, а с другой стороны, к образу грозовой тучи — полету Черномора — к целотонной гамме. Между этими крайностями — сплошь полутона и сплошь целые тона — много оттенков. Характерный пример — мольба хора Перуну в начале финала I акта, в виде нисходящего хода звеньев хроматизированных последований: «Скрой от ненастья, от чары опасной их младость...» — после благословения молодых отцом. В финале же оперы примечателен расходящийся вверх и вниз хроматический ход, но тоже с целым тоном от первой ко второй ступени «Хищный, лютый враг, страшись!»).

разновидности «гексахорда» зависят во многом от опорного тона или стержня, вокруг которого «вьется» мелодия. В балладе Финна это — квинта тоники, в мелодии Ратмира («Брег далекий») это — терция, во второй песне Баяна («Оденется с зарею») это — тоника.

В дальнейшей эволюции русской музыки очень выразительно значение секстового звукоряда как интонации у Даргомыжского и затем у Чайковского[1]. В эпосе «Руслана» секста как интонация служит основой для широких «роспевных» лирических фраз (например, во второй песне Баяна каданс первого звена мелодии «Цветок любви весны»). Простор, ясность, полнота дыхания, спокойная уверенность, но и глубокое раздумье (например, малая секста в прекрасной мелодии Руслана «Времен от вечной темноты») слышатся в секстовых «переходах» голоса. Популярность секстовой шестиступенной мелодии и в западноевропейской, и особенно в русской музыке трудно объяснить. Очевидно, с ней связаны глубокие интонационно-эмоциональные качества — выражения внутренней психической жизни. В музыкальном оформлении «секстовость» является уже своего рода объективной, «словарной» постоянной величиной или «суммой» множества с ней связанных образно-интонационных ассоциаций. Особенно часто «секстовость» образует мелодический базис внутри октавного мажорного звукоряда от пятой до пятой ступени лада, не непременно миксолидийского (прошу вслушаться в интонационный «состав» и движение популярнейших мелодий Верди: застольной песни в «Травиате» и песенки герцога в «Риголетто»).

«Гексахордность» «Руслана» стилево далека от подобной общедоступности, ибо ее эмоциональный тонус иной. Но значения секстовости в образовании мелоса этой оперы отрицать невозможно, как и многообразности ее интонационного проявления. Сравним контрастные примеры: напев баллады Финна и мелодию Ратмира «Чудный сон живой любви» или ярчайший образец гексахордно развиваемой мелодии «Есть пустынный край» (памятка Баяна о Пушкине), с речитационными шестиступенными интонациями Наины и ее «дуэттино» с Фарлафом, причины напряженности которых «слух» долго не может себе объяснить[2]. Только после победоносного возгласа Наины в конце, с долгим упором на тонике *си-бемоль,* разгадывается музыкально-интона-

[1] Подробно см. в моей монографии: «„Евгений Онегин" — лирические сцены П. И. Чайковского».

[2] Замечательно в этой «речитации», идущей в пределах *фа* первой — ре второй октавы, преобладание вводного тона *ля,* при далеких расстояниях которого от тоники *си-бемоль* он начинает в течение «дуэттино» жить собственной жизнью, как терция фа-мажорного трезвучия или как квинта ре минора. В этом и заключается секрет непрерывности напряжения, всегда ощутимого, простейших, казалось бы, интонаций Наины и злобно-иронического тонуса их вплоть до триумфально-заключительного утверждения их власти (тоники *си-бемоль*).

ционная иллюзия: шестиступенный диапазон звукоряда не заключал в себе сексты как интонационного зерна. Изменчивость точек опоры — вот основа всей злобной речитации Наины. Сделано это очень искусно и сделано соответственно смыслу сказочной ситуации: Наина дразнит Фарлафа, словно буквально «водит его за нос», не высказываясь долго до конца. Интервалы шестизвучия образуют то тот, то иной интонационно-ладовый оборот, тем более что между фразами Наины много пауз, тогда как Фарлаф устойчиво «долбит» свое: «Скажи, кто ты».

Прошу извинения за долгое сосредоточение внимания на таком, казалось бы, микроскопическом анализе. Но в подобного рода моментах и раскрывается интонационно-выразительное значение интервалов и *жизнь лада.* От наивного изумления перед художественной образностью комедийной встречи хвастуна и труса со мстительной злой старухой хочется перейти к объяснению такого изучения: ведь если бы Глинка тот же текст разместил в нескольких речитативах secco и в интонационно безразличных мелодических фразах, изумления бы не было. Не в словах тут дело и не в забавной ситуации, а в музыкально-образном углублении наивного содержания и художественной его чеканки.

Главная причина удачи Глинки — в выборе правдивых, реалистически точных интонаций; вот в этом тонусе, в этой высотности и так паузируя и «говорили бы» друг с другом подобного рода персонажи в живой действительности. Глинка не подражает бытовому говору. Наоборот, он всю встречу интонирует в строго «классической упряжке» голосоведения и формы, но благодаря правде интонации эта «упряжка» не является «игрой воображения», а последовательно вытекает из ситуации и ее психологического тонуса!

X. Только один характерный момент в «Руслане» можно считать за попытку передать образно-архаическое становление лада. Это заключительная стадия восточных танцев в саду Черномора. Типично инструментальные квинты наслаиваются пластами одна за другой: *ми — ля* как «органный пункт» в верхнем регистре, под ней *ля—ре,* затем еще ниже *ре—соль.* В самом конце иное наслоение: сверху *си—ми,* ниже *ми—ля,* еще ниже *ля—ре.* Захватываемые первыми скрипками «в пробеге» *до* — в первом случае и *соль* — во втором вызывают ощущение пентатоники.

В пределах этих ладовых комплексов и их крайних граней (хроматизм, организованный вводнотонностью, и целотонный ряд) действуют основные интонационные закономерности, обусловливая «жизнь лада» и выразительность интервалов:

1) Каждое движение через ступени, иначе говоря, каждый интонационный «скачок» вызывает необходимость закономерного заполнения. Способы заполнения многообразны. Причина этого процесса заключается, вероятно, в том, что каждый лад отражает на соответствующем этапе интонационный непрерывный

ряд, то *качество,* которое обусловливает тонус человеческого звуковысказывания: наша музыкальная и словесная речь всегда «настроена» как струна в некоем высотном и тембровом строетонусе. И как задетая струна возвращается к своему естественному тону, так элементы лада, интонируемые «вразбивку», вызывают движение к природному своему расположению. Образно выражаясь, к первобытному glissando, где еще не выявлены ни тона, ни их взаимосвязь.

2) Закономерность смен опорных интонационных тонов звукоряда как стимул мелодического движения. В принципе каждый тон лада может стать опорным и создать сходное или контрастное предыдущему строю объединение вокруг себя неопорных тонов. И в европейском ладу, несмотря на постоянное, точно установленное предназначение каждого тона, в мелодии происходит смена опорных тонов, и обнаружение тоники как основной «устойчивости» не сразу осуществляется. Классический пример длительного необнаружения тоники в русской музыке: прелестная мелодия Наташи в I акте «Русалки» Даргомыжского («Ласковым ты словом»). Мелодия начинается с третьей ступени лада (*до-диез* ля мажора), тоника (*ля*) подхватывается лишь проходящим «броском» и не появляется как опорный тон лада до конца ветвистой мелодии, в которой тон *до-диез* долго звучит как «стержневой», особенно при отклонении напева в до-диез минор. В «Руслане» же, конечно, марш Черномора является наиболее «острым» случаем необнаружения устоя, вплоть до вызывания «слуховой аберрации», когда восприятие «считает» за тонику другой тон. Подобного рода закономерность отчасти связана с явлением

3) «переменности» состава внутриладовых звукорядов или их «досказывания». Наблюдение за этим явлением, давно моим слухом подмеченным, объясняет возможности очень многообразного изобретения мелодий в пределах, казалось бы, исчерпанного интонационного комплекса. Возьмем мелодию первой песни Баяна («Оденется с зарею»): вначале она интонируется в пределах квинты, но на четвертом такте подъем голоса в сексту, к плавному «роспеву» каданса устанавливает «шестизвучие» как интонационный комплекс. В подобного рода квинт-секстовых ладовых отрезках наблюдается своеобразное соревнование и за «опорность» на вершине диапазона, и за «равновесие» мелодического значения (напев баллады Финна). Но это еще не «переменность» состава звукоряда как обнаружения главного свойства третьей из перечисляемых интонационных закономерностей. Переменность происходит от *притяжения* опорным тоном соседних тонов (чаще полутонов) как «приставок», как перехода голоса за грань звукорядного отрезка, что вызывает усиление интонационной напряженности.

Словами очень трудно передать нескончаемую интонационно-выразительную прелесть и возможности, заключающиеся

в этом, едва ли не основном, «двигателе» — существенно музыкальном — мелодического развития. Когда соревнуются опорные тона, как это часто бывает в квартово-квинтовых звукорядах или в квинт-секстных, состав отрезка не меняется. Происходит перемещение опорных точек. Иное дело, когда слух наш, только что восприняв данный интонационный комплекс в таких-то гранях, начинает замечать притяжение приставки к опорной точке, скажем, полутона к верхней сексте, что уже часто вызывает ощущение «миксолидийности». Пример, когда в интродукции к «Руслану», в стадии заключительного нарастания к верхней сексте основной си-бемоль-мажорной попевки Баяна присоединяется *ля-бемоль,* далее *ля-бекар* и *си-бемоль* — такое расширение диапазона является движением к верхней октаве лада. Но когда замечательная мелодия хора «Лель таинственный», звуча в первых тактах в пределах сексты, завершается ходом вниз к опорному тону *фа-диез* («неизбежное на земле»), обнаруживается «миксолидийная сущность» его интонации. Надо отличать это явление (можно еще назвать его, как отмечено выше, «досказыванием» звукоряда) от модуляции, то есть от перехода голоса в другую тональность. Вообще «жизнь лада» заключает в себе тончайшие интонационные детали, и только различая слухом их и понимая их закономерность, оцениваешь глубоко волнующее многообразие «эмоционально-музыкальной речи», так гибко следующей оттенкам мышления и руководству интеллекта.

4) Сосредоточение (централизация) интонационного внимания на каком-либо интервале внутри лада как максимально выразительном соотношении. В убедительном по своей содержательности напеве Финна, при его квинт-секстовом звукоряде, преобладающе звучащим «настойчивым» интервалом является *кварта* (*си—ми*). Первое звено напева даже имеет мелодический каданс — «опевание» нижней грани кварты окружающими ее тонами. В итоге оказывается, что интонационная конструкция данного напева состоит из звеньев кварт (считая снизу: *ля—ре, си—ми, до-диез—фа-диез*).

Сухость объяснения неизбежна, но если преодолеть ее живым наблюдением, слуху открываются все новые и новые «разгадки» неисчерпаемости *мелодического* становления в музыке и причины столь неизбывного эмоционального воздействия мелодики на человечество. И это в условиях очень ограниченного числа звуков, принимаемых общественным сознанием за музыкальные и образующие лад.

Не умножаю примеров всех четырех закономерностей. Рекомендую сравнить некоторые образцы глинкинского мастерства выразительной пластики мелоса, в которых сочетаются в непрерывной смене: широта интервала с заполнением, соревнование опорных тонов (квинта лада, например, интонационно занимает в слуховом внимании место тоники, на чем порой

основывается длительное напряжение), «досказывание» диапазона лада и сосредоточение слухового внимания на каком-либо «центральном» звукосоотношении. Секундовая плавность волн мелодии романса Ратмира — вот одна сфера, и неменьшая плавность широко «роспевного» Largo арии Руслана («Времен от вечной темноты») — вот другая, равно прекрасная сфера. И та и другая — размышления. Чувство Ратмира — в плену красоты его верной подруги. Нежность ласкающих эту красоту взоров и прикосновений, ясное ощущение скульптурно-пластического созерцания — такова впечатляемость мелоса романса. Наоборот, «роспевная» мелодия знаменитого Largo уносит взор в безоглядность и беспредельность степи и неба, и нет ощущения предметности: мысль естественно влечется к думам об ограниченности личной жизни и «темноте времен», о неминуемости конца.

Таким образом, еще раз в центре оперы интонируются вещие речи Баяна, а в интервальности опять занимает интерес слухового внимания *секста*, то широко распевная, то заполненная, то централизуемая, то оказывающаяся «приставкой» квинты лада (*си*). Эта квинта становится опорным тоном; в свою очередь, от нее излучается секста и т. д., пока не устанавливается тоника (*ми*), теперь всецело интонационно обоснованная.

В заключение данной главы необходимо обратить внимание еще на существенно в интонационном отношении важное явление в «Руслане» — на фанфарного типа интонации. Сами по себе выразительные и обычно четко устанавливающие лад, они, однако, у Глинки вызывают стимул к мелодическому их заполнению, порой на длительных расстояниях. Принцип «ничего лишнего», «ничего самодовлеющего», вне обусловленных содержанием эпоса или звукоидеи «предназначений» каждой интонации, всегда господствует в «Руслане», как и всюду в творчестве Глинки. Поэтому мелодическое заполнение фанфарных интонаций, отвечающее вышеуказанной закономерности, не является у него «переборами арпеджио», случайно формальным пробегом гаммы и вообще механическим заполнением «пустоты» в интервалах. Дело тут заключается в интонационном раскрытии смысла — и потому музыкальном развитии.

Двух примеров «расстановки» появления и места фанфарного типа интонаций в «Руслане» будет достаточно для уяснения наблюдаемого явления. Финал I акта начинается с фанфарного движения аккордов ми-бемоль мажора и ответной им терцовой фанфары валторн. Это довольно обычный в операх «прием сигнализации», указание на предстоящий важный момент в действии. И действительно, за ним начинается обряд благословения отцом молодых перед уводом их в опочивальню и вакхическим гимном Лелю, божеству любви. Широкая напевная фраза Светозара («Чада родимые! Небо устроит вам радость...») — мужественная благородная кантилена — диатонически заполняет

интервальные ходы фанфары. Следующая за этим мольба хора к Перуну («Скрой от ненастья, от чары опасной их младость») является поступенным нисходящим движением мягких *хроматизированных* гармоний, «полутоново» восполняющих фанфарные интервалы.

На смыслово-тематическое значение в «Руслане» подобного рода ниспадающих последований и на их связь с языческим культом природы и обрядности уже было указано. Итак, вот экспозиция, тезис. Его завершает опять повторяющаяся также аккордово-фанфарная последовательность, но у струнных. Тогда начинается развитие в пределах сопоставления диатонической и хроматизированной ми-бемоль-мажорности: большой плавно-мелодический ансамбль, в котором интонации Руслана и Людмилы примыкают к строю речи Светозара, а Ратмир расцвечивает свой мелос «узором полутонов», то есть закономерно интонационно соответствуя данной хором в «экспозиции» хроматичности, при иной смысловой направленности интонации. В «экспозиции благословения» не было двух тем, но две тенденции интонации — диатоническая и хроматическая; эти тенденции и являются стимулом развития, находя опору в сюжетной ситуации: счастливые новобрачные и отвергнутые женихи. Оттого в развитии плавно напевному мелодическому строю «речей» Руслана, Людмилы и Светозара противопоставляются ритмически акцентированные (восьмые с точкой) «выпады» Фарлафа и «томные воспоминания» Ратмира о родной Хазарии в интонациях хроматизированной мелодии. Изредка в ансамбль вклиняется рисунок начальной ответной фанфары (то у струнных, то у валторн).

Сосредоточенно-созерцательное настроение ансамбля с размышлением о неизбежном конце существования[1], которому в конце концов подчиняются даже ревнивые и хвастливые интонации Фарлафа, сменяется бурным вихревым ритмом (allegro risoluto) хора Лелю. Си мажор этого хора уже достаточно подготовлен гармоническим мажором и хроматизированной мелодикой (полутоновой окраской ступеней лада).

Другой пример заполнения «фанфарности» совсем иного интонационного характера, иного эмоционального тонуса. В сущности, тут речь идет даже не о фанфарности, а скорее об арпеджированной фразе широкого дыхания, пламенной, пафосной, ее мелодическом интонационно-логическом заполнении и «опевании». Имею в виду каватину Гориславы в III акте (allegretto agitato).

Оркестр, forte, широким размахом интонирует аккорды ля минорного трезвучия. С него же Горислава (con forza) «широ-

[1] Как установленный в «вещих речах Баяна» ирано-славянский языческий дуализм (Белбог и Чернобог), преодолеваемый властью любви,— так и этот «мотив» сквозной линией идет через весь эпос Глинки в «Руслане», наряду с «мотивами» верности в любви и дружбе и «гедонистическими чаяниями» Ратмира.

ким интонационным жестом», запевкой большого дыхания начинает каватину «Любви роскошная звезда» и тотчас элегическим мелодическим движением почти (без верхней септимы лада) заполняет первую интонацию «Ты закатилась навсегда». В шестнадцати тактах экспозиции каватины (piano dolce) звучит *натуральный минор* как эолийский лад:

О мой Ратмир!
Любовь и мир
В родной приют
Тебя зовут.

Эта ласковая волнистая мелодия охватывает весь диапазон запевки («Любви роскошная звезда») и всецело его восполняет. Страстный пафос запевки уступает место теплом овеянному чувству. Но интонация «ломается» об экспрессивный вопрос к судьбе:

Ужели мне
Во цвете лет
Любви сказать:
«Прости навек!»

В лад «инкрустируются» *ре-диез* (повышенная IV ступень), *си-бемоль* (пониженная II ступень), *соль-диез* (повышенная VII ступень); но следом за ними или впереди идущими диатоническими их «обликами» мелодия насыщается светотенью, и фраза завершается экспрессивным широким «роспевным» кадансом с «мелодраматическим интервалом» (арпеджио с малой ноной: *ми, соль-диез, си, ре, фа*), очень популярным в бытовой песне-романсе в русской городской лирике. Этот каданс интонируется в *гармоническом миноре*. После него повторение той же стиховой строфы («Ужели мне во цвете лет») идет короткими — сексты — «уступами», каждый с цезурой (паузой). Сопровождающий эти секвенции элегический фагот фразирует (как напоминание о безнадежности) всю предшествовавшую экспрессивную мелодию — «вопрос к судьбе», включая «мелодраматический каданс».

Экспозиция каватины, как видим, вполне мелодически и конструктивно завершена, но не завершена интонационно. «Задетые» голосом светотеневые полутоновые оттенки настолько выразительны, пафосны, что вызывают дальнейшее развитие. Тема развития: затаенная ревность. Ре минор и до мажор, тоже светотень, заменяют временно ля минор. Таким образом, *си-бемоль*, возле *ля* раньше задетый как «хрома», теперь входит в тональность (ре минор), ведя за собой и новый полутон *до-диез* (как вводный тон). Но зато в этой фазе развития каватины голос свежо и ясно интонирует диатоническое *соль* (на смену гармоническому минору), и весь фрагмент размещается в диапазоне малой септимы такого звукоряда, считая сверху вниз: *соль, фа, ми, ми-бемоль* (ранее уже интонировался *ре-диез*), *ре, до-диез, до, си, си-бемоль, ля.*

Запомним это. Мелодия и гармония оправдывают хроматизмы как ладовые полутона и вводные тона. Считая, что *соль-диез* фигурировал в «мелодраматическом кадансе», перед нами — без *фа-диез* пока — весь октавный диапазон запевки («призыв», «вокальная фанфара») заполнен полутонностью, ладово-интонационно оправданной.

Далее следует повторение экспозиции каватины («О мой Ратмир!») с вопросом к судьбе («Ужели мне во цвете лет») и затем заключительная часть, очень развитая. Первая половина ее — сдержанный плач-причитание, хотя и в тонах идиллически-элегических (оркестр сопровождает эту песнь о горе-тоске мягкими аккордами струнных, а фагот в свободном каноне скорбно «подпевает» Гориславе). Восемь тактов *плача* — мелодия в натуральном миноре, а остальные четыре — спускаются хроматизированными уступами (*соль, фа-диез, фа-бекар, ми*) к четырехтактовому кадансу:

Тоска из мирного гарема
Меня изгнала за тобой. } (дважды)

Появление *фа-диез* как признака *мелодического* минора восполняет октавный диапазон мелодии Гориславы до двенадцатиступенного хроматического лада (лада, а не тональной безразличной глиссандирующей гаммы). Таким образом, элегическая ля-минорная сфера интонаций, связанная эмоционально-реалистически с лирикой русского бытового романса, выражена Глинкой в пределах классически стройной вокальной каватины в четырех направлениях: в страстном призыве (арпеджированный аккорд ля минор, охватывающий весь диапазон лада) и в прекрасных мелодических интонациях горького раздумья и плача — в трех направлениях минора: натурального, гармонического и мелодического.

Но это не все. Остался неисчерпанным пафос первого страстного зова («Любви роскошная звезда»). И, действительно, во второй половине завершительной части каватины элегический мелос Гориславы переходит в драматический; раздумье и причет — в страстные вопли истомленной женской души, в боль разлуки. Драматизируется и оркестровое сопровождение с попевкой «вопроса к судьбе» в центре развития и с бурным tremolo, fortissimo. Это завершение (кода каватины) голос начинает с решительного скачка на октаву (*ля — ля*), чем устанавливается связь с первой призывной запевкой, но без арпеджио:

О возвратись на брег родной!
Ужель венок тяжеле шлема?
И звуки труб, и стук мечей
Напева жен твоих милей? (con forza)

Подчеркнутый стих — заключительный каданс большой выразительной силы и мощного дыхания, в котором интонация Гориславы в страстном порыве переходит за грань диапазона

(верхнее *си-бемоль* в арпеджированном трезвучии второй ступени: *фа*^{2}, *си-бемоль*^{2}, *фа*^{2}, *ре*^{2}, *си-бемоль*^{1}) и возвращается к тонике. Оркестр завершает каватину элегической постлюдией «светотеневыми аккордами» в мелодическом ля миноре (pianissimo). Все развитие каватины — глубоко обоснованное интонированное раскрытие жизни лада. Напомню опять и еще характерное для «Руслана» и творческого метода Глинки явление: мастерство раскрытия лада вокруг выдерживаемой неподвижной точки опоры (внутри ладового органного пункта), ибо, как я раньше указал, Глинка даже от отдельного тона добивается выразительного образно-смыслового интонирования.

На большом звуковом протяжении подобного рода явление выступает в «Руслане» только один раз: знаменитый «канон оцепенения» в I акте с выдержанной октавой (*ми-бемоль*) валторн — квинта ля-бемоль мажора. Вокруг «оцепенелой интонации» валторн развертывается прекрасная «мелодия недоумения»: «Какое чудное мгновенье» (Руслан, Ратмир, Фарлаф. Светозар, словно в гипнозе, интонируют ее друг за другом, «включением» голоса в голос: до окончания мелодии одним из голосов уже вступает следующий, пока не образуется четырехголосный ансамбль, к которому присоединяется хор). Мажорный лад в тональности ля-бемоль моментами «затеняется» пониженной шестой ступенью — гармонический мажор — и повышенной четвертой ступенью (*ре-бекар*), что мешает «оцепенелости», отрешенности интонаций, действительно внося в них элемент недоумения.

Не буду приводить рассеянных по всей партитуре «Руслана», но менее длительных, чем данный канон, эпизодов «опевания» выдерживаемого тона «раскрывающейся ладовостью», вроде, к примеру сказать, момента «воззвания к мечу» в финале I акта (эпизод, тоже развиваемый канонически, при сосредоточенном внимании, pianissimo): «Верный меч, как талисман чудесный, он врага сокрушит». Аналогичные образцы не трудно отыскать.

Приведенные мною только что примеры «развертывания лада» — в виде ли досказывания и восполнения аккордовой интонации или «опевания» выдержанных «органных» тонов — лишь *немногое* из многообразной «жизни лада». Но, полагаю, из указанных в этой главе принципов и образцов, наблюдений и обоснований явлений лада в процессе интонирования можно уяснить основные черты глинкинского метода и творческого опыта в отношении данного существенно музыкального становления.

На этом я кончаю свое скромное исследование о творческом методе Глинки, проведенное мною вокруг его эпоса о «Руслане и Людмиле» — вершины русской музыкальной культуры и песенности и «роспевности» как основных качеств русской музыкальной интонации. Я не говорил отдельно о тех или иных отдельных «дисциплинах музыки» в преломлении глинкинского

метода: о гармонии, об инструментовке (оркестр Глинки), о ритмике. Эти области, конечно, заслуживают внимательного наблюдения и тщательных монографий.

И я убежден, что методы преподавания наших музыкальных вузов и техникумов существенно изменились бы, если бы *глинкинское* было положено в основание преподавания дисциплин музыкальной композиции, ибо западноевропейские истоки всего глинкинского — прогрессивнейшие; это те истоки, откуда вырос и развился гений Бетховена. Но Глинке, как никому, было доступно *народное* в музыке и национальное как отражение народного, а не как искусственная националистическая пристройка. Для Глинки народная музыка была не фольклором, а высказыванием в звуке мысли народа о действительности и о человеке — словом, *душой народа*. Поэтому не сама по себе песня как цитата, как объект «ученой», профессиональной разработки, интересовала его, а *песенное* и его проявление *роспевности* как метод постижения народного, а с моей точки зрения, и как явление *интонации* — дыхания музыки. Потому я здесь и не касался отдельных дисциплин композиции музыки, что в глинкинском преломлении они все подчинены главному: организованно дышать и вокализировать. Гармония Глинки дышит мелосом и «поет», как «поет» и его оркестр, ибо песенность, распевность — качества русской народной музыкальной интонации — суть и главные качества вершины русской музыкальной речи, то есть музыки Глинки.

А. К. Лядов считал, что как знаменитый канон («Какое чудное мгновенье») — плод долгого «предварительного действа» Глинки над перестановками и, прежде всего, [над] совместным сочетанием составляющих его мелодических элементов в заключительной гармонии, из чего мысль потом и «распутывала» в обратном движении то, что мы теперь воспринимаем в последовательном логическом «прирастании» голосов, так же и пластическое заключительное развертывание финала действия — результат длительного отбора сопрягаемых мелодий в столь стремительном *вперед*. Эта работа над материалом должна была быть подобной танеевской, но только у Глинки — в интонационно-устном, внутренне-слуховом вариантном разворачивании мелодических побегов. Каждый, кто может воссоздать в себе подобного рода внутренний интонационно-творческий опыт, убедится, что особенности этого опыта и особенно «память слышания» требуют преобладания такого рода, как у Глинки, вариантно-попевочной, орнаментально-вариационной работы сознания. Нелегко овладеть в себе данного типа дисциплиной слуха, но зато какое проникновение в творческую лабораторию многообразных композиторов дает этот опыт и позволяет различить рассудочно надуманное от интонационно-органического. Музыковедов же он приучает к интонационно-историческому восприятию документов музыки прошлого.

ИЗ ОБЛАСТИ ПРОРАСТАНИЯ И ЦВЕТЕНИЯ МЕЛОДИЧЕСКИХ ПОПЕВОК У ГЛИНКИ (ПРИМЕРЫ ИЗ «РУСЛАНА И ЛЮДМИЛЫ»)

Характерен своим родством начальный шестизвучный мотив рассказа Головы (транспонирован в ре минор, для наглядности).

Если основную попевку Финна перевести в си-бемоль мажор или в ре мажор, то родство ее шестизвучия с шестизвучием основных «цветений» попевки интродукции становится вполне интонационно ясным.

Напомню о большой интонационной значимости родственной, но пятизвучной попевки в «Иване Сусанине».

Но самое показательное переинтонирование попевки Руслана имеем в заключительном кадансе «богатырского вызова Ратмира» («О, витязи, скорей во чисто поле!»).

КНИГА ТРЕТЬЯ

ПО ПУТЯМ МЫСЛЕЙ М. И. ГЛИНКИ

Ты придешь, моя заря
(ария Сусанина, IV акт)

I. УТРЕННЯЯ ЗАРЯ РУССКОЙ ОПЕРЫ
(«Иван Сусанин» Глинки)

Все, что было хорошего в опытах создания русской оперы до Глинки, заслонено было от потомков первой же его оперой «Иван Сусанин». И каким содержательным было это вступление русского музыкального театра в жизнь: главное действующее лицо — крестьянин, и не по названию только, а по существу музыки, в которой раскрывается образ глубокой душевной правдивости; за ним, за крестьянином села Домнино Сусаниным, встает русский народ в великолепных мужественно ярких, суровой силы хорах интродукции. Действие оперы — подвиг, самопожертвование во имя счастья родины, совершаемый Сусаниным, крестьянином-гражданином. Финал оперы — всенародный гимн в форме песенно-распевно развитого *канта*, хорового марша-шествия, не превзойденный по сочетанию монументальной классической ясности, свежести и стройности с простотой, доступностью, запоминаемостью напева и его пути развития.

В свое время кант явился в своем маршево-хоровом облике (начальные десятилетия XVIII века) детищем реформированного русского общественного сознания: на смену прекрасным, но все же созерцательно роспевным формам русской народной песенной культуры и безусловной статике культовой культуры роспевов кант принес мелос в движении, в четких ритмах, в конструктивной члененности напева силлабическим метром. Росла жизнь городов, привлекая, собирая народные силы, привился и кант и стал выразителем послереформенного народного государственного сознания, как песня-марш. На Западе Бетховен в финалах Пятой и Девятой симфоний мощно пересоздал кант в стимул массового победного, праздничного шествия и ликования. Тогда стало возможным и глинкинское, свое, своеобразное, народное «Славься» — как величавое обобщение народных сил, но не в пределах только крестьянской песенной стихии. Как всегда, Глинка глубоко понимал стилевое содержа-

ние музыкальных интонаций. «Славься» — это не «слава» деревянной Руси XVII века; это гимн нового послепетрова государства, когда «все флаги в гости будут к нам, и запируем на просторе» (Пушкин).

1

Много и многие писали о величии замысла, о драматической концепции и богатстве музыки «Ивана Сусанина» Глинки. Лично меня волнует в этой опере больше всего то, что как-то полураскрыто в ней и больше ощущается через музыку, чем подчеркнуто в ней. Впрочем, один раз и подчеркнуто: вьюга в лесу пред утренней, «смертной для Сусанина», зарей.

Итак, я разумею лирику русской природы в «Сусанине». Зимний лес — реальнейшая звукопись в этой музыке. Как-то не подходят тут обычные слова — поэзия леса, лирика леса! Иное тут: *правда* о лесе в человеческой народной жизни. Редкая в музыке *трезвая,* простая мысль о природе: не созерцание, а чисто толстовское признание действительности. Сколько после Глинки блуждала русская музыка в своем отношении к русской природе: и через романтическое ее преломление в сказах и личной лирике, и через литературно-описательные образы, и через мистико-религиозные тенденции! Но словно боялись русские композиторы поставить свое сознание «лицом к лицу» к природе и непосредственно ее передать в звукообразах. А Глинка это умел.

Вот интродукция в «Сусанине»: близится весна, ждут возвращения близких, девушки завлечены в любовное чувство. И в музыке, казалось бы, ни одного признака приема звукоживописных «описаний» весны. А между тем как народно здесь ощущается весеннесть и с нею свежесть и *крепость* чувствований! Запела жизнь. И только русская весна средней и предсеверной полосы внушает жизни такие песни. Глинка, как никто, звуково воссоздал эти «дни в природе». И опять-таки не подходят здесь привычные термины: настроение, состояние, вчувствование. Слушаешь интродукцию и откидываешь все эти «словесные иллюзорности», как плохие переводы.

В IV акте — другое время года: зимний глухой лес, близится непогодица, вот-вот занесет последние видные следы и тропы. Тишина, но тоже особенная: зимний лес знает свои своеобразные шорохи, в нем своя скрытая, «неслышная» жизнь. Вот идут сквозь него чуждые ему, непривычные к нему люди. Иронически Глинка заставляет поляков двигаться зимней трущобой, сквозь дебри, в беспутье и холоде, в привычном им ритме мазурки. Этот ритм — их гордость, их щегольство, но и их природа — звучит в столь непривычной обстановке жутко, зябко, «словно спотыкаясь и ежась». Спокойно, уверен-

ной поступью, на выдержанных тонах, держит свой ответ Сусанин:

В непогоду и в беспутье
Я держу свой верный путь...

Все дальнейшее развитие музыки — ария и монолог Сусанина, вьюга, мужественные отповеди Сусанина проснувшимся от холода врагам, обращение к заре, радость, что подвиг совершен, месть и гибель — все ведется композитором так, что слух ни на момент не теряет ощущения зимней холодной, предутренней поры. Наступление вьюги подготовлено с исключительной чуткостью, ее «наплыв», в свою очередь, связывается с дальнейшим ростом ненависти и злобы поляков и с грозным отпором Сусанина: «Туда завел я вас, куда и серый волк не забегал...» До конца сцены не ослабевает напряжение.

Еще удивительный момент. В III акте, после сильнейшей драматической сцены и прощания с отцом, Антонида в грустном забытьи остается одна со своим горем. И в этом молчании начинает звучать «отголосок весны» — ясный диатонический девичий свадебный хор («Разгулялися, разливалися воды вешние по лугам»), перекидывающий «звукоарку» к девичьим хорам интродукции. Это один из характерных музыкально-драматических приемов Глинки — вызывать интонационные ассоциации порой на далеком расстоянии. Здесь возникает острый драматический контраст между создавшейся ситуацией и светло-радостным настроением подруг Антониды, усиливаемым «весеннестью» текста и напева хора: природы тут нет, но ощущение ее, зарождавшееся еще в интродукции, здесь оживает.

Еще резче контраст, когда «весенние отзвуки» проносятся в сознании Сусанина в его предсмертной тоске, в монологе, сотканном из звеньев-воспоминаний. Лично меня особенно всегда волнует флейтовое звучание наигрышной мелодии Allegro (рондо) Антониды из I акта («Во слободке за рекою»). И все воспоминания вскоре же безжалостно заметает вьюга...

Я коснулся, в качестве лирического введения к дальнейшему, лишь немногого в музыке «Сусанина». Опера в общем неровная. Творческий метод Глинки еще не установился, но народно-русский стиль был им найден. Не все характеры завершены (исключая, конечно, Сусанина, отчасти Вани — благодаря сцене у монастыря — и поляков), но их стилевое содержание определено четко: у Глинки не отдельный лейтмотив устанавливает раз навсегда характер действующего лица, а свойственная ему музыка — его «речь», его интонации, стилистически обобщенные. Конечно, в этом отношении «звукопластика» образа Сусанина исключительно совершенна. Пожалуй, такой полноты, такого масштаба выразительной музыкальной речи нет ни у одного из персонажей русских опер, если иметь в виду положительный мужественный образ,

то есть, к примеру, не Гришку Кутерьму в «Сказании о граде Китеже» Римского-Корсакова. Что касается всей композиции «Сусанина», в ней, прежде всего, слух ощущает прочность и солидность построений. Интродукция в начале оперы, как потом и в «Руслане», является своего рода экспозицией народной силы и народного характера и строя жизни [1].

В конце оперы, как и в «Руслане», яркий ораториально-симфонический финал — ликование. Но в «Сусанине» по смыслу драмы имеется и вторая экспозиция — характера врагов (танцы II акта). «Психология авантюризма», в контраст ясности «ратного подвига» русских крестьян, то есть вторая половина II — польского — акта и центр I акта, служат основной посылкой для дальнейшего развития дела подвига уже в лице Сусанина (II и IV акты). Зато «около»-лежащее действие, — предстоящая свадьба Антониды и Собинина,— лишенное лирического содержания, но вызывающее длительную остановку на семейном быте и обрядовой стороне свадьбы, вклиняется в оперу как тема о «детях Сусанина», до самого конца — неподвижным грузом, да еще с официальной патриотической окраской. В этом-то своем «наклонении» первая опера Глинки заставляла настораживаться многих передовых русских людей, вызывая порой досадные замечания даже у друзей всего глинкинского дела, как, например, у В. В. Стасова.

2

Первая опера Глинки — «Иван Сусанин — обычно считается цельнее «Руслана». Однако полное единство — идейно-философское, стилевое, музыкально-концепционное — непререкаемо в «Руслане». «Театральные швы» ничего в этом художественно-эстетическом единстве не разрушают. Тогда как в «Сусанине», в сущности, нет ни крепко слаженной театральной интриги, ни прочной установки в отношении музыкальных характеристик. До того, что Антонида любит Собинина, в сущности, слушателю нет дела, как нет дела до их свадьбы. В отношении же историчности в опере из эпохи смутного времени отсутствует многое из того, что в свое время было драматургической сутью и движущими силами государственной трагедии. Но основа основ первой глинкинской оперы, конечно, самопожертвование Сусанина. Развитие высокой патриотической темы подвига русского крестьянина в том гениально раскрытом музыкой реалистическом плане, как это выполнил Глинка, является стержнем всего замысла, заслоняющим побочную сюжетную линию. Именно сила воплощения главной патриотической темы и неотразимость образа Сусанина органически привели композитора к «Славься» как

[1] Тут есть общее и с Генделем, его вступительными народными хорами «пассионов» — «страстей».

крепчайшему финалу, в котором так мощно звучит и всегда будет жить *народное* как ораториальное обобщение народного ликования в великолепном гимне-канте.

Однако оперы, как и книги, имеют свою судьбу — судьбу Вергилия в средних веках, когда чуть ли не христианские богословы, вычитывая в нем «невесть что» близкое их религии, хотели, согласно легенде, спасти его от мук ада и вечного осуждения. В книгах вычитывают то, что нужно любой эпохе, если книга так хороша и содержательна, что с ней жаль расстаться. Книга перестает быть исторически-конкретным явлением, возникшим там-то и так-то. Она становится для человечества своеобразным духовным имуществом: omnia mea mecum porto, которое люди всегда имеют при себе.

С операми случается несколько иначе, но сходство есть. Проблема исторической оперы так назрела в России 30-х годов, что, подобно «Истории государства Российского» Карамзина, соответствующая оперная концепция должна была реализоваться. Кавос для этого был просто всего лишь «услужающим капельмейстером», «прикладных дел мастером». Как раз вернулся из-за границы Глинка, «подающий надежды дилетант», хорошо знакомый петербургской дворянско-интеллигентской молодежи и кружку «около Жуковского».

У Глинки были свои планы народно-национальной оперы. Как ни мало о них известно (от князя В. Ф. Одоевского, по его письмам к В. В. Стасову, напечатанным в «Ежегоднике императорских театров» в 1892/93 г.), но что известно — ценно для дальнейших стилевых стремлений и достижений Глинки[1].

В данном же случае, по-видимому, Жуковский и близкие ему круги схватились за композитора — человека, если не совсем своего, то все же желанного. Вероятно, тут-то эпико-симфонические и ораториальные театрализованные «картины» (согласно плану Глинки, их должно было быть три: деревня — поляки — народное ликование) получили драматический костяк, отвечающий желанной концепции национальной исторической оперы.

Глинка создал произведение, безмерно превосходившее узенькую драматургическую концепцию; но последующие поколения русского общества, слушая дивную музыку, «вычитывали» в концепции то, чего в ней не было и что, в сущности, мешало музыке «сводить свои концы с концами». В целом, ни общедраматические, ни музыкально-драматургические концы с концами не свелись. Но никто не хотел этого замечать: величие музыкально удачного внушало свою волю слушателям, и происходящее на сцене стало казаться драматически совершенным и исторически глубоко реальным.

[1] По словам Одоевского, в первом из данных двух писем: «первая мысль Глинки была написать не оперу,— но нечто вроде *картины*, как говорил он,— или сценической оратории... Он хотел ограничиться лишь тремя картинами: сельской сценой, сценой польской и окончательным торжеством».

Однако всю композицию *скрепляли* две сущности вовсе не театрально-оперно-национального содержания, а идейно-общечеловеческого: запавшая в гениальной музыке душа великого своей государственной жизнеспособностью народа и *страдания* сердца человека — гражданина, преданного Родине, и отца, любящего свою семью. Вот в этих сущностях первая опера Глинки оказалась действительно непревзойденной всем, что в этом направлении создала русская музыка, и получилось, что на содержание русской исторической оперы «Иван Сусанин» повлиял мало.

Речь может идти только о «Псковитянке», где несомненно налицо трагическая концепция (обреченный город и его неожиданное спасение из-за смятенной совести Грозного), к сожалению, не так четко выявленная, как в «Сусанине»,— и в «Хованщине» Мусоргского. Но в этой глубоко народной драме спутано столько нитей, что слушатель и зритель распутать их не могут. Что касается, к примеру, «Царской невесты» или «Чародейки» — это оперы бытовые, реалистически-психологические, лишь с историческим фоном. Смешно же было бы сопоставить красивую арию Собакина, купца, готовящегося стать родственником Грозного, то есть его «пассивный плач» о дочери, «невесте царя», с прощанием Сусанина с Антонидой в III акте («Ты не кручинься, дитятко мое») и с его шекспировской глубины монологом («Давно ли с семьею своей») — в IV акте.

Но в опере о «смутном времени» или в любых иных исторических драмах тема отца-гражданина, покидающего сирот, идя на добровольный подвиг, всегда зазвучит темой общечеловеческой, независимо от того, какой исторический момент ее обусловил. В этом сила и притягаемость оперы Глинки. То, что данная тема приписана легендарному крестьянину села Домнина, не меняет дела. Суть в другом, в более существенном качестве: что образ Сусанина становится в музыке Глинки действительно народным, а потому общечеловеческое в нем — не абстракция, не «либреттное понятие». Сусанин является — «звучит» — реальным носителем народного мироощущения и ничего общего с устоявшимися в оперных схемах типами «отцов из народа» не имеет. Но и это не история в ее конкретности, а народная историческая действительность в том смысле, что в личности Сусанина правдиво отражено душевное величие народного характера.

Вторая очень ярко очерченная тема в «Иване Сусанине» и прекрасно проведенная Глинкою — тема борьбы русских с поляками и тема соревнования культур русской и польской, конечно, выявленная музыкальными средствами. Помимо рельефности ритмических контрастов (особенно проявленных в танцах и в постоянстве мазурочного лейтритма поляков), акценты, артикуляция «речей» поляков, весь строй их мелодики, ее напыщенно импульсивный, «вызывающий» тонус,— все это находится

в резком, непримиримом противоречии спокойному, уверенному в себе мужеству или величию патриотического чувства Сусанина, соответственно отображенным в присущей этому прекрасному, скульптурно-классическому образу плавной и напевной музыке.

Действительно, если суммировать мелодическое богатство, отданное Глинкою для создания одного только характера Сусанина, в двух аспектах — героя и отца, аналогичного явления не найти в русской опере, да и в иностранной с трудом. Вильгельм Телль — в одноименном произведении Россини — интонационно узкий образ в сравнении с героем оперы Глинки. Замечательный оперный характер — Сен-Бри в «Гугенотах» Мейербера — однотоннее. У Верди в «Дон-Карлосе» ценно собранный, но, в сущности, в одной лишь арии, характер короля Филиппа все-таки уступает по силе выражения Сусанину в соответственных моментах трагического предчувствия.

Сусанин поет много и различно, но всюду его «речь» монолитна и едина. В раздумье ли о судьбе родины («Что́ гадать о свадьбе») или в глубоко волнующем русском скорбном воспоминании «Мое детище, Антонидушка!», или в возгласе «Прощайте, дети», или в трагическом «заклятии»:

Ах ты, бурная ночь,
Ты меня истомила!
Ах ты, дикая глушь,
Ты меня поглотила!
Ах ты, лютая смерть,
Ты впилась в мое сердце!..

Всюду перед нами один и тот же человек, человек громадной внутренней силы и сердечной теплоты. Чувства его простые, ясные, открытые.

Сусанин как народный характер мог бы противостоять обольстительности польской рыцарственности (и композитор не скрывал и не прятал красивых качеств этой культуры!); но Глинка в I акте развернул с таким размахом народные хоры, что их дыхание и жизнеощущение еще до II — польского — акта внушали слушателю своего рода предустановленную оценку, столь, впрочем, естественную в гранях патриотической оперы. Но рассматриваемая в симфоническом плане тема борьбы становится темой соревнования культур, и тут Глинка, как композитор польских танцев и особенно замечательного своими народными элементами *краковяка*, является высокообъективным мастером. Правдивость танцев вне споров. И что же? Разве не «нонсенс», с точки зрения проблемы национально-исторической оперности, создание такой высококачественной музыки «врагов», музыки, которая служит их характеристикой?

Какие бы оговорки ни делать — с музыкально-драматургической точки зрения такой блестящий показ пленительных качеств

враждебной соревнующейся культуры в патриотической опере является ошибкой. Власть великолепной музыки отводила нападки на Глинку за «польский акт», но нападавшие были правы: обаянию польской культуры отведено очень много места в этом акте, а для «подлой» интриги, которая должна свергнуть обаяние, остается не слишком значительная доля творческого усилия композитора и внимания слушателей. Как могло это случиться? Если исходить из драматургически цельной концепции историко-национальной оперы с сильной драматургической интригой, то объяснения нет и быть не может. Но надо, с одной стороны, помнить, что из первой, предварительной своей концепции оперы-оратории в трех пластах-картинах Глинка мог перенести эти *картины* (и, вероятно, перенес) в драматизированную редакцию, нанизывая на имевшийся вокально-симфонический остов драматургию.

С другой стороны, тот же факт — яркий акцент на обаятельных сторонах польской культуры именно в гранях танца — свидетельствовал об идейной направленности замысла Глинки: *народное как проявление общечеловеческого и как художественно ценное явление* было ему дорого, и он не хотел от него отказываться. Но не только в танцах, а и в драматически-конфликтных моментах оперы совесть великого художника не позволяла Глинке фальшивить и гротескно искривлять польское [1].

В противопоставлении *этоса* Сусанина группе польских авантюристов, «речи» которых композитор «мелодраматизировал» сообразно требованиям оперности, тоже не было возвышения одной нации за счет другой: ничего «специально» национального» в «интриге подкупа» со стороны авантюристов и в неприемлемости этого предложения для Сусанина не заключалось. В выражении же своих помыслов и чувств, в связи с принятой на себя миссией подвига, русский крестьянин, естественно, находил родной нам музыкальный язык, направляемый глубоко народными интонациями, нередко окрашенными в элегический тон бытового городского романса.

Вслушаемся еще ближе в вытекавшую из сюжета оперы тему сопоставления враждебных культур, то есть в развитие этой темы Глинкою. Наблюдение открывает интересный план. В интродукции оперы — одной из ярчайших, конечно, композиций Глинки — русско-народный хоровой *распевный* стиль, с сохранением характерных свойств его даже в фуге, передан был без натуралистических подражаний «деревенской» характерности и, наоборот, переведен в план высокоструктурных форм европейской полифонии. В хорах интродукции есть нечто генделевское

---

[1] Хор поляков в лесу звучит трагически: так гениально догадливо Глинка противопоставил пафос хора «авантюрного отряда» во II акте беспомощности и стону этих рыцарей среди вьюги и «беспутицы» русских лесов!

по ясности и силе размаха и одновременно народное, русское — по складу «высказывания».

Направленность мысли композитора понятна: народное, с сохранением существенных качеств своей музыкальной речи, должно подняться до общечеловеческих форм обобщения и притом средствами высокой передовой техники. Если теперь в польских танцах II акта (до вступления в ход действия интриги) видеть также, в сущности, интродукцию акта, тоже стоящую особняком от остального развития действия, то оказывается, что Глинка, по-видимому, старался экспозицию народности проводить вне драматургических конфликтов. Эта особенность также свидетельствует о независимом от оперно-исторической сюжетной интриги симфонически-картинном становлении действия как возможном первозамысле Глинки, который и отразился в опере в виде прочно скомпонованных пластов: хоровая интродукция, польские танцы и знаменитый финал народного ликования («Славься»).

В финале этом точно так же мы слышим постоянное применение приемов русской народной полифонии (например, чудесный подголосок сопрано и кларнета при третьем проведении темы «Славься») к форме и стилю *канта*, чем и является напев финала, и выявление народно-монументального стиля в гранях классически стройной, рациональнейшей европейской техники. Значит, и здесь стремлением композитора было: народное, русское претворить в европейско-классическое искусство (общезначимое по основным линиям развития).

Следовательно, с одной стороны, в опере Глинки утверждается величие трагической концепции в образе русского крестьянина, гражданина и отца, развернутом на фоне художественно претворенного хорового песенного начала: не только хоры интродукции, но и сцены радостной встречи ратников, как и финального «Славься», свидетельствуют о существовании в сознании композитора идеи создания народно-национального хорового монументального стиля на основах «универсального полифонизма», как он великолепнее всего проявился у Генделя[1]. С другой стороны, в личности Сусанина и его подвиге этос народного сознания противопоставляется политическому авантю-

---

[1] Боюсь утверждать, но по наблюдениям думаю, что генделевская монументально-образная широкопланная «звукопись массовости» была на данном этапе Глинке ближе, чем баховская сосредоточенная мысль, баховский «интеллектуализированный» психологизм. Следы пристального изучения «Wohltemperiertes Klavier» ощущаются позднее, несмотря на ранние упоминания в «Записках» Глинки об этом произведении.

Русская музыкальная культура уже выработала в XVIII в. свой пышный хоровой стиль на основе итальянской «мотетности» барокко, особенно в музыке Бортнянского. Иронизируя над последним, Глинка обнаруживал свою неудовлетворенность этим стилем, которому он и противопоставлял — как более ярко выявлявшее качества русского народного многоголосия — свое преломление суровой «среднеевропейской полифонии».

ризму на фоне *симфонически образного соревнования* двух культур, русской и польской, но в их народно-общечеловеческом содержании. Обе эти главнейшие линии переплетаются, в чем и заключается сущность музыкально-драматургической концепции и умное мастерство Глинки.

В музыкальном отношении имеется некоторая доза преувеличенной прямолинейности со стороны композитора: в последовательно проведенном сопоставлении роспевно-песенного русского мелоса и польского инструментализма — «танцевальности» польской ритмики как музыкально-образного выявления польского элемента. Получается «броский» и несколько плакатный чисто оперный контраст: вот народно-русская песенная природа музыки и вот танцевально-инструментальная польская сфера! Но выполнен этот замысел в совершенстве, и спорить о нем не приходится.

3

В свете всего сказанного о национализме у Глинки вообще и о национальном содержании оперы «Иван Сусанин» надо быть осмотрительнее: чуть-чуть оступится критическая мысль — и дело Глинки снижается до националистически-шовинистического явления в русской культуре, чему примеры и бывали. Национальное как форма высказывания народно-песенного становления русской музыкальной культуры получает в «Иване Сусанине» вполне органичное стилевое значение. В этих пределах оно не затемняет основной направленности пути интеллекта Глинки: через художественное преломление *народного* — к общечеловеческому содержанию. Но национальное как выражение «официального патриотизма» — дело совсем иное; и вот это наслоение на народной основе и народных истоках первой оперы Глинки — весьма чувствительный для стиля груз. Груз, который в некоторой своей перегруженности очень мешает цельности впечатления.

Вот фигура ратника Собинина. Даже Глинка не смог довести до четкого образа столь условно прикрепленного к «свадебной интриге» героя-любовника. А между тем на нем лежал один из центральных финалов оперы — III акта. После замечательной, насыщенной мужественной силой и этическим благородством сцены Сусанина с поляками и его прощания с дочкой, финал акта — вслед за причитанием-романсом Антониды — естественно, требовал сложного и трудного действия: Собинин, вернувшись с группой крестьян, узнает о появлении поляков и уходе с ними Сусанина. Судя по I акту, он должен понимать смысл поведения отца Антониды как гражданина.

Поднять крестьян на освобождение отца невесты — это одно, поднять их на ратное дело в защиту национальной идеи объединения родины — это другое. Собинин распевает с невестой

«скудный музыкой» длиннейший дуэт «увещаний, прощаний и обещаний». «Гнев» группы вооруженных крестьян «топчется на месте», ибо нет организующей воли вождя.

В следующей сцене блуждания Собинина с крестьянами в лесу музыка окончательно выдает искусственность ситуации из «папье-маше»: труднейшая ария Собинина, уснащенная (и, надо сказать, зря) теноровыми «верхами», никакой «героики» не выявляет. Ее пафос не убедителен. Это понятно: мысль Глинки всегда творчески вянет, когда ему приходится сочинять общие места вне идейной направленности и эмоционально-правдивых ситуаций.

В следующей же сцене волнующий хор: иззябшие поляки, растерявшие в безмерности русских лесов *шик* своего красования перед паннами, стонут в бессильной злобе и ужасе. И Глинка тотчас же находит соответствующие трагическому тонусу действия музыкально-выразительные идеи и средства [1].

Значит, фигура Собинина не давала мысли и чувству композитора никакой точки опоры, ибо — далее I акта — это и не характер, и не выразитель идеи. Но и крестьяне, группирующиеся возле него в III акте и в первой сцене в лесу, не те, о которых свидетельствовали народные хоры I акта. Вероятно, про подобного рода оперные хоры Глинка иронически говаривал: «Уж мне эти хоры! Придут неизвестно зачем, пропоют неизвестно что, а потом и уйдут с тем же, с чем пришли. Remplissage, remplissage!» (свидетельство В. Ф. Одоевского в вышеуказанных письмах к В. В. Стасову).

Но тот же Собинин в патриотическом рассказе и политических репликах с Сусаниным в I акте оперы — живое лицо: Собинин — ратник, ополченец, овеянный национальным подъемом всей страны! Как и в сцене у монастыря (Ваня), так и в упомянутых выступлениях Собинина в I акте — всюду, где, как и в роли Сусанина, сюжет требует от композитора убедительнейшего высказывания о родине и ее судьбах, качество и тонус музыки повышаются. Но если ситуация притянутая и эмоционально вымышленная — музыка холодеет, остаются лишь словесные тирады!

---

[1] Ситуация с поляками в лесу в эпоху сочинения «Ивана Сусанина» неизбежно ассоциировалась для Глинки и его современников со свежими еще напоминаниями об аналогичных случаях с отступавшими французами в 1812 г. Вообще, многое в «Сусанине» надо — в плане психолого-реалистическом — измерять не «оглядкой» мысли и чувства русских людей XIX в. на эмоционально далекий строй чувствований 1612—1613 г., а на совсем близкое к ним «нашествие галлов» в 1812 г., памятное и Глинке (ему тогда было восемь лет).

Уже «Иван Сусанин» Кавоса был откликом на это нашествие. Фигура Собинина-жениха — оперный штамп, но образ Собинина-ратника, вернувшегося из ополчения в родное село,— живое воспоминание. Точно так же обстоит дело и с сиротой Ваней: в сцене у монастыря он тоже превращается в жизненный образ.

Вот они-то — в особенности часто тирады о царе, к делу или не к делу рассеянные по «устам» всех персонажей оперы,— и составляют вышеупомянутый официально-патриотический груз, тормозящий не только действие, но и впечатление от оперы. Официально-патриотическая тирада радовала официальных патриотов, которым до музыки не было никакого дела, и больно оскорбляла людей иного склада мысли, особенно, когда тирада внедрялась в музыку, к примеру, в дуэте Вани и Сусанина в начале III акта оперы и дальше в «семейственном квартете», образцово разработанном ансамбле.

Прихожу к выводам и предлагаю следующую — гипотетическую, конечно, при данном состоянии материалов — реконструкцию создания оперы «Иван Сусанин».

Глинка, возвращаясь из-за границы, увлечен идеей народно-национального музыкального произведения:

> «Мысль о национальной музыке (не говорю еще оперной) более и более прояснялась, я сочинил тему *Как мать убили* (песнь сироты из *Жизни за царя*) и первую тему allegro увертюры. Должно заметить, что я в молодости, то есть вскоре по выпуске из пансиона, много работал на русские темы»(«Записки», с. 145). Запись относится к 1834 году [1].

В июне 1834 года Глинка в Москве. Вспоминая о знакомстве с писателем Н. Ф. Павловым, Глинка добавляет:

> «Сверх того, запала мне мысль о русской опере; слов у меня не было, а в голове вертелась *Марьина роща* (повесть Жуковского.— *Б. А.*), и я играл на фортепиано несколько отрывков сцен, которые отчасти послужили мне для *Жизни за царя*» («Записки», с. 147).

Далее по «Запискам» имеются воспоминания Глинки о том, что Жуковский предложил ему сюжет «Ивана Сусанина» и что Жуковский хотел сам писать слова, но что занятия ему помешали. В своем изложении Глинка, по-видимому, обобщает — на расстоянии лет — то, о чем Одоевский в письмах к Стасову (уже упомянутых) сообщает подробнее, пространнее и естественнее по смыслу всего хода дела. Но вот в этих-то обобщениях по поводу плана и стихов для оперы с Одоевским и Жуковским первоначальные три пласта, три *картины* — по названию Глинки — сочиняемого произведения должны были перестраиваться.

Вероятно, Одоевский, как знаток музыки и оперной драматургии, внес в концепцию Глинки ценные указания в музы-

---

[1] Более ранняя запись о желании «писать по-русски» относится, согласно «Запискам», к лету 1833 года, к моменту выезда из Италии. «Все написанные мною в угождение жителей Милана пьесы, изданные весьма опрятно Giovanni Ricordi, убедили меня только в том, что я шел не своим путем и что я *искренне* не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски» («Записки», с. 138).

кально-драматическом отношении. Он сам пишет Стасову, что Глинка предполагал сцену поляков, пришедших за Сусаниным, выразить коротким речитативом, то есть пройти наскоро самое драматическое положение. А Жуковский? Если вспомнить «смягчения» Жуковского в делах и трудах более близкого и дорогого ему А. С. Пушкина и в предсмертные дни и часы его, и впоследствии, при издании его произведений, невольно напрашивается мысль: не Жуковский ли постепенно и полегоньку советами и ласковыми внушениями изменил первоначальную направленность мысли Глинки? «Не могу быть итальянцем», «хочу писать по-русски» — все вполне естественные признания созревшего художника. Но *как* по-русски, и *от лица* кого: от народного сознания или по официальным указаниям?

Словом, кратко говоря и вспоминая одну из напыщенных тирад Сусанина (финал I акта), официальный патриотизм утверждал:

Широко царево сердце,
Будет место всей Руси...

Глинка же понимал, что «быть русским» и «писать по-русски» — значит признавать в народе и проявлении народного основание для своей деятельности, тем более художественно-образной, в чем он сходился и с Пушкиным. Официальный патриотизм заявлял: все — благо народа, государства, граждан, направление всех сторон жизни, включая и быт и семью, содержание науки и искусства,— все в царе и от царя. Стихи Пушкина и музыка Глинки (народные хоры интродукции и сцена возвращения ратников, весь глубоко человечнейший этос мелодий и речитативов Сусанина) убеждали в обратном: все — в народе и от народа: и страна, и государство, и даже царская власть (доколе ее народ терпит!). В народе и народном сознании точно так же и родники русского языка, родной речи и песни и вообще искусства.

Отсюда ближайший путь к человеку и человечности. Только из таких предпосылок сознания и такого строя эмоций Глинки мог возникнуть в его музыке величавый своей глубокой правдивостью образ Ивана Сусанина — не Сусанина «тирад», а Сусанина живых, волнующих интонаций. От народа к человеку, от народного к общечеловеческому — так намечался путь Глинки. Официально-патриотическая надстройка не помешала его первой опере оказаться жизнеспособной, несмотря на ряд разноречий в ее стилистике и на отсутствие полноценной, необходимой для историко-драматической оперы интриги. Подвиг — вот стимул драмы. То, что в героической опере подвиг совершает русский крестьянин,— и музыка утверждает это народностью своих интонаций,— что крестьянин-герой «говорит» (поет) и действует, как живой человек, а не «оперное отвлеченное амплуа»,— во всем подобном сказывается решительная победа русской демо-

кратической культуры на ранней заре развития русской оперы. На такой шаг больше никто не рискнул, даже Мусоргский!

Уже современники почувствовали в «Иване Сусанине» пламенные зори русского оперного искусства. Не надо отказывать им в справедливости. Поэтому я позволю себе привести, как один из голосов эпохи, цитату из отклика на премьеру «Сусанина» в «Московском наблюдателе» 1836 года. В ней сказано много существенного, близкого нам в понимании народных корней и национальной идейности оперы Глинки и отлично подмечены причины жизнеспособности этой сочной музыки, ее основательность, ее врастание в родную почву.

Письмо к Наблюдателю из С.-Петербурга от 10 декабря 1836 года:

> «...Никогда еще у нас сценическое произведение не возбуждало такого живого, полного энтузиазма, как „Жизнь за царя". Публика поняла композитора или, лучше скажем, была увлечена инстинктом к высокому его таланту: в восемь данных до сего времени представлений в театре не было ни одного свободного места, и каждый раз восторженные слушатели осыпали рукоплесканиями знаменитого Маэстро. Г-н Глинка вполне заслужил это внимание: создать народную оперу — это такой подвиг, который *запечатлеет навсегда его имя в летописях отечественного искусства* (курсив мой.— *Б. А.*). У нас уже давно являлась потребность национальности в музыке. Мы были вполне убеждены, что наши народные песни скрывают в себе богатый источник совершенно оригинальной мелодии. Были даже опыты национальной оперы. Не упоминая о других, заметим, что г-н Верстовский — композитор умный, с талантом истинным, хотя, впрочем, и не драматическим,— старался перенести на сцену русское пение. Но он не успел в этом оттого, что думал создать оперу, заимствуя иногда целиком народные мотивы, иногда подражая им. Так как наши песни не имеют ничего драматического в словах и музыке, то составленные по ним оперы имели в себе тот же отрывистый лирический характер. Таковы лучшие произведения г-на Верстовского „Вадим" и „Аскольдова могила": они суть не что иное, как собрание большею частью прелестных русских мотивов, соединенных немецкими хорами, квартетами и итальянскими речитативами. Если бы г. Верстовский отказался от претензий на народность, а писал бы оперу так, как ее писали в Германии, Италии, то мог бы подарить нас прелестными произведениями. Тут не было национальности, и притом дело теряло всякую стройность, и опера казалась произвольною смесью арий, дуэтов и терцетов всех стилей и всех народов, в которой слушатель тщетно искал какого-ни-

будь единства или господствующей идеи. Г-н Глинка поступил иначе: *он глубоко вникнул в характер нашей народной музыки, подметил все ее особенности, изучил, усвоил ее — и потом дал полную свободу собственной фантазии, которая приняла образы чисто русские, родные* (курсив мой.— *Б. А.*), слушая его оперу, многие замечали в ней что-то известное, старались припомнить, из какой русской песни взят тот или иной мотив, и не находили оригинала. Это лестная похвала нашему Маэстро; действительно, в его опере нет ни одного заимствованного мотива, но они все ясны, понятны, знакомы нам потому только, что дышат чистою народностью, что в них мы слышим родные звуки[1]. Главный характер в музыке „Жизни за царя" есть грация, где народность доступнее, потому что русская музыка имеет в себе чрезвычайно много мелодичности и прелести; но вся партиция Сусанина и некоторые арии Вани написаны в стиле высоком, патетическом — и при всем том они совершенно русские — вот важное обстоятельство! Мы до сего времени никогда не слыхали русской музыки в возвышенном роде — ее создал г. Глинка[2]; он создал также совершенно особенный род речитатива и чрез то обогатил искусство новыми соображениями. Его речитативы не похожи ни на немецкие, ни на итальянские; они соединяют выразительность и драматическую изменяемость первых с мелодичностью вторых и *в них, кажется, слышишь интонации русского говора* (курсив мой. Эта мысль звучит, как глас эпохи, в высшей степени проницательная и глубоко справедливая.— *Б. А.*). Ко всем замеченным нами достоинствам этого важного произведения прибавьте его богатую инструментовку, возвышающую красоты музыкальных идей композитора; но он, впрочем, сильнее в вокальной части оперы. Скажем, наконец, в партиции „Жизни за царя" все ново, свежо, оригинально, начиная с основной идеи до последних подробностей исполнения, и если бы нас спросили, какие номера в ней лучше, то мы бы затруднились в выборе и смело сказали, что все они прекрасны, начиная с первого и до последнего... Не прошло еще трех недель

---

[1] В «Автобиографии» (Ленмузгиз, 1937) Глинка так свидетельствует об интонационном содержании «Ивана Сусанина»: «...В первой его опере (Глинка говорит о себе в третьем лице.— *Б. А.*), ставшей популярной вследствие господствующего там чисто русского характера, имеется всего лишь одна русская песня, не принадлежащая ему и — даже больше — до того никому вовсе не известная» — *Б. А.*

[2] Тут верно отмечены следы ораториального, исторически-картинного замысла Глинки, что ощущается и в «Руслане» (интродукция, надгробный плач в финале и т. д.).— *Б. А.*

со времени появления на сцене „Жизни за царя", а уже мотивы ее слышатся не только в гостиных, где она теперь владеет разговором, но даже на улице,— новое доказательство народного духа этой оперы... Кажется, теперь наступает та пора, когда Россия должна представить Европе плоды своей духовной жизни — и едва ли опера г. Глинки не будет там первою представительницею нашей народности. Европа удивится этой новой, неслыханной ею мелодии и если не поймет ее тотчас, то сумеет оценить впоследствии и воспользоваться новыми идеями, развитыми нашим Маэстро...» [1]

Данный очерк в свое время должен был войти в состав моей книги «Симфонические этюды» (Петербург, 1922); но по ряду не зависящих от меня причин он остался в стороне, и рукопись его, как и многих моих работ, пропала. Стройность замысла «Симфонических этюдов» не пострадала от «выпада» из них данного очерка. К тому же и тонус его не отвечает стилистике «Этюдов»: там — лиризм мысли, при сознательном «убирании» исследовательской «кухни», дабы не ощущались трудности предварительной работы и образная мысль говорила сама за себя; здесь — мысль в работе, в поисках точек опоры на путях выявления творческого метода Глинки и обоснования всегда присущей — в этом я убежден — его творчеству идеи: через правдивое народное — к общечеловеческому. Для данного своего исследования я решил воссоздать очерк-этюд об «Иване Сусанине» как раз по только что изложенной причине: неуместность очерка в «Симфонических этюдах» превращается здесь в своевременность и соответственность направленности и характеру всей книги.

II. «МАРШ ЧЕРНОМОРА» ГЛИНКИ

(Опыт интонационного анализа)

Сочинение марша Черномора (1837—1838?) Глинкою, по-видимому, предшествует сочинению другого, на Западе очень популярного, марша: «Свадебного марша» Мендельсона из музыки к шекспировской пьесе «Сон в летнюю ночь» (если только действительно *все* остальные части этой музыки Мендельсон написал на пятнадцать лет позже увертюры, созданной им в 1826 году, то есть в семнадцатилетнем возрасте). Оба марша по-своему решают проблему романтического C-dur'a (до мажора), впитывающего в себя до возможно полного уподобления «сосед-

[1] Я. Н. О новой опере г. Глинки «Жизнь за царя».— «Московский наблюдатель», журнал энциклопедический, год 2-й, ч. IX. М., 1836, с. 374—384.

ние» тональности, обобщающего их так, чтобы мелодически они для слуха были до мажором.

Являясь объединяющим «притягиваемые» родственные тональные связи выразительным качеством, процесс этот шел в тесной связи с давно наметившейся эволюцией мажорности как централизующей европейской ладовой сферы с ее скалой, восходящей к вводному тону, то есть полутону перед тоникой, и ее системой интервалов с точными их предназначениями. Сущность процесса заключалась в интонационном, слухом «без объяснений» постигаемом, *переосмыслении* внутриладовых полутонов, ладу не принадлежащих, а лишь его «окрашивающих». Переосмысление заключалось в образовании *качественно* нового *предназначения* этих полутонов: полутон становился для слухового восприятия не «преходящей» «хромой», а звуком, направляющим в данную тональность новую тонику, ту, для которой этот звук будет «вводным тоном».

Так, к примеру, повышенная четвертая ступень мажора (*фа-диез* в до мажоре), закрепляясь в ладу как вводный тон, вводила тональность пятой ступени в общий строй данной тональности. Если повышенная вторая ступень (*ре-диез* в до мажоре) получила в ладу качественное значение вводного тона, это ее качество вводило в данную тональность параллельный тональности доминанты минор (в тональности до-мажорной это ми минор). Не надо понимать все это каким-то насильственным «инкрустированием» скалы (гаммы) в скалу (гамму).

Лад всегда находится в становлении, в чутком соответствии историческим закономерностям интонационных кризисов. Поэтому «жизнь лада» никогда не останавливается [1]. Но ее проявления улавливаются только очень чутким наблюдением и приученным к тому слухом. Иное дело в музыке устной традиции, в народном музыкальном сознании, где все поверяется слухом и «звуковысказыванием» — живой интонацией. Неисчислимо много раз приходилось наблюдать в наше время, как, скажем, в железнодорожном вагоне группа красноармейцев или моряков пела, чутко *выпрямляя* ладовый строй какой-либо талантливой, уже изданной песни, но сочиненной без учета ладово-интонационного своеобразия очень гибкого стиля современного народно-массового «музицирования».

Вслушаемся в начальную мелодию «Свадебного марша» Мендельсона — только в мелодию, забыв про гармонизацию. *Фа-диез* нисколько не мешает ощущению до-мажорности, ибо переход от него к *фа-бекару* не звучит модуляцией, да и ритмом это не отмечается. Мелодия гаммообразна и содержит все

---

[1] Лад неподвижен только в учебниках музыки, как язык в словарях. Но и то, пожалуй, словари более чутко отмечают жизнь языка повторными дополнениями и измененными изданиями, чем музыкальные учебники — жизнь лада.

ступени тональности до мажор. Слух Мендельсона это не удовлетворяет. Средствами гармонии он дает понять слуху, что первые ступени мелодии принадлежат тональности ми минор, от тоники которой он строит классический C-dur'ный каданс. И все же, несмотря на подчеркнутость модуляции последованием аккордов (каданс ми минора — полный совершенный каданс до мажора), в целом этот комплекс, в силу лаконичности своей, воспринимается слухом как утверждение до-мажорности, вернее: *утверждение мажорности в тонально-расширенном* C-dur'e!

Проследим это же явление в пределах «Марша Черномора» Глинки. Тут придется много следить за деталями, ибо мысль Глинки, можно сказать, микроскопически точна. Марш этот по своей конструктивной схеме прост, очень прост, с так называемым Трио в центре. Оно, как полагается,— в субдоминанте главной тональности. Значит, марш сочинен в до мажоре.

Вслушаемся в это Трио как интонационный комплекс. Это фа мажор, очень перенасыщенный полутонностью. Прежде всего, в нем слышно чередование с гармоническим фа мажором, благодаря двукратному появлению *ре-бемоль* в мелодии. Это не новый тон в марше. В «фанфарной» средней части марша интонируются на выдержанном внутри тоне *ми* аккорды до-диез минора, с упорно акцентируемой тоникой в верхнем регистре. Энгармонизм этот (*до-диез — ре-бемоль* Трио) остается «на слуху»!

Далее, постепенно «слезающие» гармонии лада содержат: *ля-бемоль*, упорно (также энгармонически) напоминающий слуху о *соль-диез* как доминанте до-диез минора в центре марша и *ми-бемоль,* не менее последовательно связываемый слухом с *ре-диез* начальной стадии марша. Остается упомянуть о *си-бемоль* как звуке, присущем тональности фа мажор, но имеющемся и в первом периоде марша — в проходящих гармониях седьмого такта, в качестве пониженной второй ступени проскальзывающего здесь «нюанса» ля-минорности, но со «скрытым» или подразумеваемым, «мнимым» значением вводного тона к *си*. Вообще интонационная «мнимость», «хамелеонство», «колыхаемость» тональных тонов повсеместно улавливается слухом в этом волшебном марше. И, конечно, Глинка задавался целью именно так — в постоянной изменчивости — раскрывать облик «злого карлы». И как вспоминается «библия сказок» — «Тысяча и одна ночь»!

Но удивительно, что вся эта «мнимость» всегда очень примиренно и последовательно воспринимается слухом и сознанием. Без сопротивления, без досады, а скорее с приятным интересом к очаровательной забавности всей этой «слуховой игры». Разгадка, конечно, в тончайше проведенной Глинкой интонационной логичности всех диатонических, хроматических и энгармонических (выявленных и мнимых), угадываемых слу-

хом, соотношениях тонов. Соотношения эти подобны перекидным аркам от звука к звуку через «пространство марша». Сцеплены они очень прочно, несмотря на «зыбкость» переменчивых интонаций.

Итак, с одной стороны, чуткая детализация соотношений до «мнимости», с другой — прочнейшая связь их при строгой конструктивной системе. В результате для слуха безмерность расчленений при ясности арочных соединений звучит, конечно, не хаотически; наоборот, как сложное интонационное единство, вызывающее постоянное внимание, настороженность и напряженность слуха. Словом, никакой тональной пестроты нет в форме марша Черномора — форме как процессе интонирования. Марш этот до-мажорный, что Глинка и подчеркивает изумительно ясно отчеканенным диатоническим кадансом.

Но это не тональность до мажор, строго замкнутая в своих пределах «системой тональных союзов» или родственных связей по квинтовому кругу. Это европейский централизованный мажорный лад, интонационный комплекс, раскрывающий себя в усложненной тональности с тоникой *до* как главным опорным тоном и точкой притяжения среди подчиненных ей тоник. Для меня лично такое проявление «жизни европейского лада», связанное с эволюцией вводнотонности,— уже не гипотеза, ибо нет «интонационного факта» в истории музыки последних веков, который бы не подтверждал такого качества развития лада Но пока дело не в спорах о словах, и я предлагаю считать наблюдаемый процесс гипотезой. Только все же необходимо различать две точки зрения. Первая: мажорный лад существует только тогда, когда он проявлен в одной из тональностей квинтового круга. Тогда до мажор, соль мажор, фа мажор и т. д.— каждая из этих тональностей и есть лад. Но другая точка зрения: мажорный лад, в сущности, комплекс интонаций, объединяющий все тональности, но раскрывающий себя в одной из тоник, централизующей вокруг себя подчиненные ей тоники с соответствующими вводнотонными связями. Разница тут большая.

Что такое родство по квинтовому кругу? Это установленное эмпирически и поддержанное равномерной темперацией практически гармоническое, по басовому тону, соотношение тоник как тональностей. В импровизационной практике «клавирного аккомпанемента» с цифрованным басом эта норма соотношений давала возможность, быстро и легко ориентируясь, связывать любые тональности. До мелодии тут, в сущности, дела было мало: под нее подставлялось восполнение, определяемое басовым фундаментом, строго регулированными ходами генерал-баса! Но лад — не только гармония. Лад — отображение всех выявлений интонации эпохи, сведенное в систему интервалов и звукорядов. А сущность интонации есть *мелодическое,* ибо такова — то есть постижима в процессе, во временности —

музыкальная и словесная речь человека. Гармония — резонатор, акустически-обертонно закономерный, любой звуковой (тоновой) точки лада, и, с этой точки зрения, она интонационно соотносится с мелосом, раскрывая обертоновые возможности каждой точки. Тогда генерал-бас только регулятор, и довольно механический.

Всей своей сложной и интенсивной эволюцией гармония XIX века обязана не «генерал-басовой» эмпирике. И современная музыка (включая бытовую с джазом) одной из своих главных целей ставила «оторваться», «отделаться» от этого «варварского наследия». Главное же: в основных, наиболее передовых своих течениях гармония и в начале XIX века, принимая за основной, наряду с тоническим, аккорд седьмой ступени мажорного лада, тем самым утверждала себя в тесном союзе с мелодическим выявлением лада, то есть с явлением *вводнотонности* и со все более и более господствующей ролью в интонации увеличенного и уменьшенного интервалов вниз и вверх от вводного тона. Эти два качества — именно два — были и остались в европейской ладовости интонационными определителями тоники и ее же соперниками!

«Жизнь лада» оправдала эту тенденцию. Уже в романтическую эпоху соотношение указанных качеств выдвинуло в значении основного мелодического тонального контраста «сфере тоники» движение в отдаленные тональности «как бы ощупью»[1] — «скачком ли», или в различного рода заполнениях, или движение стержневое вокруг увеличенной кварты или уменьшенной квинты, ставших «сферой доминантности». Старый доминантовый бас никаким признаком контрастности никогда не обладал: контрастность возникла от противопоставления кварты тетрахорда главной тональности вводному тону тональности доминанты (в до мажоре и соль мажоре это — *фа* и *фа-диез*).

Как только интонация сгладила это различие в массовом восприятии и вводный тон доминанты стал включаться в тональность тоники сперва как «краска», а потом как постоянный элемент,— доминантовое трезвучие перестало быть главенствующим, «юным», назло теоретикам. Оттого и стал выдвигаться доминантсептаккорд, да еще с обнаженной септимой наверху (Глинка не любил это «выпячивание», противопоставляя ему малую септиму в ином предназначении — как свежую интонацию от тоники миксолидийского лада, например, в гениальном вакхически-вихревом хоре «Лель таинственный» в I акте «Руслана»).

Во всем только что сказанном я очень сжато изложил один из очень сложных процессов в развитии европейского лада. Не-

---

[1] Это ведет к замечательному явлению в современной мелодике, когда в принципе любой звук мелодии может быть принят за note sensible и приводит к модуляции.

обходимо было это сделать, чтобы понять совершенно блистательное интонационное «изобретение» глинкинского интеллекта в марше Черномора, без понимания указанного процесса ускользающее от анализа!

Марш начинается унисонно-октавно тоном *си*; а Трио написано в фа мажоре. Этого «факта» достаточно, чтобы на вопрос, в какой тональности написан марш Черномора, одни отвечали в ми миноре, другие — в си миноре, имея в виду последующее развитие; а третьи говорили, что марш «атонален». Обратим еще внимание на интонационно-ритмически важную деталь: тон *си* приходится на сильной и очень акцентированной (*ff*>) доле такта, и в первый миг воспринимающий слух не может определить, что это: вводный тон до мажора или доминанта ми минора, идущая в шестую ступень?

Но в марше Черномора все познается во времени, в интонационном развитии формы. В четвертом такте оказывается, что тон *си* как будто бы действительно пятая ступень ми минора, а в восьмом такте вносится поправка: нет, это вторая ступень ля минора. Только заключительный каданс в развернутой форме (13—16 такты) возвращает слух к правильности первого впечатления: тон *си* — вводный тон в тонику до мажора. Здесь действует с поразительной закономерностью явление «интонационно-слуховой аберрации», составляющее один из стимулов «продвижения» музыкальной речи, в ее непрерывности и сцепленности звена со звеном. Кроме того, в самом первом *миге* марша, в остроте начала его, Глинка сразу же намечает все дальнейшее становление музыки как, с одной стороны, «переменность интонационных предназначений полутонов» (их смысла, степени выразительности), а с другой — как «соперничество полутонов» за место вводного тона. Понятно, что этими словами я всего лишь в «образной» форме объясняю теоретически логику мышления Глинки. За логикой мышления стоит мысль, содержание, интеллект: как находчивее, ярче, художественно увлекательнее выразить шествие сказочного властелина!..

Но сказанное еще не исчерпывает главной удачи Глинки. Начав марш с тона *си* в его интонационно двойственной природе, Глинка, в сущности, предугадывает дальнейшую эволюцию «тритонности» в европейской романтической и психореалистической музыке. Ведь звук *си*, так динамично явленный в самом начале, становится опорным тоном и вместе с тем *вводным* тоном на ответственнейшем интонационном моменте. Ибо, как ни важно в европейской музыке интонационно-мелодическое и конструктивно-логическое предназначение каданса и его развитие, с интонационной точки зрения еще более важна выразительная роль начальной интонации.

Тут перед нами интереснейшая из догадок Глинки — догадка, кажется, никем не замеченная, а между тем началом,

этой акцентностью «двусмысленного» *си* устанавливается домажорная тенденция лада ярче, чем в кадансе. Мне удалось поймать разгадку глинкинской догадки, когда однажды в театре слух мой, через цезуру (конструктивную паузу, оттеняющую отделы марша), после Трио марша непосредственно ощутил начало марша. Ведь получается закономернейшее интонационное последование: *фа* (конец Трио), *си* (начало марша) — «тритон», увеличенная кварта, чем усиливается вводнотонность тона *си*, переходящего в *до* и *ми*. Законнейшее «разрешение» увеличенной кварты — да еще повторенное два раза! А сверх того, «разъяснение» «мнимости» соотношения между начальным звуком марша как «мнимой тоникой» и фа мажором (тональностью Трио), с *си-бемоль* как четвертой ступенью: это *си-бемоль*, звучащее на сильной доле последнего такта марша, оказывается в интонационном отношении действительно *ля-диезом* и направляет движение Трио марша к опорному начальному тону.

Марш в своем развернутом движении, в своей формирующейся каждый миг музыке, представляется непрерывной цепью интонационно-переменных (в своих тональных предназначениях) звеньев. Его становление, в сущности, непрерывно, благодаря своеобразию трактовки слухом Глинки качества «тритонности», завоевывавшего тогда европейскую музыку своей интонационной «взрывчатостью», как усугубленной доминантностью. Усугубленной, благодаря сочетанию в «тритоне» вводнотонности с четвертой ступенью лада,— сочетанию, образовывавшему наиболее тесную связь полутонов лада. Как это происходило?

Повышенность (сперва как «хрома», усиление «чувствительности» восприятия) второй и четвертой ступеней лада (не буду здесь прослеживать историческую, легко обнаруживаемую в материалах музыки, особенно итальянской XVIII века, преемственность этого явления) создавала «тритонные» взаимосвязи второй ступени с шестой и четвертой с первой, то есть с тоникой Это качество, усугублявшее доминантность и «разлагавшее лад» в хроматически «безликое», «безóбразное» «glissando» полутонов, встречало противодействие в усилении субдоминантовых элементов. Возникает ряд «понижений» ступеней: пониженная шестая (гармонический мажор) вступает в «тритонное» взаимоотношение со второй ступенью и приближает к ладу тональность пониженной терции (по отношению к до мажору это — ми-бемоль мажор); в музыке романтиков такое сопоставление легко наблюдается. Точно так же пониженная вторая ступень (ре-бемоль мажор в до мажоре), соотносимая «тритонно» с пятой, включает в сферу лада тональность пониженной шестой ступени (в до мажоре это — ля-бемоль мажор).

Не буду прослеживать возникающих из «энгармонических приравниваний» сложных сочетаний с минорами и т. д. Во вся-

ком случае, с четырьмя, пятью — более или менее исторически устоявшимися к эпохе расцвета Глинки — полутоново вводнотоновыми повышениями и понижениями второй, четвертой, шестой и седьмой [1] ступеней европейский лад становится централизованно-обобщенным интонационным комплексом, включающим в себя, «по мере надобности», любые тоники с их вводными тонами, то есть в принципе все двенадцать полутонов. Вне вводнотонных соотношений это тонально-нейтральная, «безóбразно-глиссандирующая» хроматическая гамма. При вводнотоновой логике соотношений и переменности предназначений тонов — это сложный интонационный организм вроде того, что мы наблюдали в марше Черномора.

Очень последовательной картиной поглощения ладом тоник в его до-мажорном облике через повышения и понижения ступеней является великолепный квартет — финал III акта в «Руслане», когда Финн разрушает замок Наины. Глинка не прибегает к эффектным оркестровым «громам и молниям», решает все глубоко смыслово и сообразно интонационной логике. Интонации «сирен-дев» Наины соткали пленительную сеть «слуховых аберраций», ковер изысканнейших тональных и внутритональных «перемещений значений» тонов. Финн, обратно, собирает многообразно-тональное в единство лада, в до мажор, включающий в себя элементы соль мажора (*фа-диез*) и ля минора (*соль-диез*), которые звучат не модуляциями, а вплетенными в лад восполняющими его тониками. Центр ансамбля Глинка строит на тонком «переходе» ля-минорной доминантности в сферу домажорности. Речитатив Финна перед квартетом ведется в чередовании ля-бемоль-мажорности и ми-мажорности, но с обнаружением в важный момент (голос судьбы!) *до-мажорного трезвучия* в центре.

---

[1] Повышенная вторая ступень лада включала в него параллельный минор, где большую роль уже играло повышение четвертой ступени (в до мажоре повышенная вторая ступень *ре-диез* равна повышенной четвертой в ля миноре), повлекшее за собою интонационную «переоценку» пониженной шестой ступени в соответствующую ей энгармонически повышенную пятую (в до мажоре это — *ля-бемоль*, равное *соль-диезу*). Это качество ускорило «притяжение» ладом доминанты минора (до мажор — ми мажор). Наоборот, усиление субдоминантности в миноре через понижение второй ступени повело к смягчению в ладе «вводнотонности» понижением седьмой ступени мажора (в ля миноре пониженная вторая — *си-бемоль* — в до мажоре является пониженной седьмой ступенью), а также к выравниванию четвертой повышенной ступени минора с третьей пониженной мажора (в до мажоре это — *ми-бемоль*).

Существенно, что как этот энгармонизм, так и понижение четвертой ступени в миноре (*ре-бемоль* в ля миноре) способствовало объединению мажора и минора в обобщенный мажоро-минорный лад. Если, к примеру, прислушаться в «Руслане» к предназначению тона *ре-диез* в мажоре и миноре, то в вариации соло гобоя в «танцах чародейств Наины» он «окрашивает» до мажор, в марше Черномора своей «вводнотонностью» вызывает минор в мажоре, а в увертюре многообразно «энгармонирует».

По мысли и по эпическому разрешению феерическо-соблазнительной ситуации — это один из глубоко волнующих своей целеустремленностью эпизодов «Руслана»: кончается не акт в формальном значении, а третья *песня* эпоса. Против «сирен» возвышает свой голос *судьба*, но не «потусторонняя сила», а чувство дома, чувство верности, и Глинка находит решение в выразительном пении на основе словно бы вновь централизующего свои интонационные существенные соотношения диатонически возрожденного лада, после рассеяния этих соотношений в «красочных инкрустациях полутонности» в мелодику и гармонии.

Несмотря на многообразие и изменчивость предназначений, свойственные тон-элементам и природе (смыслу) интонаций «черноморова марша», принцип организации лада и здесь безусловно диатоничен, ибо обусловлен строгими интервальными взаимосоответствиями, без какого бы то ни было произвола. «Соперничают» две сферы: тоническая и доминантовая. Первая определяется заключительным кадансом и ясным началом (вводный тон — тоника). Звукоряд ее — семь ступеней до-мажорной тональности. Для второй характерны полутоновые повышения и понижения ступеней диатоники с тенденцией к расширению сферы вводнотонности. Этой тенденцией преодолевается хаос хроматичности. Но она же вызывает преобладание «тритонности» как более контрастно напряженного проявления доминантности.

Крайний по составу обнаружения тритонности в виде звукоряда — это либо целотонный (шестиступенный) ряд — «гамма Черномора», либо двенадцатиполутоновый (по шести полутонов в каждом тритоновом тетрахорде, то есть *си, до, ре-бемоль, ре, ре-диез, ми, фа—фа, фа-диез, соль, ля-бемоль, ля, си-бемоль, си*). В этот ряд входит вся выработавшаяся в эволюции европейского лада «полутонизация» ступеней диатоники, вернее, процесс внедрения вводнотонности внутри лада. Можно и так записать звукоряд:

Здесь ясны тенденции к усилению доминантности (не включен лишь энгармонизм *ре-бемоль — до-диез*) и противодействующие им субдоминантовые понижения.

Глинка выявляет очень утонченными изменениями предназначений элементов «до-диезность» в центре марша Черномора как «замену» ми-мажорности параллельной ее минорной сферой. Он даже ставит оттенок pianissimo под до-диез-минорным комплексом и резким fortissimo вводит начальную мелодию марша, словно попав в интонационный «тупик» и желая эту «неловкость» перебить!

Но можно выразить только что указанный звукоряд упрощеннее и зато практичнее, чтобы пользоваться им как выразительной гаммой объединенного лада. Для этого на переломе тетрахордности, там, где в диатонике целый тон разделяет тетрахорды, нужно ввести энгармонизм (повышенная четвертая ступень *фа-диез — соль-бемоль*) и «собрать» все альтерированные ступени в гамме соль-бемоль мажор, включив ее внутрь диатонического звукоряда (можно звукоряд вести от любой тоники, изменяя правописание):

Возможен и такой вариант, включающий целотонную гамму:

Данные варианты звукорядов объединенного лада позволяют анализировать едва ли не все характерные для современной музыки сложные перемены предназначений элементов, исходя из интонационно-мелодической природы данного явления,— того, что слух конкретно слышит, а не из объяснения его только акустическим феноменом обертонности и самостоятельной, вне мелоса лежащей, эволюцией гармонии (что абсолютно немыслимо, ибо вне интонации, мелоса и вне ритма гармонии нет, то есть в конкретной музыке нет, а в теории, конечно, сколько угодно). Кроме того, при понимании процесса ладовой централизации, вытекающего из вышеупомянутых соревнований элементов в «жизни лада» и в борьбе за тонику как высшее единство [1], нет необходимости умножать номенклатуру ладов, ибо европейский лад, в сущности, един.

[1] Не могу не напомнить здесь о своеобразном процессе «защиты» интонационных прав тоники от возрастания аффективности «вводнотонности», особенно у Грига сказавшееся явление: ход голоса от тоники к седьмой ступени и отсюда на пятую ступень лада ослаблял или растоплял направленность вводнотонности и значительность доминантности.

Интонационное содержание марша Черномора — гениальной находки Глинки на первом этапе сочинения «Руслана» — раскрывает все богатство мелодического становления и обнаруживает поразительную дальнозоркость великого композитора, столь одинокого, столь непонятого и столь скромного. И, разумеется, как обобщения, так и детали этой драгоценной находки — в самых строгих рамках классического голосоведения и ритма, в принципах организации европейского лада, выработанных исторически закономерной эволюцией интонационного строя европейской музыки. Произведение, уведшее «жизнь лада» далеко вперед, само коренилось в «заповедниках музыкальной мудрости» бетховенской эпохи и предэпохи и было создано вовсе не в качестве разрушителя ценностей, закрепленных классиками, а как их последовательное раскрытие и интеллектуальное завоевание, ибо «на авось» Глинка не работал.

III. ИСПАНСКИЕ УВЕРТЮРЫ И «КАМАРИНСКАЯ» ГЛИНКИ

(*Опыт раскрытия интонационного содержания*)

Композиция «Арагонской хоты», «Ночи в Мадриде» и «Камаринской», при единстве устремления от народных родников к симфоническому отражению общечеловеческого, очень различна. «Арагонская хота», при свежести и новизне вариационно-вариантного развития, почти «снимающего» контуры сонатного Allegro, основывается на свойственном классической симфонии «методе предустановленности»: дан тезис — тема, и от него, как бы уже заключаясь в нем, струится музыка с минимумом неожиданностей. С этой рационалистической предуказанностью всегда воевал «микеланджеловски» беспокойный дух Бетховена. В «Арагонской хоте» Глинка «центр тяжести» звуковой значимости всецело переносит на медленное введение с его импозантной фанфарностью: отсюда, словно струя фонтана, с блеском «вырывается» музыка Allegro уже без ощущения для слушателя, что первая тема Allegro — рационалистический риторический тезис!..

Композиция «Камаринской» сложнее. В продвижении народных мелодий с квартово-квинтовой конструкцией — начальный тон не всегда тоника, в смысле центра притяжения. Тоника находится внутри, порой как раз в мелодическом центре. Глинка не мог этого не знать, и его загадочные слова — так казалось кое-кому из мемуаристов — о плагальности были невнятными для всех, кто приближался к народному мелосу с «периодичностью» европейских танцевальных и «кантовых» мелодий,— как с готовой конструктивной меркой, а не интонационно. В «Камаринской» Глинка одновременно раскрывает три плана — три

направления. Первое — легко вскрываемая «сонатность» типа увертюры (со сжатой разработкой), но с преобладанием терцовых соотношений тональностей и при своеобразном внутриладовом, без ясного деления на тонико-доминантовое последование, контрасте главной и побочной тем. Второе направление — развитие типа вариационно-вариантного. Связанное с «сонатностью», оно и обусловливает внутриладовую «*сцепленность*» тем: «побочная партия», если внимательно вслушаться, вырастает из второго звена главного танцевального напева (и из *попевки* «свадебной песни»), находясь к первому в отношении «лидийского лада»,— не совсем точно, но с такой именно интонационной «окраской»[1]. Третья направленность — народно-ладовая: проведение тем внутри композиции (F-dur — B-dur) звучит опорной точкой — центром, фасадом, *тоникой* всего движения, по сторонам которого, как флигеля, очень строительно развитые и затейливые, располагается D-dur'ность. Первые такты «Камаринской» — ладовый d-moll — только «напоминают» о тезисном введении в «Арагонской хоте», не будучи столь рационалистически авторитарными.

Наконец, композиция «Ночи в Мадриде», как мы видим, является доведением принципа чередования напевов до впечатлений *случайности* следования явлений друг за другом.

Но Глинка именно в этой якобы интонационной случайности находит путь к стройному и строгому композиционному *обобщению*, не превращая объективно *данных картин* действительности в разрозненные звенья душевных состояний.

Так во всех трех изумительных произведениях мысль Глинки (и это «по-бетховенски») раскрывает форму в ярких интонационных сопоставлениях, как картины действительности, всегда расточаемой в смене явлений, причем еще сплетает в единство и монотематически вариантно-вариационный и контрастно-тематический сонатный «типы» симфонического развития.

Говорить о таких произведениях Глинки, как «Арагонская хота», «Ночь в Мадриде», «Камаринская», очень трудно. Их техническое совершенство восхвалено много раз. Анализ их — конструктивный — тоже не так сложен, чтобы любой чуткий музыковед или слушатель не в состоянии были ориентироваться в основных «вертикалях» музыки. С интонационной точки зрения мастерство Глинки кажется еще совершеннее. Путем вариантно-вариационного «продвижения» тематического материала, умно ритмически организованного[2], расцветает прекраснейший,

---

[1] Напоминаю об очень важном интонационном различении: тональность как выражение лада и тональность как один из входящих в лад элементов. F-dur'ный прелюд Шопена заключает в себе при мажорном ладе одно из его тональных направлений — B-dur, как «миксолидийское».

[2] Ритм в этих трех произведениях Глинки своей жизненностью даже персонифицируется для меня: словно опытный режиссер, направляющий очень искусно внимание слушателя на желанные ему моменты.

радостнейший «мир искусства»,— искусства, превращающего акустические явления в интеллектуальное достояние человека. Много хороших слов сказано об этих трех произведениях. Например, о народности их. Я не был в Испании, но через музыку «увертюр» Глинки, через знаменитые письма В. П. Боткина об Испании лучше, чем через всю остальную «испанистость» западноевропейских и русских имитаций испанского, во мне возникают романтически манящие образы этой страны. Но я знаю и по книгам, и по слышанной подлинно народной испанской песне, что Глинка, музицируя с испанцами, избегая при этом аристократии, все-таки не маскировался под «испанца», а воссоздавал в своем воображении артистически восторженную и несколько «вакхическую» Испанию — свое преломление страны, при самом искреннем вникании в народную сущность ее интонаций. Точно так же вне сомнения народность «Камаринской», но народное иного качества, чем в «Иване Сусанине» или в величавой интродукции «Руслана». И вместе с тем «Камаринская» — не музыкальное воссоздание «лубка», не «натуралистический жанр», не звукоподражательные имитации «всамделишным» народным звучностям и не переряживание себя в «мужичка».

Талант Глинки в период сочинения испанских увертюр и «Камаринской» был на вершине зрелости: чувствовался все еще подъем эпохи «Руслана»! Но в этих сочинениях выделяется новое качество. Не лиризм, но и не эпос. Глинка в новой жизненной стадии. Пребывание в Париже. Поездка в Испанию. В передвижениях для него не только поиски забвения от неудач и болезненно мучившей раны: недооценки на родине. В них есть что-то большее: какая-то потребность выросшего сознания. Мне думается, что значительность упомянутых произведений не шла бы далее повторения пройденного или стилизации наблюдаемого чужого искусства, или развития своих же собственных отражений родного, народного. А между тем ведь и «Камаринская» в отношении русской стилистики — обобщение иного качества, чем подобные же элементы в романсах, в «Сусанине» и в «Руслане». В «Камаринской» невозможно не улыбнуться уже при выбеге первого же подголоска (альты) к плясовой теме, когда в B-dur'ной репризе той же темы к кларнету, ее неизбывно «наигрывающему», неожиданно присоединяется фагот (октавой, снизу). Неожиданно, потому что фагот вступает не на концовке или полуконцовке напева, а «подхватом», вклиняясь в него.

В течение всей пьесы мысль Глинки ставит мысль слушателя в постоянное изумление перед неисчерпаемостью плясовой темы. Кажется, что она изобилует превращениями без конца и без края. А на самом деле она — всего-навсего остинатный ритм и остинатная интонация. Не тема меняет свои предназначения, а меняется точка зрения на нее: с одного, с другого, с третьего

угла! Перебираются различные тембры, возникают «роспевные подголоски» (например, удвоенные гобоем и фаготом вторые скрипки и альты в «минорной окраске» — на органном пункте в репризе); тему «освещают», или «окрашивают», или «поддразнивают» инструменты в разных регистрах и ритмах. Когда, наконец, плясовой мотив остается, казалось бы, в одиночестве, под ним вдруг фанфарно акцентируют себя две валторны. Дальше, еще упорнее, подобное же выступление труб — словно глашатаи. И вот опять начинают «собираться действующие лица»; сперва, в плотной звучности, струнные, к ним присоединяются фаготы с валторнами, гобои, трубы, наконец, кларнеты, флейты, литавры. Ритм выдвигает остинатные триоли, сила звучности растет до *fff*, напев рельефно интонируют в октаву первые, вторые скрипки и альты на упругих акцентах остального оркестра. Вдруг сразу, как в театре, все исчезло: только первые скрипки, но pianissimo, продолжают играть тему. Молчание: выдержанная квинта валторн (*pp*). Опять тема у первых скрипок (ritardando). Молчание: квинта валторн (*pp*). Наконец, будто падает занавес: плясовая тема, как наигрыш-концовка, в темпе и forte, звучит последний раз, и на последней ноте ее обрывает акцент всего оркестра...

Я знаю, что такого рода описания музыки — ничто в сравнении с живым звучанием. Только заключительную стадию «Камаринской» я позволил себе рассказать словесно, чтобы привлечь внимание к этому удивительному проявлению «жизни музыки». Если обратиться к «Арагонской хоте», то и там после подготовительной — словно перед предстоящим зрелищем — эффектной фанфарной музыки оркестра и настороженностью слушателей перед раздвигающимся занавесом начинается развитие темы хоты, эпизод за эпизодом. Один другого красочнее, образнее, рельефнее и пластичнее. Несколько драматизированных моментов с перебойными ритмами не меняют радостного оживления «гитарности». Так же, как и в «Камаринской», интерес ни на момент не ослабевает. И здесь так же напев освещается и окрашивается многообразными неисчерпаемыми средствами оркестра, не теряя своей «остинатности», свежести, живости, блеска, оставаясь природно народным, как и напев «Камаринской». Но и тут и там ничего навязчивого извне, ничего «вне симфонического»,— словом, «мир музыки», «мир искусства», но тем более действительный, живой, радостный. В голову не придет обвинять Глинку в бездушном комбинировании звуков, арабесок!

«Воспоминание о летней ночи в Мадриде» — произведение иного художественного качества. Вообще название «увертюры» не вяжется ни с «Арагонской хотой», ни с «Ночью в Мадриде» и как-то сбивает с пути интонационно правильной их оценки. «Арагонская хота» — вещь эффектного, но тонко концертного плана. «Концертирование» — раскрытие тон-содержания сквозь различные тон-призмы — всецело присуще ей как блестящему

каприччио и, на мой взгляд, самому безупречнейшему по строгости вкуса, остроте ума и чувству формы и стиля среди двух других классических каприччио русской музыки. В увертюре — пусть она будет сказочного плана или пусть даже концертной — непременно должны проявиться драматическая или трагическая коллизия, соревнование действующих сил, или «комедия характеров», или просто живое ощущение комедийной интриги (в увертюре к «Свадьбе Фигаро» Моцарта). Трудно отойти от образно-театральной природы этой прекрасной формы. Недаром так скучны и скудны по мысли все так называемые торжественные увертюры. Одну среди них знаю я в качестве «исключительного исключения» — это «1812 год» Чайковского. Но Чайковский, как категоричнейший симфонист, просто забыл во время сочинения о «торжественности», поставил во главу угла драматическое действие, вернее, соревнование действующих сил, подобно методу Глинки в «Иване Сусанине», а «торжественность» просто «присочетал» к драматической увертюре, как финал, как своего рода «Славься».

Что же тогда представляет собою «Ночь в Мадриде»? Попробуем вслушаться. Юг. Наступил вечер. Ставни открыты. Первое ощущение от музыки: воздух. Нет духоты. Дыханию легче[1]. Пробуждается жизнь. Улицы и площади наполняются народом. То там, то здесь легкий мелодический рельеф «мотива воздуха» или песенного напева (прелестная, ласковая, теплая тема у кларнета, через десять тактов повторенная фаготом). Тихо. Осторожные шаги. Молчание.

За этим прологом следует очаровательная экспозиция танца (La Jota), с гитарным прелюдированием перед ней, прелестно стилизованным. Музыка очаровывает сочетанием танца с любовным дуэтом. Иллюзия разрушается fortissimo кларнетов и фаготов и ударом литавр. Вторая стадия экспозиции: струнные интонируют песенную мелодию. Ее развивают виолончели, а над ними гобой и скрипки (Spiccato assai). Этот «роспев» принимают на себя все деревянные и медные инструменты (fortissimo — полнота «хоровой звучности»). Пение затихает. Вдруг, сперва издали, слышны литавры и барабан, резкое crescendo — и зазвенела, заблестела в рассыпчато-звездном ночном ми мажоре бодрая сегидилья (Seguidillas Manchegas), а с нею врывается бурная, ликующая жизнь — возможно, картина празднества. Второй раз сегидилья излагается мягче, преимущественно струнными, местами с подчеркнутым деревянными рельефом. Наконец, и сегидилья стихает, чуть слышен припев pizzicato альтов и виолончелей.

Возникает до мажор (кларнетный напев из пролога передан скрипкам с окраской, а скорее, с оттененностью фаготом). Из

[1] У флейт, гобоя и скрипок pianissimo возникает «мотив повеявшего прохладой воздуха».

чередования этого мотива — он звучит все полнее — с припевом сегидильи, вновь вернувшимся, возникает ночная сцена — типично южная — отголосков пения и музыки, то вспыхивающих, то робких. Как-то незаметно из откликов вырастает движение (начальные арпеджированные фигуры), словно пробежали маски, и опять все стихает. Моментов молчания и кратких мигов тишины (паузы и лаконичные цезуры) довольно много в музыке «Ночи», и они не случайны, они всегда вызывают за мельканием людей ощущение «длящегося времени и пространства»: воздуха, темной дали, словно образ поглощающей звук внемерности.

Помню, в Генуе, ночью, я слез с трамвая где-то за городом и остался в этой темной бескрайности и внемерности. Ушел трамвай, скрылись его огни. И тогда среди полной неразличимости начали становиться слышимыми глухие интонации волн — голос близкого моря. Я вспомнил подобного рода «провалы в ночь» в глинкинской «Ночи в Мадриде». Конечно, они у него не «тютчевские», вне ощущения «шевелящегося хаоса», но они чутко подмечены. Иллюзорный симфонизм Глинки здесь высказывается в своих глубоко реальных истоках. Помню, ночью же, в Вероне, как из темноты возникали светотеневые массивы древнеримской арены, как вспыхивали и затухали голоса и шаги, как рассеивались среди темноты огни свеч в фонариках на рыночной площади,— и вдруг среди всего возникал дразнящий напев или инструментальный наигрыш!..

За пробегом словно бы масок кларнет в низком регистре начинает запевать свою сочную мелодию из пролога[1]. Ее подхватывают, но сладостно, первые скрипки, которым в каноне отвечают виолончели, и вдруг весь оркестр, резко акцентируя, упруго и напряженно, fortissimo «декламирует» данную мелодию. «Оцепенелое» *ми* валторн — «органный пункт» — оживает у литавр (трель crescendo к sforzando). После такой триумфальной подготовки начинается «путь к репризе», обобщение уже высказанного, но в обратном, чем было, движении. Сочным унисоном струнных вступает мотив («припев») сегидильи. Акценты остального оркестра, словно удары в ладоши! На смену мягкое и плавное pianissimo деревянных духовных (основной мотив Seguidillas Manchegas), опять «припев сегидильи» — от *pp* к *ff* у струнных, что приводит сперва к «хоровому роспевному эпизоду» напева Punto Moruno, а затем к его начальной стадии (струнные, унисон). Следует повторение всего эпизода — от кларнетной мелодии и «органного пункта» валторн до данного момента.

Тогда блестяще и ярко вспыхивает «главная» партия» La Jota

---

[1] На выдержанном *ми* («органный пункт» у валторн) как доминанте, тормозящей и вместе с тем настойчиво вызывающей возвращения тоники («репризы»).

(Хота), к ней присоединяется, также fortissimo, напев сегидильи (теперь в ля мажоре, как «полагается» при возвращении в репризе «побочной партии»). На миг в деревянных (флейты, гобой с поддержкой флажолетами скрипок) веет дыхание мотива «воздуха, повеявшего прохладой», когда «и жар, и зной сменила ночи тень». Словно падающий занавес,— скользящий ход от доминанты к тонике у струнных вливается в заключительный унисон — октаву, в тонику всего оркестра.

«Воспоминание о летней ночи в Мадриде» рассказано Глинкою всецело как музыка. Даже форма, художественно изысканная, которою другой бы композитор похвастался, найдя прием ее «показа на глаз», растворяется всецело в живой интонации. Впечатление такое: будто рассказчик вместо слов повествует песнями, столь образными, что их чередование вызывает в сознании слушателя через слуховое внимание совершенно живое, наглядное и осязаемое ощущение действительности. Эта песенная звукопись все время остается музыкой, вовсе не стараясь имитировать средства другого искусства [1]. Больше того, не музыка становится иллюзорной действительностью по прихоти личного сознания композитора, а действительность, отраженная в интонациях и в песенности, как общесвойственных человечеству способностях, заставляет личное сознание художника, если оно не безнадежно субъективно, выявлять свои впечатления в общезримых и общезвуковозначимых художественных образах. Конечно, и при наличии общезначимости в звуковореалистическом повествовании, в звуковой картинности присутствует *иллюзорность*, ибо звукообразно отраженная действительность все же есть действительность художественно преломленная. Но такого рода «призма иллюзий» ничего общего не имеет с «личным ощущением» как мерой вещей.

Именно в «Ночи в Мадриде» нагляднее, чем в «Арагонской хоте» и в «Камаринской», обнаруживается глинкинский метод *симфонизации* действительности — не образно-музыкального становления, причем интеллект Глинки очень тонко различает верный путь между натуралистической звукописью и отвлеченной игрой в перемещение звукосочетаний. Обобщая сказанное, можно определить этот метод — столь же давний, как гомеров,— *как метод приложения эпического, то есть образно-общезначимого повествования к повествованию о текучей, художественно-образно становящейся перед слухом и зрением действительно-*

---

[1] Очерк об испанских увертюрах и «Камаринской», фантазии на два русских напева, написан был мною в начале 20-х годов и где-то запропал, Здесь я его восстанавливаю. Но мне хочется добавить, что «симфонически-песенные картины» — рассказы, воспоминания в эпическом стиле как интонационно рождающиеся образы и формы, устно в народе хранимые, мне особенно раскрылись в 1936 г. весной, в Москве, во время казахской художественной декады: по моей просьбе мастера игры на домбре исполняли передо мной прекрасные «эпические сказы» в инструментальных интонациях.

сти. Но достигать этого можно лишь при общезначимости образов.

В музыке звук становится общезначимым, когда из акустического явления, в физиологическом его преломлении, он в соотношении с другими воспринимается как тон-качество человеческого звуковысказывания, самый же процесс высказывания и в нем отлагающиеся звукообразные данности, максимально общезначимые, становятся *интонацией.* В искусстве музыки различные формы проявления песенности, песенного, мелодического становятся в развитии музыкального сознания человечества наиболее реалистически чуткими проводниками живой интонации. Оттого у Глинки каждый элемент музыки *поет.* Оттого так образно-общезначимы и эмоционально-задушевны организующие ее исторически сложившиеся композиционные средства и «составы».

Но мысль моя еще недосказана. Дело в том, что слишком «упорный упор» на характерно национальные свойства и черты музыки трех произведений, о которых здесь идет речь, перемещает их высокую художественную ценность в выявление специфики *национального* как якобы основной цели Глинки. Мне думается, что ни «Камаринская», ни испанские увертюры не заслуживают такого суждения, ибо Глинка шел к общечеловеческому в искусстве и, создавая свои эпические картины действительности, прежде всего думал о действительности. Создавал же он всегда интонационно, строго учитывая общезначимость звукового материала для восприятия, и, конечно, естественно, включал народные интонации в картины действительности, если произведение зарождалось и возникало в конкретных явлениях наблюдаемой им страны. Национальное же в данном произведении привходило как следствие, как результат интонационно-совестливого отношения композитора к материалу, служившему высказыванием, а не как предвзятая цель. Вот почему Глинка так долго иронизирует в своих «Записках» над одним из своих современников-критиков (Ф. М. Толстым — Ростиславом) по поводу его объяснения «педалей» на *фа-диез* и на *до* в заключении (Péroraison) «Камаринской».

«Знаменитый (!) наш критик по *глубокому* (!) *пластическому* воззрению не нашел ничего лучше и умнее, как только то, что *пьяный-де толчется* в дверь» («Записки», с. 357). Казалось бы, для «натуралистического» выявления «народно-национального духа», если бы Глинка этого хотел, такое объяснение было бы весьма подходящим.

Но не того хотел Глинка. Весь его метод постижения и освоения музыки в народно-музыкальных культурах был проникновением в *общечеловеческое,* в жизнь, искрящуюся в этих «местных формах» и «языках». Позволяю себе гипотезу. Послерусслановское бегство за границу, поездка в Испанию и потом, вслед за возвращением на родину, упорная работа над симфо-

ническими произведениями высокой интеллектуально-передовой художественной культуры с опорой на народные интонации,— не были ли эти факты объединены одним общим стремлением — выйти в своем искусстве к общечеловеческому содержанию, а самому лично на путь всеевропейского признания? «Камаринская» не привлекла такого внимания. Но сущностью этого произведения остается все же желание в русско-народных интонациях выявить в формах европейского мышления, через художественно-тонко-интеллектуальное преломление, общечеловеческое содержание. Какое? Конечно, и не предметное и не натуралистически-образное, вроде объяснений вышеупомянутого критика.

В «Камаринской» противостоят: лирическая «протяжная» мелодия свадебной песни и очень тонко сплетенный с нею популярнейший плясовой напев[1]. Никакого показа контрастов русской души — от меланхолии к пьяному разгулу — тут нет! В сплетенности лирического состояния с *юмором* и своего рода художественным «затейничеством» можно услышать общечеловечески народные черты, особенно проявляющиеся в моменты «высказывания и выказывания» душевности, когда ничто обязательное не сковывает человеческого содержания. В этой освобождаемой человечности и заключается глубокий психологический смысл *народной праздничности*, а не «воскресного дня буржуа», с запертой на замок, как сундук со всяким добром, *душой*. Общечеловеческое в русском и показывал Глинка в «Камаринской» как фантазии на два *народных напева*. То же он делал в испанских своих фантазиях на материале народно-испанских интонаций. И, конечно, ничего лозунгово-националистического ни в «Камаринской», ни в увертюрах нет и быть не могло. Не так ли в свое время голландцы в своих картинах сходным методом, но проницательным «эпическим взором», переделали на голландский народный и бюргерски-бытовой лад общечеловеческое содержание трудов и дней, будней и праздников! И общезначимость их искусства пленяет до наших дней.

Таким образом, на последнем этапе творчества Глинки устремление его к общечеловеческому в формах передового искусства на фундаменте народных интонаций совпало с жаждой личного освобождения от сковывающей его силы неприязненной атмосферы на родине. Бытовой оперно-драматический сюжет типа «Двумужницы», на который его «наводили» добрые, но, увы, нечуткие друзья, конечно, не подходил для Глинки в момент столь и трагического, и высокого душевного напряжения. Не за изучением средневековых ладов уезжал Глинка в Европу в последний раз перед смертью, а за поисками классичнейших

[1] Один из интереснейших моментов «Камаринской» — постепенная подготовка слуха к возвращению напева *свадебной песни* через неоднократное интонирование второго звена плясовой мелодии, чей рельеф содержит в себе начало попевки песни (см. с цифры 7 лейпцигского беляевского издания партитуры, то есть весь переход от D-dur'а к F-dur).

по своей уже всецело интеллектуальной общезначимости интонаций музыкально-общечеловеческого содержания. К этому толкало его и понимание им народного в искусстве: *народного*, а не фольклорного.

Если забыть о личной неурядице в жизни последних годов Глинки и всецело обратиться к зревшим в его сознании и тщательно им оберегаемым поискам глубоко интеллектуальной опоры в родном ему искусстве, то близким к нему в этом стремлении русским композитором окажется Сергей Иванович Танеев, который также исследовал общечеловечески высокозначимые интонации великих помыслов и дум в далеких уже зорях европейского музыкального интеллектуализма. Только думы и помыслы самого Танеева были философски-мировоззренчески качественно иные, чем Глинки. Хотя и тут надо внести поправку: многое еще не только в психическом складе Глинки, но и в его интеллектуальном облике для нас загадка. Разгадать ее надо. И потому в своих исследованиях о Глинке я не боюсь намечать гипотезы там, где передо мною лакуны либо безвозвратно утерянных, либо утаенных до поры до времени материалов.

IV. ВООБРАЖАЕМОЕ ПРЕДИСЛОВИЕ К РОМАНСАМ ГЛИНКИ

Если бы я писал когда-нибудь предисловие к романсам М. И. Глинки, я бы рассуждал так: композиторы умирают, произведения остаются. Но не все, а те, которые исполняются, живут, как звуковая речь, чем является и музыка. Неисполняемые — история, а то и «легенда», если они были сочинены, но по разным причинам не звучали (кроме как в сознании композитора), не исполнялись. Однако на этом нить рассуждения остановиться не может. Во-первых, из исполняемых музыкальных произведений не все остаются на долгое время; мелькнут и уйдут, как случается и с литературными произведениями. Это всего лишь показ, ознакомление, а иногда попытка внушить интерес. Во-вторых, есть же причины, почему «остаются те, что остаются». Ответ простой подсказывается: их содержание, выраженное в звукообразной художественной форме, отвечает становлению общественного сознания на данной стадии развития, на данном отрезке истории. Это верно, но зато слишком обще и мало говорит композитору и особенно слуху композитора, определяющему, по каким-то признакам ценности, отбор для своей работы тех или иных звукосочетаний.

Мысль моя как будто попала в тупик. Снова вслушиваюсь в пластику форм романсных мелодий Глинки, перелистывая сборник. Любуюсь красотой этой пластики: впечатление, будто голос, как рука скульптора, лепит звукоосязаемые формы,— так выразительно рельефны волнистые, извилистые, сосредото-

ченные на одном каком-либо ракурсе, то постепенно раскрывающиеся слуху, то замкнутые в узких тон-гранях мелодии. Мысль уходит в детали: вот удачно найденные и ритмосоответствия стиха и напева, вот точно подмеченный тонический акцент, вот чудесный *роспев* слова, или прекрасно выявленная музыкой выразительность рифм, или метко уловленная слухом необходимость перехода от силлабической трактовки стихов с выдерживанием длительностей стоп к ритмоакцентно-тонической, или неизбежность повтора какого-либо стиха в силу смыслово-осознанного развития мелодии. Много, много находит любознательный слух «злоб» (как любил Глинка называть вкусовые и стилевые *подчеркивания* особенно художественно выразительных моментов средствами умно направленной техники) во всех элементах музыки романсов. И соблазняешься: думается, вот же где причины долголетия родных музыкальных произведений и быстрого или постепенного забвения других. Вслушиваюсь еще и еще в наиболее популярные романсы: «Не искушай», «Сомнение», «Жаворонок», «В крови горит огонь желанья», «Я помню чудное мгновенье», «Не говори, что сердцу больно», «Ах ты, ночь ли, ноченька», «Ночь осенняя», «Как сладко с тобою мне быть» и т. д. Действительно, налицо несомненность совпадения художественного интереса, чувства меры, то есть стиля и формы выражения, с полнотой и глубиной, ясностью и правдивостью высказывания, не говоря уже о присущем музыке Глинки особом оттенке задушевности и теплоте эмоционального тонуса.

Счастливый композитор! Если бы он мог знать, что вот почти уже через сто лет после его смерти в сборнике его романсов очень мало забытых или редко вспоминаемых произведений. При этом речь идет не об узком круге ценителей или любителях художественно-изысканного: вся родина Глинки, и не только русский народ, хранят в памяти его лирику! Слово «популярность» недостаточно и нехорошо даже в своем специфическом оттенке определяет народное внимание к Глинке. Здесь просто надо сказать: мелодии Глинки вошли в народное сознание, они живут. И все-таки даже в отношении глинкинской лирики придется внести поправку: есть среди его романсов вещи, не уступающие по художественным качествам и интеллектуальной заостренности и стилевой завершенности наиболее всеми любимым. Но они звучат реже, а то и совсем остаются в полузабвении.

Слух и мастерство Глинки исключительно чуткие, и очень и очень немного моментов в его музыке, которые можно было бы счесть за деятельность рассудка и за соблазны «технической игры», которые не коренились бы в живой интонации, в потребности быть всеми услышанным, в искусстве высказывания, «произнесения». Даже в сравнении с другим великим русским композитором, тончайше постигавшим интонационную природу и сущность музыки,— с Чайковским, Глинка точнее и, главное, в отношении чувства меры, суровее к себе, к качеству интона-

ционности, то есть жизненной, реальной *испытанности* художественного материала, которым он пользуется. Принимая во внимание огромность творческого наследия Чайковского и числовую скромность процеженного интеллектом Глинки «творческого запаса», процент «интонационных непопаданий», «неугадок» в его музыке невелик. Значит, созданное им не потому только живет, что он нашел прекрасное обрамление своих мыслей, что он умел художественно-образно их организовать, но что мысли Глинки — не мысли одиночки-мечтателя и что *качество* организации было не забавой ума, а *объективно обоснованным* процессом. То, что композитор мыслит, он должен слышать прежде всего сам, проверяя свой звукоматериал так, как каждый человек выбирает слова и их оттенки, чтобы быть наилучшим образом понятым.

Но и в мыслях Глинки, отображаемых музыкой, почти нет такого рода содержания, какое звучало бы как «интимная запись», дневники, остро субъективные домыслы и высказывания: в его художественной деятельности не только объективна тенденция к общительности, но и самые причины этой деятельности (гений, талант, способности) коренятся в жадной любви к жизни и познаванию ее многообразных проявлений в природе и людях. Меньше всего в Глинке тяготения к самопознанию и еще менее — к самоанализу средствами своего искусства. Возможно поэтому, что он все свое музыкальное воспитание сперва инстинктивно, потом осознанно строил на усвоении культур, народно и национально себя выявивших через живую интонацию в музыкальном тоне и словесной речи. Тем понятнее становится гибкое *объективное* мастерство, ему присущее. Иначе говоря, Глинка, великий интеллектуалист в отношении эстетической стороны своего художественного «я», ощущал родники своего искусства в живой, тесной связи с интонациями, которыми музыка общается с людьми. С этой точки зрения область романса — одна из самых чутких, так как общительные качества романсности суть непременное условие существования каждого из ее проявлений.

Сейчас снова возвращаюсь к прерванной нити размышлений этого очерка, только с восполнением отправной точки: и композиторы умирают, и произведения их отмирают и забываются, но остаются те, кто созидают музыку в пении и игре, сохраняя в памяти самые жизненные элементы музыки, разновидные и многообразные. Иначе говоря, живет народ, высказывающий в пении и игре на инструментах свои мысли о действительности и свои чувства. Тут уже дело не в произведениях в их целостном виде, как объектах эстетических. Произведение становится средством высказывания, и нередко не оно, а его элементы, наиболее эмоционально волнующие, «говорящие», являются «действующими высказываниями». И как за произведениями литературы и поэзии живет язык, вечно изменяемый, несмотря на фиксирующие его словари, так за музыкальными интонируемыми

(в смысле исполнения) произведениями ощущается в устной живой традиции «напеваемого и наигрываемого» образно-музыкальный язык, тоже подвижный, тоже изменчивый, все же уловимый в гранях эпох и даже длительных стадий, в свойственной ему стилистике: это область интонаций. Есть люди, и напевать и наигрывать не умеющие, но чуткие слушатели: они при восприятии неизвестных им, в первый раз слушаемых произведений очень быстро ориентируются в отборе живых и мертвых или обещающих жить и надуманных интонаций и являются едва ли не лучшими критиками. Они определяют жизненную ценность произведения по нащупываемой в них слухом «интонационной идее», то есть образно-звуковом замысле, выраженном иногда простейшим элементом и средством музыки.

Речь идет не о философской или поэтической идее. Интонационная идея — интонационный замысел — это прежде всего убежденность композитора (совсем не так уже часто инстинктивная, а нередко вполне осознанная), что вот именно через это, а не иное, звукосочетание, ритм, тембр, динамический нюанс его музыка получит желанный эмоциональный тонус и вызовет такой-то отклик. Далее, это — уверенность, что данное звукосочетание лежит в основе множества уже всецело испытанных, волнующих и общественных интонаций. Еще дальше, это — стремление найти выразительные средства, с помощью которых внимание слушателей сосредоточится всецело на этом моменте.

Существует рассказ, что чуть ли не до кануна премьеры «Риголетто» Верди не обнародовал знаменитой «песенки герцога». Он отлично знал, что здесь вложена верная интонационная идея, тесно связанная с глубокой идеей драмы! Я убежден, что Чайковский также понимал общезначимость интонаций лирической темы в первой части своей шестой симфонии, как и Бизе, сочиняя «Кармен» совершенно *иным интонационным методом*, чем свою музыку до этой оперы, ощутил тупик своего прежнего композиторского пути. Примеров можно привести много. Некоторую аналогию можно привести с ораторским искусством — с серьезным отбором оратором слов словаря, конструкции фраз, тембра их произношения — не ради внешней виртуозности, а ради рельефного выявления смысла. Более яркий пример вытекает из чьего-то рассказа (кажется, в воспоминаниях Сергея Львовича Толстого об отце), как Лев Николаевич был обрадован, когда нашел словесно-литературное выражение появлению Анны Карениной в доме ее мужа (перед посещением ребенка). Если не ошибаюсь, существует едва ли не около девяноста вариантов описания облика Катюши Масловой, ее «портрета». У Бетховена в рукописях наблюдается своего рода работа скульптора: он обтесывает материал, из которого рождается образ-тема симфонии!..

В романсах Глинки всегда налицо чуткое знание «интонационно-музыкального словаря» эпохи и в особенности языка рус-

ской бытовой музыкальной лирики, при постоянстве *своей* точки зрения, «своего почерка» в работе над этими элементами. Это очень существенно. Но еще существеннее: несомненное присутствие в каждом почти романсе «интонационной идеи» или замысла в только что указанном смысле. Неинтересных в этом отношении романсов немного. Но привлекательность большинства во многом обусловлена данным качеством.

Вот известнейший романс «Жаворонок». В нем преобладает интонация «неисходною струей» льющейся песни. Довольно часто у Глинки можно наблюдать выражение длящегося томительного душевного состояния, «охваченности аффектом», сосредоточенности внимания на каком-либо явлении выдержанным внутри тоном, вокруг которого сплетаются остальные голоса, повторами интонаций (например, хвастовство Фарлафа) или «опеванием» характерного для данной мелодии тона посредством около него расположенных или им притягиваемых звуков. В «Жаворонке» таким тоном является *си* — доминанта ми минора, выразительное вибрирование которого прекрасно соответствует впечатлению от звенящего над полем, высоко в небе, длительно-длительно, «неисходною струей», будто и без цезур, голоса этой птицы. Очень тонко, без всякого звукоподражания, Глинка «вибрирует» фортепианный наигрыш, предшествующий элегической мелодии жаворонка, и в целом рождается музыкально-поэтический образ — песнь надежды:

Лейся, песенка моя,
Песнь надежды сладкой.
Кто-то вспомнит про меня
И вздохнет украдкой.

Это робкая надежда. А вот страсть, мучительно сдерживаемая ревность, но с волнением иного качества, чем «Ich grolle nicht» Шумана: романс «Сомнение» (1838). Интонация желанного спокойствия — мерным амфибрахием в среднем регистре голоса, в тесном пределе терции-кварты — вдруг колеблется, начинает вспыхивать «неустоями», наконец, интервально расширяется вверх и вниз и достигает большого полутораоктавного диапазона. Возникает образ безмерной скорби: «Не выплакать горя в слезах». Последующее развитие вызывается вариантами одной из кратких попевок, но сущность романса, зерно его — в «интонационной идее» начальной мелодии: желанного покоя не достичь! Безошибочно найденная интонация — человек хочет говорить спокойно, а слезы душат — волнует всегда и всех. И тема ревности, страсти начинает отступать перед более обобщенным и более глубоким содержанием: неизбывностью страдания, безусловностью горя, тщетностью надежды.

Почти в том же направлении развивается интонация едва ли не самого популярного раннего глинкинского романса-элегии «Не искушай меня без нужды» (1825). В том же направлении, но иного качества. В первой стадии мелодии страстности нет,

противления нет. Это уже сдавшееся сердце: потеряна вера в возможность правдивой любви, взамен чего осталось лишь искушающее сновиденье. Романтический пафос уступает место сентиментальной лирике, ямб трактуется повествовательно, почти прозаически, без скандирования длительного слога. В другом аспекте Глинка нашел бы «распевное» выражение слову «нежность», как и слову «любовь». Здесь он «произносит» слова «возвратом нежности» полуречитативно, а «не верую в любовь» — как-то по дороге, стремясь сохранить полноту высказывания для стихов:

И не могу предаться вновь
Раз изменившим сновиденьям...

Линия эмоционального подъема чувства-мелодии составляет прекраснейший рельеф с тончайшей светотенью, благодаря «игре полутонов» внутри лада. Но основная прелесть романса таится все-таки в правдивости «интонационной идеи». Отрицания в данном стихотворении Баратынского, в сущности, скрывают желание: хочу искушений, хочу еще предаваться сновидениям, хочу верить в любовь. Сдавшееся покорное сердце жаждет сомнений, ибо, в противном случае, как же жить с опустошенным чувством? В контраст страстности «Сомнения», когда скорбь и в слезах не выплакать, в «Не искушай» — «немая тоска» со скрытым желанием поверить еще раз.

Как же достигает Глинка выражения указанного противоречия? Правдивостью нарастания чувства в мелодии (со слов «Уж я не верю увереньям») при отрицании этого чувства в стихах. Заключительная фраза мелодии содержит «волнение сожаления», но не отчаяние, боль о потере сновидений, а не страх перед ними, не опасение, что они вернутся. Отрицаний музыка не передает. На этом этапе экспрессивно завершаемой мелодии Глинка мог выразить либо волнение за глубокое чувство, с которым жаль расставаться, либо страх перед возможностью быть охваченным новой волной любви, заведомо зная, что это всего лишь сновиденье. Он выбрал первое. И романс, столь сентиментальный, покорно чувствительный в первой стадии мелодии, становится — через противоречие между «сдавшимся сердцем» и желанием не лишиться волнений глубокого чувства — правдивым обобщенным переживанием многих, многих людей. До наших дней живет его мелодия среди множества подобных ей, давно забытых, в них звучало чувство, но не «пела мысль», у Глинки же всегда и всюду «поет мысль».

Помню, как поражен был слух мой находчивостью, с какой композитор одним легким штрихом — переходом повествовательно плавно льющейся мелодии в неустойчивый ритм синкоп и всего лишь на один такт — вызывает образ «мимолетности». И тут же, чтобы восстановить плавность мелодии и подчеркнуть, что «мимолетность видения» не означает легковесности смысла

и содержания этого явления, *дважды* повторяет последний стих строфы: «Как гений чистой красоты». Понятно, что речь идет о совершеннейшем образце глинкинской возвышенно созерцательной лирики — о романсе «Я помню чудное мгновенье». Интонационная идея романса ясна: очаровательной повествовательностью мелоса первой строфы, где ощущается радушный быт, воздух, легкость, свобода дыхания,— завлечь слушателя. А сосредоточить его внимание зато потом вдвойне — там, где музыка экспрессивно контрастна первой строфе,— интонация, словно с «оттяжкой» (поступенный, но словно тягостный, вымученный подъем голоса — шаг за шагом, словно с тяжелой душевной ношей), озвучивает стихи об одиночестве, в ссылке, с опустошенным сердцем:

В глуши, во мраке заточенья,
Тянулись тихо дни мои;
Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

А после этой строфы возвращается первая мелодия с ее легкой, общительной поступью и вызывает вслед за собой еще более пленительное завершение романса — лирику радостью овеянного сердца.

Все в данном произведении правдиво, ясно, пластично. Три качества, всегда с трудом в художествах одновременно достигаемые, ибо одновременность их сосуществования создает ощущение высшей простоты. В этом отношении с трудом можно представить себе более совершенное понятие о художественно простом, чем романс-фантазию «Венецианская ночь» («Ночь весенняя дышала»). Мелодия движется мерным дыханием, словно легкими всплесками весла, а непрерывность струистости воды передается неисчерпаемостью заполнения звукоряда. Вслушаемся: диапазон мелодии (тональность си-бемоль мажор) от *фа* — до *фа*. Движение вверх в сексту заполняется обратным поступенным ходом голоса, но при этом не затрагиваются ни *си-бемоль*, ни *соль*. Заканчивается первый мелодический этап мягким «переводом» голоса в верхнее *фа*, с опусканием в терцию *ре*. Все время ритм волны. Следующий этап: поступенное сперва движение в пределах квинты $ре^2$ — *соль*, внутри звукоряда, затем ход от $ре^2$ к $фа^2$ и обратно, через *ми-бекар* вверх и *ми-бемоль* вниз — легкая светотень. Завершением служит очень плавное движение «спиралями» секвенций сперва к $ре^2$, а при повторении к тонике $си\text{-}бемоль^1$, $ре^2$, $ми\text{-}бемоль^2$, $до^2$—$до^2$, $ре^2$, $си\text{-}бемоль^1$—$си\text{-}бемоль^1$, $до^2$, $ля^1$—$си\text{-}бемоль^1$.

Словами не описать прелести мелодии Глинки. Я только «перечисляю» порядок движения тонов, чтобы напомнить, как мерно струятся, переплетаясь и переливаясь, тона внутри звукоряда: и несмотря на водворение тоники, вполне кадансово закономерное, нет ощущения конца мелодии. Ее хочется слышать еще и еще, как что-то неизбывно чарующее. Интонационная идея

проста: волнистость и струистость ритмоинтонаций обусловливают инерцию движения, а его плавность и мягкость усугубляют мерность. Мелодия отзвучала, слух же еще ее интонирует.

Образность ритмоинтонаций волн пленяет слух в романсах «Ночной зефир» и «Уснули голубые». Различно качество выражения, но ясность мысли и чувства здесь вызывают в восприятии приятное ощущение жизненной свежести и светлости. Вот искусство, которое действительно восстанавливает душевные силы и «выпрямляет» сознание (хочется тут вспомнить очерк Глеба Успенского о Венере Милосской «Выпрямила»), не поучая рассудочностью и не давя чувственностью. Впечатление от пластической выразительности музыки Глинки всегда связывается во мне с впечатлениями от античной скульптуры, особенно мне дорогими.

Не менее очарователен в звуково-образно-иллюзорном своем становлении романс «Финский залив». Идея его — передать воспоминание, как «память сердца». Отсюда в основном движении довлеет мечтательная зыбкость и нежнейшая плавность, но все согрето душевным теплом и ясностью чувства. Ритмоинтонационное отражение ласкового колыхания волн во второй части романса — образец звукосозерцательного пейзажа, в особенности в сопровождении стихов:

Здесь грот мой любимый,
Где жизнию новой
Залив бирюзовый
В меня навевал.

Звукопоэтизация, вернее, тон-поэтическое отражение движения волн, видимо, часто влекло воображение Глинки. Там, где это совпадало как интонационная идея с основным эмоциональным тонусом романса, возникало полное художественное соответствие. Но даже в таком неровном романсе с досадными «итальянскими перепевами», как «Желание» («О, если б ты была со мной», 1832), образ волны в конце становится интонационной идеей музыки (со стихов «Седые станут волны стонать подобно нам»), и вся заключительная стадия романса является романтическим нарастанием ритмоинтонации, воспроизводящей этот образ.

Впрочем, об интонационной правдивости и образности глинкинской лирики можно беседовать долго. Ограничусь еще одним кратким экскурсом в область «приемов» драматизации лирического стиля: например, укажу на драматическую выразительность паузы. Последний романс Глинки «Не говори, что сердцу больно» (1856) — романс, вообще замечательный по убедительности выражения мысли (давний в русской «жизни искусства» конфликт наивной доверчивой души с «безбожным светом»), утверждает глубокое драматическое значение «немой интонации» — паузы как «смыслового обрыва мелодической линии». Я очень люблю «мелодраматическое вступление» к этому ро-

мансу, с резкими ходами и терпкими «касаниями» интервалов, но считаю, что «драматургическое ядро» музыки не в этом «резолютном» утверждении «отповеди свету», а в дальнейшем характере декламации.

Вслушаемся в паузы, которыми отделяется стих от стиха (точками отмечаю «обрывы»):

Не говори, что сердцу больно...
От ран... чужих...
Что слезы катятся невольно...
Из глаз... твоих... (и т. д.)

От волнения, от горьких обид, от душащих слез дыхания нет, и голос словно не в состоянии доводить музыкальные фразы до их предела. Стихи рвутся. Ломается ритм. Но с сердцем не совладать. Впечатление, вызываемое подобного рода прерывистостью, недосказываемостью, едва ли не сильнее впечатления от самой мелодики, не отличающейся ни свежестью, ни напряженностью, хотя, как и всегда у Глинки, задушевной и пленяющей правдивостью и теплотой тона.

Очень интересна экспрессия пауз, их «немая речь» во фрагменте из гётевского «Фауста» в переводе Губера: «Песнь Маргариты» («Тяжка печаль и грустен свет», 1848), бесспорно, одной из выдающихся лирико-драматических пьес Глинки. Романсом эту *песнь* нельзя назвать. Выразительность и образность ее выходят за пределы «камерности»: слышится поэма, а видится сцена; напряженность лирического волнения перерастает в поэмность, а созерцание лирического образа — в драматическую сцену. В интонациях — голос обреченности, в паузах — внушение обреченности.

Замечательна в смыслово-интонационном отношении модуляция из си-бемоль мажора в си минор после стиха «Восторг объятий и поцелуй» — к первоначальной стадии безнадежности:

Тяжка печаль и грустен свет,
Ни сна, ни покоя мне, бедной, нет...

В числе романсов Глинки обычно помещаются и бытовые городские песни его — образцы *так* ощущаемого тогда русского стиля. Мелодика их плавная, широко «роспевная», с типичными чертами эпохи. Глинкинский почерк в них в словесном пояснении едва уловим. Слух же как-то с безошибочностью угадывает: такой-то поворот общий, а такой-то «вот Глинка»!

Образцовой песней данного типа звучит, на мой взгляд, «Ночь осенняя» (1829). Мелодия очень лаконична (восьмитакт из четырехтактовой попевки с ее вариантным повтором, растворяющимся в кратком кадансе), но в лаконизме этом воздуха и простора больше, чем в иной «многопланной речистости» и, главное,— выражено все стилево-существенное.

Ближе к сентиментально-альбомной идиллической песенности находится «Ах ты, ночь ли, ноченька» (сл. Дельвига, 1828),

но и тут «почерк Глинки» постигается через тончайшие оттенки образно-интонационные (например, в стихе «Не сияешь месяцем»), которые непрерывно поддерживают интерес к продвижению начальной мелодии, зашнурованной в «тактовый корсет».

Песни «Что, красотка молодая» (сл. Дельвига) — восьмитакт, куплетно повторяемый,— и «Дедушка» (сл. Дельвига) — куплет с заключительным наигрышем — составляют вместе с предыдущей песнью три одного и того же года «соль-минорных» отклика юного Глинки на модный в то время «венециановский» пейзанский стиль. И в бальных костюмах, и в литографиях эпохи, и в стилизованно-народном складе лирики Дельвига в общем звучали те же интонации. Преимущество музыкальной песенной лирики заключалось в неизбывной теплоте тона и волнующей до наших дней правдивости этих «простых речей». Совсем малое количество отобранных из подлинно народного мелоса коротких интонаций, «роспевность», «опеваемость тона», привившись в городской лирике, стали общелюбимыми признаками русского стиля и своего рода «эмоциональными проводниками».

Вскоре, в 1835 году, эти свойства объединились в нескольких, покоривших себе всю страну хорах и ариях «Аскольдовой могилы». Но эта популярная опера — оперой в полном смысле слова так и не стала, оставшись талантливым сборником излюбленных бытовых интонаций. Глинка же в своем «Иване Сусанине» перевел все существенное из обще-бытово-признанной русской музыкальной песенной лирики в масштабы монументального стиля национальной оперы, не поглотив в обобщениях ни одного характерного ее признака! Конечно, он мог сделать это только при условии несомненной жизненности и правдивости сложившейся бытово-песенной стилистики.

Значит, надо признать, что в теме Дельвиг — Глинка и в перечисленных «песенных миниатюрах» пела о себе русская действительность и что городская бытовая песенная лирика своей интонационной отзывчивостью[1] вызывала к себе массовые симпатии в городской среде в «предсусанинскую» эпоху русской музыки. *Массовые симпатии* — в силу роста художественного сознания в широких демократических кругах, для которых обрядово-крестьянская исконная песня начинала уже становиться эмоционально отдаленной и ее воздействие — не непосредственным.

Количественное и качественное наличие в «Иване Сусанине» интонаций песенной лирики русского города *немалое*. Не вытекает ли отсюда вывод, что успех и популярность первой оперы Глинки не только никак не обусловлены были официальным одобрением «высших сфер», но причиной своей имели интонационную насыщенность музыки «демократическим мелосом» —

[1] Основная прелесть в этом лиризме — такая слиянность тона-слова, что мелодия словно «говорит», а стихи словно «поют».

мелосом русского города. С первого хора оперы Глинки, затем в выступлении Собинина, в лирике Антониды, в трио «Не томи, родимый», в прощании Сусанина с дочерью в III акте, в романсе «Не о том скорблю, подруженьки», там же — в предсмертной арии Сусанина «Ты придешь, моя заря», в трио «Ах, не мне, бедному сиротинушке» и еще, и еще звучат народно-песенные интонации, их «роспевность», их техника подголоска и «опевания» тонов, но уже качественно иные, чем в крестьянской песне: это песенность «сдвинувшегося быта», озвученная развивающейся городской культурой, с ее новым строем и содержанием чувства. Глинка не мог не ощущать этого процесса, и потому его «Сусанин» не является «вариациями на заимствованные из сборников народные темы».

Так, в романсах Глинки слышатся два главных потока среди многих их разветвлений. Собственно романсовая лирика, с воздействием «итальянизмов» и Шуберта, но всегда с русской напевностью и роспевностью. Этот поток стремится к европейской камерной лирике, но отождествиться с нею не может[1]. А второй поток — песня-романс и романс-песня, сложившийся под сильным воздействием городского демократического лиризма, в котором сочетались песенная напевность с напевностью слова, вернее, языка, и правдивостью «высказывания». Эта сфера ближе соприкасалась с крестьянской песенностью и, тяготея к ней, приносила, в свою очередь, в нее романсные черты. Образовывались все новые и новые песенные жанры, вплоть до частушки, черты которой уже порой слышатся у Глинки.

V. М. И. ГЛИНКА. ЗАМЕТКИ ОБ ИНСТРУМЕНТОВКЕ

Это совсем краткий лаконичный этюд, продиктованный Глинкой А. Н. Серову в 1852 году[2]. Содержательность его и значение — в изложении принципов, на которых зиждется глинкинский оркестр во всем своем обаянии, в сочетании легкости, подвижности, красочности и силы. Очень важно изучение «Заметок» в отношении их к оркестру «Руслана и Людмилы»: звучание этой оперы — убедительнейшая наглядная демонстрация

[1] Чтобы понять это, достаточно *интонационно* оценить переводы лирики Пушкина на европейские языки, или, например, Лермонтова на итальянском языке, или французский сборник русских песен-романсов.

[2] В 1937 г. в Ленинградском отделении Музгиза «Заметки об инструментовке» были переизданы вместе с автобиографией Глинки под редакцией и с предисловием проф. С. Л. Гинзбурга. Тут же необходимо добавить, что напечатанные Серовым в журнале «Музыкальный и театральный вестник» (в 1856 г., № 2 и 6) «Заметки об инструментовке М. И. Глинки» были переизданы Ф. Стелловским в 1862 г., с датой в конце текста: «Январь 1856 г.», но в *сокращенном виде,* без II части, содержащей «Приложение инструментовки к музыкальному сочинению».

того, что сжато сказано здесь, в этюде, и что на каждой странице обнаруживает оркестровая партитура.

Впрочем, Глинка, диктуя *свои* выводы, обобщал не только личную практику: конечно, он суммировал тут свои представления о классическом европейском оркестре, как о достигшем зрелости художественном организме в результате длительного становления. Это не история оркестра, оркестровой игры или оркестровки. Не важно, интуитивно или сознательно, но план своего изложения Глинка построил так, что за каждым строго взвешенным словом слышится интонационное содержание: оркестр как система музыкально-инструментальной коллективной игры и музыка как *произнесение* средствами, лежащими вне человека, но человеком управляемыми и без человека, без человеческого дыхания и ритма являющимися всего-навсего обезличенным инструментарием.

Поэтому Глинка, в сущности, излагает становление человеческой интонации, перенесенной *изнутри* человеческого организма на орудия звуковыявления (тот же процесс, как в ходе развития руки человека и машин, но только здесь живой язык — звук в эмоционально-смысловом раскрытии). Надо понять вот это главное в мысли Глинки: оркестр как становление интонации, а не только как сочетание инструментов в совместной игре. Если это понять, своеобразие глинкинских заметок почувствуется еще сильнее и оценка их еще более возрастет.

Вдумаемся. Мы не знаем, сколько веков прошло до того, как стала возможной музыка в близком нам понимании. Чтобы стать искусством, музыка должна была стать гибкой, как языковая речь: человек не *лает* слова, он их интонирует (послушайте прекрасную крестьянскую речь) в сложном непрерывном потоке, и за пестрым чередованием слов наличествует их *опора,* некий тон, тонус, вернее *тонность,* мера высотности и окраски. Чтобы стала возможной *мелодия,*— века прошли в усилиях переплавить инстинктивно опорную связность речи в управляемый дыханием непрерывный *тон,* на котором чередуются точные (отобранные из акустической скалы) интервалы, определяющие лад. Но это еще далеко не оркестр. Человек связан надолго своим естественным звуковыявлением (гортань, связки, дыхание, резонаторы).

К сожалению, привычка рассматривать историю в эволюции музыкальных инструментов и образования оркестра вне понимания глубоких причин жизнеспособности одних инструментов и нежизненности (или узкобытового круга приложения) других — эта привычка рассматривать инструментальное звуковыявление вне диктуемых совершенствующейся интонацией требований и вне связи инструментария с закономерностями человеческого произнесения, как смыслового художественного явления почти выключила факт взаимодействия интонации голоса человека и интонации, управляемой человеком, то есть воспро-

изводимой инструментом. Слух, если он чуткий, осязательно различает это взаимодействие в сложном организме, каким представляется современный оркестр, если его ощущать как вековые отложения интонации.

Оркестр — это больше, чем история письмен, так увлекательно разгадываемая, это — живая речь в различных и многообразных стадиях-качествах произнесения, это — процесс одушевления материала, обладающего свойствами звукопроизводимости. В данном отношении громадный путь от выработки ритмоинтонаций ударности до волнующих поисков экспрессии и чистоты строя дерева как основного звукотембрового фактора интонационности и до не менее волнующей истории строительства струнных как инструментов, преимущественно несущих энергию оркестрового движения, и особенно скрипки, как наиболее отзывчивого резонатора «души человека».

В самом деле, каковы основные стадии, по которым шло развитие оркестровой фактуры и мастерства инструментовки? Неизбежно по основным линиям эволюции интонации, как и человеческой речи. Запросы жизни к музыке, по мере ощущения людьми *тесноты* только вокализационной экспрессии, естественно, требовали все большего и большего расширения средств произнесения, вне только человеческого голоса и с привлечением техники руки. На современном оркестре, в составе которого сохраняется вся история его образования как явления интонации,— можно расслышать пласт за пластом каждую проходимую стадию.

Конечно, завоевание *опорного тона* — стержня инструментальной речи, того, что с первого раздавшегося звука держит связь и устанавливает непрерывность звучания и неразрывность ткани,— было стадией длительных усилий. С развитием техники модуляций эти усилия стали еще интенсивнее, ибо надлежало добиться свободы перемещения приемов так называемой педальности из тональности в тональность. Достаточно проследить на таких примерах, как расширение круга действий литавр — инструмента, означающего вершину завоевания тембро-тоновых возможностей в данной «области ударности», или указать на трудности (и запаздывание) прогресса арфы в оркестре как инструмента «замедленных способов тональных перемещений», чтобы ощутить непрекращающийся ток указанных усилий.

Еще ярче об этом же свидетельствует анализ многообразных явлений *педали* в оркестре, а *педаль* и есть не что иное, как интонационный стержень — ствол — скреп, связующий звучание оркестра, и данное явление — наиважнейшее *ведомство* инструментального мышления. Во всевозможных разновидностях оркестровых органных пунктов — от остатков архаических и пережитков стадии «волыночных» тянущихся кварт—квинт (напрасно думать, что они — свойство первобытности,

в знаменитом культе длительных *педалей* в русской музыке они пережили блестящую эпоху возрождения и глубокого переосмысления) до сложных способов современной музыки избегать грубого показа органности подменой ее целой системой интонационных акцентов или тембровых комплексов,— можно в изобилии наблюдать вековые трудности, стоящие перед человеческим интеллектом в области выявления «держателей» или стержневости (непрерывности, связности) инструментальной речи. Чтобы добиться ее *соответствия* эмоционально-смысловым свойствам человеческой интонации, но расширяющей себя в инструментарии.

Следующие стадии выработки языково-смысловых качеств оркестра — это вопросы отбора тембровости в том смысле, в каком ею обладает каждый человеческий голос. Тембр как органическое явление окрашенности и экспрессии речи и тембр как объект художественного целеполагания, то есть качество колорита, входящее в идейно-образный мир музыкального художества,— именно в развитии европейского оркестра является важнейшим показателем тонкости и чуткости эмоционально-интеллектуального развития музыки; это не краска и красочность только в их натуралистическом обаянии; это — живая интонация в безграничных оттенках *одушевления* инструментального звуковыявления. Тут все диктует смысл, и это служит причиной через всю историю оркестра проходящей напряженной заботы о тембровой чистоте, ибо от таковой зависят тончайшие оттенки смысла музыки. Колорит и точность строя выступают как поручители за правильность передачи содержания.

Глинка обращает особенное внимание на роль и значение духовых, особенно деревянных, инструментов как действенных многокрасочных носителей оркестрового колорита; но он постоянно подчеркивает опасности, связанные с неустойчивостью и зыбкостью их тембровости.

Профессор С. Л. Гинзбург в своем предисловии к переизданию глинкинских «Заметок» вполне прав, когда утверждает: «Никому еще не удавалось так ярко, так образно и так убедительно вскрыть в нескольких фразах самое существенное, самое важное в выразительных свойствах каждого инструмента и в принципах применения в оркестре инструментальных групп. Конечно, отдельные частности высказываний Глинки сейчас устарели: новейшая техника производства музыкального инструментария уже полностью обеспечила ту точность интонации в духовых инструментах, недостижимость которой в глинкинское время побуждала его вовсе отказываться от применения медных с вентилями[1] или ограничивать значение деревянных язычковых».

---

[1] Потому что практика интонации в натуральных строях тогда еще была надежнее Так обстояло дело и при Чайковском (на первых стадиях).— *Б. А.*

Конечно, техника производства сильно облегчила игровые возможности и в известной мере обеспечила прогресс чистоты интонаций, но она не в силах снять фальшивые строи оркестров, ибо культура строя — это же и культура интонации, и интонирующего человека, в особенности же смыслового воздействия на механизм со стороны губ и рук.

В ряде ярких и сочных высказываний Глинки заметно выступает на первый план качественная, интонационная сторона выявления тембровости, и она продолжает стоять и перед современным оркестром. Вот ряд этих высказываний. Отказывая Н. В. Кукольнику в его просьбе инструментовать номера музыки Кукольника к его драме «Азовское сидение», Глинка в своей мотивизации выявляет интонационные принципы личной его, Глинки, инструментовки. Он советует обратиться к какому-нибудь толковому, опытному капельмейстеру:

> «Скажи ему, чтобы буквально перевел твою музыку на оркестр, пусть наинструментует массами, то есть скрипки и духовые все вместе (обычный способ обывательского доведения музыки до слушателей, так называемое „громкоречие" оркестра, когда все звучит.— *Б. А.*), что надежнее моей трудной *прозрачной* инструментовки, где каждый *дурак* должен не зевать, а стоять за себя» («Письма», с. 411).

Ясно, что Глинка на стороне инициативности в интонации, то есть на стороне умных артистов оркестра, а не механизаторов, и надо помнить, что классический оркестр эпохи требовал этой инициативности; добавим еще, что в описании исполнения Пятой симфонии [Бетховена] оркестром Парижской консерватории Глинка дивился сочетанию преувеличенной аффектации (кокетства) с механичностью, отмечая даже у струнных:

> «Играют как-то *механически,* смычковые все в один штрих, что для глаза докладно, но не удовлетворяет слуху» («Письма», с. 407).
>
> «Напоминаю тебе собственные слова твои; когда ты услышал ораторию Келлера, ты сказал: *это дилижанс прочной немецкой работы.* Советую еще раз приказать наинструментовать свои мелодии без вычур, *а прочно»* (там же, с. 411).

Просматривая присланные Кукольником номера музыки «Азовского сидения», Глинка опять высказывает свои соображения:

> «Вообще, советую основывать все (более или менее) на смычковых инструментах. Духовые, в особенности деревянные (дураки, как ты их назвал), хотя красивы, но крайне капризны, и требуют большой опытности» «Письма», с. 425, 426).

Глинка прекрасно владел звучанием tutti оркестра, достигнув сочетания силы и подвижности при незагроможденности,

что, конечно, могло быть достигнуто только при строгом учете интонационных свойств отдельных инструментов и групп, то есть смысловой устремленности *произнесения*. Не оттого ли он так любил растить свои «ухищрения злобы», то есть вызывать интонационный интерес к комбинированию прозрачнейших сочетаний, при малом составе, чтобы заставить *говорить* тембры.

Вот он пишет певице В. Бианки, впоследствии ставшей первой исполнительницей Юдифи в одноименной опере А. Н. Серова (1863), об аранжированном им для оркестра романсе Алябьева «Соловей», последней своей работе для оркестра (июль 1856 г.):

> «Это переложение с намерением сделано *для малого оркестра:* прежде всего, гораздо легче отыскать оркестр немногочисленный, затем романс не бравурная ария, вследствие чего не требует такой звучности, как оперная сцена. Будьте любезны обратить внимание на 3-й куплет, где имеется соло флейты, которое без малейшего ущерба для вашего прекрасного голоса увеличит эффект, если (в чем я не сомневаюсь) репетиции будут вестись старательно» («Письма», с. 515).

Вообще период после испанских увертюр и «Фантазии на две русские темы» («Камаринская») с начала нового усиленного вникания в оркестр, с лета в Царском Селе (1854) и, как мы только что видели, включая лето 1856 года, заслуживает отдельного этюда. Особенно характерны для Глинки этого периода заботы и внимание, которые он уделял «Молитве» («В минуту жизни трудную») и особенно настойчиво переинструментовке «Вальса-фантазии». «Я по памяти инструментовал его с новыми ухищрениями злобы»,— сообщает Глинка Кукольнику 18 марта 1856 года и в марте же пишет в Москву К. А. Булгакову о том, что посланные ему

> *«Молитва* и *Valse-fantaisie* инструментованы по-новому; никакого расчета на виртуозность (кою решительно не терплю), ни на огромность массы оркестра. Всего требуется:

1-х скрипок	от 4 до 5
2-х	4
альтов	2
виолончелей и басов	от 2 до 3 каждого
флейты	2
гобоя	2
кларнета	2
фагота	2
corni	2
трубы	2
тромбон	1
Итого	от 27 до 31

Примечание. В *Молитве* фагот 1-й и тромбон должны быть рассматриваемы (considérés) *как солисты* (курсив мой.— *Б. А.*), хотя замысловатых пассажей у них вовсе нет.

В *Valse-fantaisie* надобно обратить особенное внимание на corni, кои в расстрой, то есть 1-й в одном, а другой настроен в ином тоне.

Молитва требует исполнения строгого (sévère),— *Valse-fantaisie* же нужно играть манерно (un peu exagéré» («Письма», с. 479, 480).

Это любопытное напутствие раскрывает устремления Глинки к оркестру в характере диалога, *дружеской беседы,* когда происходит передача интонаций от инструмента к инструменту и от группы к группе, а не показывается виртуозность. Глинка хочет вокализации от оркестра, *опрятного* произнесения, своего рода «спианатности» (выравненности, выглаженности — от итальянского spianato — один из любимых вокально-мелодических терминов Глинки), но не механичности, не тупого равнодушного выигрывания нот и не хвастовства. «Ухищрения злобы» — это не забава формальными затеями, а выявление выразительных свойств в голосоведении и темброво-инструментальных качеств инструментов, как живой речи, чтобы постоянно держать начеку внимание слушателей. Звуковыявляемость инструментов *очеловечивается,* материал, из которого сделаны инструменты, одушевляется.

Хочется напомнить здесь о замечательном рассказе Чехова «Свирель», где чеховский лиризм проникается глубиной интонационности в такой степени, что самая пустая деревенская свирель пастуха во всей ее незатейливости становится тонким носителем великого смысла звуковоспроизведения и звучания. Понимание этого рассказа может помочь пониманию очень русских, очень народных устремлений Глинки в его оркестровом письме и стиле. Им насквозь управляет интонация.

Я почти не привожу цитат из «Заметок» Глинки в той части, где он толкует об отдельных духовых инструментах — и надо отдать должное — в исключительно метких лаконичных определениях, так что каждое слово, каждый эпитет и образны, и точны, и поучительны, ибо не только обусловлены чутким слышанием, но и проникновением в самую суть интонационной природы инструментов. Краткость изложения требует сплошной цитаты.

Показав развитие духовых, как стадию преимущественно колорита, ибо абстрактной к тембру и краске интонации быть не может, Глинка переходит к третьей важнейшей стадии развития оркестровой речи — к преимущественным носителям движения, то есть смычковым инструментам. В пояснении интонационной роли литавр, труб и валторн (литавры, тромпеты и corni) Глинка чувствует в них опорную, стержневую силу

держателей оркестрового тона и—если можно так выразиться—статику интонации, без чего вообще было бы немыслимо перенесение свойств связности звучаний человеческого голоса за грань человеческого организма. Эти инструменты «служат, прежде всего, для определения данной *тональности*. Их звук—сильный[1], прорезывающий всю массу оркестра,—должен быть по большей части употреблен так, как *форсы,* темные *пятна* в картине». Та же партитура «Руслана» повсеместно обнаруживает замечательное мастерство пользования этими форсами и экономным распределением их силы, вроде умных градаций речи опытного оратора или шаляпинского искусства доказывать безмерность своего голоса и в отношении динамики и светотеней.

В определении свойств тембро-колоритности духовых Глинка, в сущности, суммирует вторую столь же важнейшую стадию оркестра — обеспечить за инструментальной интонацией чистоту строя: мало держать звучание, надо усвоить смыслово-колористическую сторону звукопроизнесения, ибо вне этого инструментальная интонация не только не полноценна в сравнении с человеческим голосом и его талантливостью, но просто внежизненна.

Не будем повторять уже сказанного, но обратим внимание на Глинку как мастера выявления темброво-колористических свойств всех элементов оркестра. Достаточно напомнить два произведения: балладу Финна в «Руслане», с ее ошеломляющим переводом интонации в живые красочные образы повествования и гибкость тембровой речи — отзывчивость тембров; и увертюру «Ночь в Мадриде» — отражение действительности в явлении колорита и ритма, в формах иллюзорного симфонизма, но так, что все время осязается *явь*.

Но данные свойства музыки (и непрерывность пребывания в тоне, и смысл тембровости, как неотъемлемого качества музыкальности) еще тоже не создают полноценной интонации оркестра вне движения, вне агогических свойств инструментов. Глинка, стремясь все в музыке постичь на опыте, не зря несколько раз добивался усовершенствования владения скрипкой. Ему хотелось ощутить, осязать явление скоростей музыкального движения, и дело было не в овладении чисто виртуозной vélocité:

> «...желание пилить на скрипке пилит меня самого, а сие *говорю* потому, что в последние месяцы пребывания в Лютеции (*попросту* в Париже) я приобрел уже в некотором роде что-то похожее на *vélocité*, а продолжая здесь упражняться (здесь — это плодотворно в отношении еще нового этапа вникания в инструментальность — лето 1854 г., в Царском Селе.— *Б. А.*), по-

[1] Но не забудем утверждение Глинки, что «*сила* звучности инструмента состоит в обратной пропорции к количеству звуков, доступных инструменту»

лагаю, мог [бы] со временем держать *секунду* (не в квартетах), но хотя в аккомпанементах вокальной музыки: Генделя, Баха и других т. п.» (из письма к В. П. Энгельгардту, 2 июня 1854 г.).

Как инструментатор он владел струнными в совершенстве их силы, подвижности, ритмической гибкости,— словом, всеми качествами экспрессии струн, словно вихря звучаний (увертюра и финал «Руслана») или стремительности развертываемой спирали, с сочетанием всей прелести смычкового *вокала* и длительности дыхания. Струнные в партитурах Глинки — и пульс, и питательность — хлеб, как он говорил К. Лядову,— и вообще живая поступь музыки.

Вот слова Глинки о струнных:

«Смычковые инструменты — «самые богатые разнообразием звуков, обширностью регистра и средствами *видоизменять* исполнение, но самые бедные *силою* звука (2 гобоя в оркестре очень легко пересиливают 8 первых и 8 вторых скрипок). Оттого действуют и получают силу только в массе. Их главный характер — *движение*. Чем больше движения, *змеиных* извивов дано смычкам, тем лучше оркестровка. От смычковых инструментов зависит и *прозрачность* и *настоящая сила* оркестра. С этой стороны выше всех по оркестровке — Глюк, Гендель и Бах».

Лучше и лаконичнее не рассказать о вершинной стадии становления европейского классического оркестра.

Далее следует ряд метких замечаний по инструментовке (нормальной, с злоупотреблениями и с кокетством), о троякости стилевых категорий оркестров (оркестр театральный; оркестр для церкви и оратории; оркестр симфонический или концертный) и о владении постепенностью, *градациею* сил оркестра («сила в музыке, как и везде,— качество чисто относительное»). Но самое тут замечательное из глинкинских высказываний — это по поводу *употребления* разнородных средств оркестра вообще в музыкальном сочинении.

«...Инструментовка находится в прямой зависимости от самого творчества музыкального. Красота музыкальной мысли *вызывает* красоту оркестра. Если б мы, положим, не знали творений Генделя, Баха, Глюка в оркестре, не видали бы их партитур, великолепная красота их мыслей при изучении музыки их за фортепиано должна была бы поручиться нам за неподражаемую красоту их инструментовки. И в самом деле, оркестр их удивителен, несмотря на бедность тогдашних инструментальных сил относительно нашего, послебетховенского времени. Благоустроенность музыкальной архитектоники, ничем не нарушимая соразмерность целого и частей в гайдновой музыке отражается и в его

оркестре, постоянно изящном от высшей соразмерности и благоустроенности; нигде нет шума и преувеличенности. В оркестре Бетховена отражается прежде всего сила, могущественное величие его фантазии».

Весомость этих суждений обусловлена ясным интонационным постижением — слышанием музыки, о которой здесь говорится, знанием интонационной направленности каждой детали. А. К. Лядов, глубоко охвативший творческое мастерство Глинки, всецело принимал его идею, что красота музыкальной мысли *вызывает* красоту оркестра, потому что в ней, в красоте *музыкальной* мысли, уже коренится ее интонационность, потенция жизнеспособности, *произносимость,* как выявление смысла. И, конечно, нежизнеспособна та музыка, в которой нет живой интонации и которая ею не порождена, а возникает из головного вымысла.

Вовсе не отрицая необходимости накапливания уменья, в особенности из наблюдений, что для чего совершается в оркестре как смысловом звучании, Глинка все же боялся перехода приемов оркестровки, то есть техники ремесла, в догматы, в абстрактные, ко всем случаям приложимые правила и в этом смысле ограничивал их роль.

«Какие могут быть *общие* правила на счет оркестровки, когда, например, в симфониях Бетховена в каждой — совершенно другой, новый оркестр, непохожий на оркестр других его же симфоний. Сравните, например, Четвертую (B-dur) с Пятою (c-moll) или Шестую (пасторальную) с Восьмою, хотя и Шестая и Восьмая — в одном и том же тоне (F)».

Этот краткий абзац метко устанавливает интонационность как выявляющее смысл качество звучания оркестра, не как механического набора инструментов.

Маленькая книжечка Глинки заставляет продумать великие явления в музыке, как живое слово к людям.

«...Инструментовка, точно так же, как контрапункт и вообще гармоническая обделка, должна дополнять, дорисовывать мелодическую мысль... Дело гармонии (сколько можно реже четырехголосной — всегда несколько тяжелой, запутанной) и дело оркестровки (сколько можно более прозрачной) *дорисовать* для слушателей (эту идею направленности формы музыки на восприятие впоследствии гениально развил в своем творчестве П. И. Чайковский.— *Б. А.*) те черты, которых нет и не может быть в вокальной мелодии (всегда несколько неопределенной — un peu vague — в отношении драматического смысла): оркестр (вместе с гармонизациею) должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит — одним словом, придать ей характер, жизнь».

Содержательность и жизнеспособность идей Глинки и профессионально мощное доказательство их жизнеспособности творчеством раскрывается уже в том, что, например, в области русского оркестра из них вырастают два колосса, две великие полярности: оркестр Чайковского и оркестр Римского-Корсакова, в которых, в каждом своеобразно, по-своему, трактуются стадии оркестровой педальности и тоновых стержней, стадии тембровости и колорита как экспрессии и выявления образных звукоиллюзий и, наконец, стадии моторности, движения как смысла. В могучем развитии русской музыкальности эти полярности оказались «обе правы», но ядро их и стимулы к росту были заложены у Глинки в его русском преломлении европейского классического оркестра, тоже, в свою очередь, порождения процессов интонирования и музыки как смысла.

Чем больше думаешь о Глинке, тем глубже поражаешься его проницательному и основательному интеллекту, цепко и прочно освоившему наблюдаемые художественные явления и до корней, до осязания причин их жизнеспособности или, наоборот, ограниченности,— их постигавшему. И вот — подумать только — такое прекрасное прорастание русского народного ума и таланта в столь ярком (правда, скромном) характере вызвало столь малое сочувствие у большинства окружающих, что Глинка сам над собой иронизировал в одном из писем с пожеланиями новорожденному, то есть вступающему в жизнь человеку:

> «...Да хранит великий аллах моего *тезку* от *неудач* в жизни. Музыку пропускаю мимо — по опыту считать ее проводником к благополучию *не могу*» (из письма В. П. Энгельгардту, 15 февраля 1852 г.).

А между тем он, Глинка, сознавал, что делает великое дело, испытуя прогрессивный художественный опыт Европы, не подчиняя его, а переосмысляя своим мастерством на потребу искусству Родины [1].

История текста *«Заметок* Глинки *об инструментовке»* продолжает оставаться невыясненной и, по-видимому, до исчерпывающего исследования архива А. Н. Серова [2]. Поэтому о критическом издании «Заметок» пока говорить не приходится. Как уже было сказано, восемь страниц печатного текста — «Заметки об инструментовке М. И. Глинки» (издание и собственность Ф. Стелловского, Санкт-Петербург, 1862) с датой: Январь

---

[1] «Может быть, другие будут *счастливее* в своих дебютах, но я *первый русский композитор*, который познакомил парижскую публику с своим именем и своими произведениями, написанными в *России* и *для России*» (из письма к матери из Парижа, 12 апреля 1845 г.) Глинка имел полное право так заявлять и впредь подымать за учителей своих заздравный кубок, о чем свидетельствует и его анализируемая здесь записка об оркестре

[2] Напоминаю еще об имеющемся издании заметок с примечаниями А. Н. Серова

1856 года — лишены всей II части, очень ценной, ибо в ней содержится собственно эстетика оркестра в понимании Глинки: «Приложение инструментовки к музыкальному сочинению».

Здесь в сущности три сжатые главы: 1) *«Нормальное употребление* инструментов (usage)»; 2) *«Злоупотребление* (adus)...— противоположность *употребления»*; 3) *«Кокетство* (coquetterie)... *щеголянье* иными эффектами оркестра в ущерб высшему эстетическому значению и соразмерности...» В разделе или главе первой (1) этой II части Глинка в трех подразделениях (a, b, c) говорит с щедрой мыслями лаконичностью о трех формах оркестра и свойственных каждой из них природах интонаций: об оркестре театральном (a), оркестре для церкви и оратории (b) и оркестре симфоническом или концертном (c). Это все содержит вместе с I частью своего рода эстетическую и практическую энциклопедию оркестральности и допускает — при вникании в детали афористического текста и его расшифровку — и добавления такого рода, что без особенного напряжения и догадок (Глинка глубоко и строго логичен) выводится краткое практическое и эстетико-теоретическое руководство инструментовки по идеям Глинки; причем часть примеров им устанавливается, а другая вытекает из его же указаний на любимых им всегда и особенно в эти последние годы жизни — Глюка, Моцарта, Керубини плюс образцы из его собственных произведений на основе уже редакторско-редакционной работы.

Содержательность маленькой памятки Глинки об искусстве инструментовки такова, что возможность выводов из нее подобного рода возникает очень естественно.

VI. ПОСЛЕДНИЕ ЗАВЕТЫ ГЛИНКИ

(Глинка и Танеев)

На последние восемь — десять лет жизни Михаила Ивановича Глинки принято смотреть с несколько досадным снисхождением и словно бы извинять их только тем, что за Глинкой были-де композиторские заслуги и потому можно простить ему десяток годков безделья. Иначе говоря, создатель «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы» мог бы умереть без ущерба для русской музыки, если не тотчас после премьеры «Руслана» (1842), то, во всяком случае, после испанской артистической поездки (май 1845— июнь 1847) и жизни в Варшаве (1849— 1851) — годов, более или менее плодотворных с точки зрения строгих цензоров глинкинского времяпрепровождения, годов сочинения одухотворенных испанских увертюр, «Камаринской» и нескольких прекрасных романсов (1).

«В течение нынешнего 50 года совершится 25-летие моего посильного служения на поприще народной русской

музыки», — так пишет Глинка 26 марта — 7 апреля 1850 года из Варшавы В. П. Энгельгардту.

«Многие упрекают меня в лености — пусть эти господа займут мое место на время, тогда убедятся, что с постоянным нервным расстройством и с тем строгим воззрением на искусство, которое всегда мною руководствовало, нельзя много писать. Те ничтожные романсы сами собой вылились в минуту вдохновения, часто стоят мне тяжких усилий — не *повторяться* так трудно, как вы и вообразить не можете,— я решился в нынешнем году прекратить фабрику русских романсов, а остаток сил и зрения посвятить более важным трудам» («Письма», с. 288).

Надо очень внимательно вчитываться в подобного рода признания, — сравнительно, впрочем, редкие, но в последние годы Глинки становящиеся довольно «остинатными», упорными высказываниями его. Бытово-общительный, порой до «мелких мелочей» в описаниях своей и окружающей повседневности, Глинка очень скуп в словах о музыке из области суровых и высоких своих помыслов и особенным ключом отпирает — не без существенного для себя повода — входы в личную творческую лабораторию.

В этом фрагменте суть высказывания не только в иронии по поводу «фабрики романсов». Нельзя считать Глинку уж очень неосмотрительным в подобного рода фабриках, и он отлично понимал ценность и значимость большинства образцов своих лирических досугов, своих мастерских вокальных акварелей. Но знал и то, что друзья — хотя, впрочем, немногие,— их мало ценят. Отныне же действительно он ограничивает себя предельно малым числом — просто единичных — жемчужин-романсов и, как известно, завершает себя в данном роде композиций скорбным душевным признанием-обобщением: «Не говори, что сердцу больно» (17 марта 1856 г.). После него Глинка замкнул свое сердце... (2).

В 1854 году, то есть через четыре года после вышеупомянутого фрагмента из письма к Энгельгардту, Глинка в своеобразном послании-отчете к Н. В. Кукольнику о своей жизни и работах за последние годы вновь возвращается к волнующей его теме о деле-безделье:

«Муза моя молчит, отчасти, полагаю, оттого, что я очень переменился, стал серьезнее и покойнее, весьма редко бываю в восторженном состоянии, сверх того, мало-помалу у меня развилось критическое воззрение на искусство, и теперь я, кроме *классической* музыки, никакой другой без скуки слушать не могу (3). По этому последнему обстоятельству, ежели я строг к другим, то еще строже к самому себе. Вот тому образчик: в Париже я написал 1-ю часть Allegro и начало 2-й части

Казацкой симфонии — c-moll *(Тарас Бульба)* — я не мог продолжать 2-й части, она меня не удовлетворяла. Сообразив, я нашел, что *развитие* Allegro (Durchführung, développement) было начато на немецкий лад, между тем как общий характер пьесы был малороссийский. Я бросил партитуру...» (из письма от 12 ноября 1854 г., из Петербурга).

Эти строки часто цитируются, но как-то вне — можно сказать — сплоченного интеллектуального контекста размышлений и дум Глинки этих лет. Чтобы их надлежаще понять, надо чуть более чутко относиться к композиторской человеческой природе, обычно всегда почти несколько *мимозной,* а у Глинки особенно. Если считать био-(жизне)-событийя композиторского организма глинкинского строя только по *количеству* написанного, трудно в нем разобраться: записанное — «слова отобранные» из непрерывного интонационного процесса в сознании, процесса, требующего длительных периодов всасывания впечатлений и питания живой музыкой [1], как в ее народно-устной текучести, так и в индивидуально-композиторских отложениях прошлого и настоящего.

Глинке было присуще качество, которое я как-то охарактеризовал словами «артистический интеллектуализм»: ум, интеллект — всегда для него маяк и мерило. А прослойка содержания сознания насквозь художественная, и *вкус* — «осязание качества явлений» — всегда начеку, в особенности в отношении чувства меры и чуткости слуха, переводящего акт внутреннего слышания в чувственную наглядность формы и цвета, рисунка и плотности звукоматериала.

В парижские годы (1852—1854) интеллектуальные интересы Глинки питались, с одной стороны, его постоянными симпатиями и любопытством к естествознанию в живых его объектах (частые посещения Jardin des plantes и зверинцев), а с другой — пытливым чтением древних: Гомера, Софокла, Овидия. Не забудем, что еще во второй половине 40-х годов Глинка основательно впитал в себя испанский язык (4) и литературу. Сейчас его внимание привлек Руссо [2]. Не забыта и живопись (Лувр). А рядом, в это же последнее десятилетие, интеллект Глинки с неистощимой жадностью поглощает в музыке ценнейшие вклады прошлого — то великое, что создал в XVIII веке разум с его культом всечеловечности и братства людей. Действительно, в свое время могло казаться, что гением Генделя (свежий, умный, забористый — по Глинке) и Глюка

[1] Глинка называл это свойство одаренности «тонким слухом и *изящным пупком* для вбирания или лучше всасывания в себя всего прекрасного».

[2] «Читаю теперь *Emile,* ou de l'education, de Jean-Jacques Rousseau, много есть хорошего — по его мнению, ничто не может заменить матери в воспитании» (Париж, 3 сентября/22 августа 1853 г., письмо к сестре Л. И. Шестаковой).

(альфа и омега драматической музыки, судя по глинкинским репликам, ибо его — Глинки — письма, когда касаются великих передач в музыке, становятся порой жгучим диалогом, как бы ответами спорщикам!) музыкой решена проблема общечеловеческого языка в художественном обобщении национальных культур и в преодолении узконационалистических граней рационалистически универсальными композициями.

Глинка начинает точить свой интеллект о величавые помыслы и мудрые принципы мастерства Генделя и Глюка и пытливо настороженным слухом проникает в сущность их мышления сквозь упругую оправу форм. Он готов странствовать, чтобы услышать недостающие ему в его слуховой коллекции произведения этих гениев, «первых и последних в своем совершенстве мастеров». Он дышит суровым воздухом и любуется мощными орлиными полетами мышления Баха, Генделя, Глюка и давних *родных* своих — Керубини и Моцарта.

Никаких признаков расслабленного пассивного интеллекта и вялого равнодушия к искусству нет и следа. Пусть же живет и радуется обилию музыкальных «продовольствий» (одно из любимых выражений Глинки) жадная мысль композитора,— так хочется желать, когда внимательно вчитываешься в драгоценные строчки писем и во фрагменты собственно глинкинских полифонических изысканий той поры: в те немногие остатки пламенного восторга взыскующего ума *великого инициатора* всего разумного, питательного в последовавшем за ним весеннем процветании русской музыки, как раскрытия сердца высшей человечности.

Когда Глинка ворчит на Стасова («Владимир Стас[ов] был вчера и больно прилегает, чтобы я работал,— им нужды до того нет, здоров ли я, а пиши, пиши, да и только...»—из письма к сестре Л. И. Шестаковой от 28 июля 1855 г.), он прав. Стасов, при всех его величайших заслугах в отношении русских музыкантов, переходил нередко в своих «понуканиях к сочинению» за пределы каких бы то ни было счетов со сложными процессами вынашивания музыки. При склонности Глинки замыкаться в отношении всего лично-творчески-психического, друзья его действительно могли не ощущать серьезности кризиса в его творческой жизни («идеи и чувства изменились», замечает о себе Глинка), ибо вообще не вполне четко осознавали, что за тонкий и щепетильно слаженный организм — бытующий возле них радушный и общительный компаньон, то есть Глинка, Михаил Иванович, Миша!.. Вот и вырастали одна за другой сплетни о ленивом, бездушном композиторе!

Но Глинка двигался своим сознанием глубже и глубже в века. Он разгадывал сокровища русского народного культового мелоса, он постигал мудрость вековых накоплений, опыта европейской полифонии как напряженной работы мысли народов над солидарным выявлением чувства бытия и — ему ли

было не знать значение национальной почвы — стремился отыскать для русской музыки с ее богатствами, шедшими от одареннейшего народа, прочнейший фундамент всечеловеческого опыта интонационного строительства. Многим в своем духовном «я» Глинка был обязан XVIII веку с его культом Разума, и потому естественно, что поиски свои он направил туда и вглубь. Так поступал и Пушкин. И хотя Глинка не дожил до творческого перевода накопленного сознанием мастера в капитальные вложения в русскую музыку рядом новых произведений, он оставил нам не менее ценное свидетельство — свою реалистически проницательную мысль, свою «угадку»,— как во всем у него в музыке точную и даже позитивную — неизбежных путей эволюции русской музыкальной мысли.

Он в своих творческих нащупываниях в тонус жизни встал на путь постижения *исторической основы* происхождения и жизнеспособности музыкальных форм. Глинка, действительно, словно бы предписал путь мышлению Серова, Одоевского, Лароша, Лядова, а что самое главное — он и в поведении своем (то есть в познавании опытом) именно в последний период жизни предупреждал устремления Сергея Ивановича Танеева.

Мысль композитора, нащупываемая проницательным творческим интеллектом, если только эта мысль держится реальной исторической действительности, пусть даже и не найдет при жизни реализации в сочинениях,— непременно скажется на ближайших важных путях работы потомков. Рассказывали, будто Глинка говорил, что умная мысль о музыке ценнее сочинений глупой музыки,— и это похоже на истину; вчитываясь в письма Глинки последних лет и вникая в его умственную напряженную деятельность, веришь в достоверность подобной сентенции и все время вспоминаешь: «Ну, кто же изъясняется вот-вот совсем близко к глинкинским думам!»

Глинка сенсуалистически утверждает, что *«чувства* (L'art c'est le sentiment) — это получается от вдохновения свыше», но что формы — *Forme* — «значит *красота,* то есть соразмерность частей для составления *стройного* целого. Чувство зиждет — дает основную идею; *форма* — облекает идею в приличную, *подходящую* ризу». И тут же добавляет положительное: *«Условные формы,* как каноны, фуги, вальсы, кадрили и пр., все имеют *историческую* основу» (все это из письма В. Н. Кашперову 22 июля 1856 г.). Далее он говорит о неизбежности постоянного труда.

Нет основания поэтому не верить Глинке, когда он упорно утверждает в письмах о настойчивости и трудности своих музыкальных занятий. И, безусловно, учащавшиеся полифонические экскурсы Глинки и то, что он стал «точильщиком своей собственной мысли и техники» и «дегустатором» музыкального мышления в веках, его истории, должно было казаться большинству друзей композитора столь же странным, как казалось

многое странным даже Чайковскому в культе строгого стиля, вкоренявшемся в любимом его ученике — Сереже Танееве (напоминаем тут о знаменитых письмах последнего к учителю в июле — августе 1880 г. из Ипора) [1].

Основные существенные строчки, по-танеевски и огнем Разума выкованные, вполне перекликаются с думами Глинки об основах основ музыки, пусть еще интуитивно формулируемыми (надо же только вникнуть, как исстрадался от непонимания и от интеллектуального — в последние свои годы — одиночества его чуткий художественный организм!), но глубоко врезавшимися вскоре же в судьбу русской музыкальной культуры и выраженными уже в философических экскурсах в музыку Одоевского.

Дерзновенные танеевские «14 тезисов» (добавления к письму к Чайковскому от 18 августа 1880 г.) [2] словно развивают заданные Глинкой себе задания и передают их на решение близким и далеким поколениям, и, прежде всего, их мудро решал сам Сергей Иванович — мыслитель, творец высоких помыслов (5).

То, над чем бился всеми силами души и сознания Глинка незадолго до смерти, в своеобразном наложенном на себя художественном аскетизме, ища новой стилистики для одухотворенности выражения охватившей его идеи об исторической закономерности форм музыки и ее вырастания из естественных основ человеческого чувства,— то менее, чем через 25 лет после смерти Глинки (февраль 1857 г.), начал в 1880 году высказывать,— чтобы потом на основе выработанных принципов творчески осуществлять,— юный, но уже стальной, закаленный интеллект С. И. Танеева (Танеев родился 25 ноября 1856 г.).

Такова преемственность эстетических воззрений и заветов, когда они коренятся в живой, творимой народом действительности. Глинка в том же письме лета 1856 года сообщает корреспонденту (В. И. Кашперову), что «хотел было написать вам целую диссертацию о музыке, о русской науке и пр.»; в других он с увлечением рассказывает о текущих своих «музыкальных продовольствиях» и раскрывает перед нами постоянное кипение критической мысли, задорной и, словно бурав, внедряющейся в воспринимаемую им музыку. В эту работу свою по изысканию и усвоению перводвигателей музыки он впился с *злейшим ухищрением злобы.*

Так примем же и этот последний этап его жизни не как закат, а как *цветение* его сознания, сквозь восприятие в музыке великого прошлого. Предсмертные заветы Глинки не исчезли бесследно из нашей культуры, как некое *накануне* воз-

[1] Рекомендую сравнить эти тезисы с вышеупомянутыми изъяснениями Глинки Кашперову в июльском письме 1856 г. (с. 508, 509 «Писем»).

[2] Чайковский М. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. М., 1916, с. 44.

рождения. Они были подхвачены в столь близких идеях и принципах С. И. Танеева, выдающегося композитора-мыслителя.

Примем Глинку в его поисках универсальных точек опоры для русской музыки, во всей совокупности этих поисков, со всеми деталями его рабочего опыта и его высказываний. Право же, есть что-то материнское в заботах его о разъяснении соприкасавшимся с ним русским музыкантам-современникам дорогих ему мыслей в деле музыки. Как только Глинка замечал признаки не просто восторга, а понимания смысла, интеллектуальной обоснованности своей музыки (например, со стороны А. Н. Серова), он старался указать ему, на чем он сам основывался: естественность и разумность. Это сказывается и на всем развитии русского композиторства из глинкинских зерен и опыта.

Подхваченная у людей XVIII века вера в универсальность Разума и Природы (естественный человек) гармонировала в Глинке с пониманием органичности национального чувства и любви к своему родному народу. Тут сказалась чуткая человечность Глинки во всей ее глубине. Обязанный родному народу *песенностью* — сердцем музыки, он сознавал себя его питомцем; в человеческом же разуме, как он отразился в музыке высоких помыслов, Глинка ощущал родник всечеловечности, а сам, всем своим искусством в своих поисках общечеловеческих норм композиторства, стал неиссякаемым источником русской музыкальной культуры. Тут Глинка всем своим существом отвечал мысли Танеева: *«не надо забывать, что прочно только то, что корнями своими гнездится в народе»* (6).

Эта заключительная глава моей работы о Глинке требует значительного числа примечаний, разъяснений и дополнений. Я ограничусь необходимейшими и распределяю их вслед цифровым обозначениям в основном тексте.

(1). В 1849 году в Варшаве возникли: «О милая дева», на текст Мицкевича, и пушкинские «Адель» и «Песнь Мери» (см. письмо к В. Ф. Одоевскому, Варшава, 23 декабря/6 января 1849—1850 г.). В письме Энгельгардту из Варшавы же от 12/24 мая 1851 года Глинка отвечает на вопрос: «Вы спрашиваете, пишу ли я? — теперь вовсе нет. Последний, написанный еще в прошлом году романс: *Финский залив*». К этому периоду относятся еще: *Слышу ли голос твой, Заздравный кубок* и *Песнь Маргариты*. Справедливо отмечает биограф Глинки, П. Веймарн, о музыке Глинки данных лет: «В мелких пьесах этого же периода в свою очередь замечается новый широкий размах творчества, новая глубина мысли и субъективности лирического чувства, крайне родственного лиризму Шопена» (Михаил Иванович Глинка. Биографический очерк. Составил П. Веймарн. М., 1892, с. 199). Тут же следует ссылка на фортепианные пьесы «Souvenir d'une mazourka», «Barcarolle», «Ва-

риации на шотландскую мелодию» и романсы «Слышу ли голос твой», «О, милая дева» и «Песнь Маргариты».

(2). 18 марта 1856 года. Питер.

«Павлов на коленях вымолил у меня музыку на слова его сочинения, в них обруган свет, значит и публика, что мне зело по нутру. Вчера я его кончил. Сделал также несколько опытов в русско-славянской духовной музыке. *Двумужницу* (проект оперы. — *Б. А.*) бросил: театр теперь более *свинья,* чем когда-либо» (из письма Н. В. Кукольнику).

(3). Уже в варшавском письме В. П. Энгельгардту 5/17 октября 1849 года Глинка, рассказывая о своих впечатлениях от игры на органе замечательного артиста Фрейера, признается:

«...я без ужасного восторженного напряжения нерв не мог слушать, когда он играл фуги и прелюды Баха, и уверен, что вы бы получили *полную порцию удовольствия,* если бы вам довелось услышать их».

Приблизительно с этого времени до смерти композитора, сквозь обильную переписку Глинки — из Петербурга ли, Варшавы, Парижа, Берлина, с сестрой ли, друзьями, особенно с В. П. Энгельгардтом, К. А. Булгаковым, А. Н. Серовым и другими, следует, как лейтмотив, интерес к музыке высоких помыслов великого века Просвещения и намечаются попытки идти и дальше в глубь веков. И тут Глинка безмерно воодушевлен: то он заботливо организует концерты из фрагментов классиков у себя на дому и «предписывает» аранжировки, то интересуется доставанием копий с музыки древних итальянцев, то сам репетирует с хорами программы классического содержания (Бах, Гендель), то добивается всякой представляющейся возможности услышать в надлежащей передаче оперы Глюка (через Мейербера, через Дена), счастлив, когда встречает чуткое исполнение квартетов Гайдна и в особенности Бетховена, дает в письмах тонкие критические замечания об игре, наконец, сам все более и более увлекается работой над фугами, в поисках рациональнейшего строительства музыкальной ткани и обнаружения тайны выведения движения голосов из данных тезисов — интонаций. Это своего рода *поиски абсолютного* в мастерстве музыки, и вот тут-то Глинка — в содружестве с Деном, и это содружество как *своего рода музыкальное масонство объединяет их как служителей культа Разума или искателей философского камня в музыке высоких помыслов.* Такого рода *учительство* совсем далеко отстоит от обычных представлений о Дене как школьном учителе невежды-дилетанта, натаскавшем мозги русского ленивого и беспечного барина сразу на гениальную оперу!..

Нет возможности цитировать из писем Глинки все многочисленные характерные высказывания, раскрывающие содер-

жание его «новой жизни» в музыке — в указанном смысле,— его самовоспитание, его заботы и круг усиленных занятий. Вот указание на даты некоторых писем: В. П. Энгельгардту и А. Н. Серову 8 и 22 ноября 1851 года; Д. В. Стасову 16 февраля 1852 года и д-ру Л. А. Гейденрейху 28 февраля 1852 года; к Л. И. Шестаковой от 2 и 20 июня 1852 года; к ней же из Парижа 8 июля 1853 года; к В. В. Стасову из Парижа 16/4 декабря 1853 года («...я признаюсь, что ваша обильная жатва древней итальянской музыки мне ближе к сердцу, чем все совершенства Россини», и далее о возможностях исполнения стариков итальянцев в петербургском кругу друзей); к Д. В. Стасову — Париж, 24/12 декабря 1853 года, также об итальянских классиках и о надеждах услышать оперы Глюка в Берлине (письмо Л. И. Шестаковой 3 января/22 декабря 1854/1853 г.) и из Берлина, 19/7 апреля 1854 года и 2 мая/20 апреля, об исполнении «Армиды» Глюка.

Летом 1854 года в Царском Селе под Петербургом и потом осенью в столице Глинка больше всего предается одному из любимых занятий своих — инструментовке как умственному наслаждению — общению с оркестром и проверке своего слуха. «...Наинструментовал *Aufforderung zum Tanz* Вебера, теперь инструментую Гуммеля *Nocturno* F-dur», — сообщает он В. П. Энгельгардту 16 сентября 1854 года.

С ноября опять в письмах следы усиленного интереса к классикам:

> «На днях пели, и довольно опрятно, привезенные мною пьесы церковной музыки старинных итальянских maestro у Ломакина, кроме *Crucifixus* Баха, которое предполагается исполнить с оркестром впоследствии» (В. П. Энгельгардту 2 ноября 1854 г.).

Этой же зимой Глинка начинает заниматься редакцией своих сочинений, в первую очередь романсами. В замечательном письме Н. В. Кукольнику 12 ноября 1854 года, из Петербурга, Глинка подробно останавливается на происходящих в его психике изменениях («стал серьезнее и покойнее, весьма редко бываю в восторженном состоянии, сверх того, мало-помалу у меня развилось критическое воззрение на искусство...»). В связи с этим Глинка вкусно рассказывает о своих впечатлениях от слушания классической музыки в Париже и Берлине и своих требованиях к исполнительству (мелькают оценочные, характерные для глинкинского вкуса эпитеты: «опрятно», «честно»; «играют как-то *механически,* смычковые все в один штрих, что для глаза докладно, но не удовлетворяет слуху. Притом кокетство ужасное: *f* делают *fff*, а *p* — *ppp*...»), сообщает о вечерах классической музыки у себя и добавляет: «А ежедневно я сам играю (en simplifiant) Баха и Бетховена с фортепиано».

Словом, ни о каком распаде интереса к жизни искусства

и умственной лени толковать не приходится. Наоборот, Глинка все время в поисках эстетически абсолютного в музыке:

> «Этим чванным Улыбышевым и Ростиславам следовало бы еще посидеть с указкой в руках да хоть несколько познакомиться с таинствами искусства и постигшими их гениальными maestro: Генделем, Бахом, Глюком и др. — довольно!» (Н. В. Кукольнику, С. П.-бург 19 января 1855 г.).

В письме к Д. В. Стасову от 18 февраля 1855 года речь вновь идет о хоровом исполнении Баха. Оповещения об «угощении музыкой» следуют почти в каждом из последующих писем, но рост самокритики редко позволяет Глинке раскрыть свои текущие замыслы. Он чувствует в них мучительное «не то».

Когда читаешь об отложенных сочинениях С. И. Танеева и его запросах к себе и сомнениях, узнаешь сходство пытливых сознаний: Глинки и Танеева. Вот он, Глинка, сыграл приятелю, д-ру Гейденрейху фрагмент из симфонии «Тарас Бульба». Гейденрейх в восторге, считая эту музыку просто отличнейшей увертюрой.

> «В. Стасов протестует, говоря, что это музыка слишком малороссийская (для перемещения ее в качестве антракта в русскую предполагаемую оперу «Двумужница». — *Б. А.*),— как быть, полагаю, решит время!» («Письма», с. 439).

Так Глинка колеблется в отношении своего творчества: он покорен музыкой высоких помыслов и пытается пробиться в этот мир всечеловечности. Он пишет сестре 19 июня 1855 года: «Тебе известно, как я строг к своим музыкальным трудам». А близкое будущее показало, что рождение *этоса* Глинки было в русской музыкальной эволюции предзнаменованием пути С. И. Танеева. О строгой тщательности и пытливости работы Глинки свидетельством могут служить хотя бы неоднократные описания сочинения «Молитвы», к которой были «прибраны» слова Лермонтова «В минуту жизни трудную» (например, в письме К. А. Булгакову 23 июня 1855 г.); и ему же, в ноябре того же года, Глинка сообщает свое музыкально-эстетическое кредо: «№ 1. Для драматической музыки: *Глюк,* первый и последний, безбожно обкраденный Моцартом, Бетховеном etc., etc. № 2. Для церковной и органной: *Бах,* Seb.: h-moll Missa и Passion-Musik. № 3. Для концертной: Гендель, Гендель и Гендель».

Вскоре следует творческая исповедь В. П. Энгельгардту («Письма», с. 466), где ясно раскрыт кризис интонационного содержания в стремлениях Глинки: он — в отношении русского стиля — не может сам стать выше, затмить своего «Сусанина» («мудрено и почти невозможно писать оперу в русском роде, не заимствовав хоть характеру у моей старухи...»). Думаю,

что Глинка понимал, что вина тут не в его немощи... а в атмосфере эпохи, уклонявшейся к бытовому выявлению русского характера и чувствований, тогда как сам он уже в 1856 году стоял на вершине *русского героического.* Опять, вспомним рассуждения юного Танеева о перепутье, или, вернее, распутице, перед которой оказались русские композиторы в вопросе, что же такое русская гармония, русский стиль (его письмо к Чайковскому из Ипора, 19 августа нов. стиля 1880 г., и в серии тех же писем вопрос об обращении к средневековым ладам и ренессансной полифонии), и попробуем оценить с позиций этой критической эпохи пламенный вопль Глинки об обращении к древним ладам (29 ноября 1855 г., СПб), ибо он интуитивно испытывал, что трагедия, в какой находилась родина, требовала не бытового, и не развлекательного, и не официозно-благополучного искусства, а поисков корней искусства высоких помыслов — искусства полифонии.

Строго говоря, этос танеевской кантаты «По прочтении псалма» зарождался тут, в скитаниях творческого сознания Глинки в начале 50-х годов. Уже 2 января 1856 года он сообщает К. А. Булгакову о предполагаемой зимовке в Европе, где «могу услышать Глюка, Баха и Генделя». Последним приветом Глинки своему прошлому было завершение пьесы «Valse-fantaisie»: «Я ее переинструментовал в третий раз, с нарочитым усовершенствованием и ухищрением злобы» (письмо К. А. Булгакову 10 марта 1856 г.). И об этом же в письме к Н. В. Кукольнику 18 марта и, наконец, опять щепетильная забота о точном интонировании «Молитвы» и «Вальса» сказывается в подробном сообщении Булгакову от 23 марта 1856 года: «...Молитва и Valse-fantaisie инструментованы по-новому; никакого расчета на виртуозность...» (см. выше этюд: М. И. Глинка. «Заметки об инструментовке»).

А рядом с выраставшим в великом композиторе «этосе художественного начала» и запросами к себе сознание затуманивалось дымом от ликований беспечного, сытого быта, и от этого-то Глинка хотел бежать. Кое-что делается понятным из письма к Булгакову в конце апреля 1856 года: «Что же касается до запоя, то без хлебных и виноградных питей от оного, сиречь *запоя,* в Питере не отделаешься. Как тебе самому известно, здесь пожирают блины, ходят в церковь, шатаются по концертам и пр. и пр., все по программе, все вдруг, все, одним словом, вроде нашествия татар. Довольно».

Глинка оставался без опоры своим высоким помыслам и поискам в музыке правды ума и сердца: была горсть понимающих отзывчивых слушателей. Да и была ли? Они-то хотели больше услаждаться его пением, а не целеустремленностью сознания, Глинке же была отвратительна роль собутыльника, навязываемая омещанившимся, пьющим и жрущим бытом. Глинка уезжал работать над фугами и древнегреческими ладами, допы-

тываться первооснов музыкального языка и искать первых стадий музыкальной динамики и агогики.

Ведь и сейчас музыка, пройдя сложные этапы нагромождений, ищет истины в закономерности народных интонаций и в разгадке первого из первых энергетических обнаружений музыки в комплексе: классическая прелюдия — фуга. И тут надо напомнить о С. И. Танееве. Глинку, очевидно, занимала логика канонических построений в рисунке их скрытой силы разгиба (словно стиснутой спирали), при видимом покое и строгой соотнесенности интонаций — ни тени произвола!

> «С Деном бьемся с церковными тонами и канонами разного рода — дело трудное, но нарочито занимательное, а, даст бог, и вельми полезное для русской музыки» (письмо К. А. Булгакову 9 июля/27 июня 1856 г.).

Сравним из танеевских писем: «Кончив учение в консерватории, я пожелал узнать некоторые вещи, бывшие дотоле мне неизвестными. Начал с двойного контрапункта во всех интервалах и написал, кажется, 140 маленьких шестиголосных задач, взяв за cantus firmus русскую песню. Вслед за этим, желая усвоить себе правила строгого стиля, я написал в церковных ладах 32 небольшие фуги, не имеющие никакого отношения к русским песням» (Чайковский М. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева, с. 56).

Письмо Глинки к В. П. Энгельгардту 11 июля/29 июня 1856 года содержит довольно точные указания на цели занятий (строжайшая полифония a cappella в русском древнем строе «на 3—2 голоса не для хора, а для *причетников*»), а также описание предстоящих обильных «музыкальных продовольствий» (Глюк, Бетховен, Керубини, Мегюль, Моцарт). Появляется термин: хорошая, *дельная* музыка! Вскоре Глинка устанавливает, что вот только теперь-то для него началась настоящая работа с Деном «и по справкам оказалась труднее, чем я предполагал» (письмо К. А. Булгакову 16/4 августа 1856 г.).

Выше я пытался установить, что сущность занятий заключалась в служении некоему общему культу *разумного*, обнаруживающего себя в музыке в извечной сладостной для слуха контрадикции поступи, движения вперед с одновременностью гармоний (было подмечено уже одним ирландским мудрецом, если не ошибаюсь, на заре средневековья).

Дальнейшие письма варьируют все те же темы обилия дельных «музыкальных продовольствий» и трудностей работы с Деном.

> «...При самых благоприятных обстоятельствах едва ли совладаем с церковными тонами, двойною фугою и канонами в течение зимы» (письмо К. А. Булгакову 22/10 сентября 1856 г.).

Развивая эти же соображения в письме 30/18 сентября того же года Д. В. Стасову, Глинка добавляет:

«...не надеюсь постигнуть в короткое время то, что́ было сооружено несколькими веками. Как образцы, мне Ден предлагает Палестрину и Орландо Лассо».

Тут друзья, знахарь и ученик чародея, углубляются уже в XVI век, и мы словно находимся в преддверии ларошевского исторического метода и всецело в танеевской атмосфере. Словно то, в чем жизнь отказала пытливому Глинке — подытожить достигнутое изучением прекрасно-сурового в своем творчестве,— то за него выполнил через ряд десятилетий эволюции русской музыки после смерти Глинки С. И. Танеев, и теоретически и творчески! Рядом с погружением в XVI век Глинка вкушал близких классиков века Просвещения:

«До сих пор наши музыкальные продовольствия ограничивались преимущественно квартетами. Haupt на органе играл один только раз, но сытно: он произвел шесть больших пьес Баха. Вчера (29 сентября.— *Б. А.*) у своячениицы Дена исполнили одно трио с фортепиано Гайдна и два Бетховена, между прочим, большое трио Es-dur — вещь хорошая» («Письма», с. 529).

Сведения о работе с расписанием дня и отчетом о слышанном опять содержатся в письмах от 14/2 октября и 12 ноября/31 октября 1856 года к сестре и особенно подробно в письме к В. П. Энгельгардту 31/19 октября. Сестре он особенно подчеркивает:

«...занятия с Деном идут не быстро, но твердо и успешно. Недавно я сделал *двойную фугу* (fougue à deux sujets) на 3 голоса, которою Ден остался зело доволен. Когда, добравшись до 4-голосной фуги, состряпаю что-нибудь получше, сообщу тебе» («Письма», с. 538).

В письме К. А. Булгакову 15/3 ноября 1856 года — опять обстоятельное, с меткими замечаниями, перечисление «музыкальных продовольствий» («знаменитая Missa Баха h-moll: в оной же чудеса поэзии и изобретения») и подытоживание работ с Деном: «Всё бьемся с фугами. Я почти убежден, что можно связать фугу западную с *условиями нашей музыки* узами законного брака». В этих словах не только слышится органически танеевское, но и современные нам достижения Шостаковича и, конечно, поиски музыкально абсолютного как своего, собственного, коренного зеркала действительности!

Вот пример отчетной рецензии Глинки сестре (письмо 26/14 ноября 1856 г.):

«С тех пор, как я не писал тебе, то есть в течение около двух недель, дали в театре: *Волшебную флейту*[1] Моцарта (объедение, что за вещь!); на прошедшей неделе я слышал *Ифигению в Авлиде* (ту самую, которая

[1] «Волшебную флейту» я не слышал на сцене около тридцати лет (*примеч.* М. И. Глинки).

у тебя à 4 mains в желтой бумажке,— подарок В. П. Энгельгардта). Боже мой! что это такое на сцене!.. M-me Кёстер (Ифигения) и m-me Вагнер (Клитемнестра) — были как певицы и актрисы *бесподобны:* я просто *рыдал* от глубокого восторга. [...] Действительно, вся пьеса сильно драматична, а сцена Клитемнестры (матери Ифигении) в III акте, когда хор поет то, что похоже на Херувимскую и что я вписал тебе в альбом, за кулисами, а Клитемнестра старается вырваться из рук наперсниц, чтобы поспешить на помощь дочери, эта сцена просто *дерет душу...»*

Какой понятной становится в нашей культуре «Орестея» Танеева! — во всем этом глинкинском аспекте. Ведь в глинкинской оперности все высокое продиктовано тоже ораториальностью. В том же волнующем письме Глинка утверждает:

«Здесь у меня *цель* — цель высокая, а может быть, и полезная; во всяком же случае, *цель*, а не жизнь без всякого сознания. Достигну ль я *цели?* — это другое дело; стремлюсь к ней постоянно, хотя и не быстро... (Фуга становится для Глинки своего рода символом — обнаружением поэзии изобретения и откровений Разума: это уже не школьный жанр! — *Б. А.*)... две моих фуги у Дена на рассмотрении — когда их получу, велю переписать и вышлю при первом удобном случае» (сестре 26/14 декабря 1856 г.).

Последнее письмо сестре (27/15 января 1857 г.) — сообщение об исполнении в Королевском дворце фрагментов из «Ивана Сусанина».

Вскоре Глинку настигла смерть. Его пламенные поиски и его дело последних годов жизни полностью воплотил своей гигантской работой творца и мыслителя С. И. Танеев.

(4). Интерес Глинки к естествознанию (естественной истории), жизни зверей и особенно птиц, а в связи с этим к литературе о странствованиях и путешествиях, о странах и народах, а отсюда, понятно, к эпосу приключений, подтверждается и его собственными высказываниями и сообщениями друзей и знакомых. В круге его чтений природа занимала большое место (Серов указывает на «Naturalist's Library», 29 томов которой он предоставил Глинке и о возвращении которых последний его уведомляет в 1851 г.). Во время своего пребывания в Париже с лета 1852 года Глинка накинулся на Jardin des plantes, на зверинцы в Елисейских полях («два зверинца, где необыкновенной красоты экземпляры хищных зверей, с которыми некоторые возятся, как с кошками»,— сообщает он А. Н. Серову 3 сентября/21 августа 1852 г. и тут же присовокупляет: «Музеумы, библиотеки, курсы всех наук — все даром. Древностей исторических не изучить и в год»).

Наряду с этим в Глинке жил интерес к классической живо-

писи. В том же письме Серову он сообщает о своих луврских восторгах (вполне последовательно он подружился с Coreggio, метко раскритиковал «Conception» Мурильо, где «восторг мадонны вроде гримасы après une bonne prise de tabac», постиг «непостижимую красоту» Веронезе и его «Les noces de Cana», восхищен портретом Тициана и т. д.). В литературе Глинка, как человек язычески-гедонистического склада, ни перед кем не лицемерил в данном отношении. При всей ораториальной масштабности «Руслана», Глинка смело претворял в сценах обольщений ренессансную романтику итальянского рыцарского эпоса и чары «армидиных садов». Он любил «Тысяча и одну ночь», разумеется, во французской классической обработке, и вспоминал, как его вторая няня, Авдотья, в раннем детстве его рассказывала ему в своей русской передаче «Волшебную лампу Аладдина». Есть сведения, что Глинка был покорен пламенностью чувств Тассо и величавостью образов сурового Данте. О знакомстве с Ариосто и Боккаччио («Неистовый Роланд» и «Декамерон») свидетельствуют его высказывания в письмах.

(5). В самом деле, повторяю, вот первая и вторая посылка Глинки: 1) Чувства (L'art — c'est le sentiment) — это получается от вдохновения свыше. 2) Формы. Forme — значит красота, прелесть, соразмерность частей для составления стройного целого. Выводы: «чувство зиждет — дает основную идею; форма — облекает идею в приличную, подходящую ризу. Условные формы, как каноны, фуги, вальсы, кадрили и пр., все имеют историческую основу», и т. д. А вот танеевские первотезисы:

«I. Задача, будь это контрапунктическая, гармоническая или иная, не относится к области художественных произведений и *сама по себе* не имеет никакого значения в искусстве.

II. Новые формы только тогда получают живучесть, а следовательно, и значение для искусства, когда они не изысканы насильственным путем, а вылились непосредственно из внутреннего чувства художника, одушевленные тем, что мы называем вдохновением...

IV. Без вдохновения нет творчества. Но не надо забывать, что в моменты творчества человеческий мозг не создает нечто *совершенно* новое, а только комбинирует то, что в нем уже есть и что он приобрел путем привычки. Отсюда необходимость образования как пособия творчеству. Тут и может иметь большое значение, к чему приучил себя человек».

У Глинки: «Чувство и форма — это душа и тело. Первое — дар высшей благодати (но ведь L'art — c'est le sentiment.— *Б. А.*), второе приобретается трудом, причем опытный и умный руководитель — человек вовсе не лишний».

Танеев: «VIII Мы ходим в потемках. Это совершенно верно относительно того, что мы называем *русским стилем, русскою гармонией*. Лучшее тому доказательство есть то, что в учебнике гармонии, написанном нашим первым композитором (разуме-

ется учебник П. И. Чайковского.— *Б. А.*), нет ни одного слова о тех гармонических последованиях, которые часто придают особенную прелесть его творениям и которые носят на себе отпечаток русского характера. Разве это не доказательство тому, что этот стиль не достаточно выяснился и еще не выработался в стройную систему, подобную западной. Да, мы в потемках».

У Глинки: «...Мудрено и почти невозможно писать оперу в русском роде, не заимствовав хоть характеру у моей старухи» (то есть у «Ивана Сусанина».— *Б. А.*). «...Кстати, было бы мне дельно поработать с Деном над древними церковными тонами»... «С Деном бьемся с церковными тонами и канонами разного рода — дело трудное, но нарочито занимательное, а, даст бог, и вельми полезное для русской музыки»... «Я почти убежден, что можно связать фугу западную с *условиями нашей* музыки узами законного брака».

Сознательно повторяю эту важную цитату еще раз в ином контексте, ибо хочется напомнить в танеевском тезисе VIII («...Принимая во внимание, что русский оттенок в творениях русских композиторов не достиг полного и законченного развития и что музыка продолжает идти, а не стоит на месте,— нет ничего нелепого в предположении, что он со временем разовьется. Напротив, эта мысль необходимо следует из самого существа дела») развитие нащупывавшегося Глинкой пути. Лядов, уважавший деятельность С. И. Танеева, но не убежденный в правоте его метода, как сугубо рационалистического, чувствовал, однако, закономерность возвращений (повторений) в музыке «строгих стилей» (аскетичности выразительных целей и их строгой предустановленности), каждый раз в новом качестве, говоря: «Одни и те же человеческие мозги на тех же стадиях развития неизбежно проходят то же, но *разновременно* и потому всегда несколько иначе». Но он не догадывался, что Танеев, с его поисками абсолютного в полифонии, *повторял* уже бывший индивидуальный опыт Глинки и тоже в целях пользы для выявления духа русской музыки, но в более систематизированной и разветвленной форме и, повторяя, двигался и вглубь, и вперед в новом качестве.

(6). Из письма П. И. Чайковскому от 6 августа н. стиля 1880 года (Чайковский М. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева, с. 501. Курсив мой.— *Б. А.*).

К ВОПРОСУ О НИТЯХ, СВЯЗУЮЩИХ ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ГЛИНКИ С МЕТОДОМ МУЗЫКАЛЬНЫХ КОМПОЗИЦИЙ, СОЗДАННЫХ НА ГРАНИ XVIII—XIX ВЕКОВ ПАРИЖСКОЙ КОНСЕРВАТОРИЕЙ СРЕДИ ИНТОНАЦИОННОЙ ПРАКТИКИ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ЭПОХИ

I. О СИСТЕМАХ ГАРМОНИИ

(Керубини — Кателъ, Бернгард Клейн — Ден. «Harmonielehre» Дена и «Traitè d'harmonie» Кателя)

Один из наиболее чутких, остронаблюдательных и смелых музыкальных умов, знаменитый дирижер Ганс фон Бюлов называл Глинку *русским Керубини* и с партитурой в руках брался доказать, что *возвышенное* в глинкинской музыке насыщено бетховенским духом. Оба эти метких определения действительно четко и конкретно устанавливают истоки глинкинского одухотворенного интеллектуализма и заставляют обратить внимание на связь мастерства Глинки с композиционными принципами великой школы здравого музыкального смысла, создавшейся в Париже, в пламенном энтузиазме революционной эры. Школа эта — очагом ее была Парижская консерватория с Керубини, Кателем, Мегюлем и прочими деятельными педагогами-организаторами — оставила громадный след в музыкально-технологической культуре на всем протяжении XIX века, да и до наших дней. Когда Бюлов говорит о глинкинском строгом следовании девизу «non multa, sed multum»[1], он, в сущности, подтверждает один из основных принципов керубиниевски-кателевско-мегюлевского творческого метода. Суть дела заключалась в неотрывности теории композиции от живой практики интонирования через здраво организованную базу воспитания слуха (изумительно рационально построенные курсы сольфеджио) и через выведение отсюда в учебники гармонии действительно non multa, sed multum — разумнейших правил, не допускавших отвлеченностей и разобщенности природы гармонии от мелодики, вернее, от мелодического начала — от мелоса как живого проводника интонационно ощутимого, а не на глаз формулируемого голосоведения.

Памятками керубиниевско-кателевской педагогики здравого смысла считались, как известно, практические учебники, методы или «Traitès», осуществлявшиеся содружеством педагогов тогдашней Парижской консерватории. Это, главным образом, «Marches d'harmonie pratiquées dans la composition produisant des suites regulières de consonances et de dissonances»; «Principes élémentaires de musique arrêtés par les membres du Conservatoire, pour servir à l'étude dans cet établissement, suivis

[1] «немного, но многое» (*лат.*).

de solfèges par les cens (citoyens) Agus, Catel, Cherubini etc.»; «Méthode de chant du Conservatoire, rédigée par Cherubini, Méhul, Gossec etc.»; «Solfèges du Conservatoire de Musique par Agus, Catel, Cherubini, Gossec, Langle, Lesueur, Méhul et Rigel» [1]; серия учебников инструментальных («Méthode de Pianoforte» par Adam, «Méthode de Violon», «Méthode de Clarinette» etc., etc., вплоть до «Méthode de Serpent»), наконец, лаконично содержательный «Traité d'harmonie par Catel, Membre du Conservatoire de Musique, adopté par le Conservatoire pour servir à l'Etude dans cet Etablissement. A Paris, à l'Imprimerie du Conservatoire de Musique, Faubourg Poissonnière an X (т. е. десятый год Республики, 1802) [2].

В каталоге «Magasin de Musique de Conservatoire» (à Paris, rue Bergère № 3, Faubourg Poissonnière) 1801—1802 года помечены пять книг (две части) сольфеджио; из них первая содержит элементарные основы музыки, вторая — практическое приложение принципов на легких гаммах и сольфеджио, третья — сборник сольфеджио возрастающей трудности, четвертая — инструкции для сохранения голоса и продолжение сольфеджий возрастающей трудности, пятая — сборник уроков на 2, 3, 4, 5 и 6 голосов.

Автор обстоятельной книги о Керубини R. Hohenemser (Luigi Cherubini, sein Leben und seine Werke. Leipzig, 1913) свидетельствует о постоянном непосредственном участии Керубини советом и сотрудничеством во всей этой обширной и планомерной работе над Lehrmethoden. Между прочим, Hohenemser правильно говорит по поводу вышеупомянутого «Méthode de chant du Conservatoire», как о значительнейшей работе («wichtigsten Werk»), вышедшей из тогдашней консерватории (переводы на немецкий язык появились в Лейпциге у Брейткопфа и Гертеля и в Праге). Изложив содержание, он, однако, не делает вывода о тесной связи «Méthode de chant», как солидной вокальной базы, со всей установкой данной школы на мелодико-интонационную культуру композиторского и исполнительского голосоведения в целом. А между тем эта тенденция упорно пробивается во всех «методах», и здесь, в «Méthode de chant», и, особенно характерно, в кателевском учебнике гармонии, где

---

[1] «Применяемые в сочинении ходы гармонии, образующие регулярные последования консонансов и диссонансов»; «Элементарные основы музыки, установленные членами консерватории, гражданами Агюсом, Кателем, Керубини и др. для изучения в этом учебном заведении, вместе с сольфеджио»; «Метод обучения пению в консерватории, составили Керубини, Мегюль, Госсек и др.»; «Сольфеджио для музыкальной консерватории, составили Агюс, Катель, Керубини, Госсек, Лангле, Лесюер, Мегюль и Ригель».

[2] Немецкий перевод этого «Traité» («Abhandlung über die Harmonie-Generalbasslehre» — von Catel) был издан у Peters'a в Лейпциге, по-видимому, позднее с изложением текста параллельными абзацами на французском и немецком языках. Имеются английский и итальянский переводы,

очень ясно можно проследить стремление автора обосновать гармонию мелосно-интонационно, отвлекая эту дисциплину от схоластизировавшейся уже «контрапунктики» и от обывательской практики гармонии сопровождения, то есть генерал-баса в тесном смысле этого понятия.

Впрочем, отчасти Hohenemser это ощутил, сообщая об энергичном старании, которое проявлял Керубини в деле правильной профессиональной оценки и признания учебника гармонии Кателя. Консерватория нуждалась в учебнике гармонии. Но Катель в книге, им предлагаемой, порвал с прошлым. В учении о связи аккордов он исходил из учения о том, имеют ли сопоставляемые аккорды два, один или ни одного общего тона. При этом, естественно, он рассматривает трезвучия, и особенно доминантсептаккорд, как самостоятельные образования[1].

Потому-то Катель вступил в борьбу с обеими партиями: с последовательнейшими контрапунктистами, которые, по крайней мере, в принципе рассматривали каждое трезвучие только как случайное совпадение одновременно звучащих мелодий как раз в данных интервалах, и, с другой стороны — с приверженцами системы Рамо, системы, в основе которой лежало именно трезвучие, с предустановленными основными басами (zu fingierenden Fundamentalbässen). «Керубини входил в специально образованную комиссию, которая 2 вантоза[2] IX года Республики принимала учебник гармонии и рекомендовала его для употребления в Консерватории». В комиссии, кроме Керубини и самого Кателя, участвовали: Бертон, Госсек, Лесюер, Мартини, Мегюль, Прони etc.

Помимо своего вхождения в комиссию по рассмотрению данного учебника, Керубини обнародовал в «Courier de spectacles» от 12 плювиоза X года Республики статью, в которой он с решительностью настаивает на практической ценности новой книги и смело утверждает, что «юность должна же противу старости иметь и свое право». Все это дает основание предполагать глубокую заинтересованность, если не прямое сотрудничество Керубини в данном учебнике, который, как правильно далее отмечает Hohenemser, до сих пор служит основой обуче-

---

[1] Основой доминантности для Кателя является не доминантсептаккорд, а аккорд уменьшенной квинты и уже затем доминантсептаккорд, септаккорд вводного тона (accord de septième de sensible), аккорд уменьшенной септимы и, наконец, мажорный и минорный нонаккорды. Подчеркивая только доминантсептаккорд как самостоятельное образование, наряду с трезвучиями, Hohenemser тем самым незаметно «переводит» важнейший принцип Кателя на «немецкие рельсы» гармонии, как всецело дисциплины генерал-баса. Слух же Глинки, например, не выносил обнаженной доминантсептаккордности, и это совсем не мелочь, с которой можно и не считаться. Дальше мы остановимся на данной «мелочи» обстоятельнее.

[2] Вантоз и плювиоз — месяцы революционного календаря французской буржуазной революции; февраль-март и январь-февраль 1801 и 1802 гг.

ния гармонии, поскольку в таковом на практическую сторону дела обращается больше внимания, чем на теоретическую.

Естественным продолжением и восполнением «Traité d'harmonie» Кателя явились знаменитый «Cours de contrepoint et de fugue» Керубини, обнародованный им в 1835 году, и — специально в области гармонии — «Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen» Зигфрида Дена (первое издание: Berlin, 1840). Основным содержательнейшим ядром этой книги и лучшим в ней «составом» надо признать то, что по традиции оказывается восходящим к учебнику Кателя и методам Керубини. Сам Ден в предисловии к своей книге говорит, что базой систематики аккордов тональности послужили для него устные сообщения его учителя Бернгарда Клейна, а Клейн был учеником Керубини.

Вот что пишет по этому поводу в своем предисловии Ден:

«Die erste Andeutung zu einer Grundlage für die darin aufgestellte systematische Konstruktion sämmtlicher Hauptakkorde einer Tonart, verdanke ich den mündlichen Mittheilungen meines Lehrers *Bernhard Klein.* Seine tiefe, auf Wissenschaft gegründete Einsicht in das ganze Wesen der Tonkunst gewährte mir, wie den meisten seiner Schüler, überhaupt erst einen lichten Blick in die gesammte Theorie der Tonsetzkunst, nach welchem ich wenigstens vorher vergeblich gestrebt hatte. Wie ich durch ihn gewissermassen zur Ausarbeitung und Herausgabe dieses Werkes veranlasst worden bin, darüber meine ich den geehrten Lesern einige Worte mittheilen zu müssen.

Klein beabsichtigte, nachdem er eine Zeitlang in Berlin öffentlicher Lehrer der Komposition gewesen, und sich später viel mit Privatunterricht in der Harmonielehre und im Kontrapunkt beschäftigt hatte, endlich selbst eine Harmonielehre für den öffentlichen Druck zu bearbeiten. Von diesem Vorhaben wurde er aber bis zu seinem Tode (1832) theils durch seine vorherrschende Neigung zum Komponieren, welche ihm wenig Musse zu theoretischen Arbeiten übrig liess, theils durch eine gewisse Unentschlossenheit abgehalten. Diese letzte gründete sich darauf, dass er das oberste Prinzip seines Akkordsystems... nicht für ganz entsprechend hielt, es daher bald verwarf und modifizierte, bald auch wieder annahm, bis er es endlich ganz fallen liess und den Entschluss fasste, statt eines Harmoniesystems sowohl die Lehre der Harmonie, als die des Kontrapunktes, des Kanons und der Fuge, in der aüsserlichen Gestalt eines Lexikons in einzelnen Artikeln aufzustellen...»[1]

---

[1] «Первым указанием на основу систематического построения всех главных аккордов тональности обязан я устным сообщениям моего учителя *Бернгарда Клейна.* Его глубокое, научно обоснованное понимание самого существа музыки дало мне, как и большей части его учеников, возможность проникнуть в сущность всей музыкальной теории,— к чему я напрасно стремился незадолго до того. И, поскольку он до некоторой степени способство-

Далее Ден обстоятельно рассказывает о судьбе и собирании многообразных клейновских материалов (тетрадь его Vorarbeiten u. s. w., его устные сообщения, запись их учениками) и, наконец, о том, как Клейн за несколько дней до своей смерти, прощаясь с ним, сказал: «Jetzt wünsche ich wohl, dass ich mit meiner Harmonielehre zu Stande gekommen wäre — so wie sie ist, darf sie nicht an's Licht kommen — thun Sie, was Ihnen möglich ist, vielleicht gelingt es Ihnen, nachdem wir es so oft besprochen haben, weiter zu kommen» [1].

Не будем прослеживать следы мыслей Клейна, поскольку их возможно констатировать в работе Дена. Здесь важно отметить лишь то, как Ден трактовал существеннейший «das oberste Prinzip» («высший принцип») клейновской Akkordsystems; принцип, гениально почувствованный уже Кателем, выдвигавшим значение вводного тона («note sensible») и аккорда уменьшенной квинты [2], принцип, впоследствии оправданный эволюцией всей европейской музыки XIX столетия, хотя Катель не мог предчувствовать ни Бородина, ни Скрябина. «Klein's Grundsatz: dass allen vollkommenen oder konsonierenden Akkorden die reine (konsonierende) Quinte, hingegen allen unvollkommenen oder dissonierenden, die falsche (dissonierende) Quinte zum Grunde liegen müsse, erkannte ich für unstatthaft; denn, wenn gleich die von ihm aufgestellten Akkorde sich durch das Wesen der reinen und falschen Quinte unterscheiden, so lassen sich doch, mit blosser Rücksicht auf die reine oder auf die falsche

---

вал сочинению и изданию этого труда,— я считаю своим долгом сообщить об этом несколько слов уважаемому читателю.

После того как Клейн некоторое время вел курс композиции в Берлине, а затем давал много частных уроков гармонии и контрапункта,— он решил подготовить для печати учебник гармонии. Но этот замысел он так и не успел выполнить до своей смерти (1832), частью из-за берущего верх тяготения к сочинительству,— что оставляло ему мало свободного времени для теоретической работы,— частью в силу какой-то нерешительности. Нерешительность эта вызывалась тем, что высший принцип своей аккордовой системы он считал не вполне отстоявшимся, и то отбрасывал и видоизменял, то снова принимал его,— пока, наконец, совсем не отказался от него и не принял решение — вместо того, чтобы дать систему гармонии, изложить в виде отдельных словарных статей учение и о гармонии, и о контрапункте, каноне и фуге».

[1] «Теперь я очень хотел бы, чтобы был какой-нибудь результат с моим учением о гармонии,— так, как оно есть, не раскрывая его,— делайте все, что возможно; может быть, вам удастся, поскольку мы так часто обсуждали его, пойти дальше...»

[2] «Quoique l'intervalle de quinte diminuée ne soit pas consonnant, on ne peut pas cependant classer cet accord dans le nombre des accords dissonnants, puisque aucune des notes qui le composent n'a une marche déterminée (comme l'ont toutes les dissonances) et qu'elles peuvent toutes monter, descendre ou rester en place; d'où l'on peut conclure que si ces accord est moins parfait que les deux autres, il peut néanmoins être mployé à faire un repos momentané avant d'arriver à un repos plus parfait: ainsi, il doit être classé avec les accords consonnants» («Traité d'harmonie» par Catel. Paris, an X, article II. «Observation»).

Quinte, noch eine Menge anderer Akkorde aufstellen, die Klein selbst nicht als Hauptakkorde anerkannte. Um nun die Anzahl seiner Hauptakkorde nicht durch Aufnahme solcher zu vermehren. welche eigentlich keine Hauptakkorde sind, bezog er sich nur auf die reine Quinte des Grundtons und auf die falsche Quinte des Leittons der Tonart; diese beiden waren hinreichend für die Konstruktion seiner Akkorde, und daher erwähnte er die übrigen in einer Tonart vorkommenden reinen und falschen Quinten gar nicht, ohne weder über die Nothwendigkeit jener beiden, noch über die Unbrauchbarkeit der andern einen Grund auszusprechen...» (S. W. Dehn. Theoretisch-praktische Harmonielehre. Berlin, 1860, S. V—VI) [1].

Через штудирование итальянских теоретиков от Царлино до Мартини и изучение выдающихся музыкальных произведений классиков и современности Ден пришел к выводу о необходимости обоснования системы конструирования главных аккордов тональности из отношения консонансов к диссонансам. Сущность, зерно — Element — четырех-, пяти- и шестиголосных аккордов, действующих в качестве «сопутствующих» (welche nur als Zeitakkorde vorkommen), он слышит в трезвучии на вводном тоне. Наоборот, оба находящиеся в тональности, всецело из консонансов состоящие трезвучия, чье содержание обнимает все консонансы данной тональности, он определяет, как аккорды, в которые должны разрешаться все «несовершенные», только из диссонансов состоящие аккорды.

Абсолютно консонантными являются трезвучия из первой и шестой ступеней тональности как главные и коренные аккорды; абсолютно диссонантным — трезвучие на седьмой ступени как главный, коренной, но несовершенный аккорд.

Не буду вдаваться в подробности довольно запутанной номенклатуры аккордов у Дена (главные и подобные, совершенные и несовершенные, коренные и производные аккордные образования), номенклатуры, «заплетающей плетень» вокруг классически стройных и здравых принципов Кателя и вокруг четко интервально-интонационной (квинта как основной определи-

[1] «Принцип Клейна: в основе всех совершенных или консонирующих аккордов должна лежать чистая (консонирующая) квинта, в противоположность несовершенным или диссонирующим аккордам, в основе которых должна лежать ложная (диссонирующая) квинта,— это правило я не считаю недопустимым, так как, хотя рассматриваемые им аккорды и отличаются друг от друга самым существом чистых и ложных квинт, но все же можно допустить, основываясь только на чистых или ложных квинтах, наличие еще множества других аккордов, которые Клейн сам не считал главными. Чтобы не увеличивать количество его главных аккордов прибавлением таких аккордов, которые, собственно, не являются главными, он ссылался только на чистую квинту основного тона и на ложную квинту вводного тона тональности; обе они являлись достаточными для конструкции его аккордов, и потому он совсем не упоминал о прочих, встречающихся в данной тональности чистых и ложных квинтах, не обосновывая ни необходимость этих обоих, ни непригодность других...»

тель) установки Клейна. Важно лишь, что Ден оставляет за уменьшенным трезвучием седьмой ступени (l'accord de quinte diminuée) значение главного аккорда, из «подстройки» и «надстройки», под и над которым выводится вся доминантная сфера тональности, то есть по Кателю — «l'accord de septième diminuée, l'accord de neuvième majeure dominante et l'accord de neuvième mineur dominante».

Но в оправдание Дена надо заметить, что он всегда стоит на четкой исторической платформе и живом интонационно-интервальном ощущении гармонии. Нашему механизировавшемуся слуху уже трудно, например, постигать «диссонантные качества» трезвучий IV и V ступеней в сравнении с совершенством трезвучия I ступени; а для чуткого слуха музыкантов не только конца XVIII, но и дальше, чем первой трети XIX века, эти развития в главных мажорных трезвучиях по обусловленности расстоянием каждого звука от тоники тональности были вполне осязаемыми, как осязаемыми являлись различия во внутриаккордовом распределении интервалов, пропусков и удвоений в оркестровом письме или те или иные мелодические положения трезвучий и их обращений.

Именно таковым был и слух Глинки. А потому, например, плагальные элементы его каденсов звучали беспокойнее, чем это слышится нам, ибо и интервал кварты ощущался острее, и трезвучие IV ступени воспринималось как состоящее из консонансов и диссонанса[1]. Объяснимо и разумное бережливое

---

[1] См. у Дена (с. 100—103 и др., относящиеся к параграфам 9 и 10 первой главы его «Harmonielehre»: Akkordenlehre, Geschichtliche Klassifikation der Akkorde und Elemente zur systematischen Konstruktion der Hauptakkorde einer Tonart) обстоятельно слухово анализируемые различия в соотношениях тонов аккордов и их положениях 1) in Rücksicht auf ihren Stand in der Tonart, 2) in Rücksicht auf die Verschiedenheit ihrer Intervall (например, в отношении der unvollkommene или falsche Dreiklang auf dem Leitton der Tonart, как Hauptstammakkord на с. 96—100). А также выводы в отношении двоякого различия трезвучий не только по ступеням как басовом фундаменте и местоположением в гамме тональности, но и в отношении интервалов тональности, на которых составлены трезвучия. Составлены только ли из консонансов или только диссонансов или же из консонансов и диссонансов, так что трезвучие, например, IV ступени состоит из кварты, сексты и октавы основного тона тональности, то есть из диссонанса (кварты) и двух консонансов, трезвучие же V ступени — из квинты, вводного тона и секунды тональности, то есть из консонанса (квинта) и двух диссонансов (вводный тон и секунда) тональности. Но в то время, как при сжатом и точно разумном изложении основ классической европейской гармонии у Кателя усвоение постулатов четко организует мысль и «руку сочиняющего» — порядок, наведенный Деном (в усвоенные Клейном принципы французской композиторской школы, со сложной сетью: in Rücksicht auf die Stufe, welche ihr Basston in der Tonleiter der Tonart einnimmt und in Rücksicht auf die Verschiedenheit der vom Basston des Akkords auf bestimmten Intervalle), требовал больших усилий. Надо думать, что и в этом одна из причин, почему Глинка — когда получил от Дена напечатанным его «Harmonielehre» — не стремился к заботам о переводе этой книги на русский язык. Очевидно, и в период очень краткого первого общения с Деном Глинка, явившись к нему с очень тонко интонационно развитым

пользование трезвучием V ступени и доминантсептаккордом, свойственное Глинке, ибо их диссонантность звучала нагло режущей, притом же и «надстрочной», в сравнении с естественной коренной или прирожденной для слуха диссонантностью трезвучия на «note sensible» и его обращения. Плагальность Глинки оказывается, таким образом, вопреки всем, кто видел в ней специфически русское народно-песенное начало, проявлением своеобразного уравновешивания или экономного распределения диссонантных элементов аккордов IV и V ступеней; обостренную же, драматизированную или гротескируемую, доминантность Глинка предпочитает выражать выделением вводнотонности, подчеркиванием интервала уменьшенной квинты и т. п., всегда тонко ощущая слухом отношение каждого аккордового элемента или тона лада к тонике.

Явившись к Дену в 1833 году в качестве ученика, Глинка в силу прекрасного усвоения им в интонационно-интервальном отношении культур итальянской и французской (особенно культуры оркестрового голосоведения французских классических увертюр), конечно, в совершенстве владел интонационным слухом, четко ощущающим ценность каждого тона в его соотношении со всеми элементами тональности — тем, что можно назвать кинетикой тональности. Итальянский, по глубокому пониманию вокальности, слух его (ведь суть дела не в том, что Глинка сам умел выразительно петь, а в психофизиологическом реальнейшем «процеживании» музыкальных впечатлений сквозь живую «голосовую» интонацию, со строгим учетом интонационной значимости и степени трудности «произнесения» каждого элемента музыки) был в то же время и рациональным — по четкой организованности, экономии и осознанию места и направления каждого элемента композиции,— слухом французским, именно всецело соответствующим культуре слуха керу-

---

музыкальным сознанием, мог быстро взять от Дена организационно полезные обобщения на живых примерах музыки, особенно полифонической (Гендель).

Думается, что и дружба с Деном сначала могла возникнуть на почве общих с ним, родственных для Глинки и постигнутых Деном через Клейна рациональнейших принципов композиторской техники французов во главе с Керубини, и тут же начала углубляться на почве поисков интернациональных корней и родников полифонии. С течением жизни Глинки (как потом и у Танеева) эти поиски шли все более и более в историческую даль, одновременно чеканя в творчестве Глинки голосоведение, яснейшее и мудрейшее, питаемое пытливейшим интеллектом. А в основе этого голосоведения лежало с детства у народных родников подхваченное слухом осознание и интонационно-вокальное постижение красоты музыкального рисунка мелоса — области высшей человечности. Ден музыки Глинки не понимал и понять не мог, но для Глинки — несмотря на это — он мог постепенно превращаться из ученого немца, нужного «для порядка» и для парирования иронических упреков Львовых, Вильгорских и прочих чванных петербургских знатоков, в человека родственных вкусов по розыску «корней жизни» (своего рода *жень-шень*) музыки и в музыке.

бини-кателевской и мегюлевской школы. Это все, конечно, не могло не импонировать Дену; и, обратно, деновская осведомленность через Клейна в строгости и здравости принципов указанной школы отвечала сложившейся интонационно-слуховой культуре Глинки и делала для него приемлемой даже сложную систематику Дена, которой тот пытался якобы сорганизовать уже просто и практически четко сформулированные французами начала века в их педагогических «Traités» композиционные принципы.

Учебника Кателя Глинка мог и не знать[1], но чем больше в этот учебник, как и в керубиниевский курс контрапункта и фуги вслушиваешься, тем яснее ощущаешь родственную связь глинкинских четких «голосоведенческих формулировок», с их интонационной ясностью и стройностью (что так восхищало Бюлова, и это все-таки всего лишь механически далось Римскому-Корсакову из-за отсутствия живой вокальной базы в его чисто инструментальной интонационной культуре),— связь с парижской «школой» композиции «здравого смысла». Не случайно сложилась она среди революционного кризиса интонаций и в жизненной потребности — ответить на зовы эпохи и вместе с тем сохранить, сделав их максимально гибкими, ценнейшие принципы классицизма XVIII века. Примирить, так сказать, интеллектуализм Люлли и Рамо с эмоциональными обращениями к «песенному простодушию», шедшими от пламенного поборника музыки в этическом аспекте, как каждому сердцу общедоступной интонации,— от Руссо. В музыкальной творческой практике выводом-обобщением из сложившейся ситуации были: в Австрии — бетховенский «Фиделио», во Франции же — целый ряд опытов создавания лирико-героического музыкального театра и среди них особенно «Иосиф» Мегюля (1807), произведение обаятельной простоты и свежести и вместе с тем этически возвышенной мысли.

Остается еще раз подивиться вдумчивости Бюлова, услышавшего в музыке Глинки бетховенский дух и этос «Фиделио» и мегюлевского «Иосифа», наряду с живым трепетом народ-

---

[1] Впрочем, возможно, что Глинка знал «Traité» Кателя, ибо и сам Ден считает необходимым в конце первой главы или теоретической части своего учения о гармонии («Harmonielehre», S. 129) все-таки опереться на книгу о гармонии Кателя, как необходимую для тех, «кто хочет постигнуть методически планомерно образование многих аккордов путем задержаний» («Wer sich von der Entstehung mancher Akkorde durch Vorhalte oder Verzögerungen nach einer planmassigen Methode unterrichten will, findet darüber, eine ausführliche Abhandlung in dem "Traité d'harmonie" par Catel» (französisch und deutsch im Bureau de Musique bei Peters in Leipzig) [etc.]. Тут все, до полностью приведенного указания на место издания книги, очень характерно и показательно.

Итак, французская закономерность и ratio тут торжествуют, как и у Глинки.

ности, подобным веберовскому «Фрейшюцу». Симфонии Бетховена и мессы, и реквием, и увертюры Керубини переводят новый строй музыки в высшую сферу универсально-интеллектуальных обобщений. И мысль Глинки отбирает и тут существенное для своего питания и необходимое для роста мелодий национальной музыкальной культуры, каковой в его творчестве выступала русская опера и русский симфонизм.

К сожалению, в рамках данной работы тема Глинка — Керубини не поддается обстоятельному раскрытию[1]. Дело ведь тут не в нескольких цитатах, а в показе — очень наглядном — процесса, *как одинаковые предпосылки и «манеры» интонационно-голосоведческого мышления приводят к тождественным звукооформлениям идей.* А это как раз требует решительного преобладания языка нотных примеров над словесным. Так же именно построен и учебник гармонии Кателя, где лаконизм словесных определений доведен до минимума при строгой точности и ясности, едва поддающихся переводу, тогда как язык многочисленных нотных примеров наглядно-интонационно красноречив и убедителен. Но так как творческая мысль Глинки в ее первоистоках и потом через Клейна — Дена — и очень существенно — была продукцией, основывавшейся на здравых принципах керубини-кателевской школы, то можно попытаться хотя бы передать смысл построения кателевского учебника, ибо тут действовал и организующий — четкий и ясный, как живопись Энгра,— ум Керубини. Передать, однако, без перевода французской терминологии: в ее интонационной выразительности звучит многое принципиально-смысловое, уже явно «сдвигаемое» в иную формальную, внеинтонационную сферу даже в немецком переводе. Наша же привычная терминология гармонии, к сожалению, находится большей частью в «подстрочном плену» у немецкой, являясь именно таким переводом, и содержание ее обычно резко противоположно интонационно-мелосной сущности русской — напевно-песенной, голосовой в своей основе — культуре.

В начале «Traité» помещено любопытнейшее сообщение о ходе работы комиссии по приему учебника, довольно ярко излагающее положение вещей и то, вокруг чего шли принципиальные споры.

---

[1] Собственно шире: Глинка — Керубини и французский классицизм (разумею стиль послеглюковский и начала XIX века до явной победы, но далеко не всех объемлющей, романтизма). Следы мегюлевских интонаций и особенно культуры французских увертюр той эпохи в мышлении Глинки позволяют ставить так эту тему. Впечатления детства и отрочества нашего композитора сыграли тут огромную роль, оставаясь для него неизгладимыми. Но при такой более широкой постановке данной темы надо не забывать, что ум Глинки всегда улавливал универсальное в получаемых воздействиях, и потому «интонационные осадки» чисто французского стиля (в чем, конечно, выделялся среди своих современников Мегюль) в его музыке слышатся реже, в сравнении с воздействиями универсального интеллектуализма Керубини.

Согласно регламенту консерватории, специальная комиссия в составе граждан Berton, Catel, Cherubini, Eler, Framery, Gossec, Lacépède, Langlé, Lesueur, Martini, Méhul, Prony, Rey et Rodolphe собралась 2 нивоза IX года Республики с целью приступить к созданию учебника гармонии, который служил бы для обучения в консерватории.

Несколько заседаний прошли в рассмотрении различных систем гармонии. В заседании 10 вантоза комиссия останавливается на основах системы, продуманной (conçu) гражданином Кателем, членом комиссии.

11 флореаля[1] IX года гражданин Катель представляет комиссии окончательную редакцию своего учебника гармонии. После тщательного рассмотрения комиссия принимает эту работу и поручает гражданину Мегюлю сделать о ней сообщение на общем собрании.

Следуют подписи членов комиссии и далее сообщение общего собрания членов консерватории от 15 флореаля IX года Республики: «Гражданин Мегюль по поручению комиссии, редактирующей учебник гармонии, сообщил:

Комиссия, обсудив лучшие работы по гармснии, чтобы получить опору у чтимых авторитетов или для борьбы с освященными временем заблуждениями, которые время должно уничтожить, выслушала сообщение о трех новых системах, представленных на рассмотрение. Две первые, целиком противоположные в их теоретических принципах, вызвали живые и полезные дискуссии, результат которых, хотя и обнаружил познания членов комиссии, не достиг предположенной цели.

Система Рамо была последовательно то атакована, то защищаема. Признания, ею достигнутые, нисколько не отвели ее противников, сражавшихся с этой теорией на почве ее недоразвитости („Combattirent encore cette théorie dans ses développements incomplets"), отдавая должную справедливость всему истинному и значительному, что она предлагает для изобретения и образования великой семьи аккордов („de la grande famille des accords").

В этой борьбе противоположных мнений, выдерживаемой защитниками и антагонистами системы *баса как опоры (la basse fondamentale)*, комиссия, не будучи в состоянии различить истину в ее полном объеме („distinguer la Verité toute entière"), задержала свое решение до той поры, пока сочинение, предоставленное вашей санкции, не покончит со всеми дискуссиями, предлагая исчерпывающую систему, простую по своим принципам и ясную по своему развернутому изложению.

С целью ознакомления общего собрания со своей системой, ее автор, гражданин Катель, возьмет слово после прочтения

---

[1] Флореаль — апрель-май.

постановления о принятии, которое комиссия приняла на заседании 11 флореаля.

Гражданин Катель излагает свою систему гармонии. После зрелого обсуждения общее собрание принимает ее единодушно, в форме, установленной регламентом консерватории для преподавания в классах».

Подпись Председателя: Sarrette, Président. И, наконец, за его же подписью извещение:

«Ввиду принятия, постановленного Консерваторией музыки 15 флореаля IX года Республики, согласно смыслу параграфа 5, отдела 14 регламента, постановляется:

Учебник гармонии, принятый членами консерватории, будет служить основой преподавания в классах этого учреждения».

Подпись: Sarrette.

Так получила свое общественное признание теоретическая мысль в прекрасной практической оправе учебника, обобщившая в терминах классического голосоведения великие творческие завоевания музыкально-интонационного кризиса, происходившего с зарождения зорь революционной эпохи Франции XVIII века и эры бури и натиска в Германии — до завершения дела Бетховена, Шуберта, Керубини и отраженного в нашей стране в творческом мышлении Глинки; музыка Глинки была не только художественно индивидуальным выражением, но интеллектуально обобщенным и практически интонационно коренящимся в народной русской и общеевропейской музыкальности строительством свежей художественной культуры на основе культа разумности и человечности, завещанного Францией XVIII века, Францией энциклопедистов и Францией революции.

Теперь послушаем предисловие автора учебника — Кателя: «После различного рода учебников гармонии, опубликованных до настоящего времени, некоторые из которых пользуются заслуженным уважением, покажется, быть может, смелостью предлагать публике новый, существенно отличный от тех, коим почти повсеместно следуют во Франции; и я бы не осмелился обнародовать свой учебник, если бы Консерватория, приняв его, в некотором роде не обязала меня его опубликовать».

«Думаю, что различные системы преследуют одну и ту же цель и различаются друг от друга лишь способами достижения этой цели; публикуя мою работу, я вовсе не задаюсь намерением опровергать противоположные ей».

«Я предпринял этот труд, чтобы упростить, насколько для меня это возможно, элементы гармонии; я попытался свести ее к подлинному истоку, показывая, что все диссонансы зачаты консонансами. Я свел аккорды к весьма малому числу, оставляя название *аккорд* лишь за теми, что не требуют никакого приготовления и которые первично извлекаются звучащим телом [et qui tirent leur origine du corps sonore]. Я разделил

гармонию на два отдела: *гармония простая или естественная и гармония сложная или искусственная* [harmonie simple ou naturelle, harmonie composée ou artificielle]» [1].

«Простая гармония охватывает все аккорды, не требующие приготовления. Сложная гармония основывается на гармонии простой; она образуется задержаниями одного или нескольких голосов, которые пролонгируют один или несколько тонов аккорда в следующий аккорд...»

«Любое движение простой гармонии может стать гармонией сложной посредством такого рода пролонгаций; и всякий ход сложной гармонии может обратиться в гармонию простую, с отменой пролонгации. Очевидно, что простая гармония и есть основа, общая для всех диссонантных движений» [2].

«Этот метод, по-моему, сочетает двойное преимущество: раскрывая истинную природу каждого аккорда и одновременно уча применению его, он избавляет учеников от едва выносимой трудности классифицировать в памяти многочисленные разряды аккордов. Изолированные, являемые, как будто бы аккорды различные, они осложняют освоение гармонии и еще более затрудняют практику».

«Если добавить, что в большинстве учебников ограничиваются преподаванием названий аккордов и их взятием на клавире („la manière de les plaquer sur le clavier") [3], легко понять, что, изучив гармонию подобным способом, каждый чувствует себя совершенно неискушенным в искусстве контрапункта и что ученики, приступая к нему, обязаны бывают начинать обучение композиции с движения консонансов, им неведомого, хотя они знают названия всех существующих аккордов».

«Я предлагаю в этом сочинении обучать гармонии с первых понятий о контрапункте; опыт покажет, достиг ли я этой цели».

Вступительная глава учебника содержит учение об интервалах, таблицы их с обращениями — каждый интервал в трех фазах, их деление на консонансы и диссонансы, совершенные и несовершенные консонансы, виды движения (последования) интервалов — все в практически ясной, легко усвояемой форме [4].

Первая глава излагает общую теорию аккордов. Катель устанавливает на основе делений монохорда обобщенный аккорд, содержащий все остальные (от ноты *соль* — это мажор-

---

[1] Читая этот существеннейший абзац, словно испытываешь слуховое ощущение от классически здравой закономерности голосоведения совершеннейших созданий Глинки, подобно «Руслану», «Ночи в Мадриде», «Камаринской», ряду романсов.— *Б. А.*

[2] И здесь ощущается великая здравость и закономерность техники Глинки.— *Б. А.*

[3] Сноска Кателя: Эти сочинения именуются учебниками сопровождения ("Traité d'accompagnement").

[4] Довольно четко во всем отделе этом ощущается намерение Кателя утвердить слух на движениях, «ходе» (mouvements; marche) интервалов, то есть в интонационно-мелосной их природе

ный и минорный нонаккорды). Данный аккорд включает в себя: l'accord parfait majeur et mineur, l'accord dé quinte diminuée. Этот аккорд Катель демонстрирует тотчас за тоническими трезвучиями. Затем: l'accord de septième dominante, l'accord de septième de sensible, l'accord de septième diminuée и нонаккорды, мажорный и минорный. Эти аккорды составляют простую или естественную гармонию. Остальные, вводимые в гармонию, образуются вышеуказанным приемом пролонгации и образуют гармонию сложную (составную).

Вторая глава содержит изъяснение каждого аккорда. Остановим внимание на аккорде уменьшенной квинты. Говоря о его составе сейчас же вслед за изъяснением состава совершенных трезвучий, Катель отмечает в сноске: этот аккорд состоит из терции и квинты, как и совершенные аккорды, но ему отказывают в качестве «совершенности» (собственно, заключенности, цельности.— *Б. А.*) по причине уменьшенной квинты, как интервала не консонантного. И тут же следует приведенное выше замечание о необходимости классифицировать этот аккорд в числе аккордов консонантных, ибо он допускает un repos momentané avant d'arriver à un repos parfait [«мгновенный отдых» — прежде чем достигнуть «отдыха полного»].

Тут имеет значимость не только очень интонационно-чуткое, своеобразное и характерное для французского слуха восприятие note sensible, на которой базируется этот аккорд, восприятие, мелодизирующее гармонию,— но и умное предчувствие *самостоятельного* значения, которое уже начинал получать в европейской музыке интервал уменьшенной квинты. Для слуха Кателя, правда, это еще пока только возможность «repos momentané» и отсутствие ограничений для любой из фраз аккорда уменьшенной квинты; но в данном случае важен самый принцип и акцент его мысли на столь sensible'ном интонационном аккорде.

У листианца Дена он преобладает в числе главных аккордов, а в анализе марша Черномора Глинки мы слышали, какое значение в образовании полутоновой по составу и «диатонической» по смыслу гармонии имеет культура вводного тона, мелодизирующая (а не хроматизирующая, то есть только окрашивающая) гармонию, и семизвучная гамма полутонов в пределах уменьшенной квинты.

Добавим, что ведь, в сущности, марш Черномора интонационно умещается в гранях двух, связанных общим тоном *фа,* уменьшенного и увеличенного интервалов (от *си* до *си*), причем центр — звук *фа* становится в центре формы марша (в Трио) осью кругового движения, являя себя в устойчиво данной тональности гармонического F-dur'a. При тоне *си,* как начальном отправном звуке мелодии марша, в тонике *F* и в Трио вся форма марша в целом и его осевое движение ощущается как «repos momentané», допускаемый Кателем для уменьшенных

квинтовых образований, при окончательном для слуха, в итоге полного завершенного восприятия марша, ощущении полноты C-dur'ности.

Из характерных, находящихся в данной, второй главе изъяснений отметим: «Лучший прием соединения совершенных аккордов происходит через приготовление квинты»; затем любопытный прием употребления квартсекстаккорда уменьшенной квинты перед квартсекстаккордом тоники (пример дан в ля миноре при мелодическом движении *до, ре, до, си, до* и ходе баса: *ля, фа, ми, ми, ля*).

Третья глава посвящена аккорду септимы доминанты и его обращениям с акцентом на то, что его разрешение в тонику производит «un repos d'harmonie» («гармонический отдых»), называемый завершенным кадансом. Глава очень сжатая. Такова же роль этого аккорда в творческом методе Глинки, в противовес особенно Веберу. Наоборот, очень развита глава четвертая, в которой со тщанием анализируется интонационно-ладово свежейший аккорд «de septième de sensible» («септимы вводного тона») в его *мажорном* облике. Пятая глава — приемы употребления аккорда «de septième diminuée» («уменьшенной септимы»), шестая — о мажорном нонаккорде («neuvième majeure dominante»). Любопытна сноска Кателя, что аккорд уменьшенной септимы принадлежит исключительно минору: «on ne peut l'employer dans le mode majeure que par licence».

Седьмая глава — очень обстоятельная — содержит множество рациональнейших примеров мелодико-гармонического движения проходящих нот и образования из естественных гармоний диссонирующих сочетаний из многообразных видов «пролонгаций» (notes prolongées) и задержаний. Особая сеть примеров демонстрирует поступенное движение басового голоса в «натуральных аккордах» и «пролонгаций», которые при этом возможны. Все это настолько интонационно закономерно и логично, что мысль и слух легко различат в основном ту же технику — от Мегюля, Кателя, Керубини, через весь XIX век, к мелодически изумительному голосоведению Гуно, здравости партитуры «Арлезианки» и «Кармен» Бизе, мудрой, суровой органной напевности у Франка, тончайшим опытам «бывания» на острие строгой закономерности,— вот-вот, казалось бы, нарушенной (Равель с его, как паутина, изысканной интонационностью), к трезвой интеллектуальной игре мастерства-ремесла, скромно скрывающей высокую духовность, к Дебюсси (вспомним партитуру «Пеллеаса» с ее принципом строжайшей интонационной экономии: ничего, ни единого «шелеста» зря, вне контроля слуха и интеллекта). Но ведь та же экономия и мотивированность каждого мига звука-движения у Глинки (опять приходит на мысль «Ночь в Мадриде»).

Восьмая глава — четко изложенное в серии пластических примеров учение о кадансе («La cadence et la terminaison d'une

phrase musicale sur un repos»). Эпически стройное спокойствие и убедительная закономерность «формул-концовок» — стиль кадансов эпохи — впоследствии отражены и в строении, и в характере движения и пластике кадансов «Руслана». А ряд данных Кателем образцов «отводов» или избеганий и нарушений «конца концовок» («on peut éviter, interrompre ou rompre la cadence parfaite...») предуказывает последующую технику «бесконечной мелодии», то есть, в сущности, приемы безостановочного перехода доминантовых тонально различных сфер друг в друга.

Особенно любопытны три заключительных примера главы: «Suite de cadences à la dominante, suite de cadences évitées et suite de cadences rompues» [последовательность кадансов доминантовых, последовательность кадансов избегаемых и кадансов прерванных].

Чем не подступ к «Isoldes Liebestod», столь неожиданно звучащий в первом из них?

Очень наглядно-поучительна девятая глава, совершенно «бессловесная», состоящая из образцов мелодико-гармонического движения различной поступи и построения (из многообразия задержаний тонов натуральных гармоний) сложных аккордовых новообразований (les differents mouvements de la basse parcourant l'étendue de l'échelle diatonique avec l'harmonie naturelle et les marches dissonantes les plus usitées).

Эта и последующие три главы (X — Genres: le Diatonique, le Chromatique et l'Enharmonique; XI — Pédale; XII — Altérations) в ряде проницательных примеров, особенно внутренних педалей (альтераций в сфере септаккордов, энгармонизмов и т. д.), наглядно убедительно демонстрируют, как уже в самом начале века обобщающая мысль композитора-педагога предуказывала последовательную эволюцию европейской гармонии, выяснившуюся теперь для нас как развитие последовательных этапов романтической, психореалистической и неоклассической гармонии, несмотря на все усложненности, остававшейся в принципе диатонической, закономерно выводимой из диатонизма интонаций натуральных гармоний. Так, наконец, Катель подводит свое изложение к главе о модуляции (XIII), вполне естественно, очень краткой после всего изложенного в предшествующих главах о педали, жанрах и альтерациях, где лад уже ощущался столь расширенно. В обобщенном примечании перед примерами модуляций из до мажора во все остальные тональности, ма жорные и минорные, Катель утверждает, что в принципе модуляции происходят через кадансы и приемами избегания (уклонения от) каданса или перерывом его. И тут же добавляет, что «il est difficile de leur prescrire de règles» [что трудно тут предписывать правила]. Единое правило, от которого никогда не следует удаляться,— это «удовлетворить слух». Это уже апелляция к стилю и художественному вкусу эпохи,

а в сущности, к живой интонации, проводниками и отбором которой являются и стиль и вкус как проявления воздействия интеллектуальной культуры. Курьезное определение («злобы»), дававшееся Глинкой эстетическо-обязательным вмешательствам интеллекта, как своего рода органическим надстройкам над движущимся по инерции интонационным содержанием,— это определение заключает в себе то же мудрое предуказание, что не правила, а ум и чутье художника в конечном итоге имеют решающий голос в художественном делении, в способности «выбирать из потока событий то, что заслуживает стать вечным, и иметь искусство сделать это частное и временное общим и вечным» (А. В. Луначарский, из неоконченной — предсмертной — статьи о Прусте).

Этим обобщающим замечанием о модулировании кончается, строго говоря, учебник Кателя, ибо далее, после примеров модуляций, остается лишь заключительная, чисто ремесленная глава о цифровке аккордов (Article XIV. Sur la manière de chiffrer, глава для аккомпаниаторов,— pour ceux qui veulent accompagner au clavecin).

II. О ФРАНЦУЗСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ УВЕРТЮРЕ И В ОСОБЕННОСТИ ОБ УВЕРТЮРАХ КЕРУБИНИ[1]

...На грани XVIII — XIX веков во Франции сложилась отзывчивая форма драматической увертюры, которая по стройности и разумности конструкции, сжатости и гибкости схемы оказалась способной к чуткой реакции на нервное пульсирование перерождавшейся композиторской психики, вызванное напряженно быстролетной сменой исторических событий.

Подчеркиваю, что отзывчивость увертюры не только не повела к раздроблению формы, а, наоборот,— к исключительной концентрации ее элементов и их «чувствительности» к воздействию интонационных, столь повышенных в эту эпоху требований. Впрочем, французская музыка по всему ходу своего развития приучена была к постоянной проверке активно реагирующими внимательными слушателями. Эта проверка в эпоху революции стала еще более интенсивной. Что увертюры слушались, а не пропускались мимо ушей до поднятия занавеса, когда сцена обычно заставляет насторожить внимание, доказывает не только многочисленность критических отзывов, но и часто встречающиеся свидетельства реакции впечатлительной

[1] Данная глава, в сущности, является восстановленным фрагментом о французской классической увертюре и особенно об увертюрах Керубини из очерка моего об увертюре Глинки к «Руслану и Людмиле», напечатанного в «Музыкальной летописи» (Пг., 1923, сб. II), куда данный фрагмент не вошел в силу различных обстоятельств.

публики. Достаточно вспомнить о потрясающем успехе знаменитой увертюры Мегюля «La chasse» («Охота») и ее поистине колоссальной популярности — и это при провале самой оперы («Le jeune Henry», 2 actes, livret de Bouilly, 1797), чтобы почувствовать эту общественную отзывчивость. Constant Pierre в своей работе «Le Magasin de Musique à l'usage des fêtes nationales et du Conservatoire» указывает на многообразие аранжировок этой увертюры (помимо фортепианного переложения — аранжировки и для арфы, двух скрипок, двух флейт, двух кларнетов, струнного квартета и т. д.). В каталоге des ouvrages nouveaux de Musique Vocale et Instrumentale composant de Magasin de Musique (1801—1802) фигурируют не только оперные увертюры Мегюля, Кателя, Винтера и, что очень характерно, увертюры Моцарта, значение которых для французов было несомненным, но и ряд увертюр для духового оркестра (Catel, Méhul, Jadin, Devienne, Blasius), что уже свидетельствует о воздействии этой формы вне пределов театра.

Словом, мы присутствуем при «собирании» и образовании инструментальной формы, отзывчивой к интонационным воздействиям эпохи,— формы, становление которой происходило под общественным контролем и которая от этого не распылялась в рапсодичности, а, наоборот, крепла, получала упругость при сугубой выразительности и отзывчивости. Пользуясь характеристикой Легуве в отношении одного из тогдашних поэтов-драматургов, можно сказать, что форма увертюры заключала в себе «cet art de la composition de la préparation et de la progression, qui constitue une pièce bien charpentée» [этот род сочинения, состоящий из подготавливания и развития, который учреждает хорошо слаженную пьесу]. Прочность, упругость, ясность, разумность мастерства подготовки, развития и отбора материала — качества пластически представительного искусства, постоянно учитывающего законы восприятия слушателей,— делают форму французской увертюры конца XVIII и начала XIX века поистине классической. И эти качества составляют ее существенные стороны плюс присущие всегда французской музыке мелодическая четкость и нерасточительность, но «вкусность» гармонии.

Все это оказалось чрезвычайно существенным для роста русской музыкальной культуры как воздействия сходных качеств в области литературы, поэтики и драматургии на русскую поэзию. Отроческие, а затем юношеские музыкальные впечатления Глинки, столь врезавшиеся в его сознание и сохранившиеся на всю жизнь, составлялись из ряда пьес, и в числе их в сильной мере из воздействий образцов французской классической увертюры указанной поры. Они же были, наряду с русскими народными песнями, едва ли не «первинками» инструментальной музыки и культуры оркестрового письма, усвоенной «прозревавшим слухом и музыкальным сознанием» мальчика.

В своих «Записках» Глинка, уже на склоне лет, оставил нам список особенно запечатлевшихся в его восприятии пьес, исполнявшихся усадебным крепостным оркестром его дяди. Словно читаешь выписку из каталога французского Magasin de Musique начала прошлого века, в котором обязательны и увертюры Моцарта [1].

Напомню этот список, где среди увертюр были:

Cherubini: Medea [Медея]
Hôtellerie portugaise [Португальская гостиница]
Faniska [Фаниска]
Lodoiska [Лодоиска]
Les deux journées [Два дня; русск.— Водовоз]
Méhul: Joseph [Иосиф]
Le trésor supposé [Мнимое сокровище]
L'irato [Разгневанный]
Mozart: Don-Juan [Дон-Жуан]
Zauberflöte [Волшебная флейта]
Clemenza di Tito [Милосердие Тита]
Nozze di Figaro [Свадьба Фигаро]
Beethoven: Fidelio (E-dur) [Фиделио]

Ранее Глинка упоминает увертюры «Lodoiska» Крейцера и «Deux aveugles» Мегюля, «Ma tante Aurore» Буальдье и увертюры Россини. Хотя он говорит, что в юности любимыми его из увертюр были «Medea» и «Hôtellerie portugaise» Керубини, самый заметнейший след в его творчестве (вступление к арии Руслана «О поле, поле», инструментальный рисунок сопровождения обращений Руслана к усыпленной Людмиле в IV акте оперы и во вступлении к «Арагонской хоте») оставило знаменитое драматическое, настороженное вступление — Andante molte sostenuto — керубиниевской увертюры «Les deux jour-

[1] Обязательность присутствия увертюрной музыки Моцарта в России эпохи юности Глинки соперничала, впрочем, с таковой же во Франции. Да и не только о музыке увертюр Моцарта приходится вспоминать, когда кропотливо отыскиваешь документальные следы музицирования в русском быту первой трети прошлого века. Мне случилось как-то восстанавливать картину музицирования (да и обучения музыке) в Петербургской Академии художеств, ибо значение музыки там имело большой художественный резонанс. Культ Моцарта мы обнаруживаем глубоко уходящим в XIX век, и нельзя без волнения читать страницы, посвященные крупному русскому художнику Максиму Никифоровичу Воробьеву (род. 1787) в известном труде скульптора Н. Рамазанова («Материалы для истории художеств в России». Книга первая. М., 1863),— страницы о М. Н., как очень сильном скрипаче, обожавшем Моцарта. Вот, например, фрагмент оттуда: «По поводу этой игры [Воробьева] расскажем следующее: какой-то французский путешественник посетил мастерскую художника и, увидав картину „Ночь", очень любовался в ней всплесками небольших волн. На это Воробьев заметил, что мысль об этих небольших волнах подал ему Моцарт; француз не понял этого; тогда художник взял скрипку и тотчас же сыграл ему один мотив Моцарта. Француз, изумленный, признался, что никогда не предполагал столь тесной связи музыки с живописью» (etc., с. 29, 30 в упомянутой книге).

nées» (*Водовоз*), а «вспыльчивый, напряженный пафос» *Медеи* остался, в сущности, чужд музыке Глинки, за исключением разве некоторых моментов патетического характера в «Холмском». Но об этом обстоятельнее чуть дальше...

Наиболее яркими явлениями французской классической увертюры были, конечно, увертюры Керубини и Мегюля, по темпераменту различные, но по строгости и отчетливости рационализированного мастерства восполнявшие друг друга.

Сен-Санс считает Мегюля «très grand maître» [очень большим мастером], одним из тех, кто «оказали громадную честь французской школе». И он прав. Мегюль, действительно, истый француз по лучшим качествам галльско-латинского здравого смысла и целеполагающего ума. Но что еще важно — в его музыке слышен темперамент эпохи, бьется «давидовский пульс». Конечно, ему не совсем по себе в римской тоге Давида и, в сущности лирик, он потом, в 1807 году, нашел свое глубокое призвание в этико-героической пасторали «Иосиф». Но бурные 90-е годы (особенно в первой их половине) «встряхивали» его сознание так сильно, что «голос его музыки» становился не раз упором интонаций парижской толпы, и это дало отзвук в ряде патетически-темпераментных моментов его опер и особенно в драматургии его увертюр, действительно и поистине театрально симфонических, ибо, при всей безусловно музыкальной целостности их формы, форма эта определяется все же драматургией и образами (о характерах, пожалуй, говорить нельзя) данного спектакля.

Их пульс и темперамент тоже безусловно театрально-эпохиальны. Обнаруживается это, главным образом, через одно, резко отличающее его от мастерства Керубини свойство — отсутствие внутренне-ритмической организации материала, при безусловно яркой риторичности, декламационности его, в противовес как раз сдержанному пафосу «увертюрности» Керубини, но зато насыщенному удивительным *ритмическим пульсированием* воли и интеллекта. Это качество, кажущееся сперва чуть ли не холодностью, при внимательном вслушивании заставляет преклониться перед выдающимся по уму и владению собою и своими художественными ресурсами мастером.

И как быстро исчерпывается обаяние «гневности» Мегюля, которому сперва поддаешься, а потом вскоре ощущаешь повторы и однообразие в нагнетаниях темпераментности в сравнении со все более и более обнаруживаемыми в искусстве Керубини величавым самообладанием и пониманием обобществляющего и организующего значения *ритма.* Ритма как фактора интонационно-действенного, ритма как *воли музыки* в ее объективном становлении. С этой точки зрения уравновешенное и стройное мастерство Керубини оказывается более глубоко революционным, чем проявления бурной риторико-декламаторской патетики.

Неудивительно, что Бетховен ценил искусство Керубини («Cherubini ist mir unter allen lebenden Opernkomponisten der achtungswerteste. Auch mit seiner Auffassung des Requiems bin ich ganz einverstanden und will mir, komme ich nur einmal dazu, selbst eines zu schreiben, manches ad notam nehmen») [1] и что про Глинку можно, не преуменьшая его таланта, сказать, что едва ли не через Керубини он постиг смысл и волево организующую силу музыкального ритма. По крайней мере, если хотя бы только понаблюдать, какие замечательные применения делает Керубини из одной из любимейших своих ритмопопевок (♫♩) как импульса развития — и из вариантов ее (можно сослаться на увертюры Les deux journées, 1800; Medea, 1797), как вырастает у него становление музыки из стократ применявшихся «интонационных афоризмов» и лаконичных ритмоформул Моцарта и других современных ему симфонистов (см. обаятельную, ароматную и тончайшую по вкусу и по отделке увертюру Anacreon, 1803), как живет у него фанфарная попевка, характерная для эпохи (например, Allegro spiritoso увертюры «Les Abencérages», 1813), чтобы оценить неувядаемую интеллектуальную прелесть его «ритмического воображения» и изобретательность искусства «вышивания» по вошедшей в сознание современной канве.

Мегюль метко высказался: «Неподражаемый автор *Медеи* не нуждается в подражании кому-либо, чтобы проявить себя то элегантным, то чувствительным, то грациозным, то трагичным; чтобы быть, в конце концов, тем Керубини, которого, если некоторые личности и могут обвинить в подражательности, но которому и сами они при первом удобном случае не призадумаются поподражать, только неудачливо (malheuresement)».

Итак, Керубини как ритмист, ощущавший ритм даже больше, чем как импульс, а как ум и волю музыкального развития и экономного (ради наивысшей точности воздействия) и классического (ради максимальной осязаемости слухом) распределения материала, внес в становление увертюры ценнейшие формующие качества. Эти качества обусловили и гибкость и упругость данной формы и вызвали в силу своей пластичности восприимчивость к ее содержанию со стороны обширнейших кругов слушателей. Именно эту пластику ритма и осязательность материала, создающую впечатление неизбывной его щедрости, и почувствовал Глинка у Керубини и особенно заметно отозвался на нее в «Руслане» — произведении поразительной ритмической организации.

---

[1] «Керубини я считаю среди всех ныне живущих оперных композиторов наиболее достойным внимания. И с его толкованием „Реквиема" я также вполне согласен и хотел бы, если бы мне только довелось самому написать таковой, многое принять за образец (ad notam)»

Правда, поворот в сторону осознания ритма не только как верстовых столбов, вдоль которых вьется дорога музыки, а как проявления действенно организующего работу сознания и формы творчества, происходил в Глинке давно. Но если сравнить «Руслана» с ритмически — относительно, конечно,— аморфным «Сусаниным» и даже с «Холмским» (произведением эпохи работы над «Русланом»), то ясно наблюдается колоссальное расстояние между эрой только ритмически ценных угадок, находок и поисков и между эрой зрелого владения искусством ритма, как мастерством и стиля и формы, искусством, ясно сказавшимся в «Руслане».

Откуда оно могло прийти? Полагаю, от Керубини. Глюк далеко не столь сильный — в указываемом смысле — ритмист, как Керубини, да и прочное освоение Глюка Глинкой произошло, пожалуй, позже, на что намекает и сам Глинка. Ни Вебер, ни Мегюль, ни Россини, ни даже Гайдн — не ощущали организующей силы ритма так, как Керубини. Остаются Моцарт и Бетховен. И следы моцартовской ритмовки (особенно увертюры «Фигаро») в Глинке налицо, но все же сильнее в нем ладово-интонационное воздействие итальянских и славянизированных элементов моцартовской музыки. Ритмическое воздействие со стороны Бетховена, в особенности свойственного его искусству ритма соперничества и тесной сопоставляемости двух- и трехдольности, для Глинки нехарактерно. А между тем от воздействия «ритмологии» Керубини в том же «Руслане» имеются наглядные следы, особенно в IV акте. Начиная от антракта перед ним и кончая финалом, не говоря о хоре «Погибнет», руководящие ритмопопевки являют по-своему трактованное дальнейшее раскрытие излюбленных ритмоимпульсов Керубини[1].

Но суть дела тут не в цитатности и, конечно, не в подражательности, а в органически усвоенном методе пластического показа содержания через рациональное владение ритмоформостроительством. А это искусство в области музыки было уже динамизировано композиторами драматургически гибкой реалистической комедийной французской оперы XVIII века, затем сугубо «воспламенено» революционной эрой, напряжением психики и давлением музыки улиц и площадей Парижа (особенно ритмикой массового танца) и чутко вновь симфонизировано. Высшего самообладания мастерство ритмоформостроительства достигло у интеллектуальнейшего композитора эпохи — у Керубини. Инстинктивно или сознательно, но Глинка в нем это ощутил.

Овладение таким мастерством далось ему не сразу, и только при явном повороте его творчества к строго классическому

---

[1] Особенно сказывается ритмосвязующая формула и основная попевка побочной партии из увертюры «Medea».

интеллектуализму, управляющему внушениями эмоций, оно — это овладение — проявилось в полной мере. Таким произведением оказался «Руслан». И если, например, в начале арии «О поле, поле» и в IV акте «ритмо-керубинизмы» осязаются легко слухом, то грандиозность ритмоконструкции интродукции и ритмодинамики увертюры свидетельствует о вполне самостоятельном усвоении Глинкою волевого принципа музыки — ритма. Принципа, безусловно объективизирующего и обобществляющего ее, «натурализируемую» личной эмоциональной настроенностью композиторов, природу. Научиться этому искусству он мог, главным образом, у французов и, преимущественно, у Керубини.

У Глинки заметно очень внимательное вслушивание в прием, присущий Керубини,— переосмыслять, переводя во владение ритма уже стабилизовавшиеся, застывающие в механизированном употреблении те или иные факторы выражения. Прием этот, конечно, был унаследован от Моцарта, но был конкретно импульсирован революционной психикой и требованиями повышенной чувствительности и повышенных раздражителей.

Так, Керубини одухотворяет систему динамических оттенков, механизированную XVIII веком, и, например, пользуется и контрастами *ff*—*p* и тоникой sforzando и marcato, и вообще акцентацией, наконец, утончает артикуляцию штрихов — все в строгом соответствии с пластико-ритмическими намерениями и целями. Поскольку нет возможности приводить детальные нотные примеры, могу сослаться хотя бы на ряд страниц всем известного сборника увертюр Керубини в издании Peters'a [1]. Рекомендую взглянуть на с. 5, 7, 8 (напомню об увертюре *Rienzi* Вагнера), 9 (замечательная ритмопедаль литавры), 10 (marcato с подкреплением струнных акцентом тромбонов — прием, знакомый Глинке, как один из способов закрепления внимания!), 18 и 19 (контрастное сопоставление пласта сочного forte и пласта прозрачного piano), 23 (напоминаю о трактовке Глинкою сходной ритмопопевки), 26 (контраст *pp* и *ff*), 36 (то же), 37 (tremolo *pp* при *sfz* у деревянных и forte росчерка у celli и bassi), 41, 44, 55—56 (длящееся элегантное *pp*), 59 (настороженные паузы — внимание! — росчерки *pp*, бурное crescendo), etc.

Керубини мастерски — драматургически владеет приемами насыщения и распыления (разряжения) звукоматериала и при этом пользуется и искусством «говорящих пауз» и контрастных смен *pp* на forte и обратно, с целью насторожить, сконцентрировать слух или вызвать, «акцентировать» внимание слушателя. Эти призывы «к вниманию» у него поразительно разработаны. И вот хотя бы увертюры его не являются ни увертюрами — раскрытием характеров, ни форшпилями, внушающими руководящую идею предстоящего действия, ни оркестровым «показом» или иллюстрацией важнейших ситуаций, а скорее выступают

[1] Edition Peters, № 1235. C h e r u b i n i. Ouvertüren. Partitur.

как классические пропилеи или как «инструментальный портал» и лишь отчасти как музыкой раскрываемая интрига или «игра оркестра», предвосхищающая игру сценическую.

При всех этих «хотя» его увертюры остаются все же истинно театральными, и их интеллектуализированная образность ничуть не теряет в сравнении с темпераментно-эмоциональной убедительностью увертюр Россини, патетикой и картинностью, «наглядностью» действия и ораторским пафосом увертюр Мегюля. Следы изучения «увертюрного метода» Керубини встречаются очень долго у последующих поколений композиторов-драматургов, и постепенное *забвение* его ритмопластики и законов концентрирования «слухового внимания», так чутко понимавшихся Глинкою, а во Франции еще Обером, потом Бизе (но в последнем периоде творчества), не принесло пользы!

Берлиоз в своих увертюрах, при всей колоритности оркестровой палитры, не владел ни ритмоформостроительством Керубини, ни тонким чувством театральной психологической интриги, как Моцарт, ни шекспировской мощью увертюр Бетховена. Обожаемого им Шекспира Берлиоз принимал все же слишком как неистового романтика и «прослушал» в его драмах строго проводимые нормы или закономерности драматургии, обусловленные искусством владеть вниманием зрителя, постоянно отвлекающимся, и направлять его.

Этим искусством, но в его интеллектуальной оправе, владели мастера французской классической увертюры, и, в сущности, на этом искусстве базируются и французский симфонизм, и опера в лучших своих образцах, и пластически организованное органное мастерство (и композиторское, и исполнительское), где каждый миг изобретения подчинен учитываемым законам вкуса и чувства меры, не как эстетического каприза и моды, а как неизбежности контроля общественного восприятия: ибо в интересах композитора раскрыть перед этим контролем свое произведение в ритмопластической осязаемости. Глинка также это глубоко понимал, и несомненно, что его тяготение и к Керубини, и к Глюку обусловлено наличием в их искусстве ритмопластического мастерства и ритмоформостроительства.

ПРИМЕЧАНИЯ

Монография опубликована в 1947 г. Государственным музыкальным издательством и удостоена Государственной премии. В основной своей части написана в 1940—1942 гг., хотя созревала задолго до этого (см. авторские указания в тексте). В 1950 г. Музгиз выпустил книгу вторым изданием, текст которого лег в основу издания 1952 г. В отличие от первого издания здесь имеются неизбежные сокращения (по нескольку слов), уточняющие мысль автора в зависимости от его более поздних суждений по тем же вопросам.

В высшей степени знаменательно, что Б. В. Асафьев напряженно работал над этим лучшим своим исследованием, находясь в осажденном Ленинграде, в обстановке бомбоубежища, и героически выполняя таким образом свой долг ученого-патриота. Книга о Глинке по существу обобщает почти все, что сделано Б. В. Асафьевым для нашей глинкианы, и занимает выдающееся место в советском музыкознании.

Среди множества новых идей и ценнейших наблюдений основными достоинствами книги о Глинке являются: новое, более верное и глубокое раскрытие личности и биографии великого русского композитора на основе творческого комментирования его «Записок», а также новая, более правильная трактовка его гениальной оперы «Руслан и Людмила» как цельной музыкально-драматургической концепции.

с. 5. С тех пор положение в советской глинкиане значительно изменилось: созданы и опубликованы новые серьезные исследования, а также издан ряд сочинений Глинки, находившихся ранее в рукописях.

с. 6. «*...квартет Крузеля с кларнетом...*» Имя автора (Бернгард Генрик Крузель, 1775—1835; шведский композитор и известный в свое время кларнетист) Глинкой никогда более не упоминалось. Очевидно, на юного Глинку произвела впечатление не столько сама пьеса как таковая, а новое для него звучание ансамбля.

с. 9. «*„Ma tante Aurore" Буальдье...*» и т. д. Здесь названы оперы французских композиторов: «Тетушка Аврора» Буальдье, «Лодоиска» Крейцера и «Двое слепых» Мегюля.

с. 10. Б. В. Асафьев в своем увлечении творчеством Глинки и симфонизмом Чайковского явно недооценивает здесь симфоническую музыку представителей Могучей кучки. При всем отличии симфонического стиля Балакирева и Римского-Корсакова (каждого по-своему) от стиля Глинки, оба композитора прежде всего развивают глинкинскую традицию, как развивает ее по-своему и Чайковский.

с. 10—11. См. в связи с этим статью Б. В. Асафьева «Шопен в воспроизведении русских композиторов» («Советская музыка», 1946, № 1).

с. 14. Здесь перечисляются оперы: Керубини — «Медея», «Португальская гостиница», «Фаниска», «Лодоиска», «Два дня»; Мегюля — «Иосиф», «Мнимое сокровище», «Разгневанный»; Моцарта — «Дон-Жуан», «Волшебная флейта», «Милосердие Тита», «Свадьба Фигаро».

с. 16. «*Sombre forêt, désert, triste et sauvage*». «Темный лес, пустынный, грустный и дикий» — романс Матильды из II акта оперы «Вильгельм Телль» Россини.

с. 22. *«Tenor serio»* — драматический тенор. *«Vestir il canto»* — приукрашивать пение.

с. 23. *«Из других опер я помню...»* — Глинка называет оперы: «Семирамида» Россини, «Ромео и Джульетта» Цингарелли и «Джанни из Кале» Доницетти. *Felix Clément et Pierre Larousse «Dictionnaire des opéras (distionnaire lyrique)»* — известное справочное издание: Феликс Клеман и Пьер Ларусс. Оперный словарь.

Una barchetta — лодочка.

Festi! Pompe! — Празднества! Пышность!

с. 32. *«Theoretisch-praktische Harmonielehre...»* Дена — «Теоретически-практическое учение о гармонии». О проблеме Керубини — Клейн — Ден в отношении к Глинке подробно см. в «Добавлении» к настоящей монографии.

с. 46. *«Clärchens Tod»* — «Смерть Клерхен», один из номеров музыки Бетховена к трагедии Гёте «Эгмонт».

с. 54. Ныне установлено, что данное письмо Глинки к матери относится к 1 мая *1836 г.* Следовательно, в этом письме могла идти речь не о «Руслане», а об опере «Иван Сусанин».

с. 60. См. предыдущее примечание.

с. 86. *«...читал испанскую комедию „El si de las niñas"»* — комедия испанского драматурга Фернандо де Мартина-младшего «Согласие девушек».

с. 89. *«Scherzo la reine Mabe...»* и т. д. Глинка называет отдельные части из произведений Берлиоза: «Скерцо королевы Маб» из драматической симфонии «Ромео и Джульетта», «Марш пилигримов» из симфонии «Гарольд в Италии» и две части из «Реквиема».

с. 90. *«из слышанных мною пьес...»* — Глинка перечисляет те же сочинения Берлиоза (см. примеч. к с. 89), предваряя их еще его программной увертюрой «Тайные судьи».

с. 92. *«Fantaisies pittoresques»* — буквально — живописные фантазии (в смысле — картинные, изобразительные).

с.100. В русском переводе полное название «Арагонской хоты» таково: «Блестящее каприччио для большого оркестра на тему Арагонской хоты, сочиненное Михаилом Глинкой».

«Hernani» Verdi — опера Верди «Эрнани» (по В. Гюго).

с. 103. *«...две пьесы для фортепиано»* — «Воспоминание о мазурке» и «Баркарола».

с. 105. *«Souvenir d'une nuit d'été à Madrid»* — «Воспоминание о летней ночи в Мадриде».

с. 109. *«Les noces de Cana»* — известная картина Веронезе «Свадьба в Кане галилейской».

«Vénus de Milo...» — «Венера Милосская» и другие статуи.

«Conception» — «Благовещение».

с. 110. *«elle a été complétement escamotée»* — она совершенно исчезла (скрылась).

с. 115. *«Aufforderung zum Tanz»* — «Приглашение к танцу», известная фортепианная пьеса Вебера.

«Crucifixus» Баха — часть Мессы h-moll.

с. 117. *H-moll Missa и «Passion-Musik»* — Месса си минор и музыка к «Страстям». *«Messias»*, *«Samson»*, *«Jephta»* — известнейшие оратории Генделя — «Мессия», «Самсон» и «Иевфай».

Cure radicale — радикальный курс лечения.

с. 123. Б. В. Асафьев не ставил здесь перед собой задачи определять различие в интонационной природе человеческой речи и музыки, его фраза: «Сенковский... прекрасно ощущал интонационную природу» и т. д. может дать повод к неверному пониманию мысли: на самом же деле в музыке как в звуковом *искусстве* интонационная природа сказывается, конечно, совсем иначе, нежели в словесном языке; как известно, интонационная сторона не является в словесном языке определяющей.

с. 126. Работа Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс. Книга II. Интонация» издана Музгизом в 1947 г.

с. 151. См. примеч. к с. 54.

с. 152. Речь идет о персидском хоре «Ложится в поле мрак ночной», марше Черномора, балладе Финна, каватине Гориславы «Любви роскошная звезда» и арии Людмилы «Грустно мне, родитель дорогой». Здесь нельзя согласиться с тем, что в число «краеугольных камней» концепции «Руслана» не входят ария Руслана, интродукция и линия Баяна. Если они создавались и не в числе самых ранних фрагментов, то тем не менее составляют основу концепции: Глинка развивал и совершенствовал свой замысел, находя для него, по-видимому, новые «краеугольные камни».

с. 186. Имеется в виду главное действующее лицо в комической опере XVIII века «Мельник, колдун, обманщик и сват» (текст Аблесимова, музыка Соколовского — Фомина).

с. 200. «*Особенно часто „секстовость" образует мелодический базис внутри октавного мажорного звукоряда...*» Эта мысль, с опорой на данные же примеры, развита в работе Б. В. Асафьева «Слух Глинки».

с. 213. Здесь автор понимает слово «кант» очень широко и свободно. Говоря несколькими строками ранее о «маршево-хоровом облике» русского канта, Б. В. Асафьев имел в виду торжественно-панегирические канты и виваты. Как бы они ни были некоторыми общими чертами близки гимническим мелодиям Бетховена, они все же были образцами *русского* искусства: само слово «кант» подразумевает жанр русской или украинской музыки. Бетховен же «пересоздал» в финалах названных своих симфоний, конечно, не буквально русский кант, а всего лишь близкую ему гимническую песню, связанную с немецкими бытовыми образцами или с мелодиями французской революции.

с. 221. «*Wohltemperiertes Klavier*» — буквально «Клавир хорошего строя» — классическое собрание 48 клавирных прелюдий и фуг И. С. Баха.

с. 228. Отмечая давнее происхождение своего очерка-этюда об «Иване Сусанине» («Утренняя заря русской оперы»), Б. В. Асафьев, по-видимому, ощущал, что в книге о Глинке первая его опера не заняла должного места. К теме «Иван Сусанин» Б. В. Асафьев неоднократно обращался еще в других работах, которые в своей совокупности дополняют, усиливают и обогащают характеристику, данную им этой первой русской классической опере: см. его статьи: «О русской песенности», «Русский народ, русские люди», «О русской природе и русской музыке», «Иван Сусанин. Спектакль в Большом театре».

с. 251. «*Ich grolle nicht*» — «Я не сержусь» (текст Гейне).

с. 264. «*Le vélocité*» — беглость.

с. 270. «*Emile, ou de l'éducation...*» — роман Ж.-Ж. Руссо: «Эмиль, или о воспитании».

с. 281. «*Naturalist's Library*» — «Библиотека натуралиста».

с. 285. *R. Hohenemser...* — Р. Хоэнемзер. Луиджи Керубини, его жизнь и произведения. Лейпциг, 1913.

с. 299. «*Isoldes Liebestod*» — «Смерть Изольды», известный фрагмент из оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда»; упомянут в данном случае как пример особых гармонических исследований.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3

Книга первая. М. И. Глинка, его творческая биография и его мысли о музыке и музыкантах

Введение 5
I. До эпохи «Руслана» 6
II. Эпоха «Руслана» 41
III. После «Руслана» 80
Путешествие по Испании 93

Книга вторая. «Руслан и Людмила»

Введение 122
I. 144
II. 151
III. 168
IV. 181
V. 195
Добавление. Из области прорастания и цветения мелодических попевок у Глинки (примеры из «Руслана и Людмилы») 210

Книга третья. По путям мыслей М. И. Глинки

I. Утренняя заря русской оперы («Иван Сусанин» Глинки) . . . 213
1. 214
2. 216
3. 222
II. «Марш Черномора» Глинки (Опыт интонационного анализа) . . 228
III. Испанские увертюры и «Камаринская» Глинки (Опыт раскрытия интонационного содержания) 238
IV. Воображаемое предисловие к романсам Глинки 247
V. М. И. Глинка. Заметки об инструментовке 257
VI. Последние заветы Глинки (Глинка и Танеев) 268
Добавление. К вопросу о нитях, связующих творческий метод Глинки с методом музыкальных композиций, созданных на грани XVIII—XIX веков Парижской консерваторией среди интонационной практики революционной эпохи
I. О системах гармонии (Керубини—Катель, Беригардт Клейн—Ден. «Harmonielehre» Дена и «Traité d'harmonie» Кателя) 284
II. О французской классической увертюре и в особенности об увертюрах Керубини 300

Примечания 308

ИБ. № 2088

Борис Владимирович Асафьев

М. И. ГЛИНКА

Редактор Р. Г. Бутакова
Художник Н. И. Васильев
Худож. редактор Р. С. Волховер
Техн. редактор Р. Г. Ганкина
Корректор Н. К. Яковлева

Сдано в набор 5/IX 1977 г. Подписано к печати 25/XI 1977 г. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типогр. № 1. Печ. л. 19,5 (19,5). Уч.-изд. л. 21,2. Тираж 15 000 экз. Изд. № 2277. Заказ № 2408. Цена 1 р. 80 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9

Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 196126, Ленинград, Ф-126, Социалистическая ул., 14.