

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

**Диалог искусств и арт-парадигм**

***Статьи. Очерки. Материалы***

**Том 69**

*По материалам XVI Международного форума  
«Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XVI*

**24 апреля 2024 года**

**Михаил Иванович Глинка и его время  
*К 220-летию со дня рождения***

**Саратов, 2024**

ББК 85.3  
Д 44

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

**Д 44 Диалог искусств и арт-парадигм.** Статьи. Очерки. Материалы. Том 69: по материалам XVI Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XVI». Михаил Иванович Глинка и его время. 24 апреля 2024 года / Редактор-составитель А.И.Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова, 2024. – 258 с.

**ISBN 978-5-94841-656-4 (Т. 69)**

**ISBN 978-5-94841-314-3**

В шестьдесят девятом томе предлагаемого альманаха представлен второй блок статей российских и зарубежных участников XVI Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART XVI»), который проводился 24 апреля 2024 года Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова с посвящением «Михаил Иванович Глинка и его время. К 220-летию со дня рождения». Помимо материалов, непосредственно адресованных его творчеству, в продолжение общехудожественного контекста, развёрнутого в томе 68, публикуется ещё ряд статей аналогичной направленности.

ББК 85.3

**ISBN 978-5-94841-656-4 (Т. 69)**  
**ISBN 978-5-94841-314-3**

© Саратовская государственная  
консерватория имени Л.В.Собинова, 2024

## **Глинкиана. Очерк первый**

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

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

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

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

Основной период его творческой активности совпал со временем расцвета романтического искусства (1830–1840-е годы), и композитор постоянно отзывался на его веяния, в частности в элегической лирике. При всём том ему в неменьшей степени была приверженность к классике, что сказывалось в ясности художественного выражения, стройной соразмерности целого, гармоничности и уравновешенности образного строя, а также в преобладающем тяготении к раскрытию позитивных, жизнеутверждающих сторон бытия.

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

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

### **Предварительные опыты**

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

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

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

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

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

### ***Первые композиторские пробы***

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

Правда, с точки зрения отдалённого будущего могли обратить на себя внимание некоторые детали. С детства он заслушивался крестьянскими песнями, с удовольствием занимался на фортепиано, охотно бывал на репетициях крепостного оркестра, который содержал его дядя, иногда даже играл в нём на флейте или скрипке. И примерно к десятилетнему возрасту в мальчике созрел тот поворот к музыке, который отмечен в «Записках».

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

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

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

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

Конечно, сочинение упомянутого малоизвестного финского композитора Б.Круселля (таково более точное написание этой фамилии) явилось только

толчком. Но именно тогда в ответ на расспросы о его чересчур рассеянном состоянии маленький Глинка произнёс знаменитое «*Что ж делать? Музыка – душа моя*».

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

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

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

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

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

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

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

*В начале весны 1822 года представили меня в одно семейство, где я познакомился с молодой барыней красивой наружности; она играла хорошо на арфе и, сверх того, владела прелестным сопрано. Её прекрасные качества и ласковое со мною обращение расшевелили моё сердце и воодушевили моё воображение.*

*Она любила музыку и часто целые часы, сидя подле фортепиано, подпевала в любимых ею местах своим звонко-серебряным голосом. Желая услужить ей, вздумалось мне сочинить вариации на любимую ею тему. Вслед за тем написал я вариации для арфы и фортепиано на тему Моцарта. Потом соб-*

ственного изобретения вальс для фортепиано. Это были первые мои попытки в сочинении.

### **Вокальная лирика**

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

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

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

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

Этот диалог является завершением серии из двенадцати номеров, составляющих «Прощание с Петербургом» – серии, которую иногда именуют вокальным циклом без достаточных на то оснований. Череда разноплановых вещей объединена здесь общим заголовком (по случаю отъезда Глинки за границу) и тем, что все они написаны на тексты Н.Кукольника.

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

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

Дополняющие штрихи эта «легкокрылая» анакреонтика получила в написанных для фортепиано миниатюрах (наподобие тех, которые полустолетием позже А.Лядов стал именовать «Бирюльками») и танцах (многочисленные котильоны, контрдансы, вальсы, мазурки, польки, полонезы, галопы), а также в

большинстве вариационных циклов (один из них – «Вариации на тему Моцарта»), где всё бурлит радостью, бравурой и радужными красками.

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

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

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

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

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

Лирика – безусловно определяющий пласт вокального творчества Глинки, и чтобы по достоинству оценить её богатство и разнообразие, достаточно вслушаться в поэтику романса **«Как сладко с тобою мне быть»**. По тексту (П.Рындин) здесь говорится о радости внезапно пришедшей любви.

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

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

Но помимо этой, привычной для композитора чрезвычайной чуткости к слову и его интонированию, обращает на себя внимание тонкий психологизм.

Заметим такую особенность: воспевается *светлое* чувство, однако изложение идёт сплошь в *миноре*, что передаёт состояние светлой печали и благодаря чему передаётся сложное внутреннее состояние – при всём желании счастья вкрадывается внутренняя настороженность, опасение, словно задаётся вопрос: «*Неужели? Могут ли верить?*».

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

### *Связи с романтическим искусством*

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

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

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

Естественно, что рассматриваемая настроенность широкое хождение получила и в вокальной лирике, где довольно многое выдержано в жанровых очертаниях *элегии*. Хорошо известный всем образец – романс «*Сомнение*» на слова Н.Кукольника.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Таково и «**Разочарование**» на слова С.Голицына –

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

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

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

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

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

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

### ***Инструментальные жанры***

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

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

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

Разумеется, требовать от этой обаятельной, благородной по звучанию музыки «своего» ещё не приходится, и будущий Глинка более всего угадывается в классико-романтических предпочтениях (объективно-уравновешенный образный строй, окутанный романтическим флёром «безнадёжной» меланхолии), в

тяготении к вариационно-вариантным способам развития и в заметном вкусе к прозрачному инструментальному письму.

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

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

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

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

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

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

С этой целью Глинка предпринимает в молодости большое заграничное путешествие. Тогда его более всего притягивала Италия с её искусством *bel canto*, нашедшим яркое преломление в творчестве композитора. Ещё до отъезда Глинка брал уроки у итальянского певца и, попав на родину оперы, он получил законченное представление об итальянской вокальной школе.

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

С Италии начались знакомства Глинки с именитыми зарубежными коллегами, что приносило массу впечатлений и позволяло реально устанавливать

«планку» требований к себе. Этот круг общения тогда и позже составили такие крупные композиторы, как Беллини, Доницетти, Мейербер, Мендельсон, Берлиоз, Лист и другие.

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

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

## Центральный период

### *Поиски национального стиля*

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

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

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

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

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

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

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

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

Средства эти композитор нашёл, опираясь на характерные свойства русского народного музыкального творчества и городской музыкальной культуры своего времени, вовлекая также и хронологически более удалённые пласты национального искусства – реликты древнего фольклора и былинные напевы (наиболее явственное выражение то и другое нашло в «Руслане и Людмиле»), церковное пение различных периодов, канты петровской эпохи (знаменитое «Славься» иногда называют кантом).

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

### ***Обращение к народной песне***

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

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

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

Осваивая ладоинтонационную систему фольклора, особенности его метроритма и голосоведения, Глинка шёл не по пути имитации и стилизации, а до-

бывался создания авторски оригинальной музыки, написанной по законам народной музыкальной речи.

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

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

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

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

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

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

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

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

и приёмами виртуозного вокального письма, и, наконец, чрезвычайно развитой формой.

### ***Романские истоки***

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

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

Не говоря уже собственно о романсе как таковом, романские формы композитор широко вводил и в оперу – подчас в их почти «натуральном» виде, но опять-таки активно преображая и, конечно же, соотнося с сюжетной ситуацией.

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

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

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

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

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

- преображения и по форме, когда привычный контур вокальной миниатюры обретает масштаб широко развитой, драматизированной арии (один из превосходных образцов – Каватина Гориславы);

- и преобразования смыслового – здесь великолепной иллюстрацией может послужить второй раздел Арии Руслана (со словами «*Вре́мён от вечной темноты*»).

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

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

В обоих случаях женская партия – это лирико-колоратурное сопрано, самый высокий голос (и соответственно лёгкость, исключительная подвижность, «порхающие» фиоритуры, взлёты в певческие «верха»), а мужская партия – бас, самый низкий голос (фундаментальность и грузность звучания, степенность, эпическая окладистость, часто опускаясь в глубокие «низы»).

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

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

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

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

### *Русское в инструментальной музыке*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Это касалось и особенностей композиторской техники:

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

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

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

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

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

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

### *Преломление драматических коллизий*

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

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

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

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

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

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

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

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

Приходится удивляться: здесь сложилась необычайно протяжённая мелодия, что редкость даже для Глинки, с его способностью широко распеть текст. Мелодия эта звучит как бы на одном дыхании, но поворачивается всё новыми гранями, то и дело мерцая мажоро-минорной светотенью. Так, с предельной мягкостью и нежностью, но в то же время с печальной озабоченностью за судь-

бу людскую композитор выказывает истинную, не показную *человечность* и мудрое понимание законов жизни.

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

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

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

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

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

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

## **Творчество М.И.Глинки и культура Петербурга начала XIX века**

Начало XIX в. в России может быть названо периодом золотого века русской культуры. Созвездие имен — М.И. Глинка, К.И. Росси, К.П. Брюллов, А.С. Пушкин — представляет вершины музыки, архитектуры, изобразительного искусства и литературы. Время высокого классицизма с элементами романтизма наступило в России после победного завершения французской военной кампании. Сила духа, умноженная на военные успехи, предоставила возможность развития русской культуры в духе романтизма, с повышенным интересом к национальным корням, созданию идеального героя «нашего времени» и последующей эпохи, сочетании реализма и идеализма. Интересен синтез видов искусства: архитектура и скульптура, музыка и поэзия, живопись и музыка, архитектура и литература и другие.

Дворец, двор, гостиная, салон, музыка, танец, поэзия, живопись, графика, скульптура, декоративное искусство интерьера — все проявлено в судьбе и жизни очаровательной владелицы Михайловского дворца — великой княгини Елена Павловны Романовой (до принятия православия — принцесса Фредерика Шарлотта Мария Вюртембергская). Личность великой княгини Елены Павловны и её деятельность неразрывно связаны с Россией, Санкт-Петербургом, Михайловским дворцом и потому являются предметом изучения научных сотрудников Русского музея, чьи тексты использованы в данном материале.

### 1.

Период начала XIX в. — время высокого классицизма в созвучии с романтизмом для русской культуры естественно, но для истории искусства представляют некую загадку. Амбир — мундирный официоз снаружи теплит внутри себя искру вдохновения, прислушивается к душевным порывам, стремится к романтизму, к созерцанию красоты природы и выражает свои чувства в лирике. Все творческие коллаборации приводили к достижению не только поставленной цели — выявлению сути изобразительного искусства в демонстрации идеального героя, но и оказывали влияние на создание атмосферы творческого диспута, поиска новых и неожиданных сочетаний техники искусства (ритм, созвучие, декорация, фактура). В центре внимания была просвещенная и творческая личность. Фон — пейзаж, бытовой жанр, интерьер, — до сих пор не очень знакомые зрителю начинали постепенно доминировать, создавая условия для

прорастания нового типа личности: человека смелого, умного, борющегося за идеалы человеческого существования, но имеющего свои конкретные притязания, свою судьбу, дом, семью, ежедневные заботы и радость обычного повседневного труда и быта. Сочетание ампира и романтизма дают почву для зарождения либерализма в истории и бидермейера в истории искусства. З.А. Перскевич много лет занималась изучением истории Михайловского дворца, была хранителем экспозиции, научным сотрудником отдела декоративно-прикладного искусства, посвятила свою жизнь расшифровке документов, связанных со строительством, бытованием строения К.И. Росси для великого князя Михаила Павловича и жизнью его семьи в стенах дворца [12].

## 2.

Время жизни Михаила Ивановича Глинки (1804–1857) выпадает на первую половину XIX в., а время творчества начинается со второго десятилетия указанного века. В изобразительном искусстве и архитектуре это время академизма, романтизма, высокого национального подъёма в связи с победой русских войск в войне с Францией и углублением в изучение собственной культуры. Русофилы активизировали свои позиции и их взгляды распространились на многие сферы национальной культуры, проникли в изобразительное искусство, воспользовались пластическими возможностями синтеза архитектуры и скульптуры для пропаганды идей просветительства, национального самосознания и изучения фундамента русского самосознания. Средствами культуры начинает воспитываться русский национальный дух.

Пожалуй, М.И. Глинку можно назвать «Пушкиным в музыке», ему принадлежит создание вокально-педагогической грамоты, он сторонник вокализма в музыке. Он указывал на необходимость выявления и развития естественного певческого тембра, организации «школы пения», усердно мотивировал роль сольного пения без музыкального сопровождения, т. е. отдавал предпочтение народному песенному творчеству, «ставил» дыхание, активно развивал музыкальный слух на основе диатонического построения голосовых и певческих упражнений. М.И. Глинка, как яркий педагог, сам изобретательно подбирал учебный репертуар, выявлял закономерности обучения уже взрослых певцов с помощью индивидуального подхода к каждому, сохранял «гигиену голоса». Произведения итальянских композиторов использовались им в занятиях главным образом для выработки вокально-технических навыков. Научное изучение вокальной речи подтвердило тезис М.И. Глинки об особом способе воспроизведения гласных звуков, по сравнению их с аналогичными звуками бытовой речи.

Сопоставляя воззрения Глинки на вокальное искусство с особенностями русского народно-песенного исполнительства, можно провести немало параллелей. Они проявляются в реалистическом подходе к исполняемой музыке, в использовании средств вокальной выразительности в зависимости от содержания произведения, то есть в приоритете содержания над формой. Как в народном исполнительстве осуждается внешнее украшательство, так и Глинка нетерпимо от-

носился к бессмысленным фиоритурам, не допуская их при исполнении сольных партий своих опер. Русский распев на широком льющемся дыхании, народная манера «сказывать» песни, все это было знакомо и близко Глинке. Народное песенное исполнительство сыграло значительную роль в формировании его взглядов на вокальное искусство. Согласные звуки в пении по качеству изменяются незначительно, заметны лишь сдвиги в области их динамики. Правильное формирование певческих гласных звуков и их соединение между собой — вокализация — всегда будет основным необходимым навыком, а педагогический принцип вокализации — одним из главных в процессе воспитания певца.

В настоящее время при начальном обучении гласные звуки чаще используются в сочетании с согласными. В советской вокальной педагогике появилось направление, иногда называемое фонетическим. Педагоги этого направления отказались от привлечения внимания ученика к деятельности его отдельных голосообразующих органов, чтобы не дезорганизовать органичность певческого процесса. Обращать внимание поющего на частные детали, заниматься анатомо-физиологическим анализом следует только тогда, когда что-либо препятствует естественной деятельности голосового аппарата как единого целого инструмента. Используемые фонетические представления, умелое сочетание согласных звуков с гласными дает возможность улучшить качество тона. Основоположником и этого современного метода можно считать Глинку [19].

### 3.

Время расцвета творчества М.И. Глинки совпадает классицизмом. В архитектуре Санкт-Петербурга один из лучших дворцовых комплексов, появившихся в начале XIX в., определяется Михайловский дворец (1819–1825) архитектора К.И. Росси. Елена Павловна принимала у себя наверху кого-нибудь из представителей дипломатического корпуса, придворных сановников, представителей мира искусства, исправлявших придворные должности: В. Жуковского, кн. П. Вяземского, братьев гр. Виельгорских, однажды А.С. Пушкина. Из женщин, в первые годы, чаще всего ее посещала супруга канцлера графиня М.Д. Нессельроде [12].

Для торжественных случаев, церемониальных аудиенций и балов, использовали залы в бельэтаже. Великолепен был двухсветный парадный вестибюль с обильным рельефным декором: торжественная лестница поднимала на галерею, украшенную коринфской колоннадой, с западной стороны открывался вид на анфиладу бальных залов с высокими полуциркульными окнами и сводчатыми потолками. Просторные залы освещали пышные золоченые люстры, торшеры и стенные бра. Многочисленные зеркала отражали богатую живопись плафонов, мягко поблескивавшую гладь искусственного мрамора на стенах и колоннах. Сверкал натертый воском наборный паркет, расставленная в строгом порядке резная золоченая мебель довершала роскошное убранство. Большой известностью пользовался музыкальный салон великой княгини, куда приглашались и где блистали самые лучшие артисты, часто европейские знаменито-

сти. Здесь любили бывать представители дипломатического корпуса, столичная элита, настоящие любители музыки. Эти вечера запросто посещал император Николай Павлович. Для концертов использовалась не только Белая гостиная, но и другие залы, которые впоследствии были декорированы хозяйкой особенно эффектно. В 1848 г. великая княгиня поручила придворному живописцу Т. Неффу разработать эскизы фигурных стенных консолей для установки на них бюстов композиторов Бетховена, Глюка, Моцарта и Палестрины. В сложной композиции каждой консоли символически отражалось содержание музыки композитора. Заказ вместе с эскизами был передан берлинскому скульптору В. Маттиэ, который работал над ним в 1858–1862 гг. В Петербурге же в 1863 г. молодой архитектор Р. Гедике проектировал отделку Малой концертной дворца (ныне — зал 2), куда бюсты и предназначались. Позже они были перенесены в Новую концертную (ныне — зал 9).

В парадной части бельэтажа Елена Павловна внесла изменения в назначение бальных залов. Осуществляя свое давнее желание иметь в своем дворце Театр, она превратила в него Большую столовую (ныне — зал 15). Соседняя Буфетная была упразднена, на месте бывшей Официантской устроила Малый храм во имя святой Елены для узкого круга семьи и близких ей людей (ныне — зал 13). Все большие парадные залы сохранили свою прежнюю архитектурную отделку, ведь перестройка их была бы катастрофически дорога, что не входило в планы Елены Павловны. Она также сохранила в неприкосновенности нижние покои Михаила Павловича: замечательные интерьеры Комитетской, Кабинета, Библиотек, где хранились уникальные коллекции его книг и гравюр.

На собственной половине великой княгини (вся восточная часть бельэтажа) теперь насчитывалось 10 парадных залов: три из них сохранились в первоначальном виде (Приемная, Библиотека и Читальня), в декоре остальных присутствовали элементы стиля рококо. Так, от вестибюля на восток располагались: Приемная (бывшая Малая столовая), новая Французская столовая на месте Передней великого князя (стены здесь украшали гобелены ковроткацкой французской мануфактуры в г. Обюссон), далее также новый интерьер — Малая концертная, за ней уже упомянутые Белая гостиная и Большой Красный кабинет, за ними — новые Голубой и Серый кабинеты, далее Спальня, Читальный зал, Библиотека.

#### 4.

Михайловский дворец, благодаря музыкальным вечерам, проходившим в салоне великой княгини Елены Павловны, к середине XIX века стал центром музыкальной жизни Санкт-Петербурга. Эти вечера, по меткому выражению А.Ф. Кони: «...были блестящим средоточием серьезных занятий искусством, не как средством развлечения, но как предметом вдумчивой оценки и изучения» [9, с. 89]. Э.Ф. Направник также отмечал, что увлечение великой княгини «искусством и музыкою, происходило в стенах Михайловского дворца, в котором часто устраивались собрания талантливейших представителей искусств, как

русских, так и приезжих иностранных. Все прекрасное, классическое ли, или современное она любила, и всем интересовалась» [3, с. 170]. Музыкальные вечера во дворце [3, с. 158] проводились с конца 1830-х годов, их постоянными участниками были музыканты-любители: братья Виельгорские, А.Ф. Львов, князь В.Ф. Одоевский, граф В.А. Соллогуб, П.А. Вяземский; а также профессиональные артисты: А. Вьётан, А. Серве, Л. Лаблаш, Д. Арто, Дж. Гризи, Г. Зонтаг. В разное время концертами этих вечеров руководили неординарные личности: с конца 1830-х до начала 1840-х гг. — А.С. Даргомыжский; на протяжении почти десятилетия — Ш. Леви или графы Виельгорские и граф Соллогуб; в 1851 г. эту обязанность, по протекции графа Матвея Виельгорского, стал исполнять молодой пианист-виртуоз А.Г. Рубинштейн.

Как известно, плодом музыкальных собраний Михайловского дворца (благодаря энтузиазму Рубинштейна и при щедрой финансовой поддержке великой княгини) явилось основание Русского музыкального общества (1859), а затем и первой в России консерватории (1862) [2, с. 3]. Узость и замкнутость придворной жизни никогда не удовлетворяли великую княгиню. Влияние салона Кювье в Париже ее детства, где она «научилась любить науку и уважать ее сподвижников», по прошествии многих лет проявилось в Петербурге. «Для сердца нужно водиться только с друзьями, но для ума нужны элементы новые, нужно противоречие» [10, с. 362]. Желая познакомиться ближе с новыми течениями в общественной, политической, культурной сферах, она позволила себе выйти за рамки придворной жизни, расширить круг общения, привлекая для этого представителей молодого поколения — государственных чиновников, юристов, экономистов, писателей, художников, подававших надежды и имевших свежий взгляд на вещи, у которые, в силу их социального положения (в придворный круг попадали высшие чиновники первых 4-х классов табели о рангах), не было доступа ко двору. Летом 1847 г. она стала приглашать первых собеседников в загородные дворцы, где этикет соблюдался не столь строго, как в городской резиденции. Позже великая княгиня нашла способ принимать их и в Михайловском дворце.

За этими собраниями прочно закрепилось название «морганатических» вечеров: в обход принятых установлений, приглашения рассылались от имени гофмейстерины княжны Е.В. Львовой или фрейлины бар. Э.Ф. Раден, или кн. О.С. Одоевской. Поначалу эти вечера происходили на служебной квартире придворной дамы во Фрейлинском флигеле и носили камерный характер: молодежь с великой княжной Екатериной Михайловной во главе играла в популярные тогда игры «*secrtaire*» или «почту», танцевала; звучали музыка и пение в исполнении кого-то из музыкантов или певиц, устраивали чайный стол. В эти первые годы, бывало, сюда заглядывал и великий князь Михаил Павлович. Елена Павловна появлялась в качестве гостыи, для разговоров. Так завязалось ее многолетнее общение с кн. Д. Оболенским, Н. и Д. Милютиными, К. Кавелиным, Д. Хрущевым, Б. Чичериным, И. Аксаковым, Ю. Самариным и др. Позже в разное время здесь стали появляться ученые К. Бэр, Н. Пирогов, В. Струве, А.

Востоков, артисты, писатели, художники И.К. Айвазовский, Н. Пименов, Т. Нефф, путешественники Н. Миклухо-Маклай, П. Семенов-Тянь-Шанский. Она могла также пригласить и привести кого-то из заинтересовавших ее лиц, бывших в составе ее свиты во время заграничной поездки, и поселить в Михайловском дворце, или, наоборот, отправиться в путешествие за границу, взяв с собой кого-то из представителей нового поколения [7, с. 406–412].

В первое десятилетие после воцарения Александра II, атмосфера поменялась в сторону либерализма, предстояла разработка и проведение крестьянской реформы, что более всего активизировало ум и энергию великой княгини, которую в этот период особенно интересовала политика. Она попыталась привлечь сторонников реформы, специалистов для выработки ее основ, свести членов императорской фамилии с наиболее известными, лучшими представителями молодого поколения для участия в составлении проекта. Желая снять предубеждение от их встречи, Елена Павловна считала «...весьма важным, чтобы царствующие особы привыкли видеть известную физиономию, и на своих вечерах производила такого рода сближения» [20, с. 31]. Все это особенно повысило политический вес собраний у великой княгини: ее «четверги» тогда приобрели более масштабный и регулярный характер. Здесь вчерне разрабатывались многие государственные вопросы, впервые произносились имена новых людей, которые впоследствии получали назначения императора на различные правительственные посты. Михайловский дворец стал местом, где встречались представители всех главных стихий петербургского мира, все именитое и выдающееся в обществе съезжалось на вечера к великой княгине. В небольшом тщательно отобранном кругу дипломаты и государственные деятели, изошренные царедворцы (назовем С. Ланского, В. Панина, П. Валужева, А. Горчакова, С. Уварова, включая оппонентов великой княгини А. Орлова, В. Муханова, В. Долгорукова) имели возможность общаться с присутствовавшими членами редакционных комиссий по крестьянскому вопросу Н.А. Милютиним, кн. В. Черкасским, В. Тарновским, Г. Галаганом. Великая княгиня, как никто, умела передать их мысли в форме, понятной той среде, в которой она жила.

Из описаний мемуаристов со всей определенностью вытекает, что вначале, когда великая княгиня Елена Павловна только затевала свои «морганатические вечера», там невозможно было представить себе царствующих особ, для этого достаточно представить небольшую служебную квартиру придворной дамы во Фрейлинском флигеле. Позднее же, при Александре II, как только настроения стали либеральнее, «четверги» великой княгини были перенесены в собственно дворцовые залы. «Вечера многолюдны, и расположение комнат, как нельзя лучше устраивают разнохарактерность элементов. В большой гостиной была всегда отличная музыка, инструментальная и вокальная, кроме того, был целый лабиринт меньших гостиных, очень удобных для разговоров всякого рода, болтовни молодежи "petits jeux" и даже танцев» [10, с. 183]. Мы видим, что она сохранила разнообразный характер этих вечеров.

В этот период новый масштаб и оборот принимает и увлечение Елены Павловны музыкой. Великая княгиня приняла участие в расцвете музыкальной карьеры многих певиц, в том числе русских: Изабеллы Гринберг, А.К. Фридберг и А.Д. Соколовой, Зубинской, Ю.Ф. Штуббе, Е.А. Лавровской — стипендиатки великой княгини в петербургской консерватории. Великая княгиня Елена Павловна предоставила для музыкальных классов помещения в Михайловском дворце [11, с. 12–22].

## 5.

Время М.И. Глинки равно как время К.И. Росси, а также К.П. Брюллова и А.С. Пушкина. К.П. Брюллов представляется главным академистом России в первой половине XIX в. Он был художником своего времени. Методы работы, воспитанные в нём Академией художеств, навсегда оставили свой след. Брюллов прежде всего исходил из природы, дополняя и преображая её. Эскизы и этюды всех итальянских натурщиков мало чем отличаются от многочисленных набросков Брюллова к каждому его живописному полотну — будь то реалистическая, историческая, религиозная темы или портрет. Он всегда уделял огромное внимание деталям [13, с. 27–33], рассматривал тени в рисунках и тени в цвете [8, с. 114].

Отождествление понятий «академическая живопись» и «салонная живопись» давно стало весьма распространённым, хотя и спорным, явлением. Салонную живопись XIX столетия современники иногда уничижительно именовали «фабрикой стенных украшений». Салонное искусство, по мнению современников, было красиво, но красиво «бессмысленно». Эта красота выражалась в сияющем блеске красок, очищенных от быта, грязи, пошлости и скуки повседневной жизни, в избыточной яркости «роскошных» портретов, античных идиллиях и т. п. Ради красоты жертвовали «правдой» и реалиями. Салонная живопись была привязана преимущественно к женскому миру образов, но образов идеальных, поэтому художников упрекали в том, что, изображая женщину, они не интересовались её душой. «Великий Карл» раскрывал внутренний мир женщин, что и составляло главную ценность его салонных портретов [1].

Против академизма бунтовали. В России, например, в связи с этой проблемой можно вспомнить бунт передвижников. Сейчас имена и работы «художников-бунтовщиков» известны намного лучше их «противников». Достаточно популярно мнение, что вражда между «салонными академиками» и «бунтовщиками» была непримиримой. Существует и мнение о том, что «салонные академики» не нравились критике и ничего иного помимо «стенных украшений» рисовать не умели. Однако К.П. Брюллов мог представить произведение, выполненное в корректной диспозиции, в которой соблюдалась натуралистическая реалистичность и романтическая идеализация.

б.

Доверительные дружественные отношения связывали великую княгиню Елену Павловну с А.С. Пушкиным. 27 мая 1834 г. состоялось его официальное представление великой княгине Елене Павловне во дворце на Каменном острове, и поэт с восхищением описал жене эту встречу. Их общение было нечастым: 16 февраля 1836 г. в журнальной книге Михаила Павловича записано: «По вечеру были гости у Ее Высочества: Опочинин и две дочери, сочинитель Пушкин, Жуковский, Хитрово <...>». В письме от 26 декабря 1836 г. Елена Павловна сообщает мужу: <...> «Я приглашала два раза Пушкина, беседа которого мне кажется занимательною» <...>. В собрании Государственного архива Российской Федерации хранится обтянутый тесненой кожей альбом Елены Павловны с водяным знаком 1835 г., в котором ценнейшей записью является белой автограф стихотворения Пушкина «Полководец». Произведение, в котором поэт выступал против официозной трактовки Отечественной войны 1812 г., скорее всего, было вписано в альбом его четким изящным почерком. Автограф Пушкина Елена Павловна берегла всю жизнь как реликвию, никому не предлагала записывать стихи в этот альбом, более того, вырвала из него листы, предшествующие пушкинским стихам. Заносить в альбом дальнейшие записи она стала только после смерти мужа, в конце 1849 г. [12].

К юбилеям великого поэта были организованы выставки. В преддверии готовящейся выставки А. С. Пушкина к 225-летию со дня рождения в июне 2024 г., вспомним историю. Приведем сведения о формировании выставки А.С. Пушкина в Русском музее в 1937 г. В тот год основное внимание было отдано скульптуре, наверное, эту экспозицию можно назвать комплексной, ибо присутствие скульптуры в сочетании с графикой совершает важное открытие в зрительской практике: монументализм, присущий пластическим видам искусства, приподнимает графическое искусство до образа возвышенного мемориального пьедестала (распределение больших листов офорта вокруг скульптурной модели памятника Пушкину в рост) и в тоже время наделяет скульптуру лиризмом (представление мелкой пластики, фарфоровой жанровой серии), указание на изображения поэта и на представление его произведений (сценическая графика прекрасно вписалась в контекст выставки). Выявлены направления групп памятников (портреты А.С. Пушкина, портреты современников А.С. Пушкина, пушкинских мест, иллюстраций на произведения А.С. Пушкина, декораций<sup>1</sup> [14, л. 15–18].

---

<sup>1</sup> На выставку Пушкина выдано: 1. Портреты Пушкина: Гравюры — 59; Рисунки — 1; Всего: 60; 20 % малоизвестного материала. 2. Портреты современников Пушкина:

Гравюры — 8. Рисунки — 150. Всего: 158

85 % малоизвестного материала

3. Пушкинских мест:

Гравюры — 130.

Рисунки — 100. Всего: 230

7.

Наиболее явные черты приверженности и доминирования литературы в общей структуре культурологии начала XIX в. приобретаются в эпоху раннего становления русской классической литературы, которая определенно может быть расценена как время рождения в России культуры «литературоцентризма» [15, с. 10–13]. В России эта эпоха наступает несколько позже, чем в Западной Европе, и совпадает со временем начала упадка дворянской культуры, когда в умах «творческого меньшинства» [21, с. 224] возникло ощущение тупиковой ситуации и необходимости реформ. В этом случае русская литература как раз и приняла на себя всю полноту выражения основных реальных и чаемых суждений и чувствований русских людей: она стала своего рода компенсатором отсутствующих в стране политических институтов, общественных организаций, гласности, публичности и тому подобного. В эту же эпоху в России активно шел процесс перехода от эпохи «авторитетов и авторитарных форм» к эпохе «авторского сознания» [17, с. 42–53], который еще более способствовал продвижению литературы на доминантное место в русской культуре. Эпоху классической русской литературы можно назвать вековым господством слова в культуре, сформировавшим систему ценностей, которая продолжала действовать и за порогом XIX столетия» [4, с. 33–53]. Именно тогда происходит кристаллизация генетических свойств русской классической литературы, благодаря которым она только и могла заменять «и церковь, и адвокатскую контору, и благотворительную организацию, и кабинет психиатра» [6, с. 67] для русского читателя. С этого момента русская литература — больше чем просто литература, и именно отсюда рождается представление о том, что «поэт в России больше, чем поэт» [5, с. 211].

Как следует из биографии М.И. Глинки, еще с пансионских времен композитор был связан с процессами, предшествовавшими расцвету великой русской литературы [18, с. 151–164], а далее, в наиболее яркие годы творчества и

---

80 % малоизвестного материала

4. Иллюстраций:

Гравюры — 139. Рисунки — 197. Всего: 336

75 % малоизвестного материала

5. Декораций: Гравюры — 48. Рисунки — 0. Всего: 48

25 % малоизвестного материала

Заведующий отделом графики П. Е. Корнилов

5. Скульптура и сюжеты из произведений Пушкина:

1. Чижов «Евгений Онегин» Гипс 1870-е гг. 1 экз.

2. Чижов «Цыгане» Воск на деревянной доске 1870-е гг. 1 экз.

3. Чижов. «Братья-разбойники» Воск 1870-е гг. 1 экз.

4. Чижов. «Борис Годунов» Воск 1870-е гг. 1 экз.

5. Забелло. «Татьяна» Мрамор 1873 г. 1 экз.

(л. 15)

Заведующий отделом скульптуры

Г. М. Преснов

особенно во время создания оперы «Жизнь за Царя», он — один из активнейших участников жизни литературно-художественной элиты русского общества, дававшей столь мощную подпитку стремительно набиравшему обороты литературному процессу в синтезе с другими видами искусств [16, с. 16].

Михайловский дворец в течение полувека (1825–1870) был центром светской и культурной жизни столицы. Великая княгиня Елена Павловна увлекалась живописью, литературой, музыкой, выступала в качестве мецената. Она поддерживала художников К.П. Брюллова и И.К. Айвазовского, способствовала знакомству русской публики с картиной А.А. Иванова «Явление Христа народу», ей посвящали стихи А.С. Пушкин и Ф.И. Тютчев, зачитывалась произведениями Н.В. Гоголя и содействовала изданию его сочинений. Она жертвовала средства на исследования Российской Академии Наук. Доподлинно неизвестно, выступал ли М.И. Глинка в светском салоне великой княгини Елены Павловны, но музыка композитора была знакома представителям императорской фамилии и неоднократно звучала в стенах великокняжеской резиденции. Деятельность известных мастеров всех видов искусства первой половины XIX в. положительно влияла на просвещение российского общества. Великие имена композитора М.И. Глинки, архитектора К.И. Росси, живописца К.П. Брюллова, поэта А.С. Пушкина объединены в светском салоне великой княгини Елены Павловны на правах культурно-эстетических вдохновителей эпохи.

#### *Список литературы*

1. Академизм и салонная живопись Карла Брюллова URL: <https://www.liveinternet.ru/community/2332998/post7704575> Дата обращения: 02.03.2024.

2. Алексеев-Борецкий А.А. «Орфей» в Михайловском дворце // «Музыка все время процветала...» Музыкальная жизнь императорских дворцов // Матер. научно-практич. конф. СПб.: Свое издательство, 2015. 324 с. С. 3–14.

3. Алексеев-Борецкий А.А. Музыкальный салон при дворе Великой княгини Елены Павловны // 300 лет Петергофской дороге. 300 лет Ораниенбауму. История. Реставрация. Музеефикация: Сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф», 2011 СПб.: Европейский Дом, 2012. С. 157–171. (Проблемы сохранения культурного наследия. XXI век. II).

4. Виролайнен М.Н. Автор текста истории: Сюжетообразование в летописи // Автор и текст. Петербургский сборник. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. Вып. 2. С. 33–53.

5. Глинка М.И. Записки // Глинка М.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка / [Ред. комис.: Т.Н. Ливанова и др.; Подгот. А.С. Ляпунова]. М.: Музыка, 1973. Т. I. С. 211–350.

6. Декабристы: Биографический справочник / Изд. подгот. С.В. Мироненко; Под. ред. М.В. Нечкиной. М.: Наука, 1988. 447 с.

7. Демиденко Ю.Б. К «музыкальной» истории Михайловского дворца // Страницы истории отечественного искусства. Сборник статей по материалам

научной конференции. Русский музей, СПб., 2019. Вып. XXXV. СПб: Palace Editions, 2020. 414 с. С. 406–412.

8. Карл Брюллов. Знаменитый и неизвестный / Альманах. Вып. 330. СПб.: Palace Editions, 2012. 125 с.

9. Кони А.Ф. Очерки и воспоминания. Великая Княгиня Елена Павловна. СПб.: тип. А.С. Суворина, 1906. С. 460.

10. Нарышкина Е. А. Мои воспоминания. СПб.: Гос. тип., 1906. 384 с.

11. Перскевич З.А. Михайловский дворец в XIX веке. Перестройки и бытование // Дворцы Русского музея. СПб.: Palace Editions, 1999. 267 с. С. 12–22.

12. Перскевич З.А. Великая княгиня Елена Павловна — хозяйка Михайловского дворца. Ркп.

13. Петрова Е.Н. Рисунки и акварели Карла Брюллова в Русском музее // Карл Павлович Брюллов. Живопись. Рисунки и акварели из собрания Русского музея. СПб.: Palace Editions, 1999. 125 с. С. 27–33.

14. Приказы по Музею и ориентированный план на 1937 г. (ВА ГРМ. Ф. ГРМ (I). Оп. 6. Ед. хр. 1137. 11. 1936. 62 л.).

15. Рамазанова Н.В. Записки М.И. Глинки: к вопросу о необходимости факсимильного издания // Эпоха Глинки: Музыка. Поэзия. Театр / Матер. Всер. научно-практич. конф. 30 мая – 1 июня 2008 г. Смоленск: Смоленская городская типография, 2008. С. 10–13.

16. Фролов С.В. М.И. Глинка и декабрьские события 1825 года // Musicus. № 1. 2011. С. 13–28.

17. Фролов С.В. Культурные мифологемы оперы М.И. Глинки «Жизнь за Царя» // М.И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: Материалы международных науч. конф.: в 2-х тт. / Московская гос. консерватория, Санкт-Петербургская гос. консерватория; Отв. ред. Н.И. Дегтярева, Е.Г. Сорокина. М.: Изд-во МГК, 2006. Т. II. С. 42–53.

18. Фролов С.В. О литературном воспитании М.И. Глинки в Петербургском благородном пансионе // Музыкально-просветительская работа в прошлом и современности (к 90-летию учреждения Г.Л. Блычевцевым «Народной консерватории» в Курском крае): Матер. международной научно-практической конференции / гл. ред. М.Л. Космовская; Отв. ред. С.Е. Горлинская, Л.А. Ходыревская. Курск: Изд-во Курск. гос. ун-та, 2010. С. 151–164.

19. Харченко А.Г. Вокально-методические принципы М.И. Глинки URL: <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2018/10/22/vokno-metodicheskie-printsipy-m-i-glinki> Дата обращения: 29.02.2024.

20. Чичерин Б.Н. Путешествие за границу / предисл. В.И. Невского. М.: Север, 1932. 144 с.

21. Эйдельман Н.Я. Грань веков. Политическая борьба в России. Конец XVIII – начало XIX столетия. М.: Мысль, 1982. 368 с.

*Сергей Фролов (Петербург)*

## **О первом названном, но несохранившемся сочинении М.И.Глинки**

Как известно, творческий музыкальный дар у великого русского композитора М. И. Глинки стал проявляться очень рано. Еще в раннем детстве он «брал в руки скрипку или маленькую флейту (piccolo) и подделывался под оркестр, разумеется, посредством тоники и доминанты» [3, 213]. Таким образом, подыгрывая танцевальным пьесам в исполнении оркестра дядюшки Афанасия Андреевича, Глинка, или Мишель, как его звали близкие ему люди не только в детстве, но и в зрелые годы, пытался самостоятельно без нот, а только по слуху и с большой долей импровизационности включиться в домашнее музицирование. В дальнейшем, по мере того, как он овладевал техникой игры на рояле, импровизация на фортепиано делается важнейшим способом выражения его творческого дара.

Импровизирующий за роялем Глинка хорошо запомнился его однокашникам по Санкт-Петербургскому Благородному пансиону. В частности, Н. А. Мельгунов пишет, что как только позволяло время, и чаще всего после занятий, «в длинные зимние ночи, в летние петербургские сумерки, так памятные каждому, кто хотя раз наслаждался их вдохновительной, полярной поэзией», Мишель «предавался полету свободной импровизации, отдыхая за нею от головоломных занятий, от забот ученических... В этих звуках, дрожащих восторгом, высказывал он и свои детские мечты, и свою томную грусть, и свои живые радости» [7, 159].

Но вот наступило время, когда свободные импровизации стали оформляться в достаточно ясно структурированные композиции, которые стало возможно перенести на нотную бумагу. Пришла пора претворить свой музыкально-творческий дар в законченные музыкальные произведения. О том, как в последний год обучения в Пансионе появились первые его сочинения, сам Глинка довольно подробно рассказывает в своих знаменитых Записках. «В начале весны 1822 года представили меня в одно семейство, где я познакомился с молодой барыней красивой наружности; она играла хорошо на арфе и, сверх того, владела прелестным сопрано. Голос ее не походил ни на какой инструмент; это был настоящий звонкий серебряный сопрано, и она пела естественно и чрезвычайно мило. Ее прекрасные качества и ласковое со мною обращение (она называла меня племянничком, а я ее тетушкой) расшевелили мое сердце и воодушевили мое воображение. Она любила музыку и часто целые часы, сидя подле фортепиано, когда я

играл с дядею, подпевала нам в любимых ею местах своим звонко-серебряным голосом. Желая услужить ей, вздумалось мне сочинить вариации на любимую ею тему (C-dur) из оперы Вейгля “Швейцарское семейство”. Вслед за тем написал я вариации для арфы и фортепиано на тему Моцарта (Es-dur). Потом собственного изобретения вальс для фортепиано (F-dur). Более этого не помню; знаю только, что это были первые мои попытки в сочинении, хотя я еще не знал генерал-баса, и что я тогда в первый раз познакомился с арфою — прелестным инструментом, если его употреблять вовремя» [3, 220-221].

Таким образом, нам, как говорится, из первых рук делается известно время осознанного начала композиторской деятельности Глинки и название того сочинения, которое он сам назвал своим первым опусом. К сожалению, более об этом первом сочинении мы ничего не знаем, так как ноты фортепианных Вариаций на тему оперы Йозефа Вейгля не сохранились. Однако, поскольку речь идет о столь важном событии в проявлении творческого дара Глинки, мы не можем оставить его без внимания и, собирая лишь косвенные, но достоверные, сведения, попытаться смоделировать сопутствующую им ситуацию.

Одним из оснований для такой реконструкции служат некоторые сведения о той музыке, на которую Глинка написал свои первые вариации. Например, хорошо известно, что И. Вейгель (18.III.1766 – 03.II.1846)<sup>1</sup>, будучи на протяжении многих лет придворным капельмейстером при Венском дворе<sup>2</sup>, слыл весьма почтенным музыкантом. И в том, что Мишель написал свои первые вариации на его тему, ничего странного не было. Даже Бетховен писал на его темы. Например, в вариациях из его Трио ор. 11 использована тема из оперы Й. Вейгля «Любовь моряка» [5, 178-179]. Вейгель входил в число тех, кто писал для венских музыкальных театров «произведения легкого жанра: бытовые и волшебные зингшпили, оперы-буффа, французские комические оперы, пародии и т. п.» [5, 179]. При этом его опера «Швейцарское семейство» (во Франции она известна как «Эммелина»), написанная в 1809 году, на протяжении всего XIX века была хорошо известна в Европе. Она считается самой популярной из немецких опер, написанных в период между «Волшебной флейтой» Моцарта (1791) и «Волшебным стрелком» Вебера (1821). Ее мелодии были настолько приятны для слуха самой широкой публики, что, пользуясь современным лексиконом, стали шлягерами своей эпохи. А это, в свою очередь, стало поводом для того, чтобы они вызвали к себе пренебрежение со стороны так называемых просвещенных музыкантов. Поэтому, отнюдь не случайно великий немецкий романтик Э. Т. А. Гофман (24.I.1776 – 25.VI.1822) использовал отсылки к этой опере в своем знаменитом романе «Житейские воззрения Кота Мурра с присовокуплением макулатурных листов из биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсера». Это наполненное острыми полемическими выпадами против музыкальной пошлости сочинение, написанное в 1819 – 1821 годы, то есть, как

---

<sup>1</sup> Об И. Вейгле см., например [8, столб. 693].

<sup>2</sup> В 1791 году он сменил на посту руководителя императорской оперы в Вене А. Сальери [1, 226].

раз ко времени создания Мишелем своих вариаций, было последним творением Гофмана. Отсылка к опере Вейгля «Швейцарское семейство» появляется в романе, как некое противопоставление идеальной романтической музыке. Раздражаясь тем, что он никак не может чисто настроить находящуюся в его руках гитару, неистовый капельмейстер Иоганнес Крейслер, в ярости кричит: «...да ведь это же самый никчемный, самый несовершенный инструмент, годный разве что на то только, чтобы служить при случае воркующим пастушкам, ежели те, скажем, потеряли амбушюр к свирели, в противном случае они бы, конечно, предпочли дуть в свои дудочки, пробуждая эхо, посылая жалобные мелодии горы туда, к своим Эммелинам, которые сгоняют своих овец, пощелкивая сентиментальными бичами своими» [4, 85]. Комментарии, как говорится, излишни. Добавим только, что выказанное ироническое отношение к «Эммелинам»<sup>1</sup> с их «сентиментальными бичами» и к посылаемым им «жалобным мелодиям» [4, 85] вписано Гофманом в контекст противопоставления великой музыки Глюка, Гайдна, Моцарта и Бетховена музыкальному ширпотребу «всяческих», по собственному выражению автора, «Россини, и Пучитта, и Павези, и Фьорованти» [4, 102].

Другим основанием для реконструкции обстоятельств написания музыкального произведения, с которого сам Глинка начал отсчет своих «попыток в сочинении», служит музыка Иосифа Вейгля, которая легла в основу глинкинских фортепианных вариаций. Просматривая клавиры оперы Вейгля «Швейцарское семейство» (ее титульный лист в современном Глинке издании воспроизведен в Примере I), можно достаточно точно определить ту мелодию, на которую Мишель Глинка писал свои вариации. Для этого оказалось вполне достаточным то, что он указал ее тональность. В опере оказалась только одна достаточно заметная музыкальная тема в тональности C-dur. Будучи связанной с образом Эммелины, эта тема звучит дважды. Сначала она появляется во вступительном разделе Увертюры. С нее, собственно, и начинается опера, а сама эта тема делается своего рода главным интонационным символом оперы (См. Пример II). Второй раз тема открывает № 5 - Квартет, в котором собраны почти все главные действующие лица оперы – Эммелина, Граф, Гертруда и Рихард (См. Пример III). И здесь ее начальные интонации также являются вступлением к выходу Эммелины, а на заключительных интонациях начинается речитатив Эммелины.

Как можно судить по клавируму изложению этой темы, да, впрочем, и по музыке всей оперы, Гофман имел все основания для того, чтобы в качестве достаточно низкопробного материала противопоставлять ее музыке Глюка, Гайдна, Моцарта и Бетховена. Составляющая мелодическая линия темы - явно не шедевр. В ней слишком много ритмических повторов. Даже определяющий ее сущность первый восьмитакт страдает избытком едва ли не в каждом четырех-четвертном такте назойливого звучания ритмо-формулы – начальной половинной с точкой длительности и завершающей восьмушки с точкой и шестнадцатой. Не отличается выразительностью и колыхающийся в терцовой фактуре

---

<sup>1</sup> Эммелина – имя главной героини оперы Вейгля.

аккомпанемент. Еще более убогое впечатление оставляют одиноко звучащие «сольные» мотивы в их имитационной сцепке в завершающем отделе темы.

И все же, следует отметить, что это самая развернутая мелодическая структура в опере. Она не лишена оттенков лирической задушевности. В ее развитии, в секвентных повторах отдельных мотивов обнаруживается даже некоторая взволнованность. И публике – не только в немецких землях, но и в Петербурге это опера очень нравилась. Подтверждение тому можно найти в оценке того состояния, в котором пребывала Императорская русская театральная труппа в Петербурге к концу 1818 года, данной в «Летописи русской театра» Пимена Арапова: «В последние дни 1818 года репертуар представляемых пьес был очень разнообразен. Опера с большим спектаклем удовлетворяла требованиям публики, и ансамбль в ней был превосходный: такие голоса как мужа и жены Самойловых, Злова, Климовского, Ефремова, Сандуновой, могли состязаться смело с голосами лучших певцов Италии притом все они были хорошие актеры, что почиталось тогда необходимым условием для всякого рода актеров. *Вошебная флейта, Весталка, Ромео и Юлия, Сандрильона, Швейцарское семейство, Водовоз, Иосиф, Иван Сусанин*, все эти любимые оперы повторялись часто и с ними много других небольших оперетт» [6, 372-373]. Любопытно, что опера «Швейцарское семейство» Вейгля шла на петербургских сценах и многие годы спустя после написания Глинкой вариаций на заимствованную из нее тему, о чем, например, свидетельствует сообщение о дебюте в этой опере в 1841 году знаменитого русского баса «необыкновенной силы» Н. К. Захарова [2, 366].

Поэтому не станем удивляться тому, что «молодая барыня», к которой Мишель испытывал тогда нежные чувства, любила тему Эммелины из «Швейцарского семейства», а желавшему ей «услужить» начинающему композитору отнюдь не претило написать на нее вариации. К тому же надо полагать, что Глинка в 1822 году, по всей видимости, не читал «Житейских воззрений Кота Мурра...» и не мог знать гофмановского пренебрежительного посыла в адрес музыки Вейгля. Более того, в годы своей молодости он явно не отличался большой вкусовой разборчивостью. Еще совсем недавно даже такое малозначительное сочинение, как кларнетовый квартет Крузеля, могло произвести на него настолько сильное впечатление, что оказалось способным пробудить проявление его «первого музыкального чувства» [3, 212-213]. В Записках он откровенно признается в своем «тогдашнем невежестве». Приезжая летом на вакации в Новоспасское, он, «будучи уже несколько знаком с увертюрами Керубини и Мегюля, с большим удовольствием слушал <...> увертюры Россини» [3, 219].

Если же все-таки допустить, что Мишель уже тогда мог ощущать некоторое дурновкусие в избранной им для обработки музыки Вейгля, то следует учесть его романтическую увлеченность «молодой барыней», потворствуя вкусам которой он и «сочинил вариации на любимую ею тему». Так что, вследствие ли «желания услужить» кокетливой барыне, или просто поддавшись музыкальной моде, но оказывается, что Мишель написал такое свое первое музы-

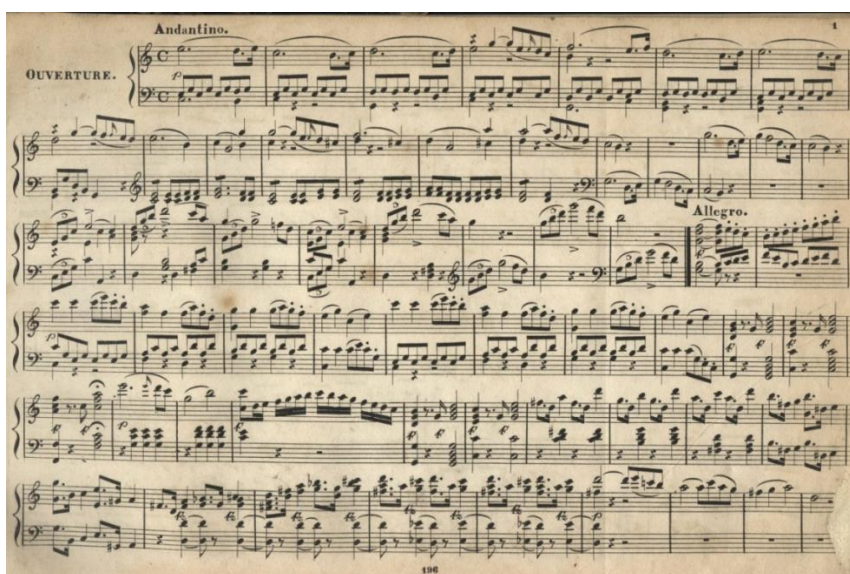
кальное сочинение, которое по одному только избранному мелодическому материалу не могло долго вызывать у него удовлетворения.

Естественно, что впоследствии Глинка разочаровался в этой своей музыке и, стыдясь в ней своего еще неразвитого вкуса, не сберег нотной записи вариаций на тему из оперы Вейгля «Швейцарское семейство» для пристрастного исследования любопытных потомков. И может быть, как следствие такого стыдливого чувства вины за опрометчиво сочиненную музыку, именно с подачи Глинки начинавший тогда свою деятельность музыкального критика В. В. Стасов в опубликованном 1856 году очерке «Автографы музыкантов в Императорской публичной библиотеке» позволил себе в адрес Вейгля следующие довольно-таки сомнительные по своей справедливости строки: «Он первый ввел в немецкую оперу тот характер буржуазности, чувствительности, сентиментальности, слезливости...» [9, 145].

### Пример I



### Пример II



### **Список литературы**

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 2. Кн. 2. 2-е изд. М.: Музыка, 1990. – 560 с.
2. Борисоглебский М. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. – Л., 1938. Т. 1. – 380 с.
3. Глинка М. И. Записки // М. И. Глинка. ПСС. Литературные произведения и переписка. Т. 1. / Подготовила А. С. Ляпунова. М.: «Музыка», 1973. – 484 с. – С. 211-350.
4. Гофман Э. Т. А. Житейские воззрения Кота Мурра с присовокуплением макулатурных листов из биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera // Гофман Э. Т. А. Избранные произведения / Вступ. ст. И.Ф. Бэлзы; Пер. А. Голембы, Н. Касаткиной. – М.: Музыка, 1989. – С. 45-371.
5. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: В 2 т. Т. 1. – М.: Московская консерватория, 2009. – 536 с.
6. Летопись русского театра. Составил Пимен Арапов. СПб. Тип. Н. Тибина и Ко, 1861. – 386 с.
7. Мельгунов Н. А. Глинка и его музыкальные сочинения // Глинка в воспоминаниях современников / Общая ред., сост., вступит. статья, с. 3-21, и коммент. А. А. Орловой. М.: Музгиз, 1955. – С. 159-165.
8. Музыкальная энциклопедия: [В 5 т.] / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. [Т.] 1-. [Т.] 1: А – ГОНГ. – Сов. энциклопедия, 1973. – 1070 стб.
9. Стасов В. В. Автографы музыкантов в Императорской публичной библиотеке // Отечественные записки, 1856, октябрь, декабрь // Стасов В. В. Статьи о музыке. В пяти выпусках. Вып. 1. Составитель Н. Симакова Редактор Вл. Протопопов. – М.: «Музыка», 1974. (Русская классическая музыкальная критика). – С. 90-162.

*Ольга Гладкова (Петербург)*

**Гений Глинки в контексте меняющегося  
мирового искусства.  
Взгляд из XXI века**

*...Вначале тяжкая скорбь,  
а затем гимн искупления,  
такой гордый и торжествующий,  
что последний крестьянин,  
перенесенный из своей избы в театр,  
был бы тронут до глубины души.*  
Анри Мериме о «Жизни за царя», 1840

Эти восторженные строки написал француз, известный музыкальный критик, двоюродный брат знаменитого Проспера Мериме и примерный ровесник М.И.Глинки, проживший в России около года и хорошо знавший первую оперу композитора. Не только в ней, но и во всей истории великих времен единения нации, победы над Наполеоном, осознания неисчерпаемых духовных и физических сил, была и скорбь, и потери, и гордость, и торжество колокольного звона, мощным эхом отзывающегося в душе каждого россиянина. И кто ж сложил оружие? Кого с позором «поставили на место»? Ту самую belle France, которой в непомерном восхищении подражало офранцузившееся русское дворянство, говорившее и писавшее на чужом языке, рукоплескавшее балетам Ш. Дидло, вокальному искусству звезд труппы Ф.А.Буальдьё и «операм спасения» А.Гретри и Н.Далейрака. Позднее, в 1840-х, кого восхитила «драгоценная оригинальность» стиля Глинки? 2) В ответ на его сочинения, прозвучавшие в сборном парижском концерте, кто написал «чрезвычайно милую статью», в ряду других хвалителей, не говоря уже о Гекторе Берлиозе, разразившемся большим биографическим очерком «Michel Glinka» в «Journal des Debats»? 3) Французы, французы... сраженные на этот раз не штыками и пушками, а музыкой.

Возвысившая Россию великая эпоха выдвинула своих глашатаев — титанов отечественного искусства. Осознавшей свою мощь нации требовался сильный, раскатистый голос, крупный штрих, глубокие идеи. Время военных триумфов искало побед и в искусстве. Музыкальный дар Глинки, без сомнений, дал бы иные плоды, родись композитор полувеком ранее и в ином социальном сословии; скорее всего, он повторил бы судьбу своих талантливых предшественников, от Евстигнея Фомина до Дмитрия Бортнянского. Могло ли быть

иначе, если донаполеоновский в русской истории ХУШ век предлагал россиянам единый сценарий «музыкальных историй», развивавшихся примерно так:

— одаренный мальчик, подраставший в глухой провинции (много реже в крупных городах) у далеко не богатых родителей;

— прекрасный детский дискант, радовавший регента и восхищавший прихожан; отменные ритм и слух;

— счастливый случай, подаривший обучение в Петербурге и встречу с прославленным maestro, безусловно итальянским;

— внушающий большие надежды поворот событий, связанный с назначением стипендии (за выдающиеся успехи — «другим не в образец!») и отъездом на стажировку в Европу, скорее всего, опять-таки в Италию;

— удачи за границей, оперные премьеры, внимание музыкального окружения, награды и звания, вплоть до членства в знаменитой Болонской академии музыки; стремление, в похвальном рвении, научиться писать неотличимо от итальянцев (французов, австрийцев, etc.);

— истечение срока пребывания за рубежом (как правило, немало — от трех-четырех до десяти лет) и возвращение в Россию; испытание, назначаемое высочайшими особами — сочинить такую-то сцену в опере, а то и целую оперу, по предложенному либретто;

— неизменный (и вполне понятный) вердикт касательно того, что натуральные итальянцы (французы, австрийцы) — весь цвет западного искусства был собран в ту пору при российском дворе — все-таки лучше итальянцев «поддельных»;

— определение на скромную службу (ведь вложены в обучение немалые средства!), порой придуманную ретивыми чиновниками и вовсе не существующую реально — на манер «потемкинских деревень»;

— пребывание, порой многолетнее, на задворках музыкального мира, естественное разочарование, материальная неустроенность вместо успеха, рукописи вместо изданий, болезни, а нередко и преждевременная смерть...

Таким, вероятно, стал бы и путь Глинки, живи он в екатерининский период. Но даже на грани веков, в преддверии эпохи побед, родовитый и состоятельный помещик Глинка вряд ли смог увидеть в искусстве свое жизненное предназначение (в отличие от словесности, музыку во времена крепостных театров и крепостных капелл считали профессией не дворянской), и подписывал бы он свои опусы как один из дворян-современников: «Осип Козловский, любитель», подчеркивая свой статус: аматер, не более. 4) А заголовок к сборнику своих романсов Глинка выбрал бы похожим на тот, который выпустил екатерининский сановник Григорий Теплов — «Между делом безделье»: так, бесполезное времяпрепровождение... 5) Неудивительно, что родившийся незадолго до его смерти дворянин И. Н. Глинка (будущий отец композитора) впоследствии саркастически отзывался об известном семейном предании, касающемся его гениального сына: «Не даром соловей запел при его рождении у окна, вот и вышел скomorох»... А был Иван Глинка «от природы умный и по тому времени

очень образованный человек», по определению младшей сестры М.И.Глинки, Людмилы Ивановны Шестаковой (6).

Новое время, которое застал ее брат, было совсем другим, и резкий поворот его уже свершился. Глинку сделала эпоха, а она не позволяла скоморошничать; да и сам он менее всего стремился к этому. «Меня просто до кошмара тревожит иногда вопрос... каким образом, долго быв бесцветным дилетантом, Глинка вдруг, одним шагом стал наряду (да! наряду!) с Моцартом, с Бетховеном и с кем угодно. Это можно без всякого преувеличения сказать про человека, создавшего «Славься!». (Из дневников П.И.Чайковского) (7).

Чудо Глинки... Об этом с восторгом писали его современники, из первых — Владимир Одоевский, Александр Серов, Николай Мельгунов, Владимир Стасов (не говоря уже о литераторах, от Пушкина до Жуковского и Вяземского), недоумевая: как получилось, что на скудной музыкальной почве предшествующих веков и десятилетий расцвел «роскошный цветок» новой русской музыки (метафора Одоевского), вставшей в одночасье вровень, а в чем-то и выше прославленных европейских школ? И почему до Глинки и впрямь была Россия вечной и безнадежной музыкальной провинцией, где не рождались смелые таланты; а если и рождались, то быстро скудели... Но что особо примечательно: феномену Глинки удивлялись и будущие поколения; эту пропасть слышали всегда. Еще Максим Горький именовал композитора «волшебник Глинка», то же безусловно и сейчас. Оригинальное, вполне эпатажное суждение о том, что русская музыка, в отличие от всех других национальных школ, имеет свою дату рождения (27 ноября 1836 года — день премьеры «Жизни за царя») и место рождения (Петербург, Каменный театр) мелькает до сегодняшних дней — в литературе научной и популярной. Для подтверждения пресловутого тезиса о том, что «русская музыка начинается с Глинки» (как бы ни относиться к этой фразе) не требуются словесные дискуссии и в двадцать первом столетии; достаточно, без всяких пояснений, прослушать увертюру к любой из опер самых ярких или наиболее успешных предшественников Глинки, а дальше сразу увертюру к «Сусанину» или «Руслану». А может и так: любой из номеров балетных постановок начала XIX века, а после глинкинский шедевр — «Вальс-фантазию». Комментарии, как говорится, излишни... Вопрос исчерпан. Да и «шоковая педагогика», на таких вот показах, нынче в моде.

«Роскошный цветок» расцвел, тем не менее, не на пустом месте, но на черноземе, вспаханном трудолюбивыми музыкантами предшествующей поры; и даже глубже — на первозданных древних слоях и «земной коре» фольклора. Возможно, светская музыка предшественников Глинки была подражательной, по подлинно ценной оставалось церковное музыкальное наследие: подлинны шедевры есть в музыке Дмитрия Бортнянского и Максима Березовского, концерт которого «Не отвержи мене во время старости», возможно, лучшее, что было рождено русским музыкальным искусством до Глинки. Отдушиной на нелегком пути тех музыкантов, что родились в начале и середине XVIII века был именно сакральный жанр, особенно однохорный и двуххорный концерт *a' cappella*. Без сомнения, его отголос-

ки, его истовость, и весьма заметные, слышны в хоровых сценах глинкинских опер. Не случайно, начальный авторский замысел «Сусанина» предполагал не оперу, а сценическую ораторию, а безусловной кульминацией как того, так и другого варианта предполагался хоровой эпилог.

Другой исток, первоначальный в жизни Глинки, определялся не только его детством в условиях провинциально-помещичьего быта, пропитанного задушевной крестьянской песней и задорным плясовым наигрышем. Русские музыканты конца ХУШ века, сочинители ранних комических опер, по прямым указаниям либреттистов-дворян, брали в качестве музыкального материала для сольных номеров те или иные народные песни из фольклорных сборников, активно издаваемых в екатерининские времена — и как правило, прибавляли к ним немного. Простой мужик или просвещенный барин, проводивший зиму за границей, а лето — в своей усадьбе, оба любили душой народный напев; вот почему, таким успехом в разных социальных слоях пользовались простодушные оперы-водевили Михаила Соколовского или Василия Пашкевича.

Тем же путем шли и старшие современники Глинки, музыканты пушкинской поры. Обаяние российской песни — излюбленного жанра Александра Варламова («Красный сарафан», к примеру, иностранные гастролеры считали подлинной фольклорной мелодией), образ «венетиановской» девушки-крестьянки в романсах Александра Гурилева, русская древность и выраженный национальный колорит «Аскольдовой могилы» Алексея Верстовского, твердо стоявшего на позициях разговорной русской оперы в противоположность «итальянизированной» «Жизни за царя», полностью музыкальной... Резкий крен в народно-песенную сторону означал не только поиск демократичного языка, а с ним и успеха у публики; он был закономерен в пронизанную патриотизмом эпоху, музыка которой больше не могла быть прежней, знаменуя конец подражательной поры. Вместе с тем, общий камерных штрих и ограниченность масштаба сделали этот период скорее трамплином, чем полноценным прологом в истории отечественного Золотого века. Даже в названиях и определении жанра отечественный музыкальный театр, главная арена нового искусства, пасовал перед европейской сценой:

— своих «Ямщиков на подставе» (1787) Е. Фомин не решился назвать оперой (обозначив ее как «игрище невзначай»), хотя она замечательна прекрасными хоровыми номерами, имеющими в основе фольклорный материал;

— операми-водевилями (или комедиями-водевилями) называл свои многочисленные в этом жанре работы, общим числом свыше тридцати, А.Верстовский; а в одной из лучших опер — «Вадиме» (1832) — он поручил главную роль, чисто речевую, драматическому актеру;

— а вот и гордое имя «оригинальной большой оперы в трех действиях с эпилогом, хорами и танцами», как значилась на премьерной афише "Жизнь за царя": исконно европейский жанр, русская история и родной музыкальный язык сошлись воедино. Это услышали и те, кому посчастливилось приветствовать рождение отечественной оперной классики.

Бывший на втором представлении «Жизни за царя» А.Серов (на тот момент шестнадцатилетний юноша) отметил «сходство стиля этой музыки с народными нашими песнями... музыка и народная, и не народная — мелькают формы очень ученые, сложные». 8) «Счастлив композитор, — добавлял А.Улыбышев, — имеющий возможность при разработке такого либретто пользоваться имеющимися к его услугам народными мелодиями! Потому что здесь музыка самого Моцарта не могла бы заменить их»... ведь смысл новой оперы и «ее назначение вызывать в публике те же чувства, которые нас воспаляли на патриотических представлениях 13-го и 14-го года!» (9).

В упомянутые годы, как казалось, вполне устойчиво, Глинка стоял на тех же позициях, что и его предшественники, начиная путь к музыке по старинке, с прохождения уже названных ступеней: домашнее музицирование, фортепианные успехи, частные уроки у «русского ирландца» Джона Фильда, а за ним троих его учеников; попытка единоборства с флейтой, а после — со скрипкой с отзывом преподавателя-немца: «Господин Глинка, вы никогда не будете владеть скрипкой», зато началом интереса к различным тембрам, а позднее — оркестровке. Появление в петербургских салонах, похвалы обладателю приятного голоса и бойкому фортепьянисту — а возраст его уже подвигался к 25-летию, первые сочиненные романсы, решение уехать в Европу — для поправления здоровья и продолжения музыкального образования. Три года в Италии (где Глинке посчастливилось услышать выдающихся мастеров бельканто и поучиться у известных *maestri*) и около года в Вене и Берлине (уроки теории у З.Дена).

На этом, однако, движение по музыкальной лестнице, известной предшественникам Глинки, закончилось. С внешней стороны, возвращение на Родину определила болезнь и смерть отца; с сущностной — нараставшая неудовлетворенность в творчестве. Глинка мог вернуться в Европу, но этого не сделал; он приехал в Россию другим, совсем иным — музыкантом и человеком. «Все написанные мною в угождение Милана пьесы, изданные весьма опрятно *Giovanni Ricordi*, убедили меня только в том, что я шел не своим путем и что я искренно не мог быть итальянцем...весною и первую половину лета 1833 года... я не писал, но много соображал». (М. Глинка. Записки) (10).

При всем блеске цветения западного романтизма в тех же 1830х, тогдашняя Европа не знала такого влечения к этосу в искусстве, к большим, судьбоносным идеям, к концептуализму и героике, как параллельно развивавшаяся Россия. Музыка победительной эпохи не могла, как прежний век классицизма, к «журчать» серебристыми пассажами клавесина, внимать разнообразию и изысканности мелизмов, радоваться простоте и миловидности домашних, салонных жанров, аплодировать незатейливым оперным комедиям. С духовными запросами великого времени диссонировал бисерный итальянский стиль и чувствительные ариозо, изящная эротика и бесконечные переодевания в искрометных, легконогих *buffa*. Миниатюра как главный жанр европейского раннего и среднего романтизма не совпадала с широким, уверенным шагом России героической поры. Исповедальность, камерность, повествование от первого лица не

вязались с ролью оратора-трибуна — драматурга, дирижера, композитора. Концертная и сценическая оратория, патриотическая кантата, многоактная опера, исторические сюжеты и торжественные финалы — именно это в русском искусстве тех лет ценилось прежде всего.

Подводя итоги пребывания за рубежом, Глинка отмечает свои успехи на исполнительском пути, овладение спецификой вокального письма, рост теоретических знаний. «Мои занятия по композиции считаю менее успешными», — добавляет Глинка к сказанному (11). «Немало труда стоило мне подделываться под итальянское *sentimento brillante*, как они называют ощущение благосостояния, которое есть следствие организма, счастливо устроенного под влиянием благодетельного южного солнца, — вспоминал Глинка. — Мы, жители Севера, чувствуем иначе, впечатления или нас вовсе не трогают, или глубоко западают в душу... Любовь, это восхитительное чувство, животворящее вселенную, у нас всегда соединена с грустью». 12) Идя от противного, отсекая то, что казалось несозвучным ни времени, ни себе, композитор нашел то самое русское бельканто, которое, соединяя итальянскую кантилену и неповторимую красоту русской протяжной песни, легло в основу его оперного стиля. Ювелирно-изящное искусство он сделал глубоко нравственным и предельно серьезным.

Глинка родился в нужное время и в нужном месте. Крепкая музыкальная почва, подготовленная наученными профессионалами, а более всего, самим, на редкость одаренным народом. Пьедестал поворотного момента русской истории, вознесший Глинку. Его неизменное кредо: Не подражать — как поколения предшествующего века. Не отторгать — как современники пушкинской поры, в глубоком убеждении, что надо отмежеваться от западного искусства совсем (а то поглотит без остатка). Соединять — исконное и новое, чужое и свое, фольклорное и профессиональное. Не имея целью кого-то развлечь и кому-нибудь понравиться: русская музыка Золотого века не была ангажированной и почти никогда заказной. Ее, начиная с эпохи Глинки, делали дворяне, для которых искусство не было материальной основой жизни. А значит, извечный вопрос о профессионалах или любителях в отечественной музыке XIX века остается риторическим: все решает ее духовный импульс и художественное наполнение. Ленивый барин, непредсказуемый в своих желаниях и сочинявший урывками, вернулся в Россию с твердым намерением писать профессионально, имея цель, во всеоружии музыкального знания, но определенно по-русски. Западный мир «не только привел в порядок мои познания, — вспоминал Глинка, — но и идеи об искусстве вообще... я начал работать не ощупью, а с сознанием» (13). «Мысль о национальной музыке (не говорю еще оперной) более и более прояснялась...» (14).

Несколько линий соединилось в одну, а понимание национально-русского и его корневой основы отчетливо проступало как в темах и образах, так и подборе музыкального материала. Умение сочетать контрасты, видеть сходство противоположностей отличало гений Глинки всегда. В начале пути и пору расцвета в его музыке отмечали и моцартовское изящество гармоний и форм, и

бетховенский размах, и обаяние итальянского мелоса. Эпоха романтизма, совпавшая в ранних этапах с молодостью Глинки, добавила к тому характерное для этого стиля внимание к локальному колориту и фольклорным жанрам. Главное, однако, состояло в другом. В музыкознании есть термины «абсолютный и относительный слух», «цветной слух», «тембровый слух», но существует и особый дар распознавания национальной сущности и принадлежности музыки — он позволяет, однажды услышав индейский напев или наигрыш в строе китайской пентатоники, создать европейцу, никогда не покидавшему пределов своей страны, к примеру, «Индийскую рапсодию» или фортепианную миниатюру «Пагоды». Таким «фольклорным слухом» обладал от природы и Глинка. Особенно важным редкий дар композитора представал в формировании классической музыки его многонационального Отечества.

Толерантность, сущностно необходимая в жизни этнически пестрой России, в ее искусстве была достигнута раньше, проще и естественней, чем в мире политики, социальных отношений и религиозных верований. Единение многоликой нации, осознанное обществом во времена наполеоновских войн, нашло прямое и удивительно органичное отражение в музыке Глинки — впервые столь убедительно в отечественном искусстве. В отличие от «узко направленных» в русскую сторону сочинений его ближайших предшественников, убежденных в правильности своего пути, национальный колорит опусов Глинки многокрасочен: он слагается из ведущего славянского начала, широко представленного, разноликого Востока, финских и польских корней, черкесских плясок и грузинской лезгинки.

О толерантности творчества Глинки (нередко его же словами) говорит хотя бы самый беглый набор музыкальных цитат и параллелей:

— возвращаясь домой по дороге из Иматы в Петербург (1829), композитор вспоминает: «Один из чухонцев ямщиков пел песню, которая мне очень понравилась; я заставил его неоднократно повторить и, затвердив ее, употребил потом главную тему б а л л а д ы Ф и н н а в опере «Руслан и Людмила» (15).

— «Осенью того же года у Штерича я слышал персидскую песню, петую секретарем министра иностранных дел Х о з р е в а-М и р з ы. Этот мотив послужил мне для хора «Л о ж и т с я в п о л е м р а к н о ч н о й» в опере «Руслан и Людмила» (16).

— в Вене (1833), «наслушавшись Ланнера и Штрауса, не раз пытался сочинять, — пишет Глинка, — и помню, что тогда изобрел тему, послужившую мне для к р а к о в я к а в «Жизни за царя» (17).

— две подлинные народные цитаты: песню лужского извозчика (выход Сусанина, 1 действие) и «Вниз по матушке по Волге» на кульминации драмы в 4 действии, а также очень близкую фольклорным образцам свадебную песню девушек-подружек «Разливались, разгулялись» (3 акт) композитор употребил в «Жизни за царя», не говоря уже о многих стилизациях;

— в той же опере, понятно, весьма акцентировано польское начало, но много его и в других глинкинских работах. «В поворотах мелодии что-то шопеновское, невыразимо грациозное... шопеновская мягкость очертаний», — писал о музыке Глинки А.Серов. 18). «Болезненную, шопеновскую тоскливость» усматривал он же в богатой хроматизмами мелодике и гармонии изысканной музыки Гориславы и Ратмира, несмотря на вполне определенные в ней восточные черты (19).

— две русские фольклорные темы, как известно, лежат в основе симфонической «Камаринской»;

— для одной из дальних родственниц композитор написал фортепианные вариации на оригинальную ирландскую тему (в названии значит «на шотландскую», 1847); в том же году, как пишет Глинка: «Для сестры Людмилы — романс «Милочка», которого мелодия взята мною из х о т ы, которую я часто слышал в Вальядолиде» (20).

— многочисленные романсы Глинки, как отмечали еще его современники, полны отголосками самых контрастных национальных культур, от малороссийских до характерных «чисто итальянской плавностью кантилены» (Серов), от болеро, на испанский лад, до немецкого, чуть ли не вагнеровского стиля (21).

Богатым источником заимствований, особенно с 1840-х годов, оставался весьма привлекательный для Глинки музыкальный Восток. «Нет сомнения, что наша русская заунывная песня есть дитя Севера, а может быть, несколько передана нам жителями Востока»... «Послушай поволжского извозчика — песня заунывна, слышно владычество татар; — пели, — поют, довольно!». (М.Глинка. «Записки») (22).

Восточное начало в русской музыке было весьма ощутимым в любую эпоху — византийских ли времен, поворота ли в западно-европейскую сторону. Само территориальное расположение страны, географические и исторические причины послужили тому, что Россия, занимая промежуточное положение между Востоком и Западом, и в духовном аспекте наклонялась то в одну, то в другую сторону. Как истинная женщина (культурой женского типа нередко называют российскую музыку за характерную зависимость от «первотолчка» — как в жанровом, так и технологическом плане), она шла за победителем, более перспективным и сильным. Но даже в те времена, когда Россия в отношении музыкального искусства являлась одной из ветвей художественной культуры Европы, она всегда сохраняла в себе эмбрион Востока: достаточно вспомнить восточные романсы русских композиторов-классиков, экзотические балетные и оперные сцены, симфоническую картину «В Средней Азии» А.Бородина или сюиту Н.Римского-Корсакова «Шехеразада», активно проработанную тему Востока в советской и постсоветской музыке.

Русская музыка (и творчество Глинки) в своем прикосновении к восточному миру много шире, нежели сама страна, соединяющая два континента: вспомним танцевальную сюиту в садах Черномора с ее турецким и арабским танцем, Персидский хор, а с ними — мавританский напев (*punto moruno*) в од-

ной из испанских увертюр; «...их песни также заунывны, даже в счастливой Андалузии», которая во многом понятна России благодаря исполнительской практике цыган. В отличие от большинства авторов, активно пополнявших европейскую испаниану до появления на музыкальной арене самих композиторов-испанцев (не ранее конца XIX столетия) и разрабатывающих ориентальный, наиболее экзотичный андалузийский пласт, Глинка, в числе немногих, воспринял Испанию много шире, в сочетании «счастливой Андалузии» с центральными провинциями — Кастилией и Арагоном. «Вскоре по приезде в Мадрид я принялся за «Хоту», — вспоминал Глинка. — Потом, окончив ее, внимательно изучал испанскую музыку, а именно напевы простолюдинов... которые я старался уловить и положить на ноты» (23). Увертюры, созданные Глинкой во время и после нахождения в Испании с преобладанием прямых фольклорных цитат, составили еще одну страницу русского музыкального Востока, ведь «страна плаща и шпаги» для русской культуры тех лет была чем-то средним между латинской цивилизацией и цивилизацией ислама, воспринимаясь такой же близкой экзотикой, как всегда манившее русских музыкантов и поэтов Закавказье.

Чувствуя в полную силу корневое, фольклорное начало, «некоторые из аристократов, говоря о моей опере, — отмечал Глинка по поводу "Жизни за царя», выразились с презрением: «C'est la musique des cochers» (24). Действительно, такой она была, и нередко, в театральной музыке его предшественников: национально-русское начало ассоциировалось тогда с крестьянством и сельским бытом. Стиль Глинки, не имеющий аналогов в отечественном искусстве того времени, соединил в органичном единстве деревенскую фольклорную основу и тонкий петербургский аристократизм: толерантность его письма оказалась не только горизонтальной, географической, но и вертикальной — социально-исторической. Именно это качество составило опору «чуда Глинки», обеспечив быстрый взлет русской музыки и ее влияние на западный художественный мир. «Лапотная Россия» никогда б не встала в ряд ведущих музыкальных школ Европы; возможно, богатый фольклор позволил бы заметить ее, как экзотичную, цыгано-мавританскую Испанию, не более.

Глухая, исконная деревня и гордая столица — такого единения не мыслили в своем творчестве ни Верстовский, ни Гурилев, ни Варламов — ход в сторону города означал для них объятия Европы; его усвоили и подхватили музыканты новых поколений, от М. Мусоргского и П. Чайковского до авторов «советского ренессанса» последней трети XX века — шестидесятников, умело сочетавших элитарный авангард с исканиями «новой фольклорной волны». Продолжая идеи Глинки, тот же Мусоргский пошел в музыкальной толерантности дальше, представив народ в своих операх многогранно: тут и стрельцы, и раскольники, пришлый люд и петровские солдаты (в противоположность «единоликому» западному хору одинаково наряженных, в жилетках и передничках, пейзаж), тут бородатые бояре и вельможи-европейцы, царские дети и польская шляхта — высший эшелон тоже многослоен.

Принято видеть в прямом наследнике Глинки его младшего коллегу Александра Даргомыжского; вероятно, сам Глинка не был склонен к этому, хотя и отмечал «весьма талантливому композитору»; разница их манер и предпочтений очевидна (25). «Натуральная школа» в музыке, которую представлял «маленький человечек в голубом сюртуке и красном жилете, который говорил пискливым сопрано», — каким впервые увидел Глинка будущего автора «Русалки» — вела, казалось, в обратную сторону, к пройденному семейно-бытовому кругу и теме социального неравенства (26).

Давно известно мнение о том, что Золотой век русской музыки выстраивается за Глинкой; с точки зрения художественного уровня это именно так. Со стороны стилистики Могучая кучка, а во многом и Чайковский, пошли за Даргомыжским, «великим учителем музыкальной правды», поборником реалистического искусства, мастером музыкальной декламации, сатиры и гротеска, обличителем нравов и защитником «униженных и оскорбленных». Опера устремилась в сторону социальной драмы, народной трагедии, эпоса. Гармоничный, позитивный мир Глинки исключал бичевание пороков общества; уникальный стиль композитора, сочетающий черты романтизма с глубинной реалистической основой и моцартовской ясностью языка и форм, оставался единичным и неповторимым. Объективный, уравновешенный тон музыкального высказывания Глинки, тогда и после, не совпадал с открытой эмоциональностью искусства его последователей; проникнуть в тайники загадочной русской души композитор не стремился, а теньевые, уродливые стороны жизни не сочетались с прекрасной ликом музыкой.

Не только стиль и наполнение искусства Глинки, но даже сами методы его работы остались единичными в композиторской практике вплоть за сегодняшних времен. Сама манера обращения со словесным текстом в камерно-вокальной, а особенно, оперной музыке у Глинки своеобразна и не заимствована никем из его последователей. Известно, что практически вся опера «Жизнь за царя» с музыкальной стороны написана ранее самих стихов; многое в «Руслане» также пришлось подтекстовывать; мелодии Глинки берут не букву, а дух, не понятийный смысл, но сущность образа. Они вольны в структурах и ритме, парят легко и свободно во встречных метрах и ритме, акцентах и форме — трехтакты, пятитакты, семитакты... Метод обращения со стихами и прозой — как Даргомыжского, так и его последователей — полярно иной: внимательно вслушиваться в текст, искать «мелодию стиха», подсказываемую поэтом. В учебных классах и сегодня такая методика известна: настойчиво искать в словах скрытую музыку; прочесть один раз, еще раз, пока в уме не зазвучит напев. Идет в работу, конечно, только первый или литерный ряд поэзии. В параллель тому можно вспомнить, что текстовая сторона «Жизни за царя» (сочиненная далеко не профессиональным стихотворцем), во все времена служила мишенью заслуженных критических стрел.

Глинка — одинокий гений. Он смог открыть «коридор великой русской музыки», а сам отступил в сторону, пропуская других... Возможно поэтому,

наследие Глинки почти не известно за рубежом; летучий взгляд иностранца увидит русское начало в операх Мусоргского и «Князе Игоре» Бородина — вот оно, рождение национальной школы! — почувет «русский дух» в романах Л.Толстого и Ф. Достоевского много сильнее, чем в поэзии А.Пушкина — творческой пары Глинке. «Зимой (1844–45 гг. во Францию — О.Г.) приехало много моих соотечественников. Между ними князь Василий Петрович Голицын... Он и другие приятели и русские барыни уговорили меня познакомить Париж с моей музыкой, и я, по глупости, согласился на то». (М.Глинка. «Записки»). «NB. Ты, брат, не глуп, а глупость может сделать и мудрец». (Приписка на полях Н.Кукольника) (27).

Не секрет, что Глинка, с годами все больше, разочаровывался в российском слушателе, полагая его неподготовленным к настоящему большому искусству. Особенно усугубил такое отношение прохладный прием «Руслана». Но еще до его премьеры, в марте 1841-го, уезжая за границу, композитор написал родным: «Увезите меня подальше отсюда, — в этой гадкой стране я уже достаточно всего натерпелся, с меня довольно!» (28). В отличие от молодых лет, когда он ездил в Европу подкрепить здоровье в теплом климате и поучиться, в 1840-х он покидал Отечество с тяжелым, негативным чувством, и гнало его туда не только разочарование, но и надежда на признание за рубежом. С возрастом он проводил в Европе все больше времени, а отправляясь в последнее заграничное путешествие, в 1856-ом, меньше, чем за год до смерти, произнес на границе пресловутую, часто цитируемую фразу: «Когда б мне никогда более этой гадкой страны не видать!». Пожелание исполнилось. Ожидаемый успех у более просвещенной, как он думал, европейской публики, не пришел. Знакомство парижан с музыкой Глинки состоялось. «Невнимательная и болтливая французская публика», как характеризовал ее композитор, осталась к тому равнодушной.

Познакомившись с Гектором Берлиозом, сочинения которого искренне нравились Глинке, и часто посещая его с февраля 1845-го, Глинка получил приглашение участвовать в двух сборных концертах (в которых Берлиоз выступал как композитор и дирижер) — в цирке на Елисейских полях и в концертном зале Герца. В первый из них, наряду с преобладающими произведениями самого француза, вошли: Лезгинка из четвертого действия «Руслана» (аранжированная применительно к данному оркестру), а также «Каватина и Рондо» Антонида, исполненные русской певицей А.Соловьевой, пребывавшей в ту пору в Париже. Вечер прошел без особого интереса к новому автору и его музыке. Второй концерт, более подходящий к вкусам парижан (на ироничный взгляд Глинки) с подлинным «винегретом» из оперных фрагментов Дж.Россини и Г.Доницетти, как вокальных, так и инструментальных, а к ним — фортепианных и скрипичных пьес (среди которых «намекал» на славянский оттенок опус Ш.Берио «Andante и русское рондо»), включал три оркестровых номера Глинки, достаточно масштабных: «Краковяк» из «Сусанина», Марш Черномора и Вальс-фантазия (названный в афише «Скерцо в форме вальса для большого оркест-

ра)), а также написанный в итальянском стиле романс «Желание», который исполнил французский тенор Magras. Действо было отмечено хвалебными отзывами, в том числе, в адрес Глинки; однако, более всего запомнились яркие, роскошные наряды русских барынь, явившихся на концерт своего соотечественника: «Что это был за цветник!», — восхищалась французская критика (29). С похвалами выступил Берлиоз (возможно, в расчете на будущие гастроли в России); концерт однако пробил серьезную брешь в финансах Глинки: ему пришлось уплатить за него 1500 франков.

Искал содействия Глинка и у Ф.Листа, с которым познакомился еще в России, нередко встречаясь с ним в различных петербургских салонах с весны 1843-го. Великий венгр, всегда приветствовавший все новое, оригинальное и смелое в искусстве, открыто восхищался талантом автора опального «Руслана» (как известно, Лист сделал фортепианную транскрипцию Марша Черномора и играл ее повсюду) и вокальных миниатюр, из которых особенно любил романс «В крови горит огонь желанья». Тогда же именно Лист уверял Глинку в том, что тридцать два спектакля в течение одного сезона, которые выдержал «Руслан» в Петербурге, за рубежом считали бы за большую удачу: шестнадцать-семнадцать премьерных представлений любой из новых опер в Европе полагают успехом — в то время, как в России вторую оперу Глинки в глаза и за глаза называли несценичной, жалея, что столько сил и средств потрачено на постановку спектакля, который «дальше не пойдет» (30).

Разговоры такого рода внушали Глинке определенные надежды на жадную до новых впечатлений оперную публику, особенно тех регионов, куда не дотянулась всемогущая итальянская школа. «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», — вспоминал Глинка, рассчитывая на ее поддержку и всегдашнюю щедрую помощь Листа (31). К сожалению, с Листом они разминулись, но его интерес, как гастролера и композитора, к этой экзотической стране послужил толчком к созданию двух глинкинских шедевров, «Испанских увертюр». Причем первая из них, «Арагонская хота», написанная на ту же фольклорную тему, что и одноименная фантазия Листа (и в том же, 1845-м году), представляет уже не фортепианное, но симфоническое, блестяще оркестрованное сочинение.

Музыкальную Испанию, однако, покорить Глинке не пришлось. В ноябре 1846-го в столичном придворном концерте в Мадриде прозвучало трио из «Жизни за царя», практически никем не замеченное. На этом и окончилось кратковременное знакомство Запада с музыкой Глинки. Пребывание в Варшаве, на тот момент целиком подчиненной русской власти, не означало внимания зарубежья: это была всего лишь российская провинция, не имевшая отношения к европейским музыкальным центрам.

Последняя поездка за рубеж (Франция, Германия) совпала у Глинки с замыслом большой национальной симфонии, а одновременно, с убыванием интереса к творческой работе. «Странное дело, — замечал стареющий композитор в

письме к Л.Шестаковой, — весьма мало написано мною за границей. А теперь решительно чувствую, что только в отечестве я еще могу быть на что-либо годен». 32) Сказать, что в сегодняшней России музыку Глинки так или иначе замалчивают, что он заслонен великими последователями — неверно и нарочито. Что оперы композитора, при нынешних технических возможностях сцены, могли стать феерично-прекрасными, а тип костюмно-декорационного спектакля, единственно соответствующего замыслам автора, не был бы заслонен экономичным вариантом постановки, да еще с купюрами музыкального текста, принятыми в советскую эпоху — безусловно справедливо.

Глинка ждет своего режиссера, сценографа, художника по костюмам, тонко чувствующих природу его стиля и созвучность нынешней эпохе, особенно в Отечестве. Не должно огорчаться суждениям композитора о России: известно, сколь склонен он был к депрессии, хандре, предельно чувствительно относился к критике, даже весьма незначительной. Как многие артистичные натуры, Глинка был весьма субъективен в своих суждениях, а порой и вовсе не справедлив к сочинениям современников и исполнительской манере выдающихся гастролеров; к тому добавлялось мучившее его всю жизнь нервное расстройство, болезни, неумелые лекари...

В мировом музыкальном пространстве, по-прежнему, Глинка ждет своего часа.

#### *Примечания*

1. Мериме А. Год в России// *Revue de Paris*, 1844, март.
2. Там же.
3. Берлиоз Г. Michel Glinka // *Journal des Debats*, Paris, 1845, апрель-май. «Чрезвычайно милую статью» написал редактор «*Revue Britannique*», откликнулся также Maurice Bourges.
4. Козловский О.А. (1757–1831), дворянин, офицер русской армии, царедворец; в течение нескольких лет служил в Дирекции императорских театров.
5. Теплов Г.Н (1717–1779), государственный деятель при дворе Екатерины Второй, почетный член Российской академии наук, сенатор; образованный любитель музыки.
6. Цит. по: Глинка М. Записки. М.: Музыка, 1988. С. 94-95.
7. Чайковский П. Воспоминания и письма. П., 1924. С. 132.
8. Серов А. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. Л.: Музыка, 1984. С. 5.
9. Уместно вспомнить, что один из первых отечественных музыкальных писателей, Александр Улыбышев, работал в эти годы над трехтомной монографией о Моцарте, своем вечном кумире.
10. Глинка М. Записки. М.: Музыка, 1988. С. 57.
11. Там же.
12. Там же. «*Sentimento brillante*» – «блестящее выражение чувства» (итал.).
13. Там же. С. 60.

14. Там же.
15. Там же. С. 36
16. Там же. С. 37.
17. Там же. С. 58.
18. Серов А. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. Л.: Музыка, 1984. С. 6 и 29.
19. Там же. С. 22.
20. Глинка М. Записки. М.: Музыка, 1988. С. 130.
21. Серов А. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. Л.: Музыка, 1984. С. 14.
22. Глинка М. Записки, М.: Музыка, 1988. С. 57.
23. Там же. С. 122.
24. Там же. С. 73.
25. Там же. С. 64.
26. Там же.
27. Там же. С. 118.
28. Цит. по: Левашова О. Михаил Иванович Глинка. Книга 2. М.: Музыка, 1988. С. 18.
29. Цит. по: Глинка М. Записки. М.: Музыка, 1988. С. 120.
30. Там же. С. 109.
31. Там же. С. 116.
32. Цит. по: Левашова О. Михаил Иванович Глинка, Книга 2. М.: Музыка, 1988. С. 174.

## **Casus Глинки в серии книг «Жизнь замечательных людей»<sup>1</sup>**

Если перефразировать уже давно ставшие крылатыми слова советской эпохи, то на вопрос «с чего/кого начинается русская/отечественная музыка» наш соотечественник с уверенностью скажет: «С Глинки». Особенно т. н. универсальный (массовый) читатель, на которого всегда ориентировалась научно-популярная серия книг «Жизнь замечательных людей» (далее — ЖЗЛ). А принимая во внимание, что музыка доглинкинской эпохи и сейчас редко звучит на российской оперной и концертной сцене, то и для многих профессиональных музыкантов Глинка по-прежнему фигурирует как «исток русской музыки». Кейс биографии М. Глинки в серии ЖЗЛ выбран не случайно еще и потому, что начиная со второй половины XIX века феномен Глинки представлял собой наивысшую ценностную оптику и маркер «национального», собственно, для всей отечественной музыки, точку отсчета в понимании и объяснении любого русского и затем советского композитора. Потому меня будет интересовать: как происходила историзация феномена Глинки в этой серии, как возникала его мифология и её изменения, а также возможные причины этого процесса. Это музыкально-историческое расследование можно назвать лонгитюдным, так как глинкинский нарратив рассматривается на протяжении 127 лет — с 1892 и по 2019 год.

### ***Глинка Серебряного века: психологическая биография***

С конца XIX века серия, по мысли Ф. Павленкова, выполняла принципиально просветительские функции: знакомство с именами определенных и трактованный биографический нарратив формирование музыкального вкуса публики Серебряного века, подготавливая их к посещению театров, концертов и собственного музицирования. Исходя из историко-культурного контекста и списка имен в серии, читателя-слушателя серии можно отнести к т. н. *вагнеровскому слушателю* [6, р. 97]. На это отчасти указывает и тот факт, что первой в серии вышла биография Рихарда Вагнера, а ее автор — **Сергей Александрович Базунов** так же стал «крестным отцом» серии и написал еще 4 из 10 биографий компо-

---

<sup>1</sup> Первый вариант статьи опубликован в 2022 году, см.: Купец Л. А. С чего начинается русская музыка? Casus Глинки в биографической серии «Жизнь замечательных людей» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 143–155.

зителей в ЖЗЛ. Его перу принадлежат все три биографии русских музыкантов, в том числе и М. И. Глинки (кроме него Базунов представил А. Серова и А. Даргомыжского), изданной в 1892 году. Персона автора первого нарратива о Глинке в серии загадочна и малоизучена [6, pp. 97, 103]. Но показательно то, что именно он задает канон биографики Глинки и вообще всей серии. В то время как, например, три других автора, будучи тесно связанные с музыкальной и консерваторской средой — Иван Августович Давидов, Лидия Августовна и Мария Августовна Давыдовы, — задействованы только в пяти книгах и те не о русских композиторах<sup>1</sup>.

Каков же образ Глинки у Базунова? На первый взгляд, он руководствуется канонем викторианской биографии конца века, которая испытала влияние романа воспитания. По мнению Е. Ивановой, «Формируется стандартная модель жизненного пути: первая фаза приходится на детские и юношеские годы, когда герой развивается и может совершать ошибки, чтобы затем перейти во вторую, зрелую фазу, период главных свершений, когда биографическое развитие уходит на второй план. Покой старости составляет третью фазу человеческой жизни. Трёхфазная модель помогала упорядочивать жизненные события, подчиняя их изначально заданной логике и обеспечивая биографии композиционное единство. Эта модель соответствовала и общей тенденции к идеализированному представлению героев биографий»<sup>2</sup>. Об этом свидетельствуют названия глав (некий конспект того, что будет в тексте): молодость (Главы I–III — *Детство, Молодость, Путешествие в Италию*) — зрелость (Главы V–VII — *опера «Жизнь за Царя», Семья и служба, Опера «Руслан и Людмила»*) — старость (Глава IX — *Поздний период жизни*). На романтизированный абрис точно указывает и мотив странствий (Главы III–IV — *Путешествие в Италию, Жизнь в Петербурге*) и попытка стать «как все» (Глава VI — *Семья и служба*)<sup>3</sup>. Но это внешний каркас. Автор нигде не называет Глинку гением и вообще весьма скуп на оценки в превосходной степени (особенно это бросается в глаза после современной и привычной ситуации, когда фамилия Глинки неизменно соединена с прилагательным *великий*).

Базунов творчески перерабатывает указанные им источники: это статьи известных музыкальных критиков и антагонистов Г. Лароша, В. Стасова и записки самого Глинки. И сама биография видится как описание современника, такого же отчасти, как и читатель, для которого много значила семья, детские впечатления в отцовском доме, проблемы с женой и деньгами, ради которых он

---

<sup>1</sup> И. А. Давидов стал автором биографии о Бетховене, Л. К. Давыдова — о Шопене, а М. А. Давыдова — о Мейербере, Моцарте и Шумане.

<sup>2</sup> См.: Иванова Е. А. Жанр «новой биографии» в творчестве Эмиля Людвига: дис. ... канд. филол. наук. Саратов: Саратов. гос. ун-т, 2014. 220 с.

<sup>3</sup> Здесь и далее см.: Базунов С. А. М. И. Глинка: Его жизнь и муз. деятельность: Биогр. очерк С. А. Базунова: С портр. Глинки и муз. прил., состоящим из выбора его произведений для фортепиано и пения / [Сост. А. М. Померанцева]. Санкт-Петербург: тип. т-ва "Обществ. польза", 1892 (обл. 1891). 78, [2], 16 с.

пускался даже в аферы, его акцентуация на собственных болезнях наконец. Почти в режиме светской беседы (порой почти сплетни) сообщаются многочисленные личные подробности из повседневной жизни Глинки (из разряда почти анекдотов), даже даны ссылки на взаимоотношения с Е. К. (подразумевая Екатерину Керн, но названы только инициалы). Базунов четко вписывает Глинку в ряды верноподданных Николая I и подробно излагает сюжет их встреч, слова императора и реакцию композитора на них. Более того, автор не боится показать не лучшие стороны своего героя. Например, он утверждает об аполитичности Глинки и не интеллектуальности (не философичности, не концептуальности) его музыки, размышляет — почему тот «ленился» писать музыку в тот или иной периоды жизни. А в последней главе вообще делает вывод, что в эти годы Глинка только наблюдатель, а не творец, Глинка-человек.

В тоже время, по мысли Базунова, Глинка-творец как бы прорывается из Глинки-человека. Точка отсчета его музыкального мира, его слуховые концепты — это колокола, народная песня и крепостной оркестр, которые он слышал в детстве. И вообще такой психологический контекст и подтекст можно назвать ведущим в этом биографическом нарративе и весьма популярным в это время и в иных биографиях серии (например, о Шопене у М. Давыдовой). Очерковость в сочетании с эссеистским, размышляющим дискурсом не мешает автору выделить целую главу о музыке Глинки зрелого периода, в которой он буквально как в музыкальной школе (и не только) объясняет особенности мелодии, гармонии, ритма и других элементов музыкального языка Глинки. Все они рассматриваются с позиции введение русской песни в музыку Глинки, что и стало основанием для утверждения его в качестве родоначальника русской национальной музыки, — так утверждает Базунов.

Список произведений для знакомства с музыкой Глинки сделан — как и в других биографиях — женой народовольца Анной Михайловной Померанцевой-Фроленко (дружившей с В. Стасовым). Из одиннадцати предложенных номеров виден определенный приоритет «Руслана и Людмилы» — это четыре номера, три отданы «Жизни за Царя», один — симфонический (им стало переложение Арагонской хоты М. Балакиревым для фортепиано<sup>1</sup>), и только два романса. В этой иерархии подтверждается собственно ракурс биографии, где Глинка выведен как оперный композитор.

### **Глинка по-советски: декабристы, борьба, народ и Сталин**

Возрождение советской версии ЖЗЛ происходило в условиях формирования советского канон признанных официальной идеологией и властью композиторских имен. Без сомнения, ведущую роль здесь играл Асафьев с его «формовкой» советского слушателя еще начиная с 1920-х годов [1]. За весь со-

---

<sup>1</sup> Этот выбор расходится с трендом XX века, в котором «Камаринская» занимает первое место при знакомстве с музыкой Глинки.

ветский период (1933-1991) было написано три биографии Глинки, и все они связаны со сталинской эпохой, эпохой Культуры–2 (по В. Паперному).

Эти многочисленные уточнения главного героя русской музыки – Глинки, – связаны с сознательным конструированием советского канона «правильных композиторов» для новой советской публики [7]. К началу 1950-х безоговорочно признаны лишь четверо: *Глинка, Мусоргский, Бородин, Чайковский* [1, с. 97–98]. Важно отметить, что столь трепетное отношение к образу Глинки вполне понятно. Именно он становится точкой отсчета и мерилom сравнения для всех последующих русских музыкантов: и Чайковский, и Бородин рассматриваются как его явные и принципиальные последователи. Идеи соцреализма в музыке (народность, демократичность, мелодичность, классичность, масштабность) корректируют фигуры всех композиторов [3], и Глинка не исключение. Биографии этого периода наглядно демонстрируют стремительность изменений в идеологии и реакцию серии на эти изменения.

Так *биография 1935 года, написанная Петром и Верой Слётовыми*, появляется после статьи о композиторе в 1 выпуске Большой советской энциклопедии (БСЭ), автором которой был Б. Асафьев (подписано И. Глебов). В этой огромной статье виден тот трансформирующийся абрис композитора, который затем оказался расписан у Слётовых (книга Асафьева о русской музыке, наряду с авторами конца XIX века, есть в списке источников у Слётовых)<sup>1</sup>. Образ композитора в первой советской серии ЖЗЛ представляет собой некий переходный вариант от Серебряного века к собственно советскому имиджу Глинки 1940–1950-х годов. От прошлой версии Глинки остались романтические маркеры: странствия композитора (таковы, например, названия глав — *От Сены до Гренады, На теплых водах*), уединение (*Варшавское уединение*), дихотомия творчества и повседневности (*Певец во приказе*) и элемент психологического объяснения личности Глинки (*«Мимоза»* — с этого собственно начинается книга). Есть и колокольность как первые впечатления Глинки, и внимание на его обеих операх. Правда, первая («Иван Сусанин») не вынесена в название главы, зато в приложении дан авторский — глинкинский план оперы целиком<sup>2</sup>. В нарративе используется много цитат из записок Глинки, еще не затушеваны взаимоотношения Глинки и царя, не акцентирована параллель «Глинка и Пушкин».

Что появляется нового? Без сомнения, это сам тон нарратива, апеллирующего к переживанию жизни Глинки как фильма, с большим количеством визуальных описаний, диалогов, словесных картинок и эмоциональных характеристик. Это не столько «путеводитель по жизни», как у Базунова, сколько

---

<sup>1</sup> Здесь и далее см.: Слетовы П. и В. Глинка. Москва: изд. и тип. Журн.-газ. объединения, 1935. (Жизнь замечательных людей. Серия биографий под редакцией М. Горького, М. Кольцова и А. Тихонова; Вып. 17–18 (65–66)). 287 с.

<sup>2</sup> Примечательно, что с этого времени опера везде будет фигурировать под таким названием. А издание чуть ли не автографа композиторского плана, возможно, является тенденцией к «возвращению истинного Глинки» в СССР, как и других композиторов.

именно «роман о композиторе», который вполне может быть экранизирован. И тут напомним о том читателе-слушателе, которого формировала и на которого ориентировалась серия в этот период: *плачущий слушатель* (ссылаясь на Т. Науменко), а по типологии Т. Адорно — *эмоциональный* [6, р. 98]. Размышления и аргументы — как у Базунова с его весьма выдержанным тоном повествования, — практически отсутствуют в этом нарративе. Советскому слушателю-читателю поясняются все иностранные выражения и цитаты из писем, которые есть в тексте (а их немало), справедливо полагая, что он может не знать иностранных языков. А в примечании даже дан небольшой словарь композиторских имен, встречающихся в тексте.

Логика нарратива строится как сюжет о композиторе с частыми и большими врезками о политической и социальной ситуации в стране и в мире в тот или определенный промежуток времени (чем-то невольно или сознательно напоминая политинформацию<sup>1</sup>). Таким образом, Глинка оказывается невольно «утоплен» в этом политизированном контексте, который однозначно диктует идеологическую направленность в интерпретации его музыки и его поступков. Так появляются новые связки и параллели — «Глинка и декабристы», «Глинка против самодержавия», а романтическая идея «непризнанного обществом гения» трансформируется в «классовом ключе»: Глинка как гений, непризнанный аристократическим обществом. В результате происходит отчуждение Глинки от его дворянского сообщества и даже противопоставление ему.

Авторы постоянно оправдывают Глинку в социальном ключе: будучи аристократом он был чужд светскому обществу, или же — детство в помещичьей усадьбе было хорошим, потому как его родители были добры к своим крепостным. Наибольшим изменениям подверглись его взаимоотношения с императором и вообще весь пласт, связанный с монархически-патриотическим началом в его творчестве. Он интерпретирован как внешний, не значимый для композитора, навязанный извне. В целом образ композитора не только изменяется. Он лакируется, улучшается, приобретает идеальные черты: важными чертами его творческой личности становится «организованность и дисциплина», если воспользоваться определением Б. Асафьева.

Сами Слётовы были авторами первой биографии о русском композиторе в серии, которым стал в 1934 году М. Мусоргский<sup>2</sup>. Вероятно, амбивалентность созданного им образа Глинки потребовала ребрендинга в самое ближайшее, но

---

<sup>1</sup> Политинформация была одной из важнейших форм обязательной идеологической работы в СССР. Появившись сначала в армии, с 1947 года она стала неотъемлемой частью школьного образования, а затем всей общественной жизни советского человека.

<sup>2</sup> Скорее всего выбор именно Мусоргского в качестве первого из русского композитора в советской версии был обусловлен влиянием идеалов РАПМ (Российской ассоциации пролетарских музыкантов), которые были достаточно сильные в это время. Как известно, среди тех композиторов, которых идеологи РАПМ безоговорочно оставляли на «пароходе современности», были двое — «героически-революционный» Бетховен и «народно-крестьянский» Мусоргский.

уже изменившееся в идеологическом плане время в СССР. Кроме того, изменилась и политическая «благонадежность» авторов: Петр Владимирович Слётов (Кудрявцев) (1897–1981), писатель и член группы «Перевал», будучи коммунистом с 1945 года, тем не менее, не избежал ГУЛАГа, был арестован в 1948 году на 10 лет «за троцкизм» и освобожден в 1954. Его соавтор и жена Вера Алексеевна Смирнова-Ракитина — псевдоним В. Слётова (1908–1982) — также не печаталась до 1955<sup>1</sup>.

Великая Отечественная война сформировала новый политический запрос, и эти годы вместо ЖЗЛ выходила карманная серия «Великие люди русской земли», где просветительские цели уступили место патриотическим, а «книжки небольшого формата ... можно было носить в кармане шинели»<sup>2</sup>. Само название серии апеллирует к национально-патриотическому ракурсу, заменяя определение *замечательные* на *великие* и уточняя национально-этническую принадлежность персонажей. Небольшая книжка на 44 страницах про Глинку была написана *в 1943 году Сереем Алексеевичем Бугославским (1988–1945)* – филологом, композитором, фольклористом, специализирующимся на русской медиэвистике<sup>3</sup>. Бугославский пошёл по стопам Слётовых, микшируя нарративы Базунова и Асафьева. Первый был удобен, прежде всего, объемами: всего 77 страниц текста — против 272 у Слётовых. И сам типа нарратива для массовой публики был более доступен для понимания в ситуации этой мини серии.

Но в книге Бугославского уже четко выделены маркеры «советского» Глинки, наиболее заметные при описании оперы «Иван Сусанин»<sup>4</sup>. Все композиторы в России, писавшие до Глинки, трактуются автором исключительно как нерусские или же не того уровня (например, А. Верстовский, К. Кавос). Дана резкая отрицательная оценка дарования либреттиста — барона Е. Ф. Розена и его стихов (даже сделана ссылка на то, что «подлинный героический смысл оперы ... восстановлен в новом тексте советского поэта С. М. Городецкого»),

---

<sup>1</sup> О нем см., например, воспоминания его второй жены (с 1970) Тамары Витальевны Слётовой (1930-2020): Петр Слетов. Лагерные годы. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=D\\_upVB7s8Qc](https://www.youtube.com/watch?v=D_upVB7s8Qc) (предоставлено Талдомским историко-литературным музеем). А также специальный репортаж: Валебрус Л. Колыма и не только // Радио Россия. URL: <https://www.radiorus.ru/brand/57081/episode/920292> (дата обращения 10.01.2024). См. о ней, например: Календарь знаменательных и памятных дат по Вяземскому району на 2018 год // Сайт Вяземской централизованной библиотечной системы муниципального образования «Вяземский район» Смоленской области. URL: <http://vyazma.library67.ru/stranica-kraeved-325/kraevedcheskij-sektor-informirue/kalendar-znamenatelnyh-i-pamyatnyh-dat-po-vyazemskomu-rajonu-na-2018-god/> (дата обращения 10.01.2024).

<sup>2</sup> См.: Эрлихман В. В. ЖЗЛ: замечательные люди не умирают // Россия и современный мир. 2012. № 2. С. 213-223.

<sup>3</sup> О нём см.: Артамонов Ю. А. Бугославский С. А. // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/153545.html> (дата обращения 10.01.2024).

<sup>4</sup> Здесь и далее см.: Бугославский С. А. Глинка. М.: Молодая гвардия, 1943 (Серия «Великие люди русского народа»). 44 с.

что станет в дальнейшем расхожим эпитетом при любом упоминании об этом поэте. Музыкальный язык назван «народным и демократическим», сама опера — гениальной, выдающейся по сюжету и использованию цитат, обработок подлинных народных песен и русского романса (вероятно, это мнение взято от Асафьева). В качестве ярких достижений Глинки автором выделена самостоятельная роль оркестра, а хоры идентифицированы как образ русского народа, особенно хор «Славься».

Затем даются исключительно положительно-восторженные реляции современников, в том числе А. Мериме и П. Чайковского, сравнившего Глинку с Моцартом и Бетховеном, что сразу поднимает статус русского композитора до мирового уровня. И вдруг сразу после этого появляется пассаж в тексте о том, что «успех сменится пренебрежением и равнодушием аристократических посетителей театров», как бы еще раз подчеркивая: эта опера не для аристократической публики, она для нас, советских людей. В апофеозе этого «музыкального патриотизма» Глинка выступает в качестве источника всех композиторов СССР, а его идеалы и принципы искусства выражены лексическими шаблонами соцреализма: «горячая любовь к родной земле», «вера в победу правды и света», «идеалы героизма, долга и величия подвига».

Уточненной версией советского образа Глинки в серии можно назвать *биографию, созданную Всеволодом Успенским в 1950 году*. Всеволод Васильевич (1902–1960), младший брат Льва Успенского, литературовед, театровед, поэт, специалист по пушкинской эпохе, в 1941 году вместе с братом обрабатывал мифы Древней Греции для детей «Золотое руно»<sup>1</sup>. Возможно, такая детско-популяризаторская направленность сказалась и на биографическом нарративе Глинки. Фактически это роман о великом русском композиторе (как указано в подзаголовке), который идет чуть ли не от первого лица. Но хотя *de jure* местоимения «я» нет, фактически автор сам становится Глинкой, его глазами описывая детские впечатления, взаимоотношения в пансионе, разные путешествия, свои эмоциональные переживания и реакции<sup>2</sup>. В тексте полностью отсутствует дистанция между автором и героем, никаких критически размышлений нет и в помине.

Даже заявленный объем в 267 страниц не выглядит пугающим. Из них только 98 отдано тексту, остальные заняты хронографом событий в жизни и творчестве Глинки, списком сочинений и примечаниями. Примечания имеют идейно-дидактическую направленность, где каждый русский персонаж наделен оценивающей характеристикой и «табелью о рангах»: Пушкин, Грибоедов, Герцен — «великие», Державин — «знаменитый», Голицын — «известный», Вя-

---

<sup>1</sup> О нём см.: Успенский В. В. // Энциклопедический словарь «Литераторы Санкт-Петербурга. XX век». URL: <https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya/u/uspenskij-> (дата обращения 10.01.2024).

<sup>2</sup> Здесь и далее см.: Успенский В. В. Глинка. 1804 – 1857 / [Примеч. А. А. Орловой]. Ленинград: Мол. гвардия, 1950. 267 с.

земский — просто «поэт», Булгарин — «агент III отделения, ярый реакционер». Впервые в этой серии отсутствует литература о композиторе, т. е. подтвержденная достоверность.

Сам текст складывается из небольших 16 глав без названий, каждая по 5-10 страниц максимум. Такая структура напоминает как о детской литературе, так и о кинематографе, делении по кадрам (глава-кадр). В сочетании с особенностями стилистики изложения эта книга выглядит как готовый сценарий к новому байопику о композиторе для советских детей и юношества. Такое предположение вполне уместно, если вспомнить, что в 1946 году вышел фильм «Глинка» выпускника фортепианного отделения Ленинградской консерватории Лео Арнштама (сценарий и режиссер), который получил сталинскую премию (1947) и участвовал в международном фестивале в Каннах (1946). А в 1952 году выйдет еще один байопик «Композитор Глинка» режиссера Григория Александрова (с блестящей плеядой актеров и даже музыкантов — С. Рихтер сыграл Листа), который получил три международных премии в 1953 и 1954 годах (Локкарно, Эдинбург, Мехико). Собственно этот фильм и станет советским канонем Глинки для подавляющего большинства советских зрителей-читателей-слушателей<sup>1</sup>.

В книге же Успенского зафиксированы все мифы о Глинке, которые стали каноническими в советский период: близость и влияние декабристов на Глинку, сознательная оппозиция и даже борьба Глинки против царя и аристократов, народная музыка как основа его творчества, тесная дружба Глинки и Пушкина, Глинка как наследник Бетховена, отсутствие западного влияния на музыку русского композитора (точнее тотальная «переделка» этого влияния до неузнаваемости) и др. Наиболее сконцентрировано эти концепты переданы в послесловии, где названо оскорблением надпись на могильной плите Глинки в Берлине, составленная по-немецки З. Деном: «императорский капельмейстер, а не первый национальный композитор России, гениальный художник, терпевший при жизни насмешки, обиды и притеснения от придворных и от царя, непризнанный знатью, порвавший всякую связь с аристократическим обществом и двором». Всё послесловие можно назвать своеобразным содержательным и стилизованным дайджестом по «советскому» Глинке с устойчивыми лексическими оборотами и выражениями. Кульминацией этого панегирического образа Глинки стало заключение, где дана ссылка на слова И. Сталина (из его доклада 1941 года), который называет великую русскую нацию не только «нацией Плеханова и Ленина, Белинского и Чернышевского, Пушкина и Толстого» но и «нацией

---

<sup>1</sup> См. об Л. Арнштаме, например: Велигодский А. Лев Арнштам. Из композитора в режиссёры // VATNIKSTAN (познавательный журнал о русскоязычной цивилизации). URL: [https://vatnikstan.ru/culture/lev\\_arnshtam/](https://vatnikstan.ru/culture/lev_arnshtam/) (дата обращения 12.01.2024). Подробнее об обоих фильмах см.: Бург В. Кино о великих людях: композитор Михаил Глинка // Русская планета. 23.03.2021. URL: [https://rusplt.ru/kulturnaya-rossiya/kino-o-velikikh-lyudyakh-6058564d.html?utm\\_source=rkino](https://rusplt.ru/kulturnaya-rossiya/kino-o-velikikh-lyudyakh-6058564d.html?utm_source=rkino) (дата обращения 10.01.2024).

Глинки и Чайковского». И так, два главных русских композиторов в рамках советского канона обозначены.

### **Глинка в интернете: культурный ресайклинг или проблема выбора**

Советский образ композитора в ЖЗЛ оказался чрезвычайно устойчивым на протяжении почти 70 лет, и если не полностью удовлетворял запросы массового читателя/слушателя до конца XX века, то не противоречил основным концептам в его образе и трактовке музыкального наследия. Подобно Мусоргскому, чья новая биография была издана только спустя 75 лет в 2009 году, советский образ Глинки должен был собрать критическую массу, чтобы появилась новая книга о Глинке в серии ЖЗЛ в 2019 году. Этой критической массой стали как политические, идеологические изменения после 1991 года, так и юбилей композитора в 2004, спровоцировавший не только большое количество новых материалов и ракурсов (с том числе, например, о его церковной музыке), но и иные интерпретации ранее канонических произведений и фактов биографии. Разброс нарратива, а фактически культурный ресайклинг [2; 5] о композиторе в XXI веке зафиксирован, в первую очередь, в энциклопедиях, циркулирующих в интернет-пространстве: от Православной и Большой российской энциклопедии – до русской Википедии.

В этом весьма пестром и даже можно сказать альтернативно-плюралистическом культурном контексте выход в *2019 году* в серии ЖЗЛ *монографии о Глинке Екатерины Владимировны Лобанковой*<sup>1</sup> можно считать явлением уже симптоматичным, точнее результирующим в определённой степени. И автор это подтверждает, аккумулируя и объясняя мифы о Глинке за 100 лет и те изменившиеся условия XXI века, в которых оказалась фигура композитора [4]. Сама книга, как и многие нарративы серии в этом столетии балансирует между беллетристикой и научной монографией. За последнее отвечает объем издания (почти 600 страниц), списки источников, включающие архивы и самые современные исследования о Глинке и эпохе, более 700 примечаний и ссылок на многочисленные научные — в том числе западные исторические концепции. Идеи Р. Дж. Коллингвуда и Школы «Анналов», без сомнения, оказали влияние на Е. Лобанкову. Так, проблемность в изложении материала демонстрируется в подзаголовке книги: жизнь в эпохе, эпоха в жизни.

Вслед за Базуновым, но с новых научных позиций, автор трактует фигуру Глинки как естественную личность своей эпохи, не давая никаких оценок. Вместо этого сообщается масса интересных подробностей, которые были характерны для современников Глинки, но утеряны для читателя сегодня. И потому современная аудитория не может исторически-корректно понять ни поступок героя, ни его музыку, — таков культуртрегерский пафос автора монографии.

---

<sup>1</sup> Об авторе см.: Лобанкова Екатерина Владимировна // Авторы. Сайт издательства «Молодая гвардия». URL: <https://gvardiya.ru/authors/lobankova-ekaterina-vladimirovna> (дата обращения 10.04.2024).

Если с советскими нарративами ЖЗЛ новый Глинка перекликается поглощенностью эпохой, то с Базуновым связывает четкое дистанцирование автора и его героя — Глинки, а также безоценочность суждений и совсем не панегирический тон высказывания (кстати, в обоих случаях много пишут о финансах Глинки). Удивительно, что у обоих авторов герой становится близок читателю именно как личность. И если у Базунова этому способствует еще малая историческая дистанция, то автор 2019 года нарочито применяет приемы современных СМИ, столь привычные в интернет-пространстве: деление не только на части и главы, но и на мини-параграфы по две-пять страниц каждая подобно газетно-журнальным интернет-материалам.

Функционируя наподобие хэштегов в главе и всей части, каждый из этих параграфов имеет свое название, порой эпатажные, экстравагантные, парадоксальные и почти скандальные, часто имеющие аллюзии, ассоциации и даже парафразы на интеллектуальные научные издания: *Украденная невеста и разбитые мосты*, *«Кадриль болезней»*, *Был ли Глинка декабристом*, *Почему Глинка не сочинял симфонии*<sup>1</sup>, *Музыкальные «объединения»*, *Триумф композитора, или как Глинка «вышел в гении»*<sup>2</sup>, *«Руслан и Людмила» как гламур*<sup>3</sup>. Названия же самих частей можно рассматривать как ключевые слова книги: *русский дворянин*, *национальный композитор*, *странствующий меланхолик*. Вообще ассоциативный ряд в названиях книги — это отдельная тема, он взывает к не дюжему культурному тезаурусу читателя (литературному, художественному и музыкальному). Все эти качества свидетельствуют, что книга выполняет функцию и новой научной монографии о композиторе, которой не было более полувека, о чем автор сам и заявляет.

Просветительную функцию несут на себе не только уже упомянутые названия, но и многочисленные подробности из повседневной жизни глинкинской эпохи: например, *Словарь болезней XIX века*, где даже перечислены симптомы и методы лечения в ту эпоху. Или же в духе современных туристических компаний даны путеводители как бы от лица главного героя книги: *Путеводитель по Неаполю от Глинки* с четырьмя маршрутами, *Путеводитель по Испании от Глинки*, который включает топ-10 мест, обязательных к посещению. Эту же цель преследует постоянная забота о читателе, когда Е. Лобанкова сравнивает какое-либо явление того времени с современным аналогом, обязательно комментируя, например, рейтинг лучших и худших романсов Глинки, по мнению критика Ф. Толстого, изданных Ф. Т. Стелловского в 1854-1855 годах, — в сравнении с современным функционированием этой музыки на концертных

---

<sup>1</sup> Парафраз на статью: Друскин М. С. Почему Бах не писал оперы / Друскин М. С. Очерки, статьи, заметки. Л.: Сов. композитор: Ленингр. отд-ние, 1987. С. 181–185.

<sup>2</sup> Парафраз на книгу: Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи. М.: Новое лит. обозрение, 2001. 336 с.

<sup>3</sup> Лексема «гламур» стала наиболее часто встречаться в отечественной культурной практике в 2000-е годы и, как правило, по отношению к явлениям масскультуры, имея отрицательную оценочную коннотацию.

подмостках. Особенно это показательно при объяснении понятий «нация» и «народность» тогда и сейчас. Эту дистанцию сокращает и заключение, так и названное «После Глинки», где современнику читателю сообщают важную информацию о наследниках Глинки (вплоть до Доктора Лизы) и имения Новоспасское. Эти сознательные и нарочитые исторические мерцания стягивают в единый временной континуум и выпукло показывают «прошлое в настоящем», заставляя нарратив о композиторе восприниматься в виде ядра и многочисленных концентрических кругов вокруг него.

«Услышать Глинку сегодня» — последняя страница книги — фиксирует ракурс «русского европеизм», с позиций которого автор предлагает слышать музыку Глинки в XXI веке. И опять — подобно подборке Померанцевой в павленковской серии, в 2019 читателю рекомендуют список сочинений композитора — Первое «погружение», в котором видна траектория от романсов до опер. Эта форма общения с читателем (наподобие — выбор редакции, выбор эксперта) напоминает популярные ныне в разных Интернет-ресурсах совместный челленджер со стриминговым сервисом. Попытка корректно связать историю и современность в биографическом нарративе о Глинке — наиболее яркая черта этой монографии для миллениалов, и указание 16+ на книге однозначно на это намекает.

В результате анализа биографий Глинки в серии «ЖЗЛ» можно констатировать явное присутствие механизмов культурного ресайклинга, например: феномен «забывания» в советском каноне музыканта, эффект «двойного ресайклинга» в современной версии композитора, а также «личностный подход» в интерпретациях глинкинского нарратива разными авторами, связанный, чаще всего, с их профессиональными интересами.

А если учесть, что из названных книг ЖЗЛ в интернет-пространстве свободно дрейфуют и легко находятся в электронных оболочках книжные имиджи Глинки 1892, 1950 и 2019 годов, то современный читатель сиречь слушатель будет выбирать «под себя»: какой Глинка ему ближе, доступнее и «роднее». И с какого Глинки начинается русская музыка — он тоже будет решать сам.

### *Список литературы*

1. Букина Т. В. Б. В. Асафьев и музыкальное просвещение послереволюционной эпохи: музыкознание на службе у социалистического строительства // Художественная культура. 2020. № 1 (32). С. 369–391.
2. Вьюгин В. «Культурный ресайклинг»: к истории понятия (1960 – 1990-е годы) // Новое литературное обозрение. 2021. № 3 (169). С. 13–32.
3. Горбунова Н. А. Н. Я. Мясковский на страницах журнала «Советская музыка» 1933–1951 годов: контент-анализ // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 223–232.
4. Лобанкова Е. В. Глинка. Жизнь в эпохе. Эпоха в жизни [16+]. Москва: Молодая гвардия, 2019. 591[1] с.

5. Франк С. «Ресайклинг» или «ресурс»? (концепция культурного наследия советских 1930-х vs ЮНЕСКО) // Новое литературное обозрение. 2021. № 3 (169). С. 89–102.

6. Kupets L. A. The Cultural Canon of Russian Music in the Series “The Lives of Wonderful People” (From the End of the 19th to the First Decades of the 21st Century). *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 93–106.

7. *Russian Music since 1917: Reappraisal and Rediscovery*. Ed. Patrick Zuk and Marina Frolova-Walker. Oxford, Eng.: Oxford University Press, 2017. xiii, 434 pp. Published to British Academy Scholarship Online: January 2018.

*Лада Курилова (Донецк)*

## **О стилистических параллелях, взаимовлиянии и особенностях «Неоконченной сонаты для альты и фортепиано» М. Глинки**

*Как бы ни было исторически подготовлено явление Глинки,  
только ему удалось окончательно включить русскую музыку  
в круг явлений европейской музыкальной культуры,  
потому что сам он свободно владел ярчайшими её завоеваниями*  
Б. Асафьев

Камерное исполнительское искусство представляет собой всё ещё недостаточно исследованную область, несмотря на имеющиеся работы в этой области музыкального знания. Вопросы эволюции жанра, его отдельные явления рассматриваются в статьях В. Вальтера, Ю. Курдюмова; в работе Б. Асафьева прочерчиваются основные линии развития камерно-инструментальной музыки в XIX веке; анализу творчества П. Чайковского, А. Бородина, С. Танеева посвящены работы А. Альшванга, Л. Соловцовой, Г. Бернандта; общая картина исторического развития жанра, выявление его судьбы и исторической роли глубоко исследованы в трудах Л. Раабена. Не сразу оформившийся исследовательский интерес к жанру инструментального ансамбля объясняется некоторой недооценкой его значения и недоверчиво-критическим отношением к нему. Причины этого обстоятельства видим в специфических свойствах самого жанра: в отсутствии разнообразия тембров, подобно симфоническому оркестру (богатство составляющих камерный ансамбль инструментов не заменяет темброво «многокомпонентной» звучности оркестра); в отсутствии словесного текста (как в вокальных жанрах) или сценического действия (как в опере). Следствие – затруднённая восприятия камерно-инструментальных произведений, в особенности для неподготовленного слушателя.

По мере завоёвывания камерным жанром музыкального небосклона, минимизации несколько навязанной ему второстепенной роли и повышения значительности воздействия этого жанра на развитие мировой и отечественной музыкальной культуры стало определённо ясно, что он, носитель огромных художественных ценностей, объект претворения смелых композиторских задумок, является одним из самых содержательных в музыкальном творчестве. Камерные ансамбли П. Чайковского, А. Бородина, А. Глазунова, С. Танеева,

С. Рахманинова, Н. Мясковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича – великих композиторов, отдавших ему дань, – тому подтверждение.

Отметим в качестве притягательной силы камерного жанра и его огромный потенциал выразительных возможностей: мягкая специфичная звучность инструментального ансамбля наилучшим образом способна раскрыть сферу тонкого чувствования, «неосязаемых» душевных состояний; этот жанр с гордостью может называться областью «музыкального интеллектуализма» (Б. Асафьев). Содержательность, глубина, психологическое богатство этого жанра позволили ему стать глубоко прогрессивным явлением: в эпохи кризисов, общественных подъёмов камерный жанр очень часто превращался в «площадку» звукового экспериментаторства, творческих исканий. Так, в 60-70-е годы XIX века высокие идеи народности, отражённые в русской камерной классике, упрочили за камерными концертами славу рупора демократичности и просветительства; именно камерный жанр в XX веке стал площадкой для поиска и претворения новых художественных задач русского модернизма. Рассмотрение особенностей камерно-инструментальной музыки, в частности, глубоко русской «Неоконченной сонаты для альты и фортепиано» М. Глинки, её стиливых «переkreщиваний» определило *актуальность* настоящей статьи.

*Цель* исследования – определение значения и места «Неоконченной сонаты для альты и фортепиано» М. Глинки в его камерно-инструментальном творчестве и в контексте общего развития русской камерно-инструментальной музыки первой половины XIX века, освещение на её примере уникальных художественных свойств глинкинской камерной музыки в «борьбе за овладение камерностью» (Б. Асафьев).

*Методологической базой* статьи послужили композиционно-драматургический, семантический, системный, стиливой методы анализа, что позволяет раскрыть особенности композиторского почерка М. Глинки в стилистически верном исполнительском решении его сочинения.

М. Глинка (1804–1857) – гений русской музыки – был чуток (особенно в юношеские и молодые годы) к влияниям романтизма, который, как известно, существенным образом определил вектор развития российской словесности. Сентиментальность, «присоединённая» к романтизму, на почве нашей отечественной культуры прижилась наилучшим образом. Элегичность поэзии В. Жуковского, К. Батюшкова, раннего Е. Баратынского, ставшая впоследствии «грустью, не приводящей в уныние, а животворной, сладкой, каким-то смутным стремлением» (В. Жуковский) пленяла тонкое, не искушённое сердце молодого М. Глинки. Стиль современного ему искусства естественным путём менялся, приобретал новые «тональности» – менялось и художественное его восприятие, осознание композитором. Это произойдёт уже в 1826–1827 годах: его Патетическое трио *d-moll* для фортепиано, кларнета и фагота (скрипки и виолончели), навеянное пафосом Марлинского (псевдоним А. Бестужева) и О. Кипренского, будет отмечено взволнованностью, страстностью, темпера-

ментностью М. Глинки-художника (вспомним в этой связи и романс «Сомнение» 1838 года).

Добавим к таким сочинениям композитора и «Неоконченную сонату для альты и фортепиано» (вокальная «параллель» – романс «Не искушай»). Сочинения М. Глинки той поры – Септет для гобоя, двух скрипок, фагота, виолончели, контрабаса и валторны, *Andante cantabile* и *Rondo* для оркестра, Квартет для двух скрипок, альты и виолончели *D-dur*, в сравнении с альтовой сонатой, по словам М. Глинки, «менее опрятны».

Все камерные ансамбли М. Глинки написаны в период с 1822 по 1832 год; в более позднем творчестве к инструментальным ансамблям он не обращался. По мнению Л. Раабена, «сфера ансамблевого творчества оказалась <...> той творческой лабораторией, в которой происходило освоение юным Глинкой основ симфонизма» [9, 107]. «Неоконченная соната для альты и фортепиано» М. Глинки была написана в 1825-1828 годах. В 1852 году композитор ещё раз вернулся к сонате, и всё же она осталась незаконченной. Долгое время это сочинение оставалось вне фокуса внимания исследователей. Лишь в 1931 году, спустя век, став завершённым благодаря кропотливой работе основоположника советской альтовой школы В. Борисовского, состоялось его второе, сценическое «рождение». В 1932 году соната была им (в тандеме с пианисткой Е. Бекман-Щербиной) исполнена, впоследствии опубликована, после чего обрела заслуженную популярность, обогатив собой альтовый репертуар.

Сонату для альты и фортепиано, в которой ярко отразились романтические настроения эпохи, её смысловые приоритеты, композитор любил, впоследствии особо выделяя её среди своих ранних сочинений. В своих «Записках» молодой помощник секретаря Путей сообщения М. Глинка в 1825 году писал: «Около этого времени я написал первое *Allegro* сонаты *d-moll* для фортепиано с альтом; это сочинение опрятнее других, и я производил эту сонату с Бёмом [Франц Бём – концертмейстер оркестра Петербургских императорских театров] и Лигле [учитель М. Глинки по скрипке и пианистка]; в последнем случае я играл на альте. *Adagio* написано было позже, а *Rondo*, которого мотив в русском роде памятен мне до сих пор, я и не принимался писать (я поместил его недавно в «Детской польке»)» [2, 25]. Позже, в мае 1828 года, находим у композитора: «<...> в эти немногие дни я писал *Adagio (B-dur) d-moll* сонаты и помню, что в этой пьесе был довольно ловкий контрапункт» [там же, 31]. В 1852 году М. Глинка переписал и заново отредактировал первую часть и фрагменты второй. Он стремился доработать этот материал, словно что-то не досказал, не отточил, но к финалу это не относилось: народно-жанровый, «русский» финал так и не появился.

В 1931 году В. Борисовский приступил к работе с автографами М. Глинки, «оттолкнувшись» от третьего, наиболее совершенного, варианта этой сонаты. Перед ним стояла задача досочинить недостающие 40 тактов фортепианной партии во второй части сонаты (М. Глинка полностью выписал лишь партию альты). Эта задача была блестяще выполнена: недостающий фрагмент

опирался на темы второй и первой частей, чем была достигнута циклическая замкнутость произведения. В наши дни в совершенстве формы сонаты нет никаких сомнений, будто она изначально и задумывалась таковой.

Глинкинское творение было создано в одно и то же время с сонатой для альты и фортепиано Ф. Мендельсона. Навеянная романтической европейской традицией, получившая от неё мощный творческий импульс, соната М. Глинки, впитавшая в себя русский дух, – явление уникальное, яркое, глубоко самобытное с абсолютно неповторимым наполнением художественной палитры изысканным звуковым колоритом, вокальной гибкостью и высокой поэтической нотой одухотворённости особого, русского свойства. Образы возвышенны, изысканно живописны; элегическая истома тонкой души с яркой востребованностью «нематериального» чувствования – содержательная сущность сочинения. «Над истинно-прекрасным в искусстве – время бессильно», – прекрасные слова А. Серова здесь весьма уместны.

Возникает также ещё одна стилистическая параллель – между альтовым опусом М. Глинки и скрипичной сонатой и фортепианным трио *a-moll* А. Алябьева, написанными в 1834 году. Здесь уже прекрасный мастер русской звукописи А. Алябьев изучил, творчески переосмыслил и развил синтезированное качество глинкинской музыки – слияние академического камерного стиля и русской романсовой лирики. Например, в финале *a-moll*'ного трио А. Алябьева – прямое цитирование народной мелодии «Ванька Таньку полюбил»; в основе медленной части его Третьего струнного квартета – шедевральный «Соловей». Интересно ещё и то, что А. Алябьев так же, как и М. Глинка, называет «Неоконченным» своё Первое фортепианное трио *Es-dur* одночастной структуры. Если взять за основу гипотезу Т. Гайдамович, скрупулёзно проанализировавшей нотный текст трио, – об изначальном замысле трио как музыкального «приношения» или «посвящения», – то становятся обоснованными смелость драматургии, свобода формы, «поэмность» высказывания, и, конечно, сама концепция этого сочинения [1, 38].

Вернёмся к вопросу «незавершённости» альтовой сонаты М. Глинки. А может ли эта её «неоконченность» быть вызвана не композиционно-драматургическими авторскими раздумиями, томлениями, а свойствами его природы ответственного художника? «В каких же условиях совершалось это быстрое становление таланта и что толкало Глинку на путь вечной неудовлетворённости своими завоеваниями, своим успехом? Заметим, что острый критицизм, составляющий коренную черту его художественной природы, проявлялся уже в то время, а это и заставляло его преодолевать дилетантскую самоуспокоенность, присущую большинству русских музыкантов его времени и его среды», – отмечает О. Левашёва [7, 102].

Обратимся и к художественной прозе – к изданному единожды (в 1950 году) роману «Рождение музыканта» А. Новикова, который, в свою очередь, основывается на трудах музыковеда Е. Канн-Новиковой, написавшей «Маленькую повесть о Михаиле Глинке» [5]. В них повествуется об истории пылкой

увлечённости М. Глинки дочерью Д. Демидова Еленой Дмитриевной («считалась по справедливости одною из первых певиц-любительниц столицы»), и о том, как композитор, будучи поражён её певческим даром, впервые исполнил сонату (партию альты он исполнял сам) в качестве музыкального ей «приношения» [8]. Косвенное «подтверждение» находим у Л. Шестаковой: «Брат никогда не мог писать музыку по заказу; он писал только тогда, когда что-нибудь сильно, приятно действовало на него, будь то женщина, природа, климат, превосходное произведение искусства <...>» [10, 616]. Здесь напрашиваются и получившие обоснование у той же Т. Гайдамович стилистические параллели о том, что в первом трио А. Алябьева незримым «подтекстом» выступают элементы тонкой портретной звукописи, которая «связывается с конкретной личностью» [1, 43]. Далее: «<...> такого рода загадки имеют неизъяснимую прелесть, окутывая музыкальный замысел сочинения дымкой таинственности <...>». И наконец: «Однако нельзя признать и того, что более конкретные сведения обогатили бы образ талантливого, самобытного музыканта, а сочинение приобрело бы статус первого “лирического дневника” в жанре русского фортепианного трио, живо и достоверно повествующего о глубоких скрытых психологических переживаниях автора» [там же, 44]. «Душа – это парус, ветер – жизнь», – воскликнет в XX веке поэтесса М. Цветаева, словно давая ответ на знаковость романтических предысторий в творчестве художника.

По утверждению Т. Гайдамович, первое русское сочинение в жанре «музыкального дневника» – Патетическое трио М. Глинки, а из западноевропейских – трио В. А. Моцарта *Es-dur* (К. 498), ещё одного автора пронзительно-тонкой чувственности, но уже эпохи классицизма, чьё наследие М. Глинка (как, собственно, и раннего Л. Бетховена, раннего Ф. Шуберта) изучал основательно, переосмысливая достижения лучших образцов венской классики, её идеалы формы и содержания с позиции художественного мышления XIX века. Но мы позволим выдвинуть собственное мнение (в части русской музыки) и признаем именно за «Неоконченной альтовой сонатой» М. Глинки – трепетным и лирическим признанием влюблённого сердца, столь возвышенно повествующем о сердечном волнении, – первенство «жанра» русского музыкального дневника в жанре камерно-инструментальной музыки.

В авторской глинкинской рукописи имеется подзаголовок «*Sonate pour le piano-forte avec accompagnement d'alto-violon ou violon*» («Соната для фортепиано с аккомпанементом альты или скрипки»). Отсюда следует, что фортепиано композитор отводил преобладающую роль: именно ему М. Глинка поручил ввести слушателя в одухотворённую, томительно-нежную, ласковую атмосферу сочинения, провозгласить темы потрясающей красоты; она развита, блестяща, поистине виртуозна, многообразна в использовании ресурсов инструмента. Всё говорит о первостепенности и художественной значимости фортепиано для композитора. Выбор же инструментов струнной группы (альта или скрипки) объяснимо средой рождения сонаты, а именно атмосферой кружкового, домашнего, любительского музицирования и связанного с этим расширением спектра

возможностей музыкальной реализации произведения. Альт в то время редко использовался в сольной концертной практике, и здесь мы сделаем необходимое отступление.

К 1825 году были уже сочинены Шестой Бранденбургский концерт И. С. Баха для двух альтов и камерного оркестра, Концертная симфония для скрипки и альта с оркестром, соната Ф. Шуберта «Арпеджионе», юношеские вариации для альта с оркестром К. М. Вебера и юношеская альтовая соната Ф. Мендельсона. Но весь этот европейский опыт не мог быть известен М. Глинке и его современникам (открытие широкой публике Ф. Мендельсоном творчества И. С. Баха состоялось в 1829 году, а упомянутые сочинения других авторов «ждали» своего времени, что и произошло лишь в XX веке). Кроме того, в 1825 году в Петербурге состоялась премьера «Волшебного стрелка» К. М. Вебера (в третьем действии романсу Энхен аккомпанирует солирующий альт), но нигде мы не нашли подтверждения тому факту, что М. Глинка был на этой премьере.

Исходя из вышеизложенного, предположим, что композитор, будучи избирательным и требовательным в выборе как певческих, так и инструментальных голосов, увлёкся густым, «грудным» кантиленным, «элегичным», с «переливчатостью», звучанием альта, более, чем скрипка, соответствовавшим романтическому замыслу сонаты и её образному строю, сонаты, наполненной «чисто русской распевностью, ощущением живой вокальной интонации, вокального мелоса» (О. Левашёва). «Альты – свойства самого разнообразного, *proteiformes* [переменчивые]», – подчёркивал особые достоинства избранного тембра М. Глинка [2].

Первая часть сонаты – *Allegro moderato* – представляет собой классическую сонатную форму, но в элегическом ключе. В ней, на наш взгляд, М. Глинке удалось добиться единой линии драматургического развития, преодолев «обособленность» отдельных, будто замкнутых в себе, разделов сонатной формы путём вычленения отдельных мелодических оборотов, пронизывания всей ткани диалогами-переключками альта и фортепиано, что, собственно, усилило драматургическую составляющую музыки. Вступление, вокальное по своему характеру, напоминает «Арпеджионе» изысканнейшего романтика Ф. Шуберта (ещё один стилистический ориентир). Аккордовый гармонический аккомпанемент, часто встречаемый нами в музыке первой половины XIX века, сопровождает главную тему, которая на протяжении 39 тактов проводится попеременно сначала у фортепиано, затем – у альта, страстного, лирически-экспрессивного. Тон лирической исповеди задан.

М. Глинка долго работал над этой темой – «едва ли не одной из вершин творчества Глинки 20-х годов» (М. Гринберг); это пример настойчивой, во имя гибкости и пластичности, работы композитора над тематизмом. Тема обогащена проходящими неаккордовыми звуками, опеваниями основных тонов, вариантно богата. Впечатляет, по мнению В. Горбунова, и её выдающийся звуковой диапазон («от густого низа струны *g* до верхнего светлого регистра струны *a*»),

расцветший в кульминации главной партии в «огромном динамическом напряжении маркированным штрихом в нюансе *ff*» [3, 234]. Непрерывное, «ненасытное» мелодическое развитие, гибкая, будто с женскими очертаниями, фразировка, неисчерпаемая, разливающаяся искренность высказывания роднит эту тему с романсовой лирикой М. Глинки.

Характер изложения связующей партии в стремительном *piu mosso* лёгкой, виртуозной, трепетной пассажной техники отличается от нежно-мечтательного, созерцательного *piano* широкой распевности побочной, но искренность глубокого чувства, подобно главной партии, неподдельно трогательна, хрупка, словно боится неловкого, неосторожного движения, слова... В подвижных, моторных разделах (связующая, заключительная партии части) фортепиано играет ведущую роль. Непрерывно льющееся, прихотливо меняющееся фигурационное движение, «найденное» Д. Фильдом и воспринятое также А. Алябьевым, характеризует фортепианные высказывания. «Погружение в область элегических эмоций характерно для первой части сонаты. Одна за другой звучат пленительные мелодии, и в них уже сказывается замечательная мелодическая щедрость глинкинского стиля», – замечает Л. Раабен [9, 112]. Всё в сонате поёт, всё предельно насыщено мелодизмом – слушатель буквально «задыхается» от красот, низвергнутых на него потрясающих мелодий. Мелосу сонаты присуща «широта дыхания музыки» (В. Цуккерман), реализуемая в ясном членении мелодики и связности её вопреки этому членению («вторичная широта»), целостном развитии мелодики с перспективной инициативностью её естественного продолжения, долгом пребывания в одной тональности, использовании фактурного элемента для «сцепки» отдельных мелодических построений. Л. Раабен замечает, что первая часть сонаты – «новый для того времени вид песенно-мелодического сонатного *allegro*. В нём Глинка значительно отходит от интонаций, приёмов классического стиля» [там же, 113].

Вторая часть – *Larghetto ma non troppo* – имеет медитативно-сдержанный характер. Весь её мелодический строй и характерные обороты говорят о тесной связи с первой, более динамичной, частью. Созданная М. Глинкой оригинальная конструкция двойной двухчастной формы основана на сопоставлении двух тем – спокойной мажорной и взволнованной минорной. Эта часть, на наш взгляд, весьма отдалённо напоминает своей формой о классической венской школе, но «высвечивает» общность с моцартовскими интонациями. Победившей в этой части национальной традицией однозначно можем назвать русскую. Об этом говорит всё: и близость к городскому романсу, и песенный склад мелодики, и плавный музыкальный рисунок, и неторопливость выразительного повествования. Середина второй части взволнованна, патетична, более подвижна, словно уверенное в себе, яркое динамичное чувство. Всю музыкальную ткань необходимо насытить, по мнению В. Горбунова, естественной свободой дыхания, которая «обеспечивается слитностью движений при смене смычка, равномерной и широкой вибрацией, “вокальной” сменой позиций» [3, 234].

Л. Раабен полагает, что в альтовой сонате наметилась та образно-интонационная линия, которая впоследствии приведёт к знаменитому «Вальсу-фантазии». «Мир душевности, лиризма сонаты для альты с фортепьяно – первая ласточка глинкинского, глубоко человечнейшего мира чувств, который раскроется в “Вальсе-фантазии”. Этот мир – отклик Глинки на мечтательно-элегические настроения, столь распространённые в его эпоху», – пишет он [9, 112]. Важно отметить и то, что существеннейшей стороной альтовой сонаты является музыкальное претворение чувства, неизбежно искреннего, всепоглощающего, удивительно лишённого чрезмерной романтической аффектации, чувства благородного и осознанного. Ведь обретение изысканности в простоте – выражения чувств, мыслей, композиторских намерений, – составляет наибольшую сложность и наивысшую художественную задачу автора. Глинкинский стиль сродни моцартовскому – столь же прозрачное, выверенно экономное по выбору средств, пленительное в своей чистоте. И не случайно мерилом высокой художественности, «классности» исполнительства являются моцартовские и глинкинские образцы.

Как передать проникновенную красоту и задушевность, «открытость» и одновременно утончённость чувств, не ввергаясь в аффектацию, фальшивый мелодраматизм, не превышая художественной меры? Думаем, что и М. Глинка в своём творчестве задавался этим вопросом, проповедуя своими сочинениями высокий эстетизм и поэтику. «Живейшая культура чувства в слиянии с редкостно требовательным интеллектом и гибкими, но строгими канонами гармоничного вкуса – вот основы исполнительской (как и композиторской) эстетики Глинки» [6, 178]. «Неоконченная соната для альты и фортепиано» М. Глинки приоткрыла миру неисчерпаемость глубин глинкинского гения. Она представляется нам произведением, открывающим ряд зрелых русских сонат П. Чайковского, С. Рахманинова, А. Скрябина, Н. Метнера, А. Глазунова. В этом её бесценное значение. Возвращаясь к теме высокой значимости камерно-инструментального жанра, в котором композиторы видели перспективы провозглашения новых художественных смыслов, хочется сказать, что эта соната – замечательное воплощение в музыке передовых идеалов русской культуры первой четверти XIX века, воплощение страстной мечты о русском национальном искусстве. Вспомним в этой связи наставление-девиз русского поэта В. Кюхельбекера: «Да создастся для славы России поэзия истинно русская, да будет святая Русь не только в гражданском, но и в нравственном мире первую державою во вселенной!».

### ***Список литературы***

1. Гайдамович, Т. А. Русское фортепианное трио: история жанра. Вопросы интерпретации / Т. А. Гайдамович. – М. : Музыка, 2005. – 263 с.
2. Глинка, М. И. Записки / М. И. Глинка. – М. : Юрайт, 2019. – 272 с.

3. Горбунов, В. Н. Альтовая музыка русских композиторов XVIII–начала XX века / В. Н. Горбунов // Южно-Российский музыкальный альманах. – Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 231–238.
4. Гринберг, М. М. Русская альтовая литература / М. М. Гринберг. – М. : Музыка, 1967. – 192 с.
5. Канн-Новикова, Е. И. Маленькая повесть о Михаиле Глинке / Е. И. Канн-Новикова. – М. : Музыка, 1987. – 64 с.
6. Кремлёв, Ю. А. Исполнительские заветы Глинки / Ю. А. Кремлёв // Избранные статьи и выступления. – М. : Сов. композитор, 1959. – С. 168–179.
7. Левашёва, О. Е. Михаил Иванович Глинка: Монография / О. Е. Левашёва. – Т. 1–2. – М. : Музыка, 1987–1988. – 733 с.
8. Новиков, А. Н. Рождение музыканта. Михаил Глинка / А. Н. Новиков. – М. : Сов. писатель, 1950. – 615 с.
9. Раабен, Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке / Л. Н. Раабен. – М. : Гос. муз. изд-во, 1961. – 476 с.
10. Шестакова, Л. И. Последние годы жизни и кончина М. И. Глинки / Л. И. Шестакова // Русская старина. – Т. 2. – СПб., 1870. – С. 610–632.
11. Юзефович, В. А. Неоконченная альтовая соната / В. А. Юзефович // Советская музыка. — 1979. – № 7. – С. 88–92.

## **АЛЬТ В ЭПОХУ РОМАНТИЗМА**

Уходя от стилевой типизации в сторону индивидуализации письма, композиторы эпохи романтизма, с их отношением к тембровому значению и отдельному голосу как наиболее последовательному выразителю персонологического начала в музыке, никак не связывают новые пути развития искусства с тембром альта, а владение струнными инструментами, скрипкой и альтом, — навык, необходимый капельмейстеру XVIII века, — в эпоху развития дирижёрского искусства теряет своё значение. Н. Паганини, располагавший альтом большого размера (названным им «Гранд виолой») и включавший в свои концерты альтовые сочинения, не создал для этого инструмента репертуара, ориентированного на его тембровую специфику. Альт продолжает оставаться в тени скрипки, что с наибольшей наглядностью проявилось на примере творчества именно этого гения-виртуоза.

Единственное исключение — Симфония с солирующим альтом «Гарольд в Италии» Г. Берлиоза, в которой альт выступает в функции тембровой персонификации в специфических условиях романтического инструментального театра (драматизации симфонии). Композитор, таким образом, продолжает традиции характеристического использования возможностей инструментального тембра в оперных оркестрах К.В. Глюка, Г. Спонтини, Дж. Мейербера, отмеченных Берлиозом в его Трактате об оркестре. В этом, написанном благодаря заказу Н. Паганини сочинении, где главным предметом отображения становится романтическая «мировая скорбь», непосредственно связанная с образом героя, послужившего её олицетворением.

Нарисованный в первой части симфонии портрет главного героя — Гарольда — сохраняет на протяжении всего сочинения значение лейтмотива и лейттембра. Никакие внешние события не могут повлиять на душевное состояние Гарольда, что отражается в неизменности его тематического материала. Только в третьей части симфонии имеет место некоторое отклонение: лейтмотив Гарольда излагается октавами, захватывая верхний регистр альта, что придаёт новый оттенок просветлённой печали звучанию темы героя. При этом именно серенада горца, в отличие от всех остальных эпизодов программы, находит отклик в душе героя, на время перенявшего её мелодию, оказавшуюся созвучной его мечтательно-романтическому мироощущению.

Весьма показательно, что лейтмотив Гарольда охватывает нижний регистр альта, что придаёт его звучанию терпкий, тёмный оттенок. Выявляя

наиболее характерные краски альтового звучания, связывая глубокий, насыщенный тембр инструмента с передачей обертонов «мировой скорби», трагического мироощущения главного героя, Берлиоз открывает исконную сферу выразительности альтя, отвечающую сумрачным тонам его тембра.

Сочинение Берлиоза получило широкое распространение и популярность с момента премьеры, хотя некоторое время оставались проблемы с поиском исполнителей сольной альтовой партии — часто скрипачи занимали место солиста в этом сочинении. Ближе к концу века одним из ярких интерпретаторов альтовой партии Гарольда стал чешский альтист, дирижёр и композитор *Оскар Недбал* (1874–1930). Он, как альтист-исполнитель, входил в состав Чешского квартета, его сольные выступления были очень успешными, но достаточно редкими. В качестве солиста он появлялся на сцене в основном в сочинении Берлиоза. *«Вряд ли можно себе представить более совершенную интерпретацию! Лишний раз только подтвердилось, что название "король альтя" по праву принадлежит Недбалу»*, — таков отзыв современников в музыкальном журнале «Сигнал» после концерта в Праге в 1898 году <sup>1</sup> [Цит. по: 6, с. 129].

«Гарольд в Италии» Берлиоза в романтическом веке, по сути, остаётся единственным произведением, в котором тембр альтя реализуется «по назначению». Появляющиеся в XIX столетии *камерные сочинения* для альтя оказываются неспособными решить проблему многоплановой сольной презентации инструмента. Они пронизаны духом виртуозного романтизма и требуют от исполнителя крепкой технической оснащённости, сближая исполнительские приёмы на альте со скрипичным («Анданте и венгерское рондо» для альтя и фортепиано К.М. Вебера, сонаты для альтя и фортепиано Ф. Мендельсона, Н. Паганини, А. Вьётана, И. Брамса, А.Г. Рубинштейна, А.А. Винклера)<sup>2</sup>. То, что романтики не видели принципиального различия между альтом и скрипкой, особенно ярко подчёркивает цикл пьес Р. Шумана «Сказочные картины» ор. 113, сонаты А.Г. Рубинштейна и А.А. Винклера, предназначенные *ad libitum* для скрипки или альтя. Ф. Мендельсон, Н. Паганини и А. Вьётан в своих сочинениях явно применяют к альту скрипичную сферу выразительности, а вместе с ней и технические приёмы, требующие скрипичной виртуозности. Неоконченная соната М.И. Глинки стоит особняком в ряду альтовых сочинений данного периода, так как в ней композитор акцентирует лирическую сторону тембровой выразительности альтя, подчёркивая его певучесть и особую бархатистость звучания.

---

<sup>1</sup> Следует отметить, что уже в XX веке музыкальная история Гарольда получит продолжение: О.Е. Фельзер (1939–1998) напишет сочинение «And Harold again» («И снова Гарольд») для альтя и камерного оркестра (1982) и А.В. Чайковский посвятит Юрию Башмету свою симфонию-балладу для альтя с оркестром (1999) «Гарольд в России». Оба произведения наполнены отсылками (цитаты, аллюзии) к симфонии Берлиоза.

<sup>2</sup> Также к отечественным сочинениям этого периода относятся менее известные Концертино для альтя с оркестром А. Арендса, Девять салонных пьес А. Рубинштейна, Элегия для альтя и фортепиано А. Глазунова, Две песни без слов В. Столыпина.

Альтовая соната *c-moll* Мендельсона (1824) является юношеским произведением композитора (написана в пятнадцатилетнем возрасте). Тем не менее, в музыке уже угадывается профессиональный самобытный язык, проявляющийся в объединении порывистого изложения тематизма, виртуозно-романтической насыщенности материала с классической ясностью и чёткостью структуры. Альтовый тембр звучит взволнованно и порывисто в первой части сонаты; грациозно, игриво и целомудренно-кротко — во второй, трепетно-возвышенно и настойчиво, решительно — в третьей. Партия альта изобилует различными двойными нотами, стремительными пассажами, продолжительными виртуозными фигурациями, за которыми оказывается неразличима специфика альтового тембра.

Ещё дальше от тембральной индивидуальности инструмента оказывается Паганини в Сонате для большого альта с оркестром (1834 год). Композитор активно использует верхний регистр инструмента, включая в сочинение излюбленные приёмы, которыми изобилуют его произведения для скрипки. Желая приблизить альт к тесситуре скрипки, Паганини проводит ряд эпизодов флажолетами или в крайней верхней зоне альтового диапазона. На слух сочинение воспринимается совершенно как скрипичное, за исключением редких басовых фраз. Существует предположение, что соната была написана для пятиструнного инструмента, соединяющего регистр альта и скрипки, что объясняет регистровые предпочтения композитора.

Ярким примером представления сольного альта в романтическом виртуозном облике являются сочинения Анри Вьётана: две сонаты, «Элегия» для альта и фортепиано и Каприс памяти Паганини для альта соло ор. 55. Имя Паганини неслучайно фигурирует в альтовом произведении Вьётана: автор во многом перенял опыт адресата посвящения, преподнося альт как аналог скрипки. Обе сонаты композитора пронизаны духом виртуозного романтизма, насыщены эмоционально и технически. В первой части Сонаты *B-dur* ор. 36 (1863 год) вступление требует терпкого, мощного звучания альта, основная тема — воплощение порывистости и страстности — отточенной инструментальной техники для исполнения пассажных движений триолями *spiccato*, виртуозных пассажей шестнадцатыми, аккордового мастерства. Во второй части (романс) альт звучит меланхолично-спокойно и страстно, в финале игривая лёгкая тема с мордентами и форшлагами, требующими чёткого и быстрого произнесения, переплетается с драматическими эпизодами, насыщенными виртуозными пассажами, фигурациями на растяжке, аккордами, вплетёнными в пассажные движения шестнадцатых, бариолажем. Во второй неоконченной сонате ор. 60 первая часть представляет альтовый тембр в гимнически возвышенном характере, а вторая рисует сказочные образы от изящно-танцевального со спиккатированными пассажами до стремительно-бурного трио, написанного по типу *perpetuum mobile*.

Элегия для альта и фортепиано ор. 30 насыщена активными элементами, наполнена различными видами техники, разрушающими привычное представление об этом жанре. Несмотря на спокойное начало основной темы, мятежный дух определяет основное настроение произведения. Сочинение, начатое в спо-

койном элегическом настроении, постепенно выходит за рамки камерной созерцательности, всё больше обрастая напряжёнными элементами. Это приводит к порывистому виртуозно насыщенному финалу, где альт звучит неистово и безумно. Можно предположить, что подобный выход за рамки представленного жанра, продиктованный особенностью альтового тембра, предвосхитил образную сферу инструмента, развитую уже в XX столетии.

Впервые в отечественной альтовой литературе инструмент преподносится как *виртуозный* в сонатах А.Г. Рубинштейна (1829–1894) и А.А. Винклера (1865–1935). Каждый из них внёс нечто новое в звучание альтя: Рубинштейн расширяет спектр характерных способностей инструмента. Альт звучит напряженно и драматично в первой части, лирично и страстно во второй, волшебно — в третьей, и по-русски широко — в финале. Композитор обогащает технический арсенал инструмента многочисленными октавами, как в аккомпанементе, так и в проведении значительных эпизодов тематического материала, продолжительными пассажными движениями, аккордами, хроматизмами, а также расширяет концертный диапазон альтя.

Ярким исполнителем сонаты Рубинштейна стал русский альтист немецкого происхождения *Иероним Андреевич Вейкман* (1825–1895). Он прославился прежде всего своей игрой в камерных ансамблях (струнный и фортепианный квартеты, трио) и тем, что стал первым профессором класса альтя Петербургской консерватории в 1862 году. Несмотря на то, что его педагогическая деятельность продолжалась до 1891 года, большую часть времени Вейкман преподавал в классе обязательного альтя из-за отсутствия студентов-альтистов<sup>1</sup>.

Винклер, переняв тенденцию, подхваченную Рубинштейном на Западе, продолжает техническое раскрепощение альтя. Прежде всего, это касается частого использования верхнего регистра с ещё более расширенным диапазоном звучания. Композитор мастерски совмещает в сонате тембральное разнообразие значительной части всего диапазона альтя (от насыщенного глубокого баса до страстного, но утонченного верхнего регистра) со всевозможными техническими приёмами. В первой части это порывистое, страстное настроение, передача которого требует от альтиста владения пассажной, аккордовой техникой, в совокупности с непрерывающимся звуком, длинной фразой. Вторая часть передаёт мятущееся состояние, основанное на штриховом воплощении в правой руке, которая должна быть подготовлена к мелким и точным движениям в коротких лигах. Третья часть, написанная в форме темы с вариациями, особенно насыщена различными техническими задачами. Финал сонаты интенсивно передаёт характерные возможности альтя, так как каждая новая вариация должна быть исполнена особым тембром в соответствии с необходимым состоянием: от нежного пения до отчаянного порыва. Помимо указанных выше технических требований, альтист при исполнении данного произведения столкнётся со мно-

---

<sup>1</sup> Обязательный альт — дисциплина, которая позволяет скрипачам получить общее представление о принципах игры на альте.

гими видами двойных нот, как в медленном, так и в быстром темпе, а также с флажолетами, бариолажем, хроматическими последовательностями. Ясно прослеживается тенденция к расширению технических способностей инструмента.

Одним из ярких исполнителей сонаты Винклера на альте был выдающийся русский альтист *Владимир Романович Бакалейников* (1885–1953)<sup>1</sup>. Преимущественно его исполнительская деятельность была сосредоточена на камерном музицировании в составе струнного квартета. Сольные выступления альтиста были довольно редкими, но успешными<sup>2</sup>. «Ему одинаково удавались и виртуозные пассажи, и кантилена. У него был мощный звук, без примеси в верхнем регистре, а исполнение отличалось художественной законченностью, теплотой звучания, элегантностью штрихов», — говорили о нём музыканты-современники [6, с. 214]. С 1920 года Бакалейников становится руководителем квартетного класса Московской консерватории и класса специального альта, созданного для одного ученика, пожелавшего заниматься на этом инструменте, — Вадима Борисовского.

Из всех камерных сочинений эпохи романтизма особого внимания достойны сонаты Брамса, изначально написанные для кларнета. Они не теряют популярности среди альтистов-исполнителей во многом благодаря драматическому наполнению музыки. В отличие от представленных выше сонат композиторов-романтиков эти сочинения не имеют своей целью демонстрацию виртуозности исполнителя. В сонатах Брамса на первый план выходит способность музыканта к передаче широкого образного спектра: от гневного порицания до нежного благоговейного трепета, что должно осуществляться посредством тембрального наполнения звука, технические элементы являются лишь второстепенным подспорьем для воплощения драматического образа. Но в данном случае говорить о сознательной драматической трактовке альтового тембра композитором не имеет смысла, так как альтовая версия сонаты, опубликованная в первом издании вместе с кларнетовой, была основана на относительном совпадении диапазонов и появилась по инициативе издателя Фрица Зимрока, а не самого автора.

Акцентированное использование теплого бархатного тембра инструмента, его особой певучести и обволакивающего звучания особенно ярко отражено в Неоконченной сонате *М.И. Глинки* (1804–1857), которую Н.В. Горбунов назвал «жемчужиной русской альтовой литературы» [2, с. 107]. Это сочинение является самым значительным (по художественному содержанию и популярности среди исполнителей) отечественным произведением, написанным для солирующего альта в XIX веке. Обе части сочинения выразительно преподно-

---

<sup>1</sup> Отечественная исполнительская и педагогическая деятельность Бакалейникова продолжается до отъезда музыканта в США в 1927 году.

<sup>2</sup> Скрипачи А. Блюм, Г. Гамбург, А. Домашевич, Л. Пульвер, А. Трахтенберг, Я. Каплун также иногда выступали с альтовыми сочинениями на отечественной концертной эстраде начала прошлого века.

сят тембральные альтовые возможности, благодаря песенной основе сонаты. Глинка активно использует способность альты к разнообразному воспроизведению кантилены: в обеих частях применяется как драматическое, напряжённое звучание, так и нежность и трепетность в романсовом изложении материала.

Расширение технических возможностей альты, продолжившееся в XIX веке, не решало проблемы создания репертуара, ориентированного на тембровую специфику инструмента, который по-прежнему оставался в тени скрипки. В эпоху романтизма именно скрипка в репрезентативном жанре сольного концерта (у Н. Паганини, Ф. Мендельсона) остаётся главным выразителем романтического мироощущения, наравне с новым «героем» психологического века — фортепиано. А под самый занавес эпохи романтизма Р. Штраус, наделив образ Санчо Панса лейттембром альты в своей симфонической поэме «Дон Кихот», иронично подчеркнул его сущность как антигероя уходящего столетия.

Итак, в XIX веке в контексте романтического стиля полноценная сольная репрезентация альты в совокупности технических, тембровых, образно-выразительных и виртуозных возможностей не состоялась. В зарубежном и отечественном репертуаре альт занимает устойчивую позицию сугубо камерного инструмента, а единичные обращения к этому инструменту в крупных репрезентативных жанрах инструментальной музыки задействуют только отдельные стороны его звучания (виртуозность, характеричность). При этом наиболее уязвимой оказывается тембровая сторона использования инструмента, не имеющая собственной «ниши» в романтической эпохе. Меланхолия Чайльд Гарольда — единичная попытка найти сферу образной идентификации альты в соответствии с его тембровой выразительностью в XIX веке.

### *Список литературы*

1. Горбунов, В. Н. Альтовая музыка русских композиторов XVIII — начала XX века / В. Н. Горбунов // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2004. — № 1 / 2, — С. 231-239.
2. Горбунов, В. Н. Русское альтовое искусство XVII — начала XX вв. (инструмент, сфера применения, композиторское творчество): дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Валерий Николаевич Горбунов. — Ростов на/Д., 2004. — 167 с.
3. Гринберг, М. М. Русская альтовая литература / М. М. Гринберг. — М.: Музгиз, 1967. — 184 с.
4. Гудимов, Д. Б. Инструментальное исполнительство в России VIII — I пол. XIX века: к вопросу о становлении струнно-смычковой школы / Д. Б. Гудимов // Музыковедение. — 2012. — № 4. — С. 39-45.
5. Понятовский, С. П. Альт / С. П. Понятовский. — М.: Музыка, 1974. — 100 с.
6. Понятовский, С. П. История альтового искусства / С. П. Понятовский. — М.: Музыка, 2007. — 335 с.

*Вера Нилова, Наталия Попова (Петрозаводск)*

## **Италомания в России в XIX веке. От Глинки к Римскому-Корсакову**

*Кто знает край, где небо блещет  
Неизъяснимой синевою,  
Где море теплою волной  
Вокруг развалин тихо плещет;  
Где вечный лавр и кипарис  
На воле гордо разрослись;  
Где пел Торквато величавый;  
Где и теперь во мгле ночной  
Адриатической волной  
Повторены его октавы;  
Где Рафаэль живописал;  
Где в наши дни резец Кановы  
Послушный мрамор оживлял,  
И Байрон, мученик суровый,  
Страдал, любил и проклинал?*

***А. С. Пушкин***

Это стихотворение А. С. Пушкин написал в 1828 году. Но, в отличие от многих своих соотечественников, включая Глинку, он никогда не был в Италии! С. Волков, сопоставляя Пушкина и Глинку писал: «К середине XIX века Глинка мощным рывком продвинул русскую национальную музыку вперед, как Пушкин несколькими десятилетиями ранее сделал это с литературой. Счастьем для новой русской культуры было то, что её родоначальниками оказались столь гармоничные, столь восприимчивые творцы. Оба в своих сочинениях умудрялись быть одновременно глубокими и лёгкими, сложными и простыми, трагичными и игривыми, изысканными и народными» [4, 390].

Итальянизмы Глинки были предметом исследования Е. А. Ручьевской. В книге «“Руслан” Глинки, “Тристан” Вагнера и “Снегурочка” Римского-Корсакова: стиль, драматургия, слово и музыка» связь оперной мелодики «Руслана» исследована во взаимосвязи с колоратурой *bel canto*. Исследователь выявила два контрастных типа колоратуры, первый из которых – «собственно колоратура, близкая итальянскому *bel canto*, – это область лёгкой пассажной

техники, тесно связанной с тембром лёгкого колоратурного сопрано» [14, 55]. В партиях Антониды, и в партиях Людмилы «эти колоратурные элементы наполняются иной семантикой» [14, 55]. В параграфе, посвящённом колоратурам в «Руслане», Ручьевская отметила, что «итальянизмы Глинки, на которые постоянно указывают (прежде всего, в связи с использованием *bel canto* – колоратуры) распространяются у него не только на вокальные партии, но и на инструментальную музыку. В русле общего стиля благородного виртуозного салона, стиля *brilliante*, колоратура и пресуществляется в пассажи, в игровые, иногда чисто гедонистические, завораживающие слух моменты. Глинка не чужд этому стилю.....» [14, 53].

Большой объём материала по италомании в XIX веке содержится в коллективной монографии «Италия – Россия: четыре века музыки». В статье Анны Джуст «Михаил Глинка и Италия: история противоречивых отношений» разоблачён «миф рождения *подлинной* русской музыки, свободной от западного влияния и воплощающей “русскую душу”» в творчестве композитора [67, 207]. Ссылаясь на исследования Ричарда Тарускина и его метод «историографического ревизионизма»<sup>1</sup>, исследователь подвергла критическому анализу его взгляды на творчество Глинки. «По его мнению [Тарускина], Глинка собрал воедино характерные для русской традиции особенности и вписал их в западной “койне”, которое на язык музыки переводится в рамках так называемого “кода Россини”<sup>2</sup>» [7, 207]. Автор указала, что взаимоотношения композитора с итальянской музыкой всегда были противоречивыми. Глинка оставил свои воспоминания о путешествиях по Европе в «Записках» (1854). Глава «Путешествие за границу и возвращение на Родину» повествует о первом выезде композитора за пределы России и пребывании, в частности, в Италии. По мнению Джуст «описание этой поездки можно счесть метафорой творческого и философского пути, который Глинка проделал как сочинитель» [7, 207]. После этого путешествия композитор «приходит к выводу, что он окончательно и бесповоротно отделился от её [итальянской] культуры» [7, 207]. Эта идея подвергается в письмах к друзьям композитора, а также в очерках В. В. Стасова, который задал вектор восприятия Глинки, как самобытного русского художника. Джуст сослалась на труды О. Левашовой, «авторитетного исследователя творчества Глинки», которая обозначила «слабые места прежнего обобщающего подхода» [7, 208]. Она процитировала Левашову: «Меньше привлекал исследователей “итальянский”

---

<sup>1</sup> В предисловии к шеститомной Оксфордской истории западной музыки, Тарускин писал: «Большинство книг, называемых историями западной музыки, или любого из ее традиционных “стилевых периодов”, на деле являются обзорами, которые рассматривают (и перевозносят) соответственный репертуар, но прилагают мало усилий к тому, чтобы по настоящему объяснить, почему и как все случилось именно так, как оно случилось» » [19, 6].

<sup>2</sup> «Код Россини» – статья Ричарда Тарускина. В этой статье он использует термин «код Россини», который характеризует, как стандартизированные приёмы развития в операх Россини [22].

период творчества Глинки.<...> Авторы популярных очерков отмечали только результат этой зарубежной поездки: осознание своего художественного долга перед родиной, первые замыслы национальной оперы, стремление писать “по-русски”. Настойчиво подчёркивалось негативное отношение композитора к “итальянщине”. Но далеко не всегда учитывалось то важное и ценное, что дала композитору Италия в годы высокого расцвета её национальной оперно-вокальной культуры» [7, 208].

Изучая документальные источники о жизни Глинки и работы<sup>1</sup>, посвящённые пересмотру образа композитора и его отношению к итальянской музыке, музыковед пришла к выводу, что «поначалу, Глинка, как и другие русские музыканты и любители первой четверти XIX века, считал совершенно необходимым обучение на основе западной школы, которая тогда ассоциировалась с итальянской традицией – *универсальной и наднациональной основой музыкального языка* [курсив наш – В.Н., Н.П.]» [7, 209]. Это подтверждается биографическими фактами. Джуст напомнила, что в середине двадцатых годов XIX века молодой Глинка, «работал помощником секретаря Главного управления путей сообщения, но не оставлял занятия музыкой: он выступал в петербургских салонах как пианист и вокалист-любитель, сочинял романсы». [7, 209]. Автор писала, что Глинка «обучался вокалу и освоил исполнительскую манеру, характерную для оперы-буффа; целый год, начиная с осени 1828-го, занимался итальянским языком и композицией с Леопольдо Дзамбони, сыном Луиджи Дзамбони (1767-1837), первого исполнителя партии Фигаро в опере “Севильский цирюльник” (1816), заметной фигурой в Петербурге двадцатых годов» [7, 209]. Также он брал уроки композиции у Шайрля Майера<sup>2</sup> и Джона Фильда<sup>3</sup>. Такого рода занятия заложили фундамент увлечения итальянской оперей и подготовили почву для путешествия по Европе в 1830-х годах.

В этой поездке Глинка познакомился с выдающимися личностями своей эпохи: композиторами Г. Берлиозом, Ф. Мендельсоном-Бартольди, В. Беллини, Г. Доницетти, пианистом Ф. Поллини, певицей Дж. Паста и другими музыкантами. Благодаря знакомству с русским послом в Италии графом И. И. Воронцовым-Дашковым, пользовался его ложами в миланских театрах «La Scala» и «Carcano», где стал свидетелем премьерных исполнений «Анны Болейн» Доницетти, «Сомнамбулы» Беллини, от которых композитор остался под большим впечатлением. Также композитор в своих заметках упомянул посещение «Нормы» Беллини, «Семерамиды» Россини, «Ромео и Джульетты»

---

<sup>1</sup> «Это работы Елены Петрушанской “Михаил Глинка и Италия” (2009), докторская диссертация Даниила Завлунова о партитуре “Жизнь за Царя” и две работы Рутгерта Хелмерса о влиянии итальянской традиции на первую оперу Глинки» [7, 209].

<sup>2</sup> Майер Ш (1799-1862) – российско-германский пианист и композитор, ученик Джона Фильда.

<sup>3</sup> Джон Филд (1782-1837) – ирландский пианист и педагог, переехал в Российскую империю Основателем жанра ноктюрна.

Дзангарелли и других опер. Джуэт убеждена, «что по возвращению в Россию его [Глинки] связь с Италией и её музыкальной культурой не оборвалась, и несмотря на проскальзывающее в “Записках” отчуждение, опыт такого взаимодействия воплотился не только в его раннем творчестве, но, и, что особенно важно в сочинениях, которые были задуманы в противовес традициям прошлого» [7, 218].

В статье Анны Булычевой «Итальянская романтическая опера в жизни Александра Бородина» повествуется об изучении итальянских опер химиком-композитором 1830-1840-х годах вначале в России, а потом в путешествиях по Италии, а также о влиянии оперных партитур Глинки на «Князя Игоря» Бородина. Булычева акцентирует внимание читателя на том, что «он [Бородин] ни разу не ездил в Италию по собственной инициативе, и никогда поездки не носили характер музыкального паломничества» [2, 226]. В 1857 году Бородин впервые поехал в Италию вместе с военным врачом И. И. Кабатом. Во вторую поездку Александр Порьфиревич отправился вместе с Д. И. Менделеевым в 1860-м году. В третий раз Бородин поехал на Аппеннический полуостров в 1861 году вместе со своей будущей женой Е. С. Протопоповой, здоровье которой требовало пребывания в тёплом климате.

В Италии Бородин, также, как и Глинка, посещал постановки опер Россини, Беллини, Доницетти, Верди. Некоторые из этих опер Бородин уже знал благодаря постановкам Петербургских театров и собственному увлечению музыкой. Многие арии из опер вышеназванных композиторов Бородин исполнял наизусть на фортепиано.

В Кабинете рукописей Российского института истории искусств в Санкт-Петербурге хранятся рукописи и печатные ноты из личной библиотеки композитора. Также как письма и воспоминания эти документы подтверждают «достоверное соприкосновение Бородина с итальянской оперой» [2, 226]. Булычёва, изучавшая архивные докумены в РИИИ, свидетельствует о том, что «итальянская музыка занимает в этом собрании не очень большое место, однако представлена довольно широко» [2, 226]. В основном это «виртуозные переложения и фантазии на темы из опер» Беллини («Сомнабула» и «Пират») и Доницетти («Линда де Шамуни», «Дочь полка», «Любовный напиток»).

В 1862 году Бородин познакомился с М. А. Балакиревым и с его помощью «начался новый этап общения с оперным романтизмом: настал черёд пародий» [2, 230]. Результатом стала оперетта Бородина «Богатыри» (1867) на либретто В. А. Крылова. Она состоит из набора популярных арий из разных опер, в том числе и итальянских («от “Севильского цирюльника” до раннего Верди») и музыки, дописанной композитором [2, 230]. По мнению Булычёвой «более двадцати лет непрерывного интенсивного общения с итальянской музыкой», а также изучение партитур Глинки, который неразрывно связан с итальянской традицией «сказалось даже на облике произведения, на котором они ни как не могли сказаться, – на “Князе Игоре”» [2, 230]. Автор приводит примеры, подтверждающие влияние итальянской оперы на монументальную работу

Бородина. Вот некоторые суждения. Во-первых, это «удивительная опытность в вокальных амплуа, распределение партий и нагрузки на солистов, которую трудно приобрести, не познакомясь с несколькими десятками образцов, а русская музыка ещё не располагала столь обширным оперным репертуаром» [4, 231]. Во-вторых – «чёткая, отработанная система оркестровки, что фактически для первого опыта удивительно» [2, 231]. В-третьих, влияние мелодий из опер итальянских композиторов: «Начало арии Кончака в своё время напоминало рецензентам первые такты баллады Пьетро из “Линди де Шамуни” Доницетти. Звучащий в оркестре лейтмотив Ярославны, возможно, вырос из оркестровых проигрышей в Песне о иве из “Оттелло” Россини» [2, 231].

В статье Ларисы Кирилиной «История любви и ревности: Джузеппе Верди» рассматривается вопрос «истории рецепции в России творчества итальянского композитора» [9, 233]. Автор констатирует, что Верди был популярен в Российской империи уже при жизни. Этот факт неразрывно связан с «италоманией», охвативший в первой половине XIX века почти всю Европу.

Популярность в России пришла к Верди в 1850-е годы. Плодородную почву заинтересованности молодым итальянским композитором создали русские послы, жившие в Италии, и путешественники, которые писали о Верди. Стипедиад Императорской Академии художеств Н. А. Рамазанов, проживавший в Риме, в 1845 году писал своему брату об опере «Двое Фоскари»: «Вероятно, ты от меня уже не впервые услышишь имя молодого композитора Верди, который необыкновенно обилён и оригинален в сочинениях. <...> Весь Рим, начиная с какого-нибудь *principe* или *conte* до последнего бирбачона (уличный мальчишка), поёт мотивы из “Фоскари”; все полковые оркестры духовой музыки, какой у нас не услышишь, разыгрывают “Фоскари” при каждом празднике, при каждом удобном случае» [9, 233].

В середине XIX века благодаря итальянской оперной труппе петербургская публика услышала оперы «Набукко», «Риголетто», «Макбет», «Ломбардцы», «Трубадур» и другие. Началом в распространении опер Верди в Москве «стала премьера “Травиаты” в Большом театре, состоявшаяся 14 ноября 1858 года» [9, 236]. Также в Москве важным событием стало исполнение оперы «Трубадур» на русском языке в 1859 году. Во второй половине XIX века итальянская опера стала популярна не только в аристократических кругах, но и в широких массах, которые не всегда владели (или владели не на высоком уровне) другими языками. К иностранным операм стали публиковаться программы на двух языках: на языке оригинала и на русском языке. «Практика исполнения иностранных опер в русских переводах укоренилась на сцене московского Большого театра и сделала возможным их бытование в провинциальных театрах России, где публика совсем не знала итальянского» [9, 237].

Популярность Верди к началу 1860-х годов стремительно возрастала, «что сделало неизбежным его приглашение в Россию». В 1861 году Российский Императорский двор заказал у итальянского композитора оперу для

Петербурга. Верди воплотил заказ в жизнь спустя два года, представив двору оперу «Сила судьбы». В среде русской интеллигенции развернулось противостояние тех кто принимал оперу, и тех кто был категорически против. «Общим местом критики была очевидная репертуарная диспропорция между итальянской и русской оперой, а также досадная разница в уровне финансовой поддержки властями и Дирижцией Императорских театров» [9, 238].

А. Н. Серов начал свой очерк «Верди и его новая опера», посвященный постановке «Силы судьбы», следующими словами: «Верди, как истый сын своего времени второй половины XIX века, как человек практический, для которого муза – музой, а червонцы – червонцами, не отказался приобрести около двадцати тысяч русских рублей вперед» [15, 277]. Но не стоит забывать, что Верди просто выполнял условия контракта. Кирилина писала, что «выбор сюжета <...> был не лучшим в этой ситуации. Тем не менее оперы Верди сильно раздражали русских музыкантов как явление эстетическое» [9, 245].

Подводя итоги музыковед констатировала, что оперы Верди оказали сильнейшее влияние на русских композиторов, в частности, на Н. А. Римского-Корсакого, композиторский почерк, которого на первый взгляд сильно отличается от Верди. Заимствованными приёмами в оперном творчестве русского композитора стали «эффектный контраст двух героинь, кроткой и властной (обычно их исполняют сопрано и меццо-сопрано), а также постепенное возрастание бельканто, достигающее своей кульминации в “Царской невесте”. Драматургия поздних опер Верди (“Дон Карлос”, “Аида”, “Оттелло”) явно была учтена Римским-Корсаковым в его единственной опере на античный исторический сюжет “Сервилии ”» [9, 247].

Влияние оперного наследия Верди Кирилина услышала в операх М. П. Мусоргского («Саламбо», «Хованщина») и П. И. Чайковского («Мазепа», «Орленская дева»). В отношении «Хованщины» замечание Кириллиной заслуживает особого внимания и критического осмысления, так как «с лёгкой руки» Б. В. Асафьева бытовало мнение, что Мусоргский «не “вокалист” в смысле виртуозно-пышного стиля итальянской оперы»<sup>1</sup> [5, 3].

Судьбу оперного наследия Верди в России по статье Кириллиной можно сравнить с параболой: до 1917 года, его творчество было на пике популярности. После революции произошёл спад успеха и-за неприятия «итальянщины». Оперы исполнялись на русском языке, сюжеты с упоминанием царской/королевской власти «перекраивались» в результате чего сюжет часто искажался. Возрождение Верди произошло уже в СССР в середине 1960-х годов. Кирилина, говоря о возвращении Москве статуса столицы, отметила, что эта ситуация неимоверно подняла престиж и значимость Большого театра.

---

<sup>1</sup> В статье «Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского Глебов (Асафьев) писал: «...каждая музыкальная интонация им [Мусоргским] выбираемая, оправдана жизненными стимулами: она проверена на опыте, она вытекает из жизнеощущений данного персонажа, так как они отражаются в его речи» [5, 4].

Автор акцентировала внимание, что «оперы Верди как нельзя лучше подходили для большой сцены такого рода. Они позволяли задействовать весь состав, хор и даже балет» [9, 259]. «Все юбилеи Верди – столетний (1913), столятидесятилетний (1963), и двухсотлетний (2013) – широко отмечались в России, не зависимо от того, какие силы в то или иное время находились у власти и как называлась сама страна» – подводя итог писала музыковед [9, 261].

Особую привлекательность для зрителя представляли выдающиеся оперные исполнители, мастера итальянского *bel canto*: Джованни Рубини (1794-1854), Маттиа Баттистини (1856-1928), Луиза Тетраццини (1871-1940), Энрико Карузо (1873-1921). Репертуар итальянцев был разнообразным. Помимо европейских шедевров, исполнялись и произведения русских композиторов, но на итальянском языке: «Руслан и Людмила М. И. Глинки, «Русалка» А. С. Даргомыжского, «Демон» А. Г. Рубинштейна, «Евгений Онегин» П. И. Чайковского.

Немецкий критик О. Зоннек в статье «Возрождение итальянской музыкальной жизни» (1901 г.), опубликованной в «Русской музыкальной газете»,<sup>1</sup> писал, что «опера настолько сильно заполонила собой всё пространство, что Италия в музыкальном плане стала ассоциироваться только с этим жанром» [8, 74]. Зоннек подтверждал свою мысль тем, что критики того времени писали в основном об оперных постановках, лишь изредка появлялись заметки о церковной музыке, а «другие же виды музыки даже не упоминались» [8, 74]. «Всепоглощающая вакханалия опер поголовно охватила всю страну» – писал автор» [8, 74]. Опера стала «складом» для всей музыкальной жизни в Италии. Как указывал автор, ссылаясь на каталог Рикорди<sup>2</sup>, органистам в церкви предлагалось исполнять фрагменты из «Травиаты» и «Симона Бокканегра» Верди, «Фаворитки» Доницетти. Особенно Зоннека поразило исполнение в Сикстинской капелле дуэта из «Семирамиды» Россини. На концертных площадках звучали фантазии и вариации на темы из популярных опер, увертюры, ансамбли и сольные номера также из оперных постановок. Чтобы максимально точно оценить «захват» Апеннинского полуострова этим жанром Зоннек высчитал по каталогу Рикорди, что только двадцатью четырьмя композиторами было написано сорок семь камерных произведений, а 320 авторов создали 1165 (!) опер.

Осознавая ситуацию оперного засилья в Италии и Европе в целом, заинтересованности Русского Императорского двора в приглашении зарубежных мастеров, и, благодаря, русским путешественникам, писателям и поэтам, уделявшим образу этой страны большое внимание, закономерно, что XIX век русской музыкальной культуры был пропитан италоманией. Светская жизнь

---

<sup>1</sup> Русская музыкальная газета - одна из ведущих отечественных музыкальных изданий конца XIX – XX веков.

<sup>2</sup> Итальянское издательство Casa Ricordi основано в 1808 году в Милане Джованно Рикорди. С 2007 года Ricordi является частью Universal Music Publishing Classical (UMPC), европейского лидера в области публикации классической музыки.

столицы Санкт-Петербурга была основана на постановках итальянской оперы и время, отведённое на итальянский сезон, длилось большую часть театрального года (если театр совмещал несколько разноязычных сезонов). События той эпохи ярко переданы в заметках и статьях выдающегося музыкального критика того времени – Александра Николаевича Серова (1820-1871). Его значимость для становления русского музыкознания сложно переоценить.

О восприятии итальянской оперы, ведущих композиторах и постановках и влиянии итальянского *bel canto* Серов писал в статьях «Итальянская опера в Петербурге. Сезон 1850-1851», «Спонтини и его музыка», «“Луиза Миллер”. Верди в Большом театре», «Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти. Из сочинения Рия “Музыкальные характеристики”» и других. В небольшой заметке Серова «Открытие итальянского сезона. Разговоры между меломанами верхних слоёв Большого театра, подслушанных на месте» кроются истинные впечатления слушателей того времени о итальянской и русской операх. Автор описывает реакцию и разговоры зрителей на оперу Беллини (какую точно не указывает). Внимание женской аудитории было нацелено на внешность исполнителей, прослушивание сольных арий, костюмы и декорации:

«Дама в голубом: Вот меня знакомые взяли в русскую оперу, говорят еще лучшую там у них. Что ж? Представь себе, в чём примадонна? Не отгадаешь! В сарафане!

Дама в розовом: О небо! Да ведь это ужас!

Дама в голубом: Да, в сарафане и повязке, точно кормилица. Ещё хорошо, что кринолин надела, а то совсем, как деревенская баба. Зато – национальный вкус! <...>

«Дама в розовом: Ах! Только у французов и у наших милых итальянцев можно любоваться всем, что на сцене делается!

Дама в голубом: Ещё бы! Уж русским не чета» [16, 129].

В разговорах других персонажей этой заметки – Скептика и Угрюмого меломана – раскрывается борьба двух поколений в восприятии оперы и певцов. Молодое поколение (Скептик) недоволено всем: постановкой, исполнением. Но с другой стороны его волнует сюжет и его развитие на сцене. А старое поколение (Угрюмый меломан) приходит в оперу только ради «услаждения слуха» [16, 130].

«Угрюмый меломан: Удивляюсь вам! Что за охота читать либретто, справляться со смыслом! Я вот двадцать лет абонимирован в опере, а ни разу не заглядывал в переводы либретто.

Скептик: Вы верно хорошо знаете по-итальянски?

Угрюмый меломан: Ни, слова, батюшка, не знаю, но считаю чтение либретто занятием лишним. Для чего, позвольте вас спросить, мы ходим в оперу?

Скептик: Как это для чего? Для оперы.

Угрюмый меломан: То-то для оперы, значит – певцов слушать?

Скептик: Не одних певцов; это бы вышел костюмированный концерт.

Угрюмый меломан: Нет, решительно только *для певцов*. По мне, пой они хоть во фраках, – всё одно. Мне дорого услаждение моего слуха. А то вот нынче, слышали, завелось какое-то новое направление оперы, что хотят там драму какую-то музыкальную. Это, по-моему, чистейший вздор, и публику никогда на эти шутки не подденешь! <...> Арий, кантилен, искусного пения нам давайте! Хоры и речитативы я и здесь-то мимо ушей пропускаю – знаю, что через минутку получу наслаждение» [16, 130]. Эта заметка 1863 года наглядно показывает восторженное отношение любительской публики к итальянскому искусству пения и отвержение и высмеивание русских оперных постановок.

В очерке «Россини. Из сочинения Рия (Riehl) “Musikalische Charakterkorfe”[“Музыкальные характеристики”]»<sup>1</sup> (1865) дана высокая оценка творческой деятельности итальянского композитора, как музыканта, возродившего итальянское *bel canto* и поднявшее мастерство пения на новый уровень. «А поговорите теперь о кантиленах и мелодиях Россини с каким-либо капельмейстером! Он вас уверит, что давать россиниевские оперы теперь решительно невозможно, ибо музыка его не довольно удобна для пения. Оно и понятно: Россини писал виртуозное пение для существовавших в то времена певцов, а певцы тогдашние по части выработки голоса стояли несравненно выше теперешних; поэтому, естественно, с их смертью умерли и его произведения» [16, 240].

Чтобы исполнять произведения такого уровня требовались хорошо обученные исполнители. Подтверждающие эту идею высказывания можно найти в «Заметках о Петербургских театрах» 1851 года, в разделе «Итальянская опера». Серов отметил, что в тот театральный сезон труппа отличалась «удивительным богатством и разнообразием талантов» [15, 82], благодаря чему репертуар также был обширен: «У нас кроме чисто итальянских опер (Россини, Беллини, Доницетти и Верди) каждый сезон дают оперы французской школы (“Роберт”, “Гвельфы”, “Карл Смелый”) и по крайней мере одну из опер Моцарта (или “Дон Жуана”, или “Свадьбу Фигаро” )» [15, 82].

В 1862 году в Петербурге состоялась удачная премьера оперы «Силы судьбы» Джузеппе Верди, заказанная Императорским двором. Композитор приезжал в Россию дважды, вначале для подбора солистов в 1861 г., второй раз – на премьеру. «Требовательность композитора к качеству исполнения “Силы судьбы” показывает, что он относился к заказу из Петербурга с полной серьезностью и ответственностью. Это ни в коем случае не была работа, рассчитанная на слабый провинциальный театр» – отметила музыковед Л. В. Кирилина [9, 239].

Серов не мог пройти мимо такого знаменательного события. Свою высокую оценку данной опере и личности итальянского маэстро критик

---

<sup>1</sup> Вильгельм Гейнрих Риль (1823-1897) – немецкий историк. Статьи Рия переводились с немецкого на русский и дополнялись комментариями Серова и его жены.

выразил в очерке «Верди и его новая опера». Серов писал: «Верди отражает в себе свою национальность и свою эпоху. Он цветок своей почвы. Он – голос современной Италии, а не лениво дремлющий или беспечно влечущийся Италии в комических и мнимосерьёзных операх Россини и Донничетти, не сентиментально-нежной и элегической, плачущей Италии беллиниевской, а Италии пробудившейся к сознанию, Италии, взволнованной политическими бурями, Италии, смелой и пылкой до неистовства» [15, 279].

На фоне этой оживленной творческой атмосферы, путешествий, большого предложения итальянских, а также немецких и французских постановок происходило становление русских композиторов, которые впитывали черты европейского искусства. В их числе – Николай Андреевич Римский-Корсаков.

### ***Искусство *bel canto* и его проекции в вокальных партиях опер Римского-Корсакова***

М. Фролова-Уокер в статье «Римский-Корсаков, “русская музыка” и “так называемая общая музыка”» дала ответ на вопрос: когда и по какой причине композитор «с усердием принялся за перестройку своего стиля» [20, 54]. Исследователь определила границу, отделившую «русский стиль» от «итальянского стиля». К «русскому стилю» она отнесла «Снегурочку» (1881), а к «итальянскому» – «Царскую невесту» (1899). В «Летописи» Римский-Корсаков оставил следующее воспоминание о сочинении «Царской невесты»: «Тогда я приступил к осуществлению давнишнего своего намерения – написать оперу на «Царскую невесту» Мея. Стиль оперы должен был быть *невучий по преимуществу* [курсив наш – В.Н., Н.П.], арии и монологи предполагались развитые, насколько позволяли драматические положения; голосовые ансамбли имелись в виду настоящие, законченные, а не в виде случайных и скоропроходящих зацепок одних голосов за другие, как то подсказывалось современными требованиями якобы драматической правды, по которой двум или более лицам говорить вместе не полагается» [13, 391].

Работа над новым стилем была связана с переоценкой творческих ценностей, которые пришли под воздействием творческого кризиса, наметившегося ещё за шесть лет до этого. Фролова-Уокер, ссылаясь на «Летопись моей музыкальной жизни» и переписку композитора с его женой приводит подтверждения этим событиям. «В эти годы отношение Римского-Корсакова к “русской школе” часто менялось, стрелка его творческого компаса бешено крутилась, как во время магнитных бурь. Когда Лядов и Глазунов тоже начинают критиковать аспекты «русской школы» в середине 90-х, он сердится: “Плюют в колодезь, из которого пили”. Он защищает “русскую школу” публично от нападок Лароша, но приватно продолжает выражать неудовлетворение и сомнения» [20, 54]. Оперы «Ночь перед Рождеством» и «Садко» обозначили новую траекторию развития стиля, но не принесли композитору большого успеха в театральной жизни.

К критериям мелодики *bel canto* Фролова-Уокер отнесла широкий диапазон, «хроматические опевания (возможны иные), итальянская манера каданса, сладкий дуэт в терциях и секстах (скрипка и виолончель), повтор последней фразы после каданса» [20, 59]. Ранее Фроловой-Уокер Е. А. Ручьевская проанализировала колоратуру и орнамент в партии Снегурочки, дала определение колоратуры<sup>1</sup> и классифицировала орнаментальные фигуры и элементы у Глинки<sup>2</sup>. Исследователь пришла к выводу о том, что «Кардинальное отличие орнамента *Снегурочки* Римского-Корсакова от колоратур Людмилы в *Руслане* Глинки заключается в их тематической функции» [14, 77].

В качестве «самой представительной темы-колоратуры» в «Снегурочке» Ручьевская назвала тему «Ау», а «самым характеристическим из элементов темы – мотив “Ау” как чистую колоратуру без текста» (см. пример №1) [14, 79]. Исследователь проследила трансформацию этого мотива в пассаж флейты solo (*Cadenza a piacere giocoso*) и радикальное переосмысление этого мотива во второй картине III действия.

#### Пример №1. Опера «Снегурочка»

Пролог. Ария Снегурочки «С подружками по ягоду ходить»

Анализ, проделанный Ручьевской в отношении *bel canto* в «Руслане» Глинки, даёт основание для вывода о том, что истоками *bel canto* у Римского-Корсакова следует считать и итальянскую оперу, и «Руслана» Глинки. Следовательно, предпосылки того поворота к «новому лиризму», о котором писала Фролова-Уокер, уже были заложены в опере «Снегурочка»<sup>3</sup>. Последующий анализ «комплекса *bel canto*» в сольных партиях из названных опер Римского-

<sup>1</sup> «Колоратура – особый вид внутрислогового распева, пение пассажей, быстрых фигураций на один слог текста» [14, 55].

<sup>2</sup> К «общему фонду» орнаментальных фигур и элементов Ручьевская отнесла: диатоническую восходящую и нисходящую гамму, хроматическую, преимущественно нисходящую гамму, пассажи восходящие и нисходящие, основанные на трезвучии, трели, мелизмы (трилеры, морденты, группетто) [14, 57].

<sup>3</sup> Следует специально оговорить, что в работе не затрагивается вопрос о том, шёл ли Римский-Корсаков, условно говоря «от Глинки», или проявление италомании и влияние Глинки были параллельными процессами.

Корсакова исходит из понимания того, что именно возможности голоса определили методику обучения певцов искусству *bel canto* и художественный результат пения в опере. По этой причине анализу подверглась мелодика оперных арий в аспекте отражения в мелодике тех требований (критериев), которые предъявлялись певцам.

Практика и теория итальянского *bel canto* связаны с итальянскими школами Неаполя, Рима и Болоньи. Отечественные исследователи опираются на трактат Пьера Франческо Този (1653-1732) «Заметки о цветистом пении»<sup>1</sup>. Патрик Барбье – автор исследования разных аспектов жизни кастратов – отмечал, что «труд Този связывает воедино различные теоретические трактаты, авторы которых – от Маффеи в XVI веке до Манчини в конце XVIII века – искали ключ к великой вокальной виртуозности» [1, 77].

В исследованиях Э. Симоновой и А. Хоффман описаны характерные признаки *bel canto*: «рулады, гаммы – мажорные, минорные и хроматические, трели и скачки и, конечно, всевозможные типы каденции» [17; 21]. Характерными чертами *bel canto* «считают красоту тембра, ровность голоса на протяжении всего диапазона, абсолютный контроль дыхания (*filare il suono*), владение *legato*, блестящую виртуозную технику, умение импровизировать» [21, 3]. В целом, певцы, претендующие на вхождение на Олимп *bel canto*, должны были свободно владеть:

1. «способами звукообразования – грудным, фальцетным, головным (для тенора и женских голосов);
2. умением сглаживать регистровые переходы;
3. способами вокальной артикуляции – *legato*, *staccato*, *portamento*;
4. динамическими нюансами – *pp*, *p*, *ff*, *f*, *crescendo*, *diminuendo*, *messa di voce*;
5. пассажной техникой – гаммами диатоническими и хроматическими, арпеджио, руладами, репетициями, скачками с заполнением, скрытым двухголосием;
6. вокальными украшениями – *appoggiatura*, *acciaccatura*, *mordente*, *gruppetto*, *trillo*, *mordentetrillo*» [21, 3].

Перечисленные технические приёмы и составляют «комплекс *bel canto*».

---

<sup>1</sup> Този сформулировал фундаментальные основы вокального академического искусства: «воспитание точного слуха и чистой интонации, точная атака звука с последующей его филировкой (*messa di voce*), идеальное соединение прежде всего двух соседних тонов (*portamento di voce*) как основы столь же идеального *legato*, расширение диапазона за счёт безошибочно выровненного, "медоточивого" соединения регистров (*unione mellifluis*), запрет форсированного звучания при сознательном контроле дыхания». Только освоив эти элементы можно было приступать «к орнаментике, от которой зависела *grazia del canto figurato* ("изящество колоратурного пения")» [18]. В XIX веке выдающийся итальянский композитор Джоакино Россини (1792-1868) прибавил к слову *canto* ("пение") слово *bel* ("прекрасное"), выразив тем самым своё восхищение колоратурным пением прошлого столетия».

Премьера оперы «Снегурочка» состоялась 29 января 1882 года в Мариинском театре. На сайте театра размещена богато иллюстрированная статья Владимира Горячих «Римский-Корсаков в Мариинском», посвященная двум постановкам оперы в 1882 и 1898 годах [6]. Горячих упомянул, что артистическим эталоном для Римского-Корсакова стала Надежда Забела, исполнившая партию Снегурочки в постановке Мамонтовского театра во время гастролей в Санкт-Петербурге в 1898 году. Выпускница Петербургской консерватории, Забела обладала колоратурным сопрано. М. Рахманова писала, что «пение Надежды Забелы-Врубель, ее сценический облик стали для него [Римского-Корсакова] живым воплощением именно лирической стихии искусства» [12].

Партия Снегурочки написана для колоратурного сопрано, что подтверждается диапазонами названных номеров. Ария из пролога написана в диапазоне  $e^1-h^2$ , ариетта – в диапазоне  $d^1-h^2$ , ариозо – в диапазоне  $d^1-a.^2$ . Самый большой диапазон требуется для исполнения ариетты «Как больно здесь». Во всех трёх случаях солистке необходимо в совершенстве владеть разными способами звукообразования (в частности, головным и грудным) и вокальной артикуляцией (*portamento*, *legato*), а также и умением «сглаживать» переходы из одного певческого регистра в другой.

В арии «С подружками по ягоды ходить» с первых же звуков певица должна показать владение *portamento* и умение «сглаживать» регистровые переходы в моменты скачка в мелодии на переходные звуки *e*, *fis*:

Пример №2. Опера «Снегурочка»  
Пролог. Ария Снегурочки «С подружками по ягоду ходить»



Начало ариетты «Как больно здесь» ставит трудную задачу перед исполнительницей – исполнить на *legato* переход из среднего в верхний регистр на *pp*.

Пример №3. Опера «Снегурочка»  
I д. Ариетта Снегурочки «Как больно здесь»



Ариозо «Пригожий Лель» насыщено декламационными оборотами. Мелодическая линия «разорвана» паузами, в результате чего она состоит из коротких фраз в пределах узкого амбитуса.

Пример №4. Опера «Снегурочка»  
 III д. Ариозо Снегурочки «Пригожий Лель»

Poco più lento (♩ = 63)  
 Приго - жий Лель, у - жель тебе не

Пример №5. Опера «Снегурочка»  
 III д. Ариозо Снегурочки «Пригожий Лель»

Moderato  
 Recit. (Снимает занавес)  
 Завя - зенок... На у - ро надо - нозый. Вплету - да цветочки-ва - си -

Пассажная техника в этих номерах разнообразна. Гаммообразные разнонаправленные движения (диатонические/хроматические) можно встретить в каждом из трёх номеров (см. примеры №3, 6, 7).

Пример №6. Опера «Снегурочка»  
 Пролог. Ария Снегурочки «С подружками по ягоду ходить»

recit. mf  
 Пу - стя, о - тец! Ког - да зи - мой хо - лод - ной вер - нешь - ся

Пример №7. Опера «Снегурочка»  
I д. Ариетта Снегурочки «Как больно здесь»

Также можно встретить движение по звукам аккордов. В ариозо «Пригожий Лель» в разделе *Animato* нисходящая трёхзвенная секвенция построена на двух элементах: движении по трезвучию вниз и нисходящем опевании, которое также является распространённым типом движения в оперной мелодике стиля *bel canto*.

Пример №8. Опера «Снегурочка»  
III д. Ариозо Снегурочки «Пригожий Лель»

Скачки с заполнением являются неотъемлемой частью арии «С подружками» и ариетты «Как больно» (см. примеры №2, 9).

Пример №9. Опера «Снегурочка»  
I д. Ариетта Снегурочки «Как больно здесь».

ста - ло: тя - же - ло - ю о - бу - зой, слов - но кам - нем, на  
серд - це пал - це - ток, из - мя - тый ле - дем;

*mf dim.*  
*p*

Речитативы чаще всего используются в ариетте «Как больно здесь», в финальном разделе номера, когда Снегурочка решаете попросить у Матери Весны сердце.

Пример №10. Опера «Снегурочка»,  
I д. Ариетта Снегурочки «Как больно здесь»

- гур - ку. Но я возьму у ма - те - ри Вес - ны не - мно - жеч - ко сер -  
- деч - но - го теп - ла, чтоб чуть - лишь теп - ли - лось сер - деч -

*pp*  
*pp*  
*p*

В арии «С подружками по ягоды ходить» и в ариозо «Пригожий Лель» используется вокальное украшение – *acciaccatura*. Его ещё называют перечёркнутый форшлаг, когда нота-украшение берётся за счёт длительности предыдущего звука:

Пример №11 Опера «Снегурочка»

Пролог. Ария Снегурочки «С подружками по ягоду ходить»

The image shows a musical score for Example 11. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line has the lyrics: «те-ди за-по-ю, за-по-ю ве-се-лу-». A red box highlights a note in the vocal line, which is an *acciaccatura* (a short note with a diagonal slash through it) occurring on the word «се». Above this note is the marking «poco rit.».

Пример №12 Опера «Снегурочка»

III д. Ариозо Снегурочки «Пригожий Лель»

The image shows a musical score for Example 12. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line has the lyrics: «ста-е-те вы в по-ле, рас-це-та-е-те на во-ле.» A red box highlights a note in the vocal line, which is an *acciaccatura* (a short note with a diagonal slash through it) occurring on the word «це».

Динамика и темп в «Снегурочке» выписаны Римским-Корсаковым очень подробно. В арии из пролога «С подружками по ягоды ходить» изменения происходят от *pp* до *mf*<sup>1</sup>. В ариетте «Как больно здесь» динамика выдержана в диапазоне *pp* – *p*. Ариозо «Пригожий Лель» динамический охват – *pp-F*.

Премьера оперы «Царская невеста» состоялась в Москве 22 октября 1899 года силами Товарищества русской частной оперы. Партию Марфы Римский-Корсаков писал для Надежды Забелы [12]. Д. Любимов, исследовавший сюжетные и музыкальные параллели между операми «Царская невеста» и «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти (1835) заметил: «Спустя шестьдесят четыре года, уже на закате романтической эпохи, Н. А. Римский-Корсаков повторил успех итальянского композитора» [11, 32]. Отметив, что «Вокальная партия Марфы в сцене сумасшествия поражает красотой, не уступающей итальянскому *bel*

<sup>1</sup> Меццо-форте появляется в момент декламационного оборота один раз на словах «Пусти Отец».

*canto*, но основанной на русской песенности» [11, 35], исследователь тем не менее отвёл важнейшую роль в системе выразительных средств не мелодии, а гармонии [11, 32], хотя в арии Марфы «Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдем» имеются элементы «комплекса *bel canto*».

*Способы звукообразования* – использование грудного и головного регистров. В декламационном разделе на словах «Какой денёк! Так зеленью и пахнет» и в переходе между разделами *Tempo I* («Ага! Ну не догнал») и *Adagio* («Ах! Посмотри») композитор предусмотрел сглаживание регистровых переходов.

Пример №13. Опера «Царская невеста»

IV д, Ария Марфы ««Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдем». Переход из среднего регистра в верхний

Какой де - не - к! Так зе - ле - нью и пах - нет.

Пример №14. Опера «Царская невеста»

IV д. Ария Марфы ««Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдем». Переход из нижнего регистра в верхний

*Tempo I*  
*recit.*  
А - га! Ну, не догнал! А ведь со всем за - дох - лась не при - вычки...

*Adagio* (♩=44)  
Ах, по - смо - три: ка -

Ария Марфы насыщена разными способами вокальной артикуляции: legato, non legato, staccato. Это разнообразие заложено на сюжетном уровне оперы, так как описывается сцена сумасшествия героини. В примере №14 виден переход от non legato к legato и обратно.

Приём *portamento* использован в быстрых восходящих и нисходящих скачках на широкие интервалы.

Пример №15. Опера «Царская невеста»

IV д. Ария Марфы ««Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдем»»

А прав-да ли, что он зве-нит в И-ванов-ку-ю ночь? Про

Наибольшее количество переходов *portamento* можно увидеть и услышать в разделе *Larghetto assai* (теме «золотых венцов»).

Пример №16. Опера «Царская невеста»

IV д. Ария Марфы ««Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдем»»

*Larghetto assai* (♩ = 60)

Взгля-ни, вон там над

го-ло-вой про-стер-лосьне-бо,

*pp*

*simile*

Об этой теме Фролова-Уокер писала: «Красивейшая тема “златых венцов” в ре-бемоль мажоре, которая создаёт наиболее возвышенный момент этой финальной сцены, происходит из побочной партии 1 части квартета Бетховена op. 95, но стилистически она намного шире своего прототипа. В финале присутствует и очень трогательный итальянский момент: заимствование из секстета «Лючии» Доницетти...» [20, 61].

*Пассажная техника.* Мелодика арии Марфы насыщена хроматическим восходящим и нисходящим движением (см. примеры 13, 15). Используются различные варианты скачков с заполнением (скачки на кварту вверх – пример 17, на сексту вверх – пример 16)

Пример №17. Опера «Царская невеста»  
IV д. Ария Марфы ««Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдем»»

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "там, что злат ве...". A red box highlights a chromatic leap from G4 to D5 in the vocal line.

Немногочисленные *репетиции* в арии Марфы связаны с музыкальной декламацией.

Пример №18. Опера «Царская невеста»  
IV д. Ария Марфы ««Иван Сергеич, хочешь, в сад пойдем»»

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Не хочешь ли те-перьменя до-гнать?". The vocal line is marked "recit.".

Анализ арии Марфы показал, что оперная мелодика в опере «Царская невеста» имеет тенденцию к итальянскому «наклонению» вокального стиля Римского-Корсакова. В тоже время здесь есть признаки вокального стиля, которые

не характерны для *bel canto*. Вся ария развивается приблизительно в одной динамике *pp*. Динамика *f* обозначена в двух моментах: в финале раздела *Adagio* на словах «Ох, этот сон» и в разделе *Larghetto assai* на словах «В краях чужих, чужих землях». Такая динамическая однородность не типична для *bel canto*. В арии нет вокальных украшений, что не уменьшает сложности её исполнения. Такое избирательное отношение к признакам *bel canto* в арии Марфы, рассчитанной на голосовые возможности Забелы-Врубель, наводит на мысль о том, что Римский-Корсаков не возвращался к «комплексу *bel canto*» а действительно, развивал «русский стиль».

Анализ партий Снегурочки из оперы «Снегурочка» и Марфы из оперы «Царская невеста» в аспекте использования композитором «комплекса *bel canto*» показал, что Римский-Корсаков знал голосовые возможности современных ему певиц (сопрано) и понимал значение оперной арии не только в музыкальной драматургии оперы, но и в карьере оперной певицы. Композитор владел этим комплексом и использовал его элементы для вокальных партий своих героинь.

Итальянская оперная традиция в виде «комплекса *bel canto*» в творчестве Римского-Корсакова эволюционировала. В опере «Снегурочка» элементы *bel canto* соответствуют рождённому композитором образу Снегурочки, в создании внешнего облика которого не последнюю роль играли костюмы. В опере «Царская невеста» элементы *bel canto*, являясь органичным компонентом индивидуального стиля Римского-Корсакова, в большей степени отражали не внешний образ Марфы, а её внутреннее состояние. В этой опере внешняя «декоративность» элементов *bel canto* трансформировалась в компонент психологизации образа Марфы в ситуации поворота к «итальянскому стилю». Опыт владения «комплексом *bel canto*» Римский-Корсаков использовал в партии Шемаханской царицы из оперы «Золотой петушок», но уже в контексте стилистики модерна.

Рецепция *bel canto* Римским-Корсаковым мыслилась в контексте реального музыкально-исторического процесса в России в XIX веке, когда «национальные идеи эпохи, получая музыкальное измерение и интерпретацию, оказывали значительное влияние на самоопределение общества, тем самым являясь важным инструментом социальных трансформаций» [10, 9].

### **Список литературы**

1. Барбье П. История кастратов / Пер. с фр. Е. Рабинович. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – 304 с.
2. Булычева А. В. Итальянская романтическая опера в жизни Александра Бородина // Четыре века музыки / Посольство Италии в Москве. Ред.-сост. Лариса Кириллина. – Москва, 2017. – С. 225-238.
3. Верди А. Одержимость Италией русских поэтов и писателей / Российская газета [Электронный ресурс] URL: <https://rg.ru/2010/08/06/rbth-italy.html> (13.12.2021).

4. Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. – М.: Изд-во Эксмо, 2005. – 670 с.
5. Глебов И. К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского. Сборник статей. – М.: Государственное издательство «Музыкальный сектор» – 1928. – 72 с.
6. Горячих В. «Римский-Корсаков в Мариинском» / [Электронный ресурс] URL: [https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/rk175/snow\\_maiden](https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/rk175/snow_maiden) (13.12.2021).
7. Джуст А. Михаил Глинка и Италия: история противоречивых отношений // Четыре века музыки / Посольство Италии в Москве. Ред.-сост. Лариса Кириллина. – Москва, 2017. – С. 206-224.
8. Зоннек, О. Г. Возрождение итальянской музыкальной жизни / О. Г. Зоннек [пер. ст. В.Э. Шольца] // Русская музыкальная газета. – 1901. – С. 71 – 264.
9. Кирилина Л. В. История любви и ревности: Джузеппе Верди // Четыре века музыки / Посольство Италии в Москве. Ред.-сост. Лариса Кириллина. – Москва, 2017. – С. 233-265.
10. Лобанкова Е. В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре от Глинки до Скрябина: Историко-социологические очерки. – СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипит», 2014. – 416 с.
11. Любимов Д. Лючия и Марфа: безумные невесты в оперном театре XIX века // Opera musicologica. – 2022. – Vol. 14, no. 3. – P. 30–45.
12. Рахманова М. «Всё забудется, время кончится...» / [Электронный ресурс] URL: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2021-72/vse-zabudetsya-vremya-konchitsya> (13.12.2021).
13. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. – М.: Согласие. – 2004. – 608 с.
14. Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова: стиль, драматургия, слово и музыка – Санкт-Петербург: Композитор, 2002. – 395 с.
15. Серов. А. Н. Статьи о музыке. Т. 5: 1860-1862 – Москва: Музыка, 1989. – 343 с.
16. Серов. А. Н. Статьи о музыке. Т. 6: 1863-1866. – Москва: Музыка, 1990. – 341 с.
17. Симонова Э. Р. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от ренессансной канцонетты к арии da capo). Исследование. – Уфа: РИЦ УГАИ им. Загира Исмагилова. – 164 с.
18. Симонова Э. Р. Историческое содержание термина bel canto // "Musiqi dünyası" № 2 (55) 2013, 6858 - 6872 pp. [Электронный ресурс] URL [http://www.musiqi-dunya.az/article/55/55\\_4.html](http://www.musiqi-dunya.az/article/55/55_4.html) (01.03.2024).
19. Тарускин Р. История чего? // Opera musicologica. – №4[6], – 2010. – С. 4-19.

20. Фролова-Уокер М. Римский-Корсаков «русская музыка» и «так называемая общая музыка» // Год за годом. Римский-Корсаков — 175: материалы международной научной конференции / Комитет по культуре Санкт-Петербурга, Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение культуры "Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства"; научный редактор, составитель: Л. О. Адар. – Санкт-Петербург: СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2019. – 350 с.

21. Хоффманн А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское искусство и вокальная педагогика / дисс., канд., иск., Казань – 2008 г. – 225 с.

22. Taruskin R. The Code Rossini [Электронный ресурс] URL: <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume3/actrade-9780195384833-div1-001003.xml?print&print#actrade-9780195384833-note-013> (10.12.2021).

## Роль знаменных попевок в симфонической организации оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя»

Задача создания национально-русского музыкального языка, которую Михаил Иванович Глинка решал в опере «Жизнь за царя», не могла обойти стороной включение в её музыкальный словарь традиционной церковной интонационности, составлявшей, наряду с народной песней, слуховую и ассоциативную базу русского народного музыкального опыта. Владимир Федорович Одоевский в открытом письме Алексею Федоровичу Львову по поводу теоретического труда последнего «О свободном и несимметричном ритме» приводит интересное свидетельство о месте и роли церковной культуры в жизни простого русского крестьянина: «Наша Литургия – пишет князь, – есть постоянное поучение для народа, не только религиозное и нравственное, но и разумное. Поговорите с умным крестьянином: он знает почти все молитвы наизусть и приводит из них изречения, б[ольшей] ч[астью] весьма верно применяя их к делу своего быта, следовательно он не только сердцем, но и умом усваивает то, что слышит каждое воскресенье. Это обстоятельство, — продолжает Одоевский, — мне представляется важным во всех смыслах, и довольно странно, что оно до сих пор укрывалось от талантливых людей, писавших у нас церковную музыку, ибо здесь — исходный пункт» [4, л. 5-5 об.].

В 1830-е годы, в период сочинения первой оперы, Глинка достаточно плотно общался с Одоевским, советам которого, по словам самого композитора, он был «в течение работы немало обязан» [1, 270]. В своей поздней статье «К вопросу о древнерусском песнопении» (1864 г.) Одоевский свидетельствует, что одной из граней их общения было обоюдное стремление понять специфику древнерусской монодии: «... в чем заключаются отличия нашего древнего песнопения от западного, итальянского, наносного <...> Или, что одно и то же: на какие *технические* признаки <...> можно указать как на причину, почему всякий русский человек, которого ухо не совсем еще испорчено ни шарманкой, ни итальянской оперой, ни подражаниями тому и другому и руководимый единственно внутренним чувством, слушая то или другое пение, безошибочно скажет: “вот это наше, настоящее, старинное, русское, великорусское” — или: “это что-то не наше, не так, неправильно”? Эти вопросы, со многими другими к ним соприкасающимися, возбудились для меня впервые в наших музыкальных беседах с покойным Михаилом Ивановичем Глинкою. Гениальный художник угадывал многое своим чудным музыкальным чутьём...» [2, 52].

Последние десятилетия жизни князя Одоевского были, как известно, посвящены параллельному исследованию древнерусской церковно-певческой культуры и старинной русской народной песни. Глинка заметно раньше, уже в «Жизни за царя», дал опыт соединения русской песенной стихии с церковным напевом в некое интонационное целое. Насколько это было сознательно, или работала интуиция гениального художника, «многое угадывавшего своим чудным музыкальным чутьём»? Ответить на этот вопрос, не имея никаких эпистолярных подсказок, затруднительно. Но это не снимает объективности факта.

Наличие данного синтеза в хоре «Славься» очевидно. О нём много написано. Исследователи отмечают широкий стилевой синтез, включающий традиции партесного многоголосия, русской песни, древней монодии. Последнее наиболее сложно для прямой слуховой фиксации, так как требует нахождения в этой культуре. Поэтому особое значение приобретают свидетельства лиц к данной культуре причастных. И здесь мы видим расхождение во мнениях о происхождении упомянутого синтеза. Так Владимир Васильевич Стасов, первым обративший внимание на присутствие в хоре «Славься» явных признаков традиционного русского церковного стиля, видел в этом «блистательнейшее доказательство того, с какою гениальностью Глинка инстинктивно постигал и схватывал дух и характер русской музыки...» [8, 151]. Владимир Васильевич Протопопов придерживался иного взгляда. В ставшей классической монографии «Иван Сусанин» Глинки» он высказал сомнение в том, что Глинка руководствовался только интуицией. «Напротив, — пишет исследователь, — скорее следует предположить *сознательный отбор* им художественно-выразительных средств, желание собрать всё воедино» [5, 211]. В качестве одного из аргументов Протопопов в своей работе впервые указал на совпадение начального мотива «Славься», этой важнейшей лейтинтонации оперы, с основной фигурой знаменной попежки «колыбелька»:

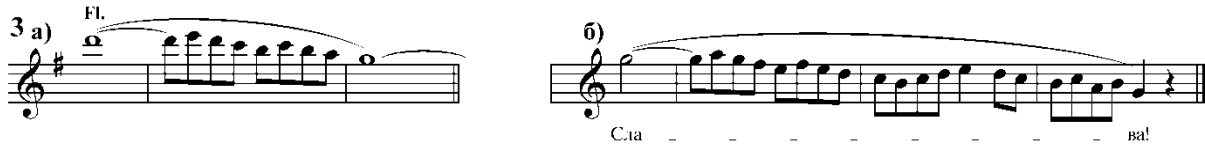


Напомним, что это тот самый мотив, анализу роли которого в симфонической организации оперы посвящена знаменитая статья Александра Николаевича Серова «Опыты технической критики над музыкою М. И. Глинки. Роль одного мотива в целой опере “Жизнь за царя”».

Закономерен вопрос, единственный ли это в опере случай? Протопопов в упомянутом исследовании об опере Глинки приводит очень интересное замечание Степана Васильевича Смоленского относительно одного мотива из фуги Интродукции оперы. В работе «О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии» (1904 г.) Смоленский написал следующее: «Глинка давно сблизил наш славный 1-й глас, вставив его “кулизму среднюю” в фуге “В бурю, во грозу” и разработав ту же кулизу в очаровательном оркестровом заключении этой фуги» [5, 213]. «Кулизу средняя» 1-го гласа:



Как уточняет Протопопов, «Смоленский имел в виду оборот второй темы интродукции, развитый в фуге и получивший завершение в оркестровом ее заключении, а также и в партии корифеев в «Славься»» [5, 213]. Иными словами, речь идет о полностью распетом «глинкинском гексохорде»:



Мнение Протопопова склонялось, правда, к признанию в мелодическом обороте Глинки народно-песенной, а не церковной природы. Не потому ли, что монография писалась на рубеже 1960-х годов? По крайней мере, исследователь не приводит никакой аргументации, ссылаясь лишь на сходное мнение Серова. Однако в статье, к которой отсылает Протопопов, Серов свидетельствует о «чисто русском характере» юбилейный корифеев в «Славься», ни словом не упоминая фольклор [7, 264]. Конечно можно предположить, что причиной несогласия Протопопова со Смоленским послужило ладовое расхождение мотивов. И всё же трудно заподозрить Смоленского, глубочайшего знатока, исследователя и эксперта в области древнерусской певческой традиции, в столь грубой натяжке. Его слух явно улавливал реальную связь.

Ещё в начале XX века наблюдение Смоленского было поддержано и развито другим знатоком русской духовной музыки, Николаем Ивановичем Компанейским. В очень любопытной статье «Влияние Глинки на церковную музыку» он обращает внимание на попевочную природу мелодики великого классика. И указывает, что интонационная база композиторского слуха Глинки свободно (и бессознательно, как считает автор статьи) включала, наряду с фольклорными, с детства зававшие в память церковные попевки. Компанейский даже утверждает, что последние послужили «главнейшим материалом для оп[еры] “Жизнь за царя”», чем, по его мнению и «объясняется производимое ею впечатление» [3, 502]. К сожалению, он почти не конкретизирует своего заявления, упоминая всё тот же хор «Славься» и попевку «Кулизма средняя». Нельзя не отметить, однако, что эту попевку Компанейский обнаруживает уже не в хоровой Интродукции (что до него сделал Смоленский), а в начальной фразе Романса Антонида, где узнаются, на самом деле, лишь некоторые характерные элементы указанного мотива, – тем самым свидетельствуя ещё и о вариативной природе композиторского мышления Глинки.

Но вот что интересно. Отечественные исследователи, и прежде всего опять же Протопопов, приводят широкий круг вероятных фольклорных прообразов народно-песенной природы тематизма «Жизни за царя», включая Интродукцию оперы. Секвентно распетый гексахорд, наподобие упомянутой

выше знаменной попевки, в этих фольклорных примерах не встречается. Имеют место лишь краткие мотивы-опевания в объёме кварты, то есть в том варианте, который композитор использовал в женской теме Интродукции. Более того, обращение к классическим фольклорным сборникам наводит на мысль, что полный нисходящий секвентно распетый гексахорд для русской песни вообще не типичен. В то же время краткий мотив-опевание в объёме кварты типичен настолько, что фольклористы называют его «общим местом» русской песни. В свою очередь исследователи древнерусской церковной монодии о том же кратком мотиве свидетельствуют как об «общем месте» знаменного роспева. И этот же мотив, уже как характернейший элемент стиля, находим в партесной культуре, которая была Глинке, по-видимому, особенно близка. В партесе мотив-опевание, воспринятый, скорее всего, от знаменной традиции, присутствует везде – в скромных партесных гармонизациях, в партесных концертах, в кантах. Причем как в кратком варианте, так и в виде секвентно распетого гексахорда. И последний, в отличие от строгой знаменной попевки «Кулизма средняя», в партесных композициях встречается уже не только в миноре, но вполне допустим и в мажоре. Следовательно, можно констатировать, что гениальный слух Глинки умел находить такие интонационные константы, которые им отождествлялись с цельностью русской национальной музыкальной традиции.

Но присмотримся внимательнее к этому мотиву-гексахорду, к его роли в Интродукции, а затем и в опере в целом. Во-первых, он зарождается не во второй теме Интродукции, как принято считать [См.: 5. 213]. Намеченный еще в главной партии Увертюры, он своими начальными элементами явственно присутствует в заглавной фразе первой темы Интродукции («В бурю, во грозу»), последовательно в ней прорастает и получает первый вариант структурной оформленности в оркестровой каденции темы. Правда, в этом каденционном варианте мотива еще нет опевающей VI ступени (хотя она заложена в запеве), то есть нет реального гексахорда, зато сильно подчеркнута столь значимая для Глинки квинтовая опора («квинта есть душа русской музыки»):

The image shows a musical score for the first theme of the Introduction. It consists of two systems of staves. The top system is for the vocal part, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music begins with a vocal line marked 'Зан.' (Solo) and 'Хор' (Chorus). The bottom system is for the orchestral part, with a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 2/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Анализируя генезис первой темы Интродукции, Протопопов отмечает близость ее мелоса «распевным частям песен» [5, 176]. Почему это важно? В середине 1990-х годов в Петербурге было сделано сенсационное архивное

открытие. В Отделе рукописей РНБ в архиве М. И. Глинки В. А. Савинцева обнаружена автограф Зигфрида Дена, содержащий начальное построение четырехголосного «Canone circolare», тема которого дословно совпадает с заглавными тактами первой темы хоровой Интродукции «Жизни за царя» [6]:



Выяснилось, таким образом, что источником главного героико-патриотического лейтмотива первой оперы Глинки служил европейский инструктивный материал, структурно элементарный, удобная для полифонического развития тема, в которой композитор *услышал* родство с интонационной стихией русского национального мелоса<sup>1</sup>. Восхищает мастерство, с которым Глинка из этого мелодического остова, вариантно развивая его мотивы, вырабатывает, действительно, русскую песенную тему, насыщенную узнаваемой, типичной распевностью. Её заключительным акцентом становится отмеченная выше оркестровая каденция, своего рода обобщающий мотив, ассоциативно восходящий и к фольклорным песенным истокам, и к древнерусской церковной монодии (от которой в нём постепенность и ритмическая выровненность). Эта каденция не имеет прямого сходства с какой-либо конкретной знаменной попевкой, но она организована, тем не менее, как некое подобие попевки.

Отметим: мужской хор Интродукции не мыслился композитором как бытовой образ. Он выражает высокую идею любви к Отечеству. А эта обобщенная идея требовала присутствия высокого, поднятого над бытом, интонационного материала (что и обеспечивает синтез фольклорной песенности с древнерусской церковной интонацией, но также, как ни парадоксально это звучит применительно к патриотической теме, с её «немецкой» конструктивной основой). Область же национального быта композитор передал женской хороводной песне.

Но вернемся к мотиву оркестровой каденции. Уже при первом его появлении в Интродукции мотив наделяется известной самоценностью, как заключительное «слово» её первой темы. И к тому же первое «симфоническое слово» внутри сценического действия (оно отдано тембру виолончели), что, бесспорно, усиливает его обобщающее значение. А в дальнейшем, в масштабе всей Интродукции, он получает роль сквозного вариантно изменяющегося мотива, интонационно объединяющего её грандиозную конструкцию.

Путь участия данного мелодического образования и его вариантов в развёртывании хоровой Интродукции, которая направленно восходит к кульминации в заключительной фуге, представляет собой весьма стройную картину. Ниже она изложена схематично (Пример 6). Напомню основные моменты. На материале упомянутой оркестровой каденции, как известно, совершается моду-

---

<sup>1</sup> Родство это для него определили, надо думать, присутствие в теме, в качестве основы, знаменитого «глинкинского гексахорда», сочетание скачка с постепенным заполнением и характерные опевания.

ляция в тональность второй, женской, темы Интродукции. И в ней в условиях иной ритмической, жанровой и эмоциональной реальности начинает формироваться новый вариант того же мелодического оборота, с включением опевающей VI ступени и секвентным повторением мотива, правда, в виде пока еще рассредоточенной секвенции. Следующий шаг — оркестровая каденция минорного проведения мужской темы. Глинка в ней распевает каденционный оборот в объеме полной гаммы g-moll, что соответствует большей широте дыхания, а одновременно тональной стабильности минорной строфы. Далее в оркестровом развитии женской темы появляется нисходящий пассаж от того же звука g, но в B-dur, обнимающий уже полторы октавы и с мотивом опевания в центре. В фуге, с сочинения которой, по всей видимости, началось создание Интродукции, роль рассматриваемого мотива, как интонационно объединяющего обе её темы, становится очевидной. И наконец, в зоне героической кульминации, в субдоминантовой репризе фуги впервые оформляется (опять от звука g) тот двухзвенный секвентно распетый мотив-гексахорд, который привлек внимание Смоленского заметным сходством с известной знаменной попевкой 1 гласа. Он звучит здесь многократно в виде искусно вплетенного в полифоническое развитие удержанного противосложения, причем только в партии оркестра. При первом же своем появлении этот мелодический оборот вызывает яркие исторические ассоциации — но не столько с знаменной традицией, сколько с мелодикой партесного стиля, потому что представлен частью широко распетой узорчатой фразы, воскрешающей в памяти роскошные партесные композиции рубежа XVII — XVIII веков. Вновь эта фраза зазвучит в хоровом Эпilogе, но уже в ликующих вокальных «юбилеях» корифеев, и тогда еще убедительнее проявится её связь с партесным панегирическим стилем. Так Глинка перекидывает арку от далёкого предвестия победы, данного в кульминации Интродукции, к её всенародному торжеству в Эпilogе.

Только в оркестровой коде Интродукции интересующий нас мотив-гексахорд впервые предстаёт обособленно, как целостное мелодическое образование, мелодическая формула или попевка, которая — и это Глинка ясно подчеркивает начальным октавным ходом — является новым вариантом мотива первой оркестровой каденции. Причем этот новый вариант содержит явные признаки репризности. Он компактно вбирает в себя почти весь интонационный материал, который был рассредоточен когда-то в первой строфе мужского хора, с прямым ладо-тональным совпадением и последующим проведением в одноименном миноре, как это происходило с мужской темой в начале. Складывается впечатление, что процесс вариантного становления этого мотива сквозь Интродукцию — одна из стержневых её музыкальных идей.

Кода Интродукции, как известно, служит еще и оркестровой интерлюдией, которая строится на дальнейших вариантных преобразованиях того же мотива. Преобладание в ней минора и стилистики протяжной песни, прозрачная имитационно-подголосочная линейность переключают

музыкальное повествование из области гимнически торжественной в мир скорбной женской лирики, грусти и одиночества. И Каватина Антонида непосредственно «выливается» из этой интерлюдии, как её эмоциональное и музыкальное продолжение. В основе темы Каватины — новый минорный вариант всё того же мелодического оборота, дополненного теперь VII повышенной ступенью. Уменьшённая интервалика, пусть и в виде опевания, акцентирует напряжённость индивидуального чувства, индивидуальные черты лирического портрета. Так эпос Интродукции, практически без музыкальных «швов», переходит в драму.

6

Интродукция  
I тема (каденция)

II тема (фрагмент)

V-c

V-ni

Fl.

тема

Фуга

Он у вас о-пять!

Cl.

противосложение  
в репризе

Варианты мотива в коде:

а) Fl.

б) Cl.

в) Fl.

Каватина Антонида

Cl.

Описанный интонационный процесс настолько очевиден, что вряд ли имело смысл столь детально останавливаться на нём внимание. Однако, варианты преобразования интересующего нас мелодического оборота Каватиной Антонида не заканчиваются. Они присутствуют в опере, с одной стороны, очень широко, составляя вместе с другими мотивами её русское интонационное поле. Но особенно выделяется ряд экспрессивных, ярко индивидуализированных вариантов рассматриваемого мотива. Причём зоны

этих его *возвращений*, вариантного движения мотива *сквозь* оперу — преимущественно симфонические и все драматургически очень значимы. *Мотив связывает между собой в единую цепь основные оркестровые фрагменты русской линии оперы.*

Следующая встреча с ним — кульминация симфонического Антракта к III действию. Она построена на материале драматической коды Сцены с поляками, являющейся в свою очередь кульминацией акта и еще одним, после оркестрового завершения Интродукции, важным симфоническим эпизодом «Жизни за царя». Это бессловесная кульминация сцены, в которой оркестру поручено выразить происходящее: отчаяние Антонида, смятение чувств только что навсегда покинувшего родной дом Сусанина. Драматизм ситуации подчеркнут акцентированным уменьшённым септаккордом в том самом g-moll, который играл столь важную роль в хоровой Интродукции:

The image shows two musical staves, labeled 'а)' and 'б)'. Staff 'а)' has a treble clef with a Flute (Fl.) part and a bass clef with an Arches (Archi) part. The Flute part has a dynamic marking of 'mf' and features a melodic line with slurs and accents. The Arches part has a dynamic marking of 'mf' and features a bass line with chords. Staff 'б)' has a treble clef with a Flute (Fl.) part and a bass clef with an Oboe (Ob.) part. The Flute part has a dynamic marking of 'p' and features a melodic line with slurs and accents. The Oboe part has a dynamic marking of 'p' and features a bass line with chords. Both staves are in G minor (one sharp, two flats).

В кульминации Антракта соседствуют (как это будет и в коде Сцены с поляками) два разных варианта рассматриваемого мелодического оборота: соль минорный, он экспрессивно сжат, квинтовая основа замещена тритоновой (высшая точка интонационного напряжения данного мотива), и ми минорный, расширенный до сексты, но содержащий VII натуральную ступень, знак трагического.

Соль минорный вариант прямо вытекает из Каватины Антонида и вызовет ассоциации с началом оперы. Там складывалась последовательность: оркестровое заключение Интродукции — Каватина Антонида. Здесь: оркестровое заключение Сцены с поляками — Свадебный хор — Романс Антонида (на интонационном материале всё того же мотива). Обращает на себя внимание ключевая роль в обоих случаях эмоционального мира Антонида как лирического вектора исторической народной драмы. Её сопереживание стране, жениху-воину, а теперь отцу в его подвиге, и в этом сопереживании её личная боль получают в опере симфоническое воплощение. Иными словами,

*предметом симфонизации* в один ряд с темами патриотизма, героической жертвы, неотъемлемо от них, Глинка вводит тему *женской доли в судьбах России*. В описываемой драматической кульминации III действия это обнажается особенно явно.

Вариант ми минорный тоже связан с Интродукцией, напоминая натуральной VII ступенью о скорбном окончании её минорной строфы. Но в то же время он направлен в будущее, к трагической развязке оперы. Его продолжением-развитием становится трагически выпрямленная оркестровая тема, тоже в натуральном миноре, служащая симфоническим рефреном IV действия:

The image shows a musical score for measures 8 through 12. The score is written for Violin (Viol.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor.), and Basses (Bassi). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The Violin part features a melodic line with slurs and accents, starting on a whole note G4 and moving through a series of eighth notes. The Oboe part has a similar melodic line, also with slurs and accents. The Cor Anglais part consists of a series of chords, primarily triads and dyads, providing harmonic support. The Basses part consists of a series of chords, primarily triads and dyads, providing harmonic support. The score is numbered 8 at the beginning.

В этой простейшей теме, имеющей общность с риторической фигурой *catabasis*, сосредоточена квинтессенция идеи *жертвы*, которой посвящено последнее действие оперы и которая с потрясающей силой реализуется в его последней картине. Пронизывающая действие оркестровая тема — своего рода музыкальный символ совершающейся трагедии. Интонационно, из-за абсолютного отсутствия опеваний, она наиболее удалена от своего мотива-прообраза. Но нельзя не услышать в её выпрямленном рельефе и шага возврата к первоисточнику, к оркестровой каденции в начале Интродукции — благодаря возобновлению ясно прочерченной квинтовой опоры, утраченной в вариантах III действия. Последний раз эта трагическая тема звучит во вступлении к Арии Сусанина. Однако отражённо она присутствует и в самой Арии, объединившей в себе важнейшие интонационные «знаки» русской линии оперы. Тема Арии, в которую вплетены и гексахорд, и ритмо-интонации «Славься», завершается нисходящей гаммой в натуральном ре миноре, символом конца пути.

Героический Эпилог. В его оркестровом Антракте, по-бетховенски мощно развивающем тему Интродукции, вновь звучит исходный мотив оркестровой каденции. Он дан здесь и в миноре, в виде скорбного молитвенного канта, и в своем первоначальном мажорном варианте. Только теперь, в E-dur, он освобождается от своей каденционной функции и, выделенный из контекста, преобразуется в ликующую победную фанфару, звонко «pronзающую» оркестровую ткань:

9

Cor.

3

3

Archi

А в хоре «Славься» в юбилеях корифеев воскресает его по-партесному развернутый кульминационный вариант из венчавшей Интродукцию фуги.

Так завершается виток спирали. Лирический песенный мотив, пройдя через драму и трагедию, восходит к победному героическому итогу, отразив цепью своих вариантных изменений генеральную канву разворачивания *русской линии* в драматургии «Жизни за царя». Вместе с последовательным становлением темы «Славься» и неоднократным проведением начальной темы Интродукции он служит симфоническому единству оперы, той идее сквозного симфонического развития, родоначальником которой на почве русского музыкального искусства был Михаил Иванович Глинка.

Остается вернуться к началу статьи и ещё раз отметить, что важнейшие в плане симфонического объединения оперы русские мотивы «Жизни за царя» имеют не чисто песенную основу, а являют собой интонационный сплав: русско-европейский, с одной стороны, с другой — двух источников традиционного национального мелоса, его фольклорной ветви и архаичной церковной, представленной конкретными попевками. Думается, что этот последний синтез (найденный, скорее всего, интуитивно, но нельзя исключать, что и вполне осознанно) был одним из условий, открывшим перед Глинкой в его первой опере возможность, говоря словами Одоевского, возвысить русскую мелодию «до трагического стиля».

Немаловажным представляется в данном контексте и следующее наблюдение, которое требует, конечно, специального исследования. Здесь лишь отмечу, что тот метод вариантных преобразований, который Глинка применяет в отношении русского сквозного музыкального материала «Жизни за царя», мало похож на традиционную для его времени работу композитора с темой. Автор первой русской классической оперы — и в процессе становления темы «Славься», и в прослеженном в настоящей статье пути преобразований одного из мотивов Интродукции — демонстрирует мастерскую вариантную работу с мелодической формулой, то есть, по-русски, попевкой, переводя, таким образом, в симфонический «формат» природную особенность национального мелодического мышления.

### *Список литературы*

1. Глинка М. И. Литературные произведения и переписка, том I. Сост. Ляпунова А. С. М., 1973.
2. К.В.О. [Одоевский В. Ф.] «К вопросу о древнерусском песнопении» // Русская духовная музыка в документах и материалах, том III: Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861 – 1918). Поместный Собор Русской православной церкви 1917 – 1918 годов. Составители Наумов А. А., Рахманова М. П. М., 2002.
3. Компанейский Н. И. Влияние сочинений Глинки на церковную музыку // Русская музыкальная газета, 1904, №19–20. С. 494-503.
4. Одоевский В. Ф. Письмо-статья к А. Ф. Львову по поводу его сочинения «О свободном и несимметричном ритме» // НИОР РГБ. Ф.380. Картон 16. Ед. хр. 4.
5. Протопопов В. В. «Иван Сусанин» Глинки». М., 1961.
6. Савинцева В. А. «Canone circolare» Зигфрида Дена и тема хоровой интродукции оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» // Петербургский музыкальный архив; сб. статей и материалов, вып. 2 / редкол.: Ф. В. Панченко, Т. З. Сквирская (отв. ред.), В. А. Сомов. СПб., 1998. С. 75-83.
7. Серов А. Н. Третий и четвертый концерты дирекции императорских театров // Серов А. Н. Статьи о музыке: В семи выпусках. Вып. 4 / Сост., ред. и комментарии Вл. Протопопова. М., 1988.
8. Стасов В. В. Михаил Иванович Глинка. М., 1953.

## **«Комплекс ектении» как специфическая черта художественной концепции оперы Глинки «Жизнь за царя»**

В истории русской оперной классики «Жизнь за царя» Глинки, как известно, занимает особое место. Открывшая своим рождением классическую эпоху в музыкальном театре первой половины XIX века, «отечественная героико-трагическая» опера стала не только краеугольным камнем в фундаменте национальной оперной школы, но одной из святынь в культуре Отечества.

Изученная несколькими поколениями музыковедов, казалось бы, от первого до последнего звука, пережившая сложные коллизии сценической судьбы (вместившей трансформацию в «Ивана Сусанина» и последующее – спустя почти полвека – возрождение в оригинале), первая русская классическая опера по-прежнему вызывает активный исследовательский интерес.

К примеру, проблематика научных дискуссий рубежных для отечественного музыкознания 1980-х годов, подытоживших достижения советской глинкианы и наметивших некоторые новые для нее концепционные установки, включает целый ряд вопросов, касающихся различных аспектов художественной идеи и авторского текста первой глинкинской оперы, своеобразия ее жанра, драматургии и музыкального стиля<sup>1</sup>.

1990-е годы, определившие иную шкалу научных критериев, принципиально разнящихся с идеологической парадигмой советского музыкознания, «высветили» в глинкиане новые проблемы и ракурсы осознания феномена творческого гения композитора. «Прорвавшись» сквозь толщу официальных титулов и мифов, возникших за два столетия вокруг судьбы и творчества Глинки, мы едва ли не заново оценили грандиозный масштаб его творчества и значимость исторической миссии композитора не только как основоположника композиторской школы, но и как одного из выдающихся выразителей «русской идеи». И сегодня, в преддверии 220-летия со дня рождения великого музыканта, значимость его гениальных воззрений, актуальных нашему времени, открывается нам заново.

В этой связи особую актуальность приобрела проблема связей оперной поэтики Глинки и его творчества в целом с традициями духовной культуры

---

<sup>1</sup> Имеются в виду известные в глинкиане этих лет статьи и исследования В. Васиной-Гроссман, Н. Угрюмова, С. Фролова, М. Черкашиной, Р. Ширинян.

Отечества, рассмотрение которой в значительной мере базируется на многоаспектном изучении художественного текста «Жизни за царя». Именно в нем наиболее очевидным видится сегодня (как впрочем, и во времена Глинки) преломление традиций православного храмового действия, исполненное подлинной самобытности и удивительной органичности.

Обращаясь к проблеме литургических корней образно-семантической концепции оперы и ее жанрово-стилевой структуры, следует заметить, что она попала «в фокус» внимания глинкианы очень давно и, вместе с тем, сравнительно недавно.

К чести глинкинских современников (пусть даже и немногих) нужно подчеркнуть, что наиболее проницательные из них не только весьма точно прочувствовали органичность связей оперной поэтики Глинки с самим духом русской церкви и ритуалом православной службы, но оказались способными услышать составляющие музыкального стиля Глинки и осознать их первоисточки.

Так, в отклике на премьеру «Жизни за царя» сенатор *К. Лебедев* отметил: «...автор имел в своем понятии о национальной музыке (он из нее явился) три начала: русские песни..., церковное пение – всего более в хорах (разрядка моя – Е. С.) и характеристическую черту...» (цит. по [6, 106]).

Показательным в этом плане представляется и (достаточно часто цитируемое в глинкиане) высказывание *А. Верстовского*, прозвучавшее в письме В.Одоевскому: «Нет ораториального, нет лирического; да это ли нужно в опере? Всякий род музыки имеет свои формы, свои границы – в театр ходят не богу молиться» (разрядка моя. – Е. С.; цит. по [5, 267]). Очевидно, что его смысл следует понимать в контексте идеи признания Верстовским, противопоставляющим свои представления об опере глинкинским, связей оперного стиля своего младшего современника (и в известной мере соперника) с таинством храмового действия.

К числу наиболее чутких слушателей оперы нельзя не отнести и зарубежного современника Глинки – французского критика *А. Мериме*. Его весьма прозорливое суждение отразило не только глубинный характер национальных первоисточков «Жизни за царя» и ее, по сути, соборную сущность, но также и неоднозначность ее жанрового облика: «Это более, чем опера, это национальная эпопея, это лирическая драма..., возвратившаяся... в те времена, когда она была... народным и религиозным торжеством» (разрядка моя. – Е. С.; цит. по [5, 154]).

Мысленно соединяя «глинкинскую» эпоху и наши дни с целью подчеркнуть преемственность взглядов современных музыковедов изложенным выше позициям, замечу, что школа советского музыкознания (по причинам идеологического порядка) данный вопрос практически не разрабатывала. Немногими исследователями – в самом общем плане – отмечались приобщение композитора к традициям знаменного и партесного пения, роль хорового концерта и канта. Среди деталей музыкального стиля «Ивана Сусанина» (на протяжении едва ли не полувека) акцентировалась, как правило, «...раскачивающаяся» секун-

довая попевка, типичная для мелодий знаменного распева» [5, 284], «вмонтированная» Глинкой в тему «Славься».

Предлагаемый ниже обзор суждений современных музыковедов по вопросу соотнесения концепции «Жизни за царя» с православной литургией, на мой взгляд, призван отразить сложность и «открытость» его проблемного поля, существующие в глинкиане наших дней, несмотря на достигнутые результаты.

В числе «первопроходцев», думается, следует назвать *Н. Серегину*, сформулировавшую идею приобщения русской оперной классики к лону породившей ее историко-культурной традиции. Говоря, в частности, о творчестве Глинки и ряда его последователей, исследователь подчеркивает мысль о восхождении музыкального театра XIX века «...к первоисточнику русской культуры, к храмовой системе музыкального языка и образности. Возрождалась храмовая тема истории, страданий и духовного подвига...» (разрядка моя. – Е. С., [11, 122])<sup>1</sup>.

Крупный оценочный масштаб присущ позиции по данному вопросу *Н. Бекетовой*, отметившей в «Жизни за царя» опыт новизны Глинки, стремящегося «...средствами светского музыкального жанра воспроизвести синтез православного храмового действия...на почве национальной религиозной идеи...» [1, 118].

*Т. Чередниченко*, характеризуя жанр и стиль «отечественной героико-трагической» оперы, предлагает парадоксальную идею жанровых антитез: в ней «...сталкиваются балет и литургия, театр и храм...» [16, 194]; другой ее же вариант определения жанра – «синтез духовного концерта, симфонии и романса» [15, 104]. Примечательно и замечание о характере речитативов Сусанина, близких «литургическим возгласениям священника» [15, 106].

Считаю необходимым особым образом подчеркнуть в значительной мере разделяемые мной позиции *А. Парина*, подчеркнувшего в жанровой концепции «Жизни за царя» «литургическую природу» [10, 235] и мыслящего хоровой финал оперы в контексте идеи моделирования «всенощного бдения в Пасхальную ночь» [10, 235].

Обращаясь к оценке музыкально-стилевого аспекта проблемы, отмечу мнение *В. Медушевского*: характеризуя музыку Глинки в целом, в которой «...выпелась вся святая культура России» [7, 24], исследователь уточняет культовые первоисточки глинкинского «Славься»: «...ликующий перезвон терции и второй ступени лада как в пятом гласе» [7, 24].

Наиболее углубленным образом данный вопрос рассматривается *Т. Щербаковой*. Усматривая преломление в «Жизни за царя» «...мистериальной жанровой тональности...» [17, 155] исследователь называет ее оперой с «чертами священнодействия» [17, 154], имея в виду наличие в ней черт «русских пассио-

---

<sup>1</sup> Выделенный в цитате фрагмент не соотнесен исследователем с «Жизнью за царя»; но насколько точным представляется формулирование Н. Серегини обозначенной темы стержню религиозно-философской идеи глинкинской оперы!

нов» либо «страстной литургии» [17, 155]. В художественной концепции оперы Т. Щербакова отмечает отражение «духа евхаристии» [17, 155], а ее музыкальную специфику характеризует с точки зрения «господства мелоса молитв» [17, 156] и выросших из него «глинкинских распевов» [17, 156].

Предлагая со своей стороны идею литургийности как компонента оперной поэтики Глинки<sup>1</sup>, органично вплетенного композитором в сложносоставную жанрово-стилевую структуру обеих его опер, подчеркну, что в «Жизни за царя» ее воздействие охватывает все уровни художественной концепции произведения: идейно-смысловой, драматургический, композиционный и музыкально-стилистический.

Литургийность как стержень идейно-философского замысла оперы реализуется в двух аспектах: в нем есть «...идея, выраженная текстом, и ...сверхидея, выраженная контекстом» [9, 82]. В предлагаемом аспекте идеей «Жизни за царя» становится тема патриотического подвига русского народа и его героя Сусанина, совершенного во спасение Святой Руси и «законного Царя». Контекст укрупняет ее трактовку идеями надсюжетного уровня, составляющими сферу сверхидеи, а именно: соборности, Преображения [1], жертвенного подвига во спасение, Божьего знамения, венчания Царя-жениха и Святой Руси<sup>2</sup>, семьи-общины или патриархального крестьянского Дома, связанных с нравственно-этическим кодексом православия. В сферу «сверхидеи» оперы входит также «сюжетика» (тракуемая на высшем уровне обобщения), сопряженная с образно-семантическим пространством «идеального» в своем триединстве цикла русской литургии (Вечерни – Утрени – Обедни), воспроизводимого Глинкой в художественном тексте «Жизни за царя».

Ведущие идеи оперы преломляют «стержневые упоры» смысловой концепции Вечерни, принятой официальным православием: выбора человеком праведного пути и ожидания «явления в мир Богочеловека», Христа-Небесного Царя [8, 27] – в тексте оперы Царя-защитника, «жениха Руси». Связи с концепцией Вечерни обнаруживаются также в известном смысловом параллелизме и близости эмоционального строя текста второй строфы предсмертной ариимолитвы Сусанина<sup>3</sup> одному из наиболее проникновенных псалмов вечерней службы – 140:

Ария Сусанина	Псалом № 140
Господь, в нужде моей	Господи, воззвах к Тебе,

<sup>1</sup> См. об этом публикации автора данной статьи, к примеру [13], [14].

<sup>2</sup> Идею трех венчаний в опере Глинки – «семейного, государственно-народного и церковного» – отмечает Т. Чередниченко [15, 105]

<sup>3</sup> Фрагмент текста партии Сусанина здесь и в дальнейшем приводится по следующему изданию: «Жизнь за царя». Большая опера в 4-х действиях с эпилогом. Текст барона Е. Розена. Музыка М. Глинки. Переложение для пения с фортепиано. М.: Издание А. Гутхейля (б/ги). Дозволено цензурой 27. 02. 1883 г.

Ты не оставь меня!	Услыши мя!
Горька моя судьба!	Вонми гласу моления моего...
Господь, меня ты подкрепи,	...Яко кадило, пред Тобою, –
В мой горький час...	...жертва вечерняя.

Разделяя мнение А. Парина о моделирование в опере временного континуума Всенощного бдения, подчеркну (с учетом отмеченной выше специфики контекста) направленность оперного действия от «предвечерия» и трагически сгущенного «ночного действия» к последнему в земной жизни героя рассвету («Румяная заря промолвит про Царя»). В концепции оперы отражена также идея Преображения, одна из основополагающих в православии. Ее преломление в кульминации финала – в готовности принятия Сусаниным смерти во имя «Зари Преображения» [1, 34] – также позволяет уточнить культовые первоисточки оперы и ее связи с сакральной идеей православной Пасхи, в основе которой лежит мифологема смерти – воскресения.

Идея Божьего знамения как знака избранничества находит свое воплощение в одной из главных кульминаций оперы – ариозо Сусанина (№ 12): «Высок и свят наш царский дом и крепость Божия кругом! Под нею сила Руси целой, а на стене в одежде белой стоят крылатые вожди...». Сцена его смерти также озарена благодатью знамения: «Я видел во сне: в заре, как в огне, стояла цель святым крестом...»

В сфере музыкальной драматургии преломлением литургийности в «Жизни за царя» видятся такие ее специфические черты, как: приоритет хорошего стиля, развивающего национальные певческие традиции и преломляющего соборное начало, являющееся «плотью, кровью» и духом храмового действия; сквозное значение жанра молитвословия, проецируемого композитором на традиционные оперные формы; применение в ряде хоровых сцен принципа ре-спонсория, характерного для организации звукового пространства церковной службы.

В контексте выдвинутой идеи в музыкальной стилистике оперы мною вычленен особый тематический комплекс. Атрибутированный в образно-семантическом плане как «лейткомплекс ектеньи» (по названию жанра молитвенного прошения в православной литургии), он буквально пронизывает музыкальную ткань оперы: как крупных оперных сцен, «твердынь» ее композиционно-драматургической конструкции, так и ряда неких микроструктур, своего рода «малых» ее устоев, входящих в развернутые номера.

Предваряя характеристику «комплекса ектеньи» подчеркну, что включение молитвы как репрезентанта духовно-культовой сферы в художественную ткань сугубо светских жанров (к примеру, оратории<sup>1</sup>, оперы либо иных жанро-

<sup>1</sup> В этой связи вспоминается оратория С. Дегтярева «Минин и Пожарский», в первой части которой композитором введен хоровой дуэт-молитва. Думается, что опытом Дегтярева Глинка вряд ли мог воспользоваться, поскольку оратория, созданная в 1811 г., последний раз

вых моделей музыкального театра), на первый взгляд, не может расцениваться как явление беспрецедентное. Напротив, ко времени создания первой оперы Глинки как в отечественной театральной практике, так и в современном ему европейском музыкальном театре сложились определенные традиции. Вспомним в этой связи отдельные, достаточно хорошо известные в музыкознании, примеры. В частности, в отечественном театре прецедент был создан О. Козловским, весьма выразительно использовавшим молитву в музыке к трагедиям В. Озерова «Фингал» (в хоре жрецов из второго действия)<sup>1</sup>, А. Шаховского «Эдип в Афинах» (в сцене жертвоприношения из пятого действия), П. Катенина «Эсфирь» (в № 5 первого акта).

Говоря о зарубежном музыкальном театре, думаю, вполне достаточно назвать знаменитую молитву Нормы «Casta diva» из одноименной оперы В. Беллини, хорошо известной петербургским любителям музыки (и вероятно, Глинке также) по постановкам 1830-х годов.

Рассматривая вопрос о внедрении молитвы в музыкальную драматургию «Жизни за царя», необходимо отметить уникальность данного художественного решения композитора. По моему глубокому убеждению, его суть заключается в двух моментах. Во-первых, культовый жанр в «отечественной...» опере Глинки получил свою неповторимую, глубоко национальную окраску; следовательно, молитва «вообще» может быть атрибутирована в ней как ектенья, ведущий<sup>2</sup> жанровый компонент православной службы. Во-вторых, ектенья, благодаря гениальному композиторскому чутью Глинки, в опере «погружена» в адекватное своему «сакральному естеству» образно-семантическое и музыкально-стилистическое пространство.

Стабильными в тематической структуре «лейткомплекса ектеньи» являются следующие элементы:

в мелодике – на «русский лад», но сдержанно распетая речитация, близкая характерному для храмового действия псалмодированию, (в «речах» Сусанина – с направленностью фраз к их нижним устоям); особая роль ряда вариантов мотива распетой терции, специфичного для круга песнопений русской литургии;

---

прозвучала в 1818 г.; (очевидно, что юный Глинка был тогда еще очень далек от создания оперы).

<sup>1</sup> Датируемая 1805 годом, трагедия «Фингал» Озерова – Козловского сохраняла (как пишет Ю. Келдыш [3, 37]) популярность в театральном репертуаре до середины 20-х годов, что позволяет выдвинуть предположение о том, что этот спектакль вполне мог видеть молодой Глинка. Живущий в эти годы в Санкт-Петербурге композитор, как известно, был частым посетителем столичных театров.

<sup>2</sup> Исследователи феномена ектеньи, отмечая «особое расположение» [2, 5] к ней в Восточной церкви, утверждают, что в отличие от римско-католической мессы, «все православное богослужение буквально наполнено ектениями» [евд, 5].

на метро-ритмическом уровне – статичность ритма за счет применения равномерного чередования преимущественно четвертных в сдержанном темпе, спокойное «течение» которого разворачивается на основе «русского размера»<sup>1</sup>;

на гармоническом уровне – натурально-ладовые обороты (с характерным для диатоники рассредоточением ладо-функциональной динамики) со включением формул «русской церковной» гармонии (имеются в виду обороты, инвариантом для которых является последование I – VII – III in moll);

по фактуре – «хоральность», реализованная как монументальной аккордикой, достигающий в ряде номеров «высшей грандиозности», так и аскетичным «хоровым четырехголосием», близким стилю обихода Придворной певческой капеллы (разумеется, хорошо известному Глинке, как и любому другому представителю столичного дворянского общества его времени);

на тембровом уровне – оркестровая красочность трех типов: «чистая и строгая» ясность струнных, мощная звучность оркестрового tutti с ярким эффектом «колокольности» и «тембровый микст» (гениальная находка Глинки) – сочетание струнных с тромбонами, на мой взгляд, наиболее специфичный для темброво-звукового пространства православного богослужения<sup>2</sup>;

на тональном уровне – триада тональностей<sup>3</sup>, которую образуют: Es-dur (тональность жертвенного подвига Сусанина)<sup>4</sup>; C-dur («свадебная» тональность, окрашивающая сцены «соборного» ликования)<sup>5</sup>; Des-dur («мистическая» по определению Серова тональность [12, 39], воплощающая идею «сакрального триединства» Святоотеческой Веры, Царя и Святой Руси)<sup>6</sup>;

в эмоциональном плане – «окраска» комплекса дана на уровне двух «аффектов», традиционно присущих богослужению: состояния возвышенной со-

---

<sup>1</sup> Выражение Глинки относится, как известно, к размеру 4/4, специфичному для тематизма русской сферы в опере в целом.

<sup>2</sup> Думается, что последний может рассматриваться как репрезентант глинкинского понимания темброво-колористической специфики оркестра для церкви и оратории. Напомню в этой связи типологию оркестровых стилей, принадлежащую самому композитору и изложенную в его «Заметках об инструментровке»: общеизвестно, что в них, помимо вышеназванного, он выделял также театральный и симфонический или концертный.

<sup>3</sup> Их семантика установлена мной в соответствии с концепционной нагрузкой приводимого ниже ряда оперных номеров и их эпизодов, отражающих развитие ведущих религиозно-философской идеей оперы.

<sup>4</sup> Es-dur ажно соединяет крайние точки в развитии образа героя: экспозицию в первой сцене с крестьянами и трагически просветленную кульминацию – предсмертное ариозо «Румяная заря».

<sup>5</sup> C-dur связывает хор «Здравствуй, жданный гость» в 1 акте (экспонирующий идею венчания), девичий хор «Разгулялася, разлелеялася» в 3 акте (своего рода лирическое свадебное «интермеццо») и Эпilog (апофеоз идеи соборного венчания Святой Руси и Царя).

<sup>6</sup> Des-dur, составляя тональную основу ряда микроструктур оперы, подчеркивает надсюжетную – концепционную общность, к примеру, ариозо Сусанина «Высок и свят» из 3 акта, финала дуэта Сусанина с Ваней «Дорого б дали» (раздел Piu lento № 9 из 3 акта, в котором появляется мотив-символ «имени царя Михаила») и оркестровое вступление к речитативу и арии Вани в сцене у посада.

средоточенности, отмеченной оттенком сурово-сдержанной скорби, и торжества ликования, радости. В эмоциональном тоне, характеризующем партию Сусанина, Глинкой подчеркнут особый оттенок, как мне представляется, «литургийного» генезиса: как и в кульминации Евхаристического канона, он сочетает «...строгость, отрешенность...с предельной сердечностью, теплотой чувства»<sup>1</sup>.

Наконец, нельзя не отметить и драматургической функции «комплекса ектеньи» с точки зрения религиозно-философской концепции «Жизни за царя». Анализируя фактор особой значимости ектеньи в православии, исследователями отмечается, прежде всего, ведущая богослужебная функция жанра: в ней реализуется идея «...диалога алтаря и клироса, с о б о р н о (разрядка моя. – Е.С.) обращаемого к Богу...» [4, 12]. Думается, что миссия ектеньи находит в «Жизни за царя» чрезвычайно органичное воплощение. Действительно, сквозным проведением «комплекса ектеньи», составляющего основу характеристики как коллективного образа – народа, так и персонифицированных героев (главным образом, Сусанина, и отчасти, Собинина и Вани), подчеркивающего их единство, Глинка весьма убедительно раскрывает диалектику идеи соборности, составляющую одну из высших ценностей русского религиозного сознания<sup>2</sup>. В неотторжимой связи «соборного человека» и «соборного мира» (народа, многоединой – «соборной» личности) видится залог торжества Святой Руси и «русского» характера, ставших высшими символами истории Отечества.

Помимо вышеназванных номеров оперы, воплощением «комплекса ектеньи» видятся также хор «Свят господь в своих делах, Русь свята в своих царях» (в № 4), молитва «Боже, люби царя» в квартете из «сцены семейного счастья» (№ 11), преломляющей идею патриархальной семьи, объединенной любовью и верой, предсмертная ария Сусанина «Ты придешь, моя заря!» (№ 20), trio «Ах, не мне, бедному» из Эпилога (№ 23).

Вычлененные эпизоды, пропущенные сквозь призму литургийности, в «жанровом» плане могут быть атрибутированы как разновидности ектеньи, сложившиеся в православном богослужении: «великой», «малой», «сугубой», «просительной», а также «заупокойной» и «литии». С учетом данных существующей научной базы исследования феномена ектеньи [2, 8], а также их функции в драматургии оперы, приведу некоторые из возможных их интерпретаций: зывание к Господу в сцене Сусанина с крестьянами № 3 – образец «малой»<sup>3</sup> ектеньи; хор «Свят господь» № 4 – «сугубой»<sup>4</sup>, молитва в квартете № 11 –

---

<sup>1</sup> Цит. по [4, 25].

<sup>2</sup> Лежащая в основе бытия христианской церкви, идея соборности, как известно, была актуализирована русской общественной мыслью глинкинского времени и манифестирована в доктрине славянофильства, в частности, А. Хомяковым.

<sup>3</sup> «Малая» ектенья «заключает...в себе только одно прошение» [2, 6].

<sup>4</sup> «Сугубая» ектенья – «...с особой силой совершаемое моление...» [2, 6], которому присуще «особо дерзновенный...характер ...состояние особого молитвенного подъема» [2, 7].

«просительной»<sup>1</sup>, русское lamento в Эпiloге – «заупокoйной»<sup>2</sup>, хоры Интродукции и Эпiloга – «великой»<sup>3</sup>. Кроме того, праздничное молитвословие Эпiloга может быть трактовано как преломление «литии»<sup>4</sup>.

В качестве одной из возможных музыкальных иллюстраций к вышеизложенному, приведу пример обнаруженного мной культового прототипа мотива «законного Царя» из хоровой сцены Сусанина с крестьянами (№ 4 1 д.): его интонационный контур почти буквально воспроизводит вариант великой (малой) ектеньи, распространенной в литургическом Обиходе (примеры 1 и 2).

Говоря о роли «комплекса ектеньи» в «Жизни за царя», подчеркну ее особую значимость как некой «матрицы» глинкинского стиля, более чем определенно уточняющей как истоки художественной концепции оперы, лежащие в глубинах национальной ментальности, так и «вектор» ее устремленности в будущее – к религиозно-философским драмам последователей композитора – «Хованщине» Мусоргского, «Китежу» Римского-Корсакова.

### Пример 1



Д. 1. № 4. Сцена с хором «Радость безмерная» (с. 65).

### Пример 2



Ектеня великая (малая); (цит. по [2, 33]).

<sup>1</sup> «Просительная» ектеня, приуроченная к вечеру, - молитва «о самых простых и ...о самых высоких вещах...» [2, 8]: о заступлении Господа, о святой, мирной и безгрешной жизни.

<sup>2</sup> «Заупокoйная» ектеня – молитва «...об упокоении душ всех усопших православных христиан и...родных и близких» [2, 11].

<sup>3</sup> «Великая» ектеня «...выделяется ...наибольшим количеством прошений и полнотой содержания» [2, 6]. В Божественной литургии «...знаменует начало новой...вечной, небесной жизни...» [2, 10].

<sup>4</sup> «Лития» – «...есть особо усердное моление ...в дни больших христианских праздников ...или во время стихийных и гражданских бедствий» [2, 9].

### *Список литературы*

1. Бекетова Н. Концепция Преображения в русской музыке // Музыкальная культура христианского мира. Ростов н/Д., 2001.
2. Евдокимова Ю., Конотоп А., Кореньков Н. Ектения. М., 1997.
3. Келдыш Ю. Оперный театр 1800-1825 гг. // История русской музыки. В 10 т. Т. 4. М., 1986.
4. Ковалев А. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII–70-х XX веков. Специфика жанра и организация цикла. Автореф. дис...канд. иск. М., 2004.
5. Левашева О. М. И. Глинка. Кн. 1. М., 1987.
6. Летопись жизни и творчества Глинки. В 2 ч. Ч. 1. Л., 1978.
7. Медушевский В. Святая традиция Руси // Традиции русской культуры // Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 3. М. – Волгоград, 2000.
8. Мень А. Православное богослужение. Таинство, слово и образ. М., 1991.
9. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
10. Парин А. Хождение в невидимый град. Парадигмы русской классической оперы. М., 1999.
11. Серегина Н. Древнерусское храмовое действо как предтеча театра в России // Музыкальный театр. Проблемы музыкознания. Вып. 6. СПб., 1991.
12. Серов А. Опыт технической критики над музыкою М. И. Глинки. Роль одного мотива в целой опере «Иван Сусанин» / Избранные статьи. М., 1957.
13. Смагина Е. О роли одной темы в опере «Руслан и Людмила». К вопросу «Глинка и русское духовное сознание» // Музыкальное искусство и проблемы современного гуманитарного мышления. Материалы «Серебряковских научных чтений». Книга I. Ростов н/Д. – Волгоград, 2004.
14. Смагина Е. О художественной концепции опер Глинки в контексте идей русского духовного сознания // Материалы Международной научной конференции «М. И. Глинка. Музыка истории». М. – СПб., 2004.
15. Чередниченко Т. Курс лекций по истории музыки. М., 1998.
16. Чередниченко Т. Русская музыка и геополитика // Новый мир, 1995, № 6.
17. Щербакова Т. «Жизнь за царя»: черты священнодействия // Музыкальная академия, 2000, № 4.

## **О претворении жанра попури в ансамблевых произведениях М.И.Глинки**

При всех новаторских устремлениях Глинки, в подходе композитора к жанру мы одновременно сталкиваемся с удивительной традиционностью, можно даже сказать, классицистской строгостью. Он никогда не смешивает разные жанры и не выдумывает никаких новых жанровых обозначений. Композитор, скорее, следует логике внутренних преобразований за счёт глубины понимания специфики жанра и его генезиса, порой актуализировав оттенки его употребления в прошлом.

Согласно М.Г. Арановскому, чьё исследование в свою очередь развивает классическую отечественную теорию жанра В.А. Цуккермана и А.И. Сохора, наряду с внутренними закономерностями, очень большую роль играют внешние детерминанты жанра, складывающиеся в зависимости от ситуации функционирования. Тогда «жанр выступает как: 1) форма общения; 2) форма высказывания; 3) установка восприятия, причём два последних ракурса являются непосредственным следствием первого» [2; 16]. Это свойство жанра Глинка понимал очень хорошо, ибо он всегда очень точен к нюансам бытования и восприятия. Аудиторию, к которой обращался Глинка в своей ансамблевой музыке с участием фортепиано, составляли любители. И хотя в этом кругу были очень талантливые люди, высокообразованные и хорошо разбирающиеся в музыке (такие, как В.Ф. Одоевский, М.Ю. Виельгорский), в основном, особенно в молодые годы, Глинка ориентировался на тех, для кого музицирование было формой времяпрепровождения. Сохранение Глинкой и некоторыми другими композиторами его времени традиций жанра было связано, во многом, именно с этим: покупая ноты нового произведения, любители должны были чётко понимать, какой род и вид музыки они выбирают.

В настоящей статье речь пойдёт о достаточно крупных ансамблевых сочинениях, написанных в ранний период творчества и ориентированных именно на любительское, приятное досуговое музицирование. В их основе лежит чрезвычайно распространённый в первой трети XIX века жанр *попури*, скрывающийся за разнообразными названиями: «Блестящий Дивертисмент на темы “Сомнамбулы” Беллини», «Серенада на темы из оперы “Анна Болейн” Доницетти» (оба — для фортепиано и инструментального ансамбля), «Каприччио на русские темы» для фортепиано в 4 руки. Такая вариативность в наименовании была характерна для глинкинской эпохи. Общим для выбранных сочинений яв-

ляется принцип свободной вариационной обработки чужих тем, а также контрастно-составная структурная модель.

Видимо, не случайным является тот факт, что все попури Глинки написаны для инструментального ансамбля либо для фортепианного дуэта (что является как бы заменой ансамбля или даже оркестра). Это сближает их с жанрами лёгкой музыки 1-й половины XIX века — с серенадами, дивертисментами. Напомним и о родстве попури с другим популярным массовым жанром того времени — вариациями или вариационной фантазией. У Глинки вариационный генезис попури очень силен. Родство «Дивертисмента на темы “Сомнамбулы”» с вариациями отмечает А. Д. Алексеев. Оно заключается в выборе того же типа драматургии, что и в большинстве вариационных циклов Глинки: «Последовательное нарастание движения (*Larghetto* — *Moderato* — *Allegretto*), торможение (*Andante cantabile*) и энергичное эмоциональное нагнетание в развёрнутом финале обобщённого характера (*Vivace*)» [1; 80], а также в преимущественно вариационных приёмах развития внутри отдельных разделов пьес. Тот же автор находит в «Дивертисменте» и черты сонатности, с чем трудно согласиться полностью. Синтетический финал как раз очень характерен для жанра вариационной фантазии, танцевальной сюиты и попури, поэтому обратный порядок появления тем предыдущих частей в одной тональности ещё не говорит об элементах сонатной формы. Другое дело — наличие типичного для сонатного цикла темпового и образного соотношения разделов: медленное вступление — *Moderato* (I часть) — *Allegretto* (скерцо) — *Andante cantabile* (медленная часть) — *Vivace* (финал). Это уже не случайно, если учесть, что в большинстве попури того времени количество частей не регламентировано и очень далеко от строгости классических циклов. Хотя в названии «Дивертисмент» подчёркивается отличие развлекательного рода произведения от серьёзного стиля, концентратом которого является сонатно-симфонический цикл, в прошлом жанру дивертисмента были более свойственны черты сонаты, чем сюиты (как это было, скажем, в чисто сюитных серенадах). Многие раннеклассические сочинения, называющиеся дивертисмент, в действительности представляли собой сонаты. Глинка, по-видимому, хорошо знал былое различие двух жанров, хоть и стёршееся к тому времени. В этом легко можно убедиться при сравнении «Дивертисмента» с написанной Глинкой в то же время «Серенадой на темы «Анны Болейн»: в последней черты сонатного цикла, понятно, отсутствуют.

Уникальное для попури начала XIX века строение «Дивертисмента», как нам кажется, объясняется выверенной многими поколениями драматургической целесообразностью последования частей сонаты или симфонии. Глинка «накладывает» этот необходимо-достаточный порядок на уже апробированную им драматургию вариационного цикла, в результате чего и получается компактное строение «Дивертисмента». Доказательством первичности вариационного, а не сонатного цикла является и помещение медленной части, основанной на самом выразительном образе «Сомнамбулы» — арии Амины, в конце, на месте обычной лирической предфинальной вариации.

Небезынтересно сравнить «Блестящий Дивертисмент на темы “Сомнамбулы”» Глинки с двумя произведениями его современников, написанных на мотивы из той же оперы Беллини. Речь идет о «Большом Капризе на темы “Сомнамбулы”» С. Тальберга и «Большой концертной фантазии на темы “Сомнамбулы”» Ф. Листа (оба созданы в начале 40-х годов XIX века). В «Большом Капризе» Тальберга использованы те же темы, что и в «Дивертисменте» Глинки; более того — они идут в том же порядке. Как и Глинка, Тальберг и Лист соединяют все части переходами, в которых осуществляются модуляционные и тематические связки. Подобно «Дивертисменту», в «Фантазии» Листа возникают многочисленные арки, скрепляющие форму целого.

Главное отличие «Дивертисмента» Глинки от пьес Тальберга и Листа — в типе фортепианной фактуры. У Тальберга и Листа применяется, в основном, массивная крупная техника (октавная, аккордовая). Очень многое, если не все в стиле этих пьес продиктовано собственной исполнительской манерой авторов. Особенно это заметно во вступлениях — как бы quasi-каденциях и одновременно quasi-прелюдиях, в которых пианист «разыгрывается», настраиваясь на большую и трудную исполнительскую задачу. Инструментализм диктует манеру письма в такой степени, что вокальное происхождение мелодий затеняется. У Листа нет даже «цитатных» проведений тем из «Сомнамбулы», за исключением одного — где мелодия Беллини оформлена как типичный листовский ноктюрн. У Глинки вокальное начало гораздо более развито. Это связано и с тем, что он не был исполнителем-виртуозом, и с его собственной приверженностью пению, вокальной стихии, даже в инструментальной музыке. Но главное — это еще предыдущий этап в развитии жанра попури, более тесно связанный с тем источником, из которого взяты темы. У Листа и Тальберга заимствованные популярные оперные мелодии уже служат только предлогом для проявления своего пианистического мастерства.

Для определения места Глинки в истории попури полезно привлечь ещё одно произведение — «Фантазию, вариацию и рондо на темы “Сомнамбулы”» Ф. Бейера. Хотя она была издана в 1854 году, т. е. на 10 лет позже «Дивертисмента» Глинки, её стиль отсылает нас к тому, с чего собственно попури началось. Это чисто прикладное сплошь состоящее из цитат, между которыми существуют лишь формальные, очень маленькие связки. Нет ни вариационной, ни мотивной разработки материала, стиль автора вовсе не ощущается. Произведение создано с совершенно определенной целью: вызвать в памяти слушателя любимые оперные мелодии, как бы переложить их для фортепиано. При минимальном творческом усилии достигается максимальный коммерческий успех. Не то у Глинки. От простого переложения он переходит к парафразе на оперные темы, где источник заимствования ещё вполне угадывается, но индивидуальность автора в меру преобразует его. В пьесах Листа и Тальберга, как уже говорилось, авторский стиль решительно преобладает. Это уже не столько попури, сколько даже не фантазии на темы, а фантазии “по поводу” тем Беллини.

Ещё одно попури Глинки — «Серенада на темы из оперы Доницетти “Анна Болейн”. «Серенада» существует в двух авторских редакциях: для фортепиано, арфы, фагота, валторны, альты, виолончели и контрабаса, и для фортепианного дуэта. Фактически вторая является клавираусцугом первой. «Серенада» принадлежит к тому «развлекательному» роду музыки, который традиционно исполняли на открытом воздухе, что и попробовали сделать в первый раз исполнители, но, по словам Глинки, «плохо разочли акустику и звуки разносило во все стороны» [3; 51]. Но даже и без этого примечательного опыта, черты серенад XVIII века ясно просвечивают через оболочку попури. Это, во-первых, сюитность цикла, состоящего из семи частей: *Larghetto* (Интродукция) — *Cantabile assai* — *Moderato* — *Larghetto* — *Presto* — *Andante~cantabile* — *Allegretto~moderato* (Final). Во-вторых, присутствие в составе ансамбля фагота и валторны — инструментов, по преимуществу, «пленэрных». Хотя первичной моделью для Глинки послужила циклическая ансамблевая серенада, в некотором смысле он воспроизводит и склад сольной (вокальной или инструментальной) серенады: мелодия (соло или дуэтом) в сопровождении арфы и (или) фортепиано. Арфа и фортепиано и взаимодействуют, и взаимодополняют друг друга, подражая типично серенадному гитарному или лютневому аккомпанементу. Если в «Дивертисменте» и «Серенаде» Глинка демонстрирует итальянское попури, то в «Каприччио на русские темы» для фортепианного дуэта (напомним, что в «Записках» Глинка называет Каприччио «*rot-rougi*»). [3; 60] следует очень удачная попытка создания русского попури. Подробный анализ «Каприччио» проделан В.В. Протопоповым [4] и Е.Г. Сорокиной [5], поэтому мы затронем здесь только проблему жанровой принадлежности сочинения. Жанры попури и каприччио достаточно близки, и композитор, как видно из приведённой авторской характеристики, пользуется ими как синонимами, но, тем не менее, в заголовок выносит всё же слово «каприччио».

Общеизвестно, что под каприччио в XIX веке, в том числе, в 30-х годах, когда Глинка писал своё «Каприччио», понимали виртуозную концертную пьесу, для которой характерны импровизационно-свободные принципы формообразования. Название «каприччио» (как и «рапсодия») указывает и на ярко выражённую национальную окраску музыкального материала. Особенно это заметно в русской оркестровой музыке («Итальянское каприччио» Чайковского, «Испанское каприччио» Римского-Корсакова). Однако, как и у каждого жанра, у каприччио была своя предыстория. Первоначально, к XVI–XVII векам, каприччио были по преимуществу полифоническими произведениями. В глинкинском «Каприччио» тоже есть частые обращения к полифоническим приёмам, что в 30-е годы XIX века воспринималось как поистине причуда и каприз. В 1834 году (год написания «Каприччио») Глинка серьёзно и основательно учится контрапункту у Дена. Некоторая «эйфория» от овладения контрапунктическим мастерством в «Каприччио» очень заметна (фугато в разработке, соединение тем с перестановками в репризе). Но не стоит забывать, что в горниле полифонической обработки классического образца закаляются русские темы.

Глинка как бы «спрягает» высокий стиль в музыке с народным напевом, пока что под ни к чему не обязывающим заголовком «каприз». Но спустя два года в Санкт-Петербурге прозвучит «Жизнь за царя», где, по выражению В.Ф. Одоевского, Глинка возвысил русский напев до трагедии уже в столь серьёзном жанре, как героико-патриотическая опера. А главное — «кучерская» музыка будет рассматриваться как вполне пригодный для полифонической обработки материал. «Каприччио» предсказывает «Сусанина» и в общем духе музыки: «основательном», «важном» (каким является характер главного героя оперы, по собственному определению Глинки), по-хорошему почвенном и патриотическом. В этом произведении — впервые до «Жизни за царя» — Глинка осуществляет и органичный синтез стилистики крестьянской песни (1, 2, 3 темы) и городского романса (тема *Agitato*). О предвидении вариационных приёмов «Камаринской» в этом произведении тоже нелишне вспомнить. Как мы видим, «Каприччио» оказалось подлинным капризом, всплеском гениальной «самости» Глинки, тогда ещё почти не выходящего за грань общепринятой манеры письма. В зрелые годы собственное развитие Глинки и изменение ситуации в музыкальной жизни в России приводят к тому, что потенциальная аудитория композитора кардинально меняется. Он пишет уже не для великосветской публики (недаром, в «Записках» и в письмах усиливаются жалобы на «бездушный свет»), но для своего молодого окружения — братьев Д.В. и В.В. Стасовых, А.Н. Серова, В.П. Энгельгардта, А.С. Даргомыжского и других. Это обстоятельство безусловно объясняет тот факт, что больше Глинка к попури не обращался. «Каприччио» осталось непревзойдённым в его творчестве образцом этого жанра.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что в трактовке попури, как и в других жанровых областях, метод Глинки проявляется в уникальном свойстве синтезировать многое и одновременно отбирать лучшее, самое передовое в развитии музыкального искусства прошлого и настоящего. Композитор сохраняет «ядро» жанра и при этом виртуозно обновляет его «периферию». Жанровый инвариант попури обогащен у композитора вариационностью, сюитностью, сонатностью, полифоничностью. Во всех сочинениях наблюдается удивительное свойство высветить вокальную природу тематизма при филигранной его инструментальной обработке. Композиционная техника Глинки, его уникальное чувство формы «облагораживают» контрастно-составную форму, уравнивают её. Благодаря удивительному композиторскому дарованию и мастерству «лёгкий» жанр обретает художественный вес и значимость.

### ***Список литературы***

1. Алексеев А.Д. Русская фортепианная музыка: от истоков до вершин творчества: предглинкинский период; Глинка и его современники; А.Рубинштейн; Могучая кучка / А.Д. Алексеев, Академия наук СССР, Ин-т истории искусств Министерства культуры СССР. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1963. 272 с.

2. Арановский М.Г. Структура музыкальных жанров и современная ситуация в музыке / М.Г.Арановский // Музыкальный современник. Вып. 6. М.: Советский композитор, 1987. С. 5–44.

3. Глинка М.И. Записки / М.И. Глинка; подг. А.С. Розанов. М.: Музыка, 1988. 217 с.

4. Протопопов В.В. Два крупных сочинения молодого Глинки — Симфония-увертюра и Каприччио на русские темы // М.И. Глинка: исследования и материалы / Гос. научно-исследовательский ин-т театра и музыки ; под ред. А.В. Оссовского. Л.; М.: Музгиз, 1950. С. 117–161.

5. Сорокина Е.Г. Фортепианный дуэт: история жанра / Е. Сорокина. М.: Музыка, 1988. 316 с.

## Контексты

*Александр Демченко (Саратов)*

### Эрнст Теодор Амадей Гофман

**Го́фман** Эрнст Теодор Амадей (1776–1822), немецкий писатель. Совмещая реальное и причудливо-фантастическое, трагическое и комическое, лиризм и сатирический гротеск, с присущей романтикам подчёркнутой тенденциозностью и субъективной заострённостью раскрыл противостояние прозаизма обыденного существования, серости мещанских будней, эгоизма низменных интересов собственнической морали и мира мечты, красоты, творческой одержимости, бескорыстных чувств, носители которых в своём столкновении с окружением обречены на страдания и одиночество (сборник новелл и повестей «Фантазии в манере Калло» 1814, повесть-сказка «Песочный человек» 1815, роман «Житейские воззрения кота Мурра 1821»). Кроме того, он стал родоначальником детективного жанра (повесть «Мадемуазель де Скуюдери» 1818) и открыл для литературы XIX века тему одержимости картёжным азартом (новелла «Счастье игрока» 1819). Как личность, являл собой пример столь притягательного для романтиков художественного универсализма: помимо писательского труда, был также художником-графиком, театральным режиссёром и художником-декоратором, композитором (среди его музыкальных сочинений – первая немецкая романтическая опера «Ундина»), дирижёром, организатором музыкальной жизни и музыкальным критиком (его статьи и рецензии положили начало романтической эстетике).

*Уже по приведённой энциклопедической справке очевиден тот факт, что Гофман был из числа тех романтиков, которые по своим творческим принципам находились в резком контрасте к тому, что делал Глинка.*

Центральная проблема, которую выдвинул в своём творчестве немецкий писатель, сфокусирована на противостоянии прозаизма обыденного существования, серости мещанских будней, низменных интересов, собственнической морали и поэтического вдохновения, творческой одержимости, красоты и бескорыстности чувств, что иными словами часто обозначают как резко выраженный разлад между прекрасной мечтой и убогой действительностью.

Будучи юристом по образованию и находясь на ответственных должностях государственной службы в судебных органах, Гофман имел отчётливое представление об истинной сущности и подноготной внешне благопристойной и законопослушной жизни своих сограждан. Это знание он преподносил в своих литературных опусах с присущей писателю-романтику подчёркнутой тенденциозностью, во всеоружии остроумия и язвительности сатирического пера.

Стремясь «казнить ядовитым сарказмом филистерство своих соотечественников» (В.Белинский), он в сгущённых тонах воспроизводил гнетущую атмосферу ещё царившего тогда в Германии феодализма, застойное «болото» бюргерского существования, погрязшего в самодовольстве, корысти и духовной нищете.

Этому миру Гофман с не меньшей субъективной заострённостью противопоставлял романтику одиноких мятущихся душ, взыскующих правды, свободы, красоты и вступающих в единоборство с несправедным жизнеустройством, в котором прекрасное, светлое, доброе обречено на горестное бесприютное прозябание или даже на гибель.

Писатель ввёл в романтический обиход понятие *энтузиаст*, обозначающее натуру пылкую, увлечённую, впечатлительную, чутко реагирующую на всё поэтическое. Энтузиасты, мечтатели – люди не от мира сего, они с ужасом и отвращением смотрят на окружающее, стремясь сбросить с себя его тяжёлый груз, бежать от него в созданный их фантазией идеальный мир.

Но это призрачное убежище, в котором их то и дело настигают жестокие законы действительности или по меньшей мере «бремя повседневности». Испытав минуты блаженного состояния духа, они рано или поздно обречены на страдальческое пребывание среди низменной прозы бытия.

Самой благородной и суверенной областью человеческого духа Гофману казалось искусство и, по его мнению, в личности художника наиболее цельно раскрывается всё то лучшее, что заложено в человеке, не испорченное корыстными побуждениями и мелочными заботами. Смысл жизни и единственный источник внутренней гармонии он видел в искусстве, а едва ли не единственно положительного человека – в художнике.

Как личность, сам Гофман являл собой пример столь притягательного для представителей романтизма художественного универсализма: помимо писательского труда, он был также художником-графиком, театральным режиссером и художником-декоратором, композитором (среди его музыкальных сочинений – одна из первых романтических опер «Ундина», 1813), дирижёром, организатором музыкальной жизни, музыкальным критиком (его статьи и рецензии положили начало романтической эстетике).

В приведённом перечислении совершенно очевиден акцент на музыкальной деятельности, и с Гофмана начиналось общее для немецких романтиков понимание музыки как самого романтического из всех искусств. По его представлениям, она, как никакой другой вид художественного творчества, уносит

человека в мир фантазии, помогает вознестись над ненавистной действительностью, позволяет «*предаться несказанному томлению*».

Её особый мир («*неведомое царство*») способен раскрыть перед людьми смысл их чувств и страстей, а также постичь природу всего загадочного и невыразимого. И характерно, что лучших людей, мечтателей, энтузиастов Гофман именует «*истинными музыкантами*».

\* \* \*

Своё видение подлинного героя Гофман чаще всего передаёт через образы, связанные с музыкальным искусством. Один из ранних опытов такого рода находим в новелле-эссе «*Дон Жуан*» (1812), где он преподносит подчёркнуто поэтическое истолкование моцартовской оперы, преобразующее хорошо известный классический материал весьма кардинально и на сугубо романтический лад.

Образчики совершенно вольной интерпретации музыки с активным привлечением всякого рода гипербол следуют один за другим, начиная с описания Увертюры.

*Нечестивым торжеством прозвучала для меня ликующая фанфара в седьмом такте Аллегро – я будто воочию увидел, как из непроглядной тьмы огненные демоны протягивают раскалённые ногти, чтобы схватить беспечных людей, которые весело отплясывают на тонкой скорлупке, прикрывающей бездонную пропасть.*

В воспроизведении облика персонажей оперы всё исполнено пылкого красноречия. Вот, к примеру, какой видится писателю Донна Анна в первой сцене.

*Глаза, из которых снопом сыплются пылающие искры любви, гнева, ненависти, отчаяния! Рассыпавшиеся пряди волос волнистыми локонами вьются по спине, белое ночное одеяние предательски обнажает прелести, всегда небезопасные для нескромного взора.*

И, наконец, определяющее – главный герой, который олицетворяет для Гофмана концентрированное воплощение особого, неординарного, исключительного в романтической натуре.

*Великолепная, исполненная мощи фигура, мужественная красота черт: благородный нос, пронзительный взгляд, нежно очерченные губы; странная игра надбровных мускулов на какой-то миг придаёт лицу мефистофельское выражение и, хотя не вредит красоте, всё же возбуждает безотчётную дрожь. Так и кажется, будто он владеет магическими чарами; так и кажется, что*

*женщины, на которых он бросил взгляд, навсегда обречены ему и, покорствуя роковой власти, стремятся навстречу собственной гибели.*

Выходя на один из самых ярких номеров оперы, писатель, как всегда абсолютно субъективно трактуя словесно-звуковой материал, даёт расшифровку сути своего кумира, предельно высоко поднимая его над толпой «нулей».

*В бурной арии «Чтобы кипела кровь горячее...» Дон Жуан, нимало не таясь, раскрыл свою мятущуюся душу, своё презрение к окружающим его людям, созданным лишь для того, чтобы он, себе на потеху, пагубно вторгнулся в их тусклое бытие... Дон Жуан – любимейшее детище природы, и она наделила его всем тем, что возвышается над посредственностью, над фабричными изделиями, которые пачками выпускаются из мастерской и перестают быть нулями, только когда перед ними ставят цифру; итак, он был рождён победителем и властелином. Мощное прекрасное тело, образ, в котором светится искра Божия, душа, умеющая глубоко чувствовать, живой, восприимчивый ум... Дон Жуан с жаром требовал от жизни всего того, на что ему давала право его телесная и душевная организация, а неутолимая жгучая жажда побуждала его неустанно и алчно набрасываться на все соблазны здешнего мира, напрасно чая найти в них удовлетворение.*

Передавая это презрение к обыденной жизни и обыкновенному человеку, раскрывая этот пафос исключительности, Гофман, опять-таки исходя из романтических предпочтений, по-своему объясняет мотивацию похождения Дон Жуана. Он видит в нём мятежную, глубоко разочарованную натуру – человека, который вознамерился в любви, в наслаждении женщиной осуществить на земле то, «что живёт в нашей душе как предвкушение неземного блаженства и порождает неизбывную страстную тоску, связующую нас с небесами».

Восторгаясь особым даром, присущим главному герою моцартовской оперы, писатель усматривает его безусловное оправдание именно в отданности этой стихии.

*Пожалуй, ничто здесь, на земле, не возвышает так человека в самой его сокровенной сущности, как любовь. Да, любовь – та могучая таинственная сила, что потрясает и преображает глубочайшие основы бытия; что же за диво, если Дон Жуан в любви искал утоление той страстной тоски, которая теснила ему грудь?*

\* \* \*

Однако в оценке действительного положения дел Гофман почти всегда склоняется к трезвым выводам. И как в опере Моцарта Дон Жуан оказывается низвергнутым, так и счастье романтического героя, а также триумф чтимого им искусства – чаще всего только фантом. Лишь совсем изредка битва поэзии с

окружающим миром завершается её торжеством. Такое в качестве исключения происходит в повести **«Мастер Мартин-бочар и его подмастерья»** (1818).

Конечный смысл этой занимательной истории состоит в прославлении искусства, на что нацелена и сюжетная канва. Два молодых человека – художник и ювелир – полюбили дочь бочара Мартина, прославленного мастера своего дела. Но он, приверженный своей профессии, отдаст замуж свою прекрасную Розу только за мастеровитого преемника. Чтобы посвататься к Розе, эти молодые люди попытались изменить своему призванию, выучиться бочарному делу и заслужить благоволение Мартина.

Но постепенно каждый из них осознаёт своё заблуждение, и даже желание заполучить возлюбленную меркнет перед тоской по искусству, к которому они возвращаются и создают такие шедевры, перед которыми не может устоять даже старый бочар. Так при всём уважении к различным ремёслам, утверждается их несопоставимость с высоким искусством, которое признаётся самым притягательным из всех видов человеческой деятельности.

Этому сопутствует ещё и завораживающая сила пения, мастерами которого оказываются оба юноши. И, наверное, не случайно действие происходит в Нюрнберге, негласной столице мейстерзанга времён его расцвета.

В остальном столь важная для Гофмана тема взаимоотношений искусства и общества, как правило, приобретала пессимистическую окраску. Драма художника состоит в том, что он вынужден служить тем, кто чужд настоящему искусству, задыхается среди окружающего убожества, и результат этого конфликта – обречённость на одиночество и страдания.

Первая книга Гофмана **«Фантазии в манере Калло»** объединила произведения, написанные по 1814 год. Открывающая её новелла **«Кавалер Глюк»** (1809) предваряла общий замысел этого собрания – противопоставить личность творца искусства буржуазно-аристократическому филистерству.

Вопиющее несоответствие второго первому особенно очевидно ввиду того, что представляет собой прославленный композитор. Таинственный незнакомец, имя которого открывается только в последней фразе повествования (*«Я – кавалер Глюк»*) предстаёт перед автором чудодейственным гением – поразительным, выходящим за пределы мыслимых стандартов. Вдохновляемый свойственным романтикам первой половины XIX века исключительным пиететом перед искусством звуков, Гофман стремится с визуальной осязаемостью обрисовать экстатическое состояние незнакомца, когда тот находится в процессе музицирования.

*Жгучий румянец вспыхивает на его бледных щеках, лоб нахмурился, брови сдвинулись, внутреннее неистовство зажигает буйный взор огнём... Минута – и он откидывается назад; лоб разгладился, игра мускулов на щеках возобновилась, глаза снова сияют; глубоко затаённая скорбь разрешается ликованием, от которого судорожно трепещет каждая жилка; грудь вздымается глубокими вздохами, на лбу проступили капли пота... Лицо его пылало; лоб времена-*

*ми хмурился, и долго сдерживаемый гнев рвался наружу, а на глазах порой выступали слёзы глубокой грусти.*

Остаётся заметить, что при всей таинственности происходящего художественный строй новеллы «Кавалер Глюк» может показаться вполне реальным, хотя для сведущего читателя ситуация заведомо неправдоподобна: действие отнесено к 1809 году, в то время как Глюк скончался более двадцатилетия назад. Таким образом, налицо явная мистификация, и подобные причуды авторского вымысла закономерно корреспондируют гротескам французского художника, имя которого вынесено в заглавие книги.

Завершением «Фантазий в манере Калло» стала повесть-сказка «**Золотой горшок**» (1814), суть которой состоит в контрасте двух противостоящих друг другу миров.

С одной стороны, это степенное течение жизни побочных персонажей, подчинённое устоявшимся понятиям и представлениям чиновничье-мещанского уклада, иными словами – законопослушных, трезвомыслящих, самодовольных обывателей.

С другой стороны, разворачивающаяся на их фоне история главного героя, бедного студента и поэта Ансельма. Он бедный и в переносном смысле этого слова, потому что настроен на романтическую волну, тем самым оказываясь на обочине господствующего потока бытия.

Бедный он и потому, что нескладность и неудачливость его уже стала притчей во языцех. Как-то после очередной случившейся с ним оказии, он с досадой вынужден самому себе признаться в этом. Ниже встретится выражение *бобовый король*: согласно старинному народному обычаю, 5 и 6 января в Германии и некоторых других европейских странах праздновался «бобовый праздник» – тот, кто за праздничным столом находил в пироге запечённый боб, считался «бобовым королём».

*Я никогда не попадал в бобовые короли, ни разу не угадал верно в чёт и нечет, мои бутерброды всегда падают на землю намавленной стороной... Случалось ли мне надеть новый сюртук без того, чтобы сейчас же не сделать на нём жирного пятна или не разорвать его о какой-нибудь проклятый, не к месту вбитый гвоздь? Кланялся ли я хоть раз какой-нибудь даме или какому-нибудь господину советнику без того, чтобы моя шляпа не летела чёрт знает куда или я сам не спотыкался на гладком полу и постыдно не илѣпался?*

Этот великий неудачник (что называется, тридцать три несчастья) ввиду своей инфантильности и отсутствия воли не способен сопротивляться жизненным невзгодам, а потому события кружат его и бросают из стороны в сторону, как водоворот щепку.

В глазах солидных обывателей он выглядит чудачком, сумасбродом, человеком не от мира сего. Смеётся над ним и автор, но это такой смех, когда

сердце сжимается от сострадания к человеку, который растерялся в большом беспорядочном мире, но старается сохранить своё человеческое достоинство.

Ансельм с его детски чистой, наивной душой одержим душевным разладом, мечется между враждебной ему действительностью и тем фантастическим миром, куда то и дело уводит его болезненное воображение. Но именно вокруг этого фантазёра и мечтателя возникает феерия радужных иллюзий, возносящих над скудной, убогой реальностью в светлые, поэтические выси.

Самое потрясающее из чудес – грёза о несравненной всепоглощающей любви. Такое чувство Ансельм испытывает к дочери волшебника Серпентине, являющейся ему в облике зелёно-золотой змейки. И каждый раз он пылко зывает, чтобы это видение повторилось.

*Ах! ещё раз только мелькни, и взвейся, и закачайся на ветвях, дорогая зелёная змейка, чтобы я мог увидеть тебя... Ещё раз только взгляни на меня своими прелестными глазками!.. Ах! я люблю тебя и погибну от печали и скорби, если ты не вернёшься!*

И вот настает момент, когда Ансельм впервые смог быть рядом с Серпентиной, преобразившейся в облик прекрасной девушки.

*Ансельм чувствовал себя так всецело проникнутым дорогим существом, что он только с нею мог дышать и двигаться, и как будто только её пульс трепетал в его фибрах и нервах; он вслушивался в каждое её слово, и оно отдавалось в глубине его души и, точно яркий луч, зажигало в нём небесное блаженство.*

История заканчивается женитьбой Ансельма на Серпентине, с которой в приданое он получает золотой горшок как символ мещанского счастья, обрётённого в примирении с жизнью, ценой отказа от мечтаний – таково очередное поражение романтического мироощущения в столкновении с законами реального существования.

Горькая ирония на этот счёт с ещё большей определённостью выражена в финале сатирической сказки **«Крошка Цахес по прозванию Циннобер»** (1819), где волшебник обещает романтическому герою и его будущей супруге в приданое такую кухню, в которой кушанья никогда не перекипают и не пригорают, и царит солнечный день, когда в их доме идёт стирка.

Стирка, кухня, горшок – что может быть более пошлым для романтика, витающего в голубом небе поэтических грёз. Тем самым Гофман вновь и вновь подтверждал тщетность стремлений найти опору в обманчивом мареве фантастического вымысла и невозможность преодолеть убожество реальной жизни.

Здесь фигура одинокого энтузиаста-художника Бальтазара, обладающего способностью проникать в сущность явлений, практически теряется в хит-

роspлетениях фантазмагии, которую разыгрывают князья, гофмаршалы, камергеры, «университетские умы» и их челядь.

Смешно и нелепо выглядит кукольное государство, управляемое кукольным монархом при помощи кукольного двора, все нити которого фактически держит в своих кукольных ручонках уродливый карлик, фантастическим образом присваивающий себе чужие таланты.

В этой своей самой беспощадной сатире Гофман предлагает читателю поразмышлять над природой власти, над тем, как формируется общественное мнение и создаются политические мифы. В том числе такие, когда в ситуации всеобщего помешательства монстр может убедить окружающих в своём величии.

История подтвердила эту пророческую истину во времена массового оболванивания мозгов в условиях тоталитарных режимов Муссолини, Гитлера, Сталина.

\* \* \*

Последнее крупное произведение Гофмана – роман **«Житейские воззрения кота Мурра»** (1821) – явилось итогом, вершиной, и наиболее полным выражением основных идейных и художественных особенностей его творчества.

Благодаря сочетанию различных сюжетных и эмоциональных планов, элементов трагедии и комедии, сатиры и лиризма, гротеска и шутки, писателю удалось в этом повествовании с максимальной ясностью и остротой раскрыть главную из выдвинутых им проблем: противостояние подлинного, одухотворённо-возвышенного, действительно значимого в жизни, что более всего связывается с творческой деятельностью крупной художественной личности, и обыденно-суежного, мелочно-приземлённого, наполненного внешней мишурой, а также людскими слабостями и скрытыми пороками, что объединяется понятием *филистерство*.

Взаимодействие этих двух противопоставленных сущностей организовано в нарочито калейдоскопическую концепцию, что со всей явственностью отражено в полном названии книги: *«Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макулатурных листах»*.

Перебросы от истории кота Мурра к жизни Крейсlera своими контрастами-«обрывами» придают повествованию особую интригу и динамику. И это именно обрывы, системно проведённые от начала до конца: на определённой стадии прервав предложение или даже фразу на полуслове, изложение возвращается и продолжает текст с той же точки после «случайно» внедрившихся «макулатурных листов».

А в попавших между страницами основной канвы «макулатурных листах» рассказ рвётся, остаётся недосказанным и ведётся с перескоками, то есть как бы и в самом деле случайно он оказывается в поле зрения читателя.

Своего рода прототипом главного героя основной части романа послужил действительно живший у писателя кот по имени Мурр. Гофман в письмах не раз упоминает о своём любимце, говоря о его «*необыкновенной красоте*» и «*понятливости*». Такое отношение явилось отправным пунктом соответствующей тональности изложения – преобладающе позитивно-буффонадной.

Разворачивая «автобиографию» чудака и заведомого хвастунишки, писатель через остроумно поданное самохвальство кота добродушно иронизирует над амбициями и потугами самовлюбленных горе-литераторов. Это начинается с предисловия автора, то есть Мурра.

*С уверенностью и спокойствием, свойственными подлинному гению, передаю я миру своё жизнеописание, чтобы все узнали, каковы мои совершенства, полюбили, оценили меня, восхищались мною, и даже благоговели предо мной.*

*Ежели кто и дерзнёт подвергнуть сомнению высокие достоинства этой замечательной книги, то пусть не забывает, что ему придётся иметь дело с умным котом, у которого есть в запасе острый язык и не менее острые коготки...*

В сказанном устами квази-кота говорит явленная надежда любого графомана. На это намекает и сам писатель, под видом издателя отпуская следующий примечание: «*...ежели раскрыть истинный смысл кое-каких смиренных предисловий других более конфузливых авторов, то они мало чем будут отличаться от этого*».

Сам же кот в последующим жизнеописании непрерывно занят забавным самовосхвалением, что прежде всего касается его «успехов» в литературных трудах. Вот один из пассажей, в котором опять-таки нетрудно усмотреть комически обнажённые претензии многих пишущих, как если бы они говорили о себе «без ложной скромности».

*Эту мою трагедию можно было бы с неизменным успехом представлять несчётное число раз во всех театрах, какие только существуют в мире... Я чуть не сочинил также героическую поэму в двадцати четырёх песнях, но когда я её закончил, получилось нечто совсем другое. За это Тассо и Ариосто, покоящиеся в своих могилах, да возблагодарят небо. Когда бы из-под моих когтей в самом деле вышла такая поэма, их обоих ожидало бы полное забвение.*

При всём своём невероятном самохвальстве кот Мурр до поры до времени отнюдь не обыватель. Он грызёт гранит науки, жаждет славы поэта и способен к весьма красноречивому выражению чувств. Вот как он описывает начало его первой любви.

*Неподалёку от меня через слуховое окошко тихо и плавно выскользнуло на крышу нежное создание – о, где взять слова, чтобы описать красавицу! Она была вся в белом, только маленькая чёрная бархатная шапочка прикрывала прелестный лоб, а на точёных ножках красовались такие же чёрные чулочки. Чудесные, цвета свежей травы глаза лучились кротким сиянием, грациозные движения заострённых ушек обличали добродетель и ум, а волнообразные движения хвоста говорили о приветливости и женственной деликатности.*

*Прелестное дитя, казалось, не замечало меня и, шурясь, смотрело на солнце и чикало. Звук этот отозвался в моей душе сладостным трепетом, пульс забился бурно, кровь вся закипела в жилах – сердце готово было выскочить из груди; весь мой невыразимый мучительный восторг, заставивший меня позабыть всё на свете, излился в громком, протяжном «мяу»!*

Разумеется, пробудившееся чувство передано здесь с юмором и в метафорическом ключе, в «животной» оболочке, но его пылкость и экзальтированность обнаруживают несомненную принадлежность миру романтических грёз. Это доказывают поэтические излияния того же рода, когда Мурра посетила любовь к другой кошечке, которую он впервые встретил на похоронах друга.

*Я не мог отвести глаз от певицы. Она была прелестна; звук её сладостного голоса, трогательная, глубоко чувствительная мелодия траурной песни увлекли меня совершенно. Я не мог сдержать слёз. Однако скорбь, которую исторгла песнь у меня, была скорбь совсем особая, странная, ибо она даровала мне сладчайшую отраду.*

*Прямо скажу – всё моё сердце рвалось к певице. Мне казалось, никогда не видел я молодой кошки столь грациозной, со столь благородной осанкой – короче, столь neodолимой красоты.*

*...Её светлый, ясный разум, её искренность, нежность чувств, её душа, источавшая сияние чистой, скромной женственности, вознесли меня не небеса высочайшего восторга. В её устах, в её сладостных речах всё облекалось особой волшебной прелестью, её разговор был грациозной, нежной идиллией.*

Но, как это нередко свойственно манере Гофмана, восторженную романтику сопровождает отрезвляющая ирония, за которой скрывается сознание власти естественных жизненных реалий и которая неизбежно ставит всё на своё место. Так это произошло и с восторгами любви Мурра к обожаемой Мисмис, и автор попутно предлагает остроумный рецепт для излечения воздыхателей.

*Я окончательно одурел, и любовь меня так извела, что я вовсе иссох, стал бледен и жалок на вид. Наконец после долгих терзаний мне пришло последнее, хотя отчаянное средство для излечения от любви. Я решил предло-*

*жить Мисмис лапу и сердце. Она приняла предложение, и как только мы стали супругами, я заметил, что любовных страданий моих как не бывало.*

\* \* \*

О том же «отрезвлении» можно говорить и по отношению к повествованию про кота Мурра, взятому в целом. В некотором роде оно построено по модели столь характерного для немецкой литературы «романа воспитания», но трактовка этого жанра в данном случае такова, что «воспитание» целью своей имеет спустить молодого героя из заоблачных высот мечтаний и идеалов на бrenную почву жизни как таковой, адаптировать его к её требованиям и условиям.

Тогда-то и вступает в свои права так называемая житейская мудрость, которая зачастую оказывается хитростью, изворотливостью, а им неизбежно сопутствуют фальшь и лицемерие. Так, к примеру, после одного из возникших затруднений друг кота Мурра пудель Понто поучает его, в том числе отвечая «несмышлёнышу» на упрёк в пресмыкательстве.

*Житейская мудрость требует: делая что-либо для себя, притворяйся, будто делаешь это только для других, а тогда уж те, другие, почитают себя в неоплатном долгу перед тобой и готовы будут исполнить все твои желания. Иной, смотришь, донельзя любезен, скромн, кажется, только и думает, как бы ублажить других, а у самого на уме лишь своё драгоценное «я», которому, сами того не подозревая, служат другие... То, что тебе угодно называть пресмыкательством – всего лишь мудрая осмотрительность, основанная на понимании глупости ближних и умении хитро ею пользоваться.*

Перед этими рассуждениями Понто преподавал Мурру предметный урок своей «мудрости». Стремясь накормить голодного Мурра, он направляется к девушке, торгующей на улице колбасой.

*Добежав до стола, Понто поднялся на задние лапы и принялся изящно подпрыгивать и танцевать вокруг девушки, которую это очень позабавило. Она подозвала пуделя, он положил ей голову на колени, потом опять вскочил, весело залаял, ещё раз затанцевал вокруг стола, скромно обнюхивая его и умильно заглядывая девушке в глаза.*

*– Ты хочешь колбаски, мой славный пудель? – спросила девушка, и когда Понто, повиливая хвостом, радостно завизжал, она выбрала самую аппетитную, самую большую колбасу и протянула её Понто.*

В этом же диалоге Мурр напоминает Пуделю случай, свидетелем которого он был.

– Мне тошно было смотреть, как ты доставлял своему хозяину кусок жаркого, бережно держа его в зубах и не смея откусить ни кусочка, пока хозяин не разрешил тебе приступить к нему.

– Но зато скажи мне, – спросил Понто, – ты только скажи мне, мой добрый Мурр, что было дальше?

– Дальше твой хозяин перевозносил тебя сверх всякой меры и поставил перед тобой полную миску жаркого, а ты опорожнил её с поразительным аппетитом.

– Вот видишь, милейший кот, – продолжал Понто, – проглоти я по дороге тот кусочек, я бы не получил не только такой обильной порции, но и вообще ничего. Знай же, неопытный юнец, не следует страшиться мелких жертв ради достижения крупных выгод. Правилен и почерпнутый из житейского опыта принцип, что в мелочах рекомендуется быть честным! Признаюсь тебе, положив лапу на сердце, что, попадись мне где-нибудь в тёмном углу большой вкусный кус мяса, я бы не задумываясь сожрал его, не дожидаясь позволения господина, кабы только мог сделать это без свидетелей. Такова уж наша природа – в тёмном уголке ведёшь себя не так, как на людях.

Так воспитание превращается в растление, когда лицемерно возводится в принцип и во главу угла ставится правило исходить во всём только из собственной выгоды, что как раз и означало погружение в болото филистерства. Его кодекс цинично излагает приятель кота Мурра.

Кот-филистер даже при сильной жажде приступает к миске с молоком с величайшей осторожностью, ему важно прежде всего не замочить усов и бороды, дабы соблюсти благопристойность, ибо благопристойность превыше всего. Если ты придёшь в гости к коту-филистеру, то он предложит тебе всё, что угодно, но угостит лишь заверениями в дружбе, когда ты соберёшься уходить; сам же после в одиночку и украдкой съест все лакомые кусочки, которые он тебе предлагал.

Кот-филистер благодаря верному, безошибочному чутью везде умеет сыскать себе лучшее местечко и растянуться там с наивозможнейшими удобствами и приятностью. Он много говорит о своих добрых качествах, весьма велеречиво объясняет тебе, как заполучить тёплое место и что ещё сделает, дабы улучшить своё положение. Но если ты хочешь рассказать ему наконец что-нибудь о себе самом и своей судьбе, не столь благосклонной, он немедля зажмуривает глаза, поджимает уши, притворяясь, будто спит.

Кот-филистер прилежно вылизывает и начищает свою шкуру до блеска – при всех обстоятельствах он пребудет изящным, аккуратным, пристойно одетым субъектом. Кот-филистер избегает малейшей опасности, и если тебе что-нибудь угрожает и ты просишь его о помощи, он, расточая священнейшие клятвы в своём дружеском участии, чрезвычайно сожалеет, что именно сейчас его положение и разные причины не позволяют ему тебе помочь. Он

*учтив и любезен даже с маленьким мопсом, весьма чувствительно укусившем его за хвост. Учтив, чтобы не попортить отношений с дворовой собакой, чьей протекции сумел добиться, и только ночью, исподтишка выцарапает он глаз этому мопсу. А день спустя он выражает дорогому другу-мопсу своё сердечное соболезнование и обличает злобу коварных врагов.*

И сам Мурр постепенно превращается в типичного филистера, мысли которого вращаются вокруг сытной пищи, мягкого ложа и приятных развлечений, делая его «гармоничным пошляком».

*Притязания земной жизни удалили меня от высоких стремлений к наукам и поэзии. Самые благие, самые великолепные намерения разлетались в прах от сладкого запаха молочной каши, тонули в гостеприимной пучине подушки.*

То же кот Мурр наблюдает и в окружающем его придворном обществе некоего карликового немецкого княжества, где воспитание превращается в школу покорности, любовь и дружба – в выгодную сделку, искусство – в придаток мещанского быта, жизнь – в мёртвую пустыню с царящими в ней внешней благопристойностью, рассудочностью, формализмом, бездушием.

Развенчивая существование изживающих себя феодальных верхов, писатель нередко ограничивается тонкой усмешкой. Характерна рассказанная им история двух молодых людей (Формозий и Фальтер), щеголявших друг перед другом благородством, за которым крылась корысть, расчётливость. Заодно выясняется подоплёка и механизм скрытых интриг. В этом отношении примечателен хотя бы такой штрих на предмет искусно разыгрываемого чувства.

*Любовь Формозия к богатой дочери президента была, надо полагать, не столь уж пылкой, потому что в самый разгар этой убийственной страсти молодой человек, весь день пребывавший в бездонном отчаянии, не упускал случая каждый вечер навещать хорошенькую модистку.*

По ходу романа его сатирически-обличительный уклон нарастает, и всё чаще прорывается нота язвительной иронии. При этом многое смыкается с темой, которая широко разрабатывалась в первой половине XIX века: поверхностность, пустота и никчёмность жизни «большого света», стремление за пышными условностями этикета и притворной вежливостью скрыть умственное убожество и моральную нечистоплотность. Описание дня своего хозяина, типичного аристократа, пудель Понто начинает следующим образом.

*После завтрака мы полчаса играем друг с другом... Если погода хороша, барон обычно смотрит из окна на улицу и лорнирует прохожих. Если же их мало, есть ещё другое развлечение, причём барон может предаваться ему*

*целый час, ничуть не уставая. Под окном барона врыт камень, а в середине этого камня выбито углубление. Задача такова: плюнуть столь искусно, чтобы попасть как раз в это углубление.*

\* \* \*

Этому главенствующему миру романа «Житейские воззрения кота Мурра» – порой смешному, подчас отвратительному – противостоит то, что явно не укладывается в прокрустово ложе внешне благопристойной жизни обывателя любых мастей.

Перед читателем предстают натуры специфические, нередко странные, с разного рода причудами, с резкими перепадами настроений, с неуравновешенностью и экзальтацией (иногда до патологии), с мечтательной поэтичностью и в порывах творческого вдохновения с вознесением к «горнему» – то есть натуры истинно романтические.

Все эти свойства вобрала в себя в концентрированном виде фигура «безумного капельмейстера» Иоганна Крейсlera. Он стал сквозным и любимым героем творчества Гофмана, появляясь во множестве беллетристических этюдов и ряда новел (начиная с раннего рассказа «Музыкальные страдания Иоганна Крейсlera, капельмейстера» и кончая целой их серией под названием «Крейслериана»), а своё наиболее капитальное воплощение получившим в данном романе.

При создании этого образа писатель, возможно, использовал некоторые факты из биографии немецкого композитора романтической эпохи К.Крейцера (1780–1849), а также автобиографические черты (эпизод из собственной жизни, упоминания своих музыкальных сочинений, описание родственников и знакомых), поэтому Крейсlera порой считают двойником Гофмана.

Этот образ – воплощение романтической мечты и воплощение протеста против серости мещанской обыденности. Крейслер – вдохновенный идеалист, живущий только искусством и для искусства. Он кочует в поисках такого уголка, где существует гармония между обществом и художником, где можно свободно служить искусству и создавать произведения, заставляющие человека забыть о его бренной жизни и поднимающие в сферу божественного.

«Страдания» Крейсlera начинаются с того, что он, как большой музыкант, не может примириться со своим светским окружением, в котором вынужден вращаться и которое видит в музыке (как и в других искусствах) только салонное развлечение.

Глубины музыкального искусства способны оценить лишь редкие души, и они хотя бы в чём-то понимают «безумца» и ценят его. У них созвучные Крейслеру романтические представления о жизненных идеалах, в том числе об идеальной любви, как о том говорит его ученица Юлия.

*– Что такое любовь? Не правда ли нужно ощущать влечение к любимому с такой непреодолимой силой, чтобы существовать и жить только мыслями о*

*нём, отказаться ради него от самой себя и видеть в нём все свои стремления, все надежды, все желания, весь мир?*

Это одна из максималистских установок романтизма. Обе героини «дополнительной» части романа, подружки Юлия и принцесса Гедвига привержены именно такой любви, и именно такую любовь они чувствуют к Крейслеру. И когда Юлии кажется, что он навсегда покинул их, она уверяет: *«Мысль о нём, незабываемом, будет освещать мою жизнь прекрасной светлой звездой».*

Однако, даже в сравнении с родственными душами, Крейслер в своих суждениях идёт значительно дальше. Так, размышляя о том же чувстве любви, он делит род людской на две части, и понятно, что это деление может быть распространено и на многое другое.

*Одна часть состоит из хороших людей, неплохих или вовсе не музыкантов, другая же – из истинных музыкантов... Всех ожидает блаженство, только на различный лад. Хорошие люди легко влюбляются в пару прекрасных глаз, простирают обе руки к обожжаемой особе, заключают её в круг, который всё более сужается и наконец сживается до размеров обручального кольца...*

*У музыкантов любовь совершенно иная! Чистым небесным огнём вспыхивает весь восторг, всё несказанное блаженство высшей жизни, зарождающейся в недрах души, и дух музыканта в страстном желании протягивает тысячи нитей и оплетает ту, кого он увидел, никогда не обладая, ибо страстное томление его остаётся вечно неутолённым. Это и есть та волшебная, воплощённая в жизнь мечта, и изливается она из недр души артиста светлой песней, картиной, поэмой...*

Как видно из сказанного, понятие *истинный музыкант* служит для Крейслера высшим определением художника вообще. И платоническое, божественное, чисто творческое чувство, о котором он говорит – это уже в некотором роде «ультраромантизм», с определяющим для него устремлением вознестись над бренным, сиюминутным, обыденно-человеческим. В полной мере подобное мыслимо лишь в особом состоянии.

*Только во сне у нас вырастают крылья, как у бабочки, и эти пёстрые, радужные крылышки позволяют нам вырваться из самой тесной, самой крепкой тюрьмы и взлететь в бесконечную высь...*

Приблизиться к запредельному позволяет и подлинное искусство. Воспроизводя беседу учёных мужей, писатель вместе со своим героем излагает свои воззрения на природу, возможности и особенности искусства.

*Когда речь идёт о чудесном, невероятном, надобно обращаться именно к поэтам, ибо трезвые историки в таких вещах ни черта не смыслят. И даже*

*когда это чудесное препарируют, доказательством любого положения подбирают примеры из прославленных поэтов, ибо только их устами глаголет истина.*

Это из области столь типичного для романтиков возвеличения искусства, в ряду различных видов которого предпочтение отдаётся музыке – её в данной книге автор называет *«самым дивным искусством на свете»*. В частности, по Гофману, только музыка может подарить особое, чисто романтическое очарование, в том числе способное передать свойственные душе сложные ощущения амбивалентного свойства – и эти ощущения на первый взгляд могут показаться парадоксальными.

Говоря о пении Юлии, которой увлечён Крейслер (её прототипом была возлюбленная Гофмана Юлия Марк, он давал ей уроки пения), писатель даёт такую характеристику: *«странная щемящая грусть, доставляющая неизъяснимое наслаждение»*. И там же несколько иначе: *«все испытывали стеснение в груди от неизречённого чувства сладостной печали»*. Позже в романе возникает ещё одна вариация на тот же счёт, уже спроецированная на конкретное эмоциональное состояние: *«сладостная скорбь страстного томления любви»*.

\* \* \*

Мирочувствие «ультраромантика», конечно же, выпадает из круга общепринятых условностей, и на определённом этапе взаимоотношений с окружением в жизни Крейслера начинаются неизбежные осложнения. Маэстро Абрагам, едва ли не единственный хорошо понимающий его душу и стремления, гневно восклицает в его защиту:

*– Почему вы все против Иоганнеса?.. Ну, так я вам скажу. Крейслер не чета вам. Он ничем не походит на вас, и это вас злит... Превыше всего он почитает иронию, порождённую глубоким проникновением в суть человеческого бытия... Но вы – важные, серьёзные люди, вы не располагены иронизировать и шутить... Вы не переносите Крейслера, потому что вам не по нутру его превосходство над вами, которого вы не можете не признать, потому что вы боитесь его как человека, чьи мысли направлены на более высокие предметы, чем это принято в вашем маленьком мире.*

Несовместимость романтических мечтаний с интересами общества, пропитанного духом стяжания и эгоизма, враждебного искусству, очевидна. Вдобавок растёт неприязнь к импульсивному, спонтанному характеру Крейслера. Такой художник попирается окружением, для филистера этот великомученик от искусства – всего-навсего *«несчастный мечтатель»*, замкнувшийся в сумасшедшем доме своего призрачного царства.

Подводя к печальному выводу, что натурам, подобным Крейслеру, нет места среди «нормальных» людей, писатель разворачивает утопию, где его герой мог бы найти себе счастливое прибежище. Речь идёт о монастыре бенедиктинцев, которым руководит аббат – *«высокий, статный, с одухотворённым, мужественно красивым лицом, с обращением, полным привлекательности и достоинства»*.

*Сам не очень склонный отречься от радостей жизни, он и своим подчинённым дал всю свободу, насколько она совместима с царившим уставом и обычаями. Так и шло в монастыре: одни, увлечённые различными науками, изучали их в уединённых кельях, а в это время другие беззаботно гуляли в парке и развлекались весёлыми разговорами; одни, склонные к мечтательной набожности, постились и проводили время в постоянных молитвах, другие же наслаждались яствами за обильно уставленным столом и выполняли только те религиозные обряды, которые были предписаны правилами ордена; одни не желали покидать аббатства, другие же отправлялись в далёкий путь или меняли длинное монашеское одеяние на короткую охотничью куртку и рыскали по окрестностям, превратясь в отважных охотников. Наклонности монахов были различны, и каждый мог свободно следовать своей собственной, но все они единодушно сходились в энтузиастическом пристрастии к музыке...*

Оказавшись в этом гармоничном сообществе, где каждый живёт в соответствии со своими склонностями, Крейслер обретает спокойствие духа и столь необходимое ему понимание. Когда он обосновался в монастыре, *«учёные захлопнули свои книги, благочестивые сократили свои молитвы, все собрались вокруг Крейслера, которого они любили и чьи произведения они ценили больше всех остальных. Сам аббат был сердечно привязан к нему и вместе со всеми старался выказать Крейслеру своё уважение и любовь»*.

Разумеется, это всего-навсего романтическое мечтание, неосуществимое в реальной жизни. Столь явная утопичность финала истории *«безумного капельмейстера»* – не более чем *«макулатурные листы»* его биографии, и сама по себе их разрозненность и обрывочность говорят о том, что перед нами сугубо «побочная партия», как это именуется в структуре сонатной формы.

«Главную партию», то есть господствующий поток бытия, неизменно составляет пресловутое филистерство – таков трезвый итог, который вынужден сделать Гофман при всех его симпатиях к романтикам и романтизму.

\* \* \*

Как уже можно было понять, воплощая конфликт прозы и поэзии жизни, Гофман постоянно совмещает реальный и фантастический планы. Их активное взаимодействие и нерасторжимость – коренной принцип поэтики этого писателя, во многом определяющий своеобразие его художественного мира.

Причём в ряде случаев парадоксальный эффект текста состоит в том, что фантастика воспринимается как нечто реальное, вполне возможное, а в отношении воспроизводимой реальности приходится согласиться со словами Гофмана из повести «Песочный человек»: *«Нет ничего более удивительного и безумного, чем сама действительная жизнь»*.

Его фантастика многозначна. Сказочный мир то противостоит реальному, то служит средством обнажения его неустроенности. Изредка вымысел может быть очень светлым, празднично-лучезарным, красочным, добрым (повесть-сказка «Щелкунчик и мышинный король», 1816).

Но превалирует мрачная фантастика «кошмаров и ужасов», всевозможных видов душевных параксизмов и безумия как художественного выражения «ночных сторон» внутреннего мира человека, где властвуют тёмные, стихийные, страшные силы.

Этой жути посвящён цикл с характерным названием «Ночные повести», куда входит **«Песочный человек»** (1815) – рассказ о безумии несчастного студента Натанаэля.

Предрасположенность к помешательству была у него с детских лет. Но более всего повинны те обстоятельства, которые привели к сумасшествию: злые, сатанинские натуры льнут к нему и сводят его с ума. Их главным олицетворением становится мерзкий, отвратительный Коппелиус – демонический алхимик, создавший говорящую куклу-автомат.

Это повествование пронизано фатальной идеей: судьба, представляющая здесь в личине злых, враждебных человеку сил – уж если она привязалась, то неодолима и в конце концов непременно раздавит.

Обращение Гофмана к фантастике такого рода то и дело ввергает его в бездну иррационально-мистического. Он проявляет напряжённый, зачастую болезненный интерес ко всякого рода химерам – будь то маниакальные патологии, разрушительные страсти или склонность к психозам и преступлениям.

Всё это нашло концентрированное выражение в романе **«Эликсир дьявола»** (1816), где Гофман развивает традиции «чёрного» готического романа. Разворачивая жестокую битву сил света и тьмы и констатируя непредсказуемость этико-психологического поведения человека, который в равной мере может склоняться к добродетели или злодейству, он как бы иллюстрирует многократно повторяемую формулу: *«Жизнь – ужасная игра мрачного сна»*.

Помимо живости, остроумия и оригинальности литературного слога, дополняемых интригующей неожиданностью поворотов фабулы, в стилистике Гофмана обращает на себя внимание новый характер отношений с читателем. Это та особая доверительность, с которой писатель обращается к читателю и которая становится своего рода «отмычкой» доверия к тому, о чём повествуется, каким бы невероятным оно ни казалось.

Так, вводя в «Житейские воззрения кота Мурра» автор готов поделиться проникновенными психологическими наблюдениями чисто романтического свойства.

*Спрошу я тебя, благосклонный читатель, не бывали ли в твоей жизни часы, дни и даже целые недели, когда все твои обыкновенные дела и занятия возбуждали в тебе мучительное неудовольствие, когда всё то, что в другое время представлялось тебе важным и значительным, вдруг начинало казаться подлым и ничтожным? Ты не знаешь тогда, что делать и куда обратиться...*

*С туманным взором, как безнадежно влюблённый, бродишь ты кругом, и всё, о чём на разные лады хлопочут люди в своей пёстрой толкотне, не возбуждает в тебе ни скорби, ни радости, как будто ты уже не принадлежишь этому миру.*

Подобная общительность, свобода и открытость отношений писателя с читателем была совершенно новой и неожиданной в практике мировой словесности. Вот как Гофман открывает повесть «Песочный человек».

*Нельзя измыслить ничего более странного и удивительного, чем то, что приключилось с моим бедным другом, юным студентом Натанаэлем, и о чём я собираюсь тебе, снисходительный читатель, теперь рассказать. Не приходило ли тебе, благосклонный читатель, пережить что-либо такое, что всецело завладевало бы твоим сердцем, чувствами и помыслами, вытесняя всё остальное? Всё в тебе бурлит и клокочет, воспламенённая кровь кипит в жилах и горячим румянцем заливают ланиты. Твой взор странен, он словно ловит в пустоте образы, незримые для других, и речь твоя теряется в неясных вздохах.*

Далее следует большое отступление, в котором автор, накоротко обращается к эмоциям и жизненному опыту друга-читателя, вводит его в свою творческую лабораторию и делится своими мучениями по поводу того, как начать свой рассказ, помечает разные варианты этого начала, и решается наконец, заключая следующим образом.

*Быть может, мне посчастливится, подобно хорошему портретному живописцу, так метко схватить иные лица, что ты найдёшь их похожими, не зная оригинала, и тебе даже покажется, что ты уже не раз видел этих людей собственными очами. И, быть может, тогда, о мой читатель, ты согласишься, что нет ничего более удивительного и безумного, чем сама действительная жизнь...*

\* \* \*

Для полноты обзора творчества Гофмана присоединим к основному тексту небольшие очерки, касающиеся двух других его произведений, где были сделаны важные для литературы первооткрытия.

Повесть «**Мадемуазель Скюдери**» (1818) стала в мировой литературе самым ранним образцом детективного жанра, и считается, что именно Гофман первым обратился к уголовной тематике. Писатель концентрирует внимание на феномене преступной патологии, начиная с бедствия, которое постигло Париж перед развёртыванием основного сюжета. В качестве этой своеобразной прелюдии речь идёт об охватившей столицу Франции «эпидемии» отравления ядом.

*Судьба многих отравителей даёт страшный пример того, как подобные преступления превращаются в непреодолимую страсть. Без всякой цели, ради одного удовольствия, подобно химику, делающему опыты только для забавы, отравители нередко убивали людей, жизнь или смерть которых была им совершенно безразлична...*

*Подобно незримому коварному призраку смерть прокрадывалась даже в самый тесный круг, основанный на родстве, дружбе, любви, быстро и уверенно хватала несчастную жертву. Тот, кого вчера ещё видели цветущим и здоровым, сегодня, больной, изнемогающий, уже еле двигался, и всё искусство врачей не могло спасти его от смерти. Богатство, выгодная должность, красивая или слишком молодая жена – этого было достаточно, чтобы навлечь на себя преследования и пасть их жертвой.*

*Страшное недоверие разрушало священнейшие узы. Муж трепетал перед женой, отец – перед сыном, сестра – перед братом. Нетронутыми оставались кушанья и вина, которыми друг угощал друга, а там, где раньше царили веселье и шутка, люди испуганно искали взглядом скрытого убийцу.*

Гофман фиксирует тот факт, насколько массовый оборот могут приобретать психические отклонения и каких масштабов может достигать повальное распространение подобной «эпидемии», резко деформирующей отношения между людьми.

Но, согласно сюжету, не успели покончить с этим бедствием, как «*объявилась напасть иного рода, вызвавшая новое замешательство*» – в Париже таинственным образом стали исчезать драгоценности.

*Всякий, кто решался выходить вечером, имея при себе драгоценности, подвергался ограблению или находил смерть. Оставшиеся в живых рассказывали, что молниеносный удар кулаком по голове сваливал их с ног, а когда они приходили в себя, то оказывалось, что они ограблены... У всех убитых была одинаковая смертельная рана – удар кинжалом прямо в сердце, удар столь быстрый и верный, что раненый должен был упасть, даже не вскрикнув. Непонятно было и то, что, несмотря на обыски, производившиеся всюду, где могли бы продаваться драгоценности, не обнаруживалось ни одной украденной вещи, так что этим путём не удавалось напасть на следы преступников.*

В конечном счёте оказалось, что виной всему был один человек – золотых дел мастер Кардильяк, *«искуснейший мастер своего дела – и не только в Париже, но, пожалуй, и во всём мире... каждое его изделие становилось подлинным, непревзойдённым шедевром».*

Роковая тайна заключалась в дурной наследственности. Сам Кардильяк свою эволюцию к преступной мании описывает следующим образом.

*Уже в раннем детстве я больше всего любил блеск бриллиантов, золотые украшения. В этом видели обыкновенную детскую причуду. Но оказалось, что это не так: уже отроком я крал золото и бриллианты, где только находил. Врождённую страсть не могли подавить самые суровые наказания.*

*Ремесло ювелира я избрал только для того, чтобы иметь дело с золотом и драгоценными камнями. Я с увлечением отдался работе и вскоре стал первым мастером моего дела, и вот в жизни моей наступила пора, когда подавляемая так долго врождённая страсть властно дала о себе знать и стала расти, поглощая всё остальное.*

*Когда я оканчивал работу и отдавал заказчику драгоценный убор, мной овладевала тревога, безнадёжность, лишавшая меня бодрости, сна, здоровья. Человек, для которого я потрудился, день и ночь, как призрак, стоял перед моими глазами, украшенный моим убором, и какой-то голос шептал мне: «Ведь это же твоё... твоё... возьми это...» Мне стало ясно, чего требует моя злая звезда, я должен был покориться ей или погибнуть.*

Создавая захватывающий сюжет-расследование действий маньяка и детально анализируя механизм аномалии, толкающей на путь преступления, автор исходил из исторических источников (подзаголовок повести – «Рассказ из времён Людовика XIV»). В основе лежат действительные факты: процессы отравителей, имевшие место в Париже 1670–1670-х годов, и реальные исторические лица, в том числе французская писательница Мадлен де Скюдери (1607–1701).

Но Гофман пользуется правом художника комбинировать исторический материал по своему усмотрению. Так, создавая образ Кардильяка, он объединяет факты из двух источников: сообщение Вольтера об известном французском ювелире XVII Рене Кардильяке и рассказ Питавалья о венецианском сапожнике.

Этого сапожника весь город считал набожным человеком, и полиция тщетно искала таинственного ночного убийцу, который терроризировал Венецию, пока не помог случай: сапожник заболел, и во время его болезни убийства прекратились, а с его выздоровлением они возобновились, и он был арестован.

Гофман перенёс эту историю в Париж и сделал тайным убийцей ювелира, мотивируя его преступления патологической страстью к драгоценным камням.

Повесть «Мадемуазель де Скюдери» предвосхитила характерный для ряда детективных сюжетов Агаты Кристи «дуэт» официального детектива-мужчины и детектива-любительницы, которая расследует дело более верно и проница-

тельно – здесь это Дегре (не исключено, что французский писатель Ж.Сименон имя своего героя-детектива Мегре образовал не без воздействия Гофмана).

Американский писатель Эдгар По (1809–1849), которого нередко именуют родоначальником детективного жанра, развивал данный жанр, вероятно, не без влияния Гофмана и в столь же романтизированной манере.

\* \* \*

Новеллой «Счастье игрока» (1819) Гофман первым открыл для литературы столь популярную в XIX столетии тему одержимости картёжным азартом (одна из вариаций принадлежит перу Фёдора Достоевского в его известном романе «Игрок», 1866).

Тема эта раскрыта с высочайшей концентрацией: в ограниченных рамках прозаической миниатюры с ёмкой содержательной наполненностью рассказано о судьбах четырёх людей, по-разному подверженных игорной страсти.

Кроме того, Гофман предстаёт здесь мастером живописания светской жизни, причём как бы в её квинтэссенции, идущей от стилистики французской словесности. Начало такой манере было положено годом раньше, в повести «Мадемуазель де Скудери», но теперь она развернулась во всём блеске. Представление о ней может дать начало новеллы.

*Кто не знает, что, приезжая на воды, тем более в разгар сезона, заезжая публика с нарочитым рвением набрасывается на всякие рассеяния и забавы и что колдовской соблазн игры действует здесь поистине неотразимо. Люди, никогда не бравшие в руки карт, становятся рьяными игроками, а уж в высшем обществе хороший тон даже велит ежевечерне являться к карточным столам и проигрывать некоторую толику...*

*И только на одного из приезжих ни колдовской соблазн игры, ни требования хорошего тона не оказывали никакого действия. Это был молодой барон, родом из Германиш – назовём его Зигфрид... За что бы он ни взялся, всегда и во всём баловала его удача. Когда, бывало, речь заходила о необыкновенном счастье Зигфрида, старики, знавшие его с детства, особенно охотно рассказывали случай с часами, происшедший с ним в ранней юности.*

*Ещё не достигнув совершеннолетия и находясь в зависимости, Зигфрид как-то, поистратившись в дороге, оказался на мели в чужом городе, и пришлось ему, чтобы выехать, продать золотые часы с бриллиантами. Он готов был уступить их за бесценок, но выручило то, что в этой же гостинице остановился молодой князь, давно уже приглядывавший себе такую безделушку, и Зигфрид получил за часы денег больше, чем смел надеяться.*

*Прошло года полтора, Зигфрид был уже независимым человеком, когда однажды прочитал в придворных ведомостях, что в лотерею разыгрываются ценные часы. Он взял себе билет, уплатив какой-то пустяк, и выиграл те самые золотые часы, которые продал.*

*Вскоре он променял их на дорогой перстень – и что же? Некоторое время пришлось ему служить у князя Г., отпуская его со службы, князь презентовал ему, в знак своего особого расположения, всё те же золотые часы с бриллиантами на массивной золотой цепочке!*

*От анекдота о часах разговор переходил к пресловутому чудачеству Зигфрида, к его упорному нежеланию прикасаться к картам – причуда более чем странная при столь явном везении – и общий приговор гласил, что, вопреки всем своим отменным качествам, молодой барон просто-напросто скряга...*

*Вскоре обвинение это дошло до ушей Зигфрида, и поскольку его благородной, щедрой натуре ничто так не претило, как скупость, он решил посрамить клеветников и, преодолев на время своё отвращение к картам, откупиться от унижительного подозрения сотней-другой луидоров.*

*Захватив деньги, отправился он в игорный дом с твёрдым намерением их там и оставить. Однако всегдашнее счастье и тут ему не изменило. Каждая его карта выигрывала. Кабалистические расчёты старых умудрённых игроков разбивались о его невероятное везение.*

Как видим, изложение выдержано в великолепном светском тоне, отличаюсь очаровательной эlegantностью и непринуждённостью. И далее этот артистизм повествования умножается следующим образом. Начав с Зигфрида с его «невероятным везением», писатель ведёт сюжет к встрече молодого барона с незнакомцем, который поведал ему о своей печальной судьбе (рассказ в рассказе).

В эту повесть вплетается ещё одна несчастная судьба, так что уже складывается «рассказ в кубе». Завершает излияния незнакомца повествование ещё об одном случае – тот, четвёртый, повествовал о том, как с помощью игры в карты он пытался заполучить свою возлюбленную, но опять-таки всё окончилось катастрофой.

Услышав эти истории и став свидетелем смерти незнакомца, барон «покаялся не поддаваться прельщениям обманчивого счастья игрока, и по сию пору он свято верен своему слову». Так недвусмысленно прочерчивается мораль новеллы: увлечение карточной игрой может обернуться роковой пагубой, посему нужно всеми силами противиться ей.

Произведение носит автобиографический характер – в молодости Гофман на себе испытал превратности этой страсти и дал зарок не брать карты в руки...

*Лариса Ахмыловская (Владивосток)*

## **К истории переводов и интерпретаций «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина: «Каменный гость». Образ Лауры**

Романтический период в литературе изменил само понимание и определение трагического, принимая которое, литературоведы чаще ограничиваются рассмотрением произведений западноевропейских писателей. Важными в этом контексте видятся исследования тех авторов, которые дополняют изучение драматургических произведений А. С. Пушкина новыми направлениями анализа, утверждая, в частности, что творчество российского поэта следует понимать, как трагико-романтическое, хотя и в ином ключе, чем творчество его западных коллег. Произведения А. С. Пушкина, действительно, выходят за границы традиционной трагедии, открывая пространство романтической трагической драмы, «не следуя ни очистительной программе, предписанной Аристотелем, ни искупительной мифологии романтиков» [20].

Своеобразный и изменчивый пушкинский гений формирует и развивает новый трагический стиль, проявляя тем самым множественные, накладывающиеся друг на друга, противоречивые представления, которые остаются предметом бесконечных интерпретаций.

В 1830 г. вынужденное и непредвиденное затворничество А. С. Пушкина в имении Большое Болдино приносит грандиозные плоды. Находясь здесь с 3 сентября по 5 декабря в период холерного карантина, поэт завершает роман «Евгений Онегин», создаёт более тридцати лирических стихотворений, пишет сказки, «Повести Белкина», поэму «Домик в Коломне», несколько критических статей и четыре короткие драмы в стихах, которые он сам чаще называет драматическими сценами и опытами драматических изучений. Следует отметить, что второе определение на английском языке (одном из шести, на которых Александр Сергеевич уверенно читал), звучит как *dramatic study*, что традиционно переводится как «драматический этюд» и как нельзя лучше характеризует процесс напряжённой творческой авторефлексии, познания «себя через других и других через себя», неисчерпаемого исследования, проводимого драматургом [10; 11].

Драматическое изучение трагической истории Дон Гуана – отсылает к многоликому образу популярного персонажа литературных и музыкальных произведений, народных преданий, песен, легенд, романсов. Упоминание о реальной личности XIV в., доне Хуане Тенорио, придворном кастильского короля Педро Жестокого, встречается в хрониках и списках рыцарей ордена Подвязки. Образ великолепного искусителя Дон Жуана осмысливается в творчестве Тирсо де Молины, Жана Батиста Мольера, Кристофа Виллибальда Глюка, Вольфганга Амадея Моцарта, Джорджа Гордона Байрона, Проспера Мериме, Альфреда Мюссе, Александра Александровича Блока, Алексея Константиновича Толстого, Ларисы Петровны Косач, Марины Ивановны Цветаевой и многих других художников.

Пушкинский «Каменный гость» и весь цикл «Маленькие трагедии» принадлежат к числу величайших шедевров русской и мировой литературы, однако они переводились на иностранные языки не столь часто, как другие произведения поэта (известно более 1750 переводов пушкинских творений на 93 языках). В 1840 г. пьеса «Каменный гость» переведена на немецкий язык и входит в собрание сочинений, выпущенное в Лейпциге. Первый французский перевод трагедий в прозе появляется в 1862 г. (*Poèmes dramatiques d'Alexandre Pouchkine traduits du russe par Ivan Tourguéneff et Louis Viardot*). С 1870-х гг. цикл трагедий неоднократно переводился на грузинский язык. В 1935 г. «Моцарт и Сальери» и «Каменный гость» с иллюстрациями В.Д. Бубновой вышли в Японии. В 1937 «Каменный гость» публикуется на белорусском, в 1938 на испанском языке (*El Convidado de Piedra, Manuel Altolaguirre, O. Savich*); в 1947 г. – на китайском; в 1954 – на украинском, в конце 1960-х гг. звучит на радио Египта в переводе писателя и видного общественного деятеля Мустафы Аль-Хуссейни. Есть «Маленькие трагедии» на бурятском (1964), английском (1965), армянском (1970), каракалпакском и чувашском (1983), балкарском (1987) и других языках. История переводов «Маленьких трагедий» на языки народов мира описана фрагментарно и, безусловно, заслуживает тщательного изучения.

Перевод и интерпретация Нэнси К. Андерсон. После появления нескольких английских версий в XX в. [21; 23], «Маленькие трагедии», казалось, полностью вышли из англоязычной печати, но в 2000 г. появился перевод Нэнси К. Андерсон [16; 22], в котором прекрасно передано художественное своеобразие произведения, связанное с лаконизмом изложения; сохранена ритмичность и интенсивность оригинального пушкинского письма в сочетании с более свободным подходом к метрике, отличающим современные поэтические практики; проявлена объёмность и драматичность характеров, подтекст и недосказанность, оставляющие возможность для интерпретаций. Н. К. Андерсон дополняет переводы критическими эссе и комментариями [16, 107–224], подробно анализирует каждое произведение, рассказывает о своем подходе к переводу, о

жанре представленных драматургических текстов и возможности их сценического исполнения [17].

«Маленькие трагедии» принято рассматривать как размышление о человеческих пороках и игре с судьбой, о сведении счётов, совместимости гения и злодейства. Это глубочайшее исследование души проявляет парадоксальную природу человеческих отношений, описывая их тончайшие подробности и противоречия. В основе сюжета трёх пьес страсти, любовь, ревность, скупость, зависть и их драматические проявления. Тема четвёртой («Пир во время чумы») – неотвратимая и вневременная катастрофа, которая мыслится как расплата.

Нэнси Андерсон созерцательно и по-своему интерпретирует каждую тему, видя в «Скупом рыцаре» тему испытания властью, в «Моцарте и Сальери» тему испытания талантом; в «Пире во время чумы» – тему выживания и тему памяти, в «Каменном госте» – тему бремени прошлого и его власти над человеком, что смыкается с ахматовским определением- «обработка мировой темы возмездия» (<https://iknigi.net/avtor-anna-ahmatova/121985-listki-iz-dnevnikaprozaprismanna-ahmatova/read/page-2.html>). Созерцание является необходимым условием анализа и постижения смыслов переводимого / интерпретируемого, а красота анализа, по мысли С. Г. Бочарова, свидетельствует об истинности его. «Одновременно и вместе филологическое и бытийственное чтение» [3].

Четыре «Маленькие трагедии» представляют собой чрезвычайно сжатые диалоги, каждый из которых посвящён главному герою, чей центральный внутренний конфликт определяет как сюжет, так и структуру произведения. Самое объёмное из них – «Каменный гость» – традиционно рассматривается и как самое загадочное из произведений А. С. Пушкина. Переводчик вслед за автором фокусируется на человеческих страстях на фоне взаимодействия свободной воли и судьбы.

Анализируя образы Лауры и Дон Гуана – самых ярких лирические герои этой трагедии, Н. Андерсон продолжает исследование пушкинской поэтической модели мира, имеющей, по определению Г.А. Лескиса, революционный и вольнодумный смысл и несомненный гедонистический характер. «Они молоды, красивы, беспечны, смысл жизни заключен для них в наслаждении, а более всего в любви...» [6, 136].

Как переводчик Н.К. Андерсон любит и оправдывает безмерно жизнелюбивых героев «Маленьких трагедий», как исследователь отчётливо формулирует вывод: каждый из них мог бы избежать саморазрушения, вместо этого он осознанно выбирает его. Этот тезис проявляет понимание природы опрометчивых поступков, повлекших за собой трагические события, и отдаёт дань хрестоматийному порицанию, если не «морализированию» и «нравоучениям» отношению к которым самого А. С. Пушкина исчерпывающе комментирует А. А. Ахма-

това (<https://iknigi.net/avtor-anna-ahmatova/121985-listki-iz-dnevnika-proza-pisma-anna-ahmatova/read/page-2.html>).

Важно отметить, что в своих комментариях автор перевода «Каменного гостя» не касается тех моментов соединения темы любви и темы смерти, в котором Г.А. Лесскис обоснованно видит «изошренность любовного чувства», и «нравственное кощунство» [6, 145].

Характер Дон Гуана, его романтическую природу в пьесе «Каменный гость» объясняют и дополняют образы его возлюбленных, из множества которых нам показаны три. В каждой из четырёх сцен пьесы раскрываются новые черты главного героя. Ловелас и дуэлянт вызывает сострадание как только мы узнаём об Инезе (Сцена I). Мы наблюдаем перерождение героя, его любовь к Доне Анне, надежду на счастье, трагическую развязку (Сцены III–IV). Во время встречи с Лаурой (Сцена II) мы видим Дон Гуана здесь и сейчас, между прошлым и будущим, когда он ещё не знает о том, что ждёт его в ближайшее время.

Вернувшийся изгнанник вспоминает июльские ночи с Инезой, с грустью и нежностью описывает её тихий и слабый, как у больной, голос и взгляд печальных чёрных глаз, называет её бедной и признаёт, что в ней «мало было истинно прекрасного» (Сцена I).

July it was ...at night. I found strange pleasure  
In gazing at her sorrowful eyes  
And death-pale lips. It's strange,  
You apparently didn't think she was  
A beauty. And in fact, there wasn't  
Much beautiful about her. Her eyes,  
Just her eyes. And her glance ... I've never seen  
Another glance like that. And her voice  
Was quiet, feeble – like a sick woman's  
Her husband was a worthless wretch, and stern –  
I found that out too late—Poor Inez! ... [16, 68]

Полон противоречий образ Доны Анны, благочестивой и кокетливой, сдержанной и страстной; она доверчива, но иронична и знает, как «Дон Гуан красноречив».

Doña Anna: Oh, Don Juan is eloquent – I know,  
I've heard that; he's a cunning tempter.  
They say you're a godless profligate, A very devil.  
How many poor women  
Have you ruined? [10; 16, 91]

Никто из героинь «Каменного гостя» так не рассказывает нам о душе Дон Гуана как Лаура, свободная как он сам.

В ней покоряют вдохновенный артистизм, открытость, яркость проявлений чувств и состояний. Лаура настаивает на своей полной независимости и не думает об ответственности за то, как ее слова или поступки влияют на других.

Когда один из ее гостей сердится на нее за то, что она выразила свое восхищение Дон Гуаном, убившим брата, она лишь замечает, что это имя вертится у неё на языке, давая понять, что она не контролирует свои слова, что (теоретически) вряд ли естественно для профессиональной актрисы, хотя вполне объяснимо для восемнадцатилетней пушкинской Лауры, темпераментной и спонтанной. Наряду с неограниченной свободой и непосредственностью Лаура ценит яркость, полноту и интенсивность эмоций. Она не обращает внимания на тех поклонников, что так щедры на комплименты, и выбирает единственного, кто дерзнул упрекнуть её и даже оскорбить, напомнив Дон Гуана, чей гнев для неё – проявление страсти, а страсть столь же привлекательна, как сама жизнь:

You, madman! You stay here with me,  
You've caught my fancy; you reminded me  
Of Don Juan, the way you scolded me  
And clenched your teeth and gnashed them [11; 16, 74].

Строки с повторяющимся в завершении местоимением *me*, выстраивают градацию эмоционального напряжения, а сочетание глаголов *stay*, *caught*, *reminded*, *scolded*, *clenched*, *gnashed* усиливает ощущение динамики, порыва, спонтанности, решительности, почти жёсткости, которую отражают сибиллянты в трёх последних словах, избираемых Н.К. Андерсон.

Речь и поведение Лауры передают её независимость и силу. Но сила вызывает восхищение, когда она сопровождается чувством моральной ответственности, в противном случае она губительна. Эта мысль угадывается уже Сцене I, и словах о трагической судьбе Инезы.

В Сцене II поклонника Лауры Дон Карлоса называют братом человека, убитого Дон Гуаном на дуэли. Эти слова звучат как напоминание о том, что виновник не признает за собой никакой вины. Более того, он ведь проявит кощунственную дерзость, совсем как герой «народной песни о юноше, схватившем каменную статую за бороду и пригласившем её на ужин» [1, 125].

Является ли Дон Карлос на самом деле братом рыцаря-командора или нет, точно не известно, но появление мрачного гостя в этой сцене определенно служит предупреждением для всех, кто не торопится с осознанием и раскаянием.

Как Дон Гуан отказывается думать о возможных нежелательных последствиях своего незаконного возвращения в Мадрид, а ранее своих ухаживаний за Инезой, так восемнадцатилетняя Лаура беспечно отказывается рассматривать будущее, которое пророчит ей Дон Карлос.

Then? Why should

I think of that? What talk is this?

Or do you always have such thoughts?

Come to the balcony. How calm the sky is,

The air is warm and still, the night is fragrant

With scents of lime and laurel [11; 16, 75].

В лаконичном повествовании нет сентиментальных любовных сцен, но сохранённый ритм стиха и прекрасный перевод передают бархатистый аромат южной ночи. Поэтична речь Лауры, она красноречива, как и её избранник Дон Гуан. Изобличая губительную магию речей красавицы, очарованный Дон Карлос произносит: Милый демон! Комментируя сцену, режиссёр Мэа Филпott заключает: It seems to me she is both admirable (headstrong, confident – despite her youth and gender) and despicable (poor Don Carlos!). She feels to me very much the creation of a male writer. She's hypersexual and selfish and manipulative – but given that she is perhaps equal to Don Juan, I would also call her a feminist character. (Мне кажется, что она одновременно и достойна восхищения (упрямая, уверенная в себе, несмотря на молодость и пол), и достойна презрения (бедный Дон Карлос!). Чувствуется, что она творение писателя-мужчины. Она гиперсексуальна, эгоистична и склонна к манипуляциям, но, исходя из того, что она, возможно, равна Дону Хуану, я бы назвала ее феминисткой).

Оправдывает ли автор своих героев, или хотя бы Лауру, как полагает А.А.Ахматова [2, 90–109] – предмет размышлений многих литературоведов [3; 6; 12]. Позволительно ли, возможно ли оправдать, принять, объяснить ту демоническую власть, которая присуща Лауре и Дон Гуану, не раз названному и демоном, и дьяволом? (Лаура: Что делать мне теперь, повеса, дьявол?; Дона Анна: Вы сущий демон).

Анализируя в ряде своих работ место и роль танатологических мотивов в «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина, С.А. Джанумов исходит из тезиса, что в сюжетах трагедий показана проверка нравственных норм и жизненной позиции персонажей алчностью, завистью и любовью [5]. Испытание настигает людей перед лицом неодолимой смерти, болезней и несчастий. Выдержать и уцелеть дано лишь тем, в ком ещё звучит голос совести. Действие «Маленьких трагедий» озаряется высокой гуманистической мыслью, одушевляется глубокой любовью к людям, стремлением пробудить в них «чувства добрые» [4, 30]. Здесь вновь стоит вспомнить смельчака из народной песни о юноше, который ухватил за бороду каменную статую и волшебным образом уцелел.

Сцена II «Каменного гостя» удивительно насыщена и информативна. В тот единственный момент во всей пьесе, где главный герой отсутствует, он получает едва ли не важнейшую из своих характеристик.

Эпизод с гостями Лауры видится центром портрета Дон Гуана и ключом к тайне его alter ego, Лауры, объяснением и живым проявлением её гипнотической власти, в тексте пьесы обозначенной и возгласами поклонников о её актёрском даровании, и энергией подтекста одной короткой фразы исполнительницы: Подайте мне гитару, и внешне нейтральной авторской ремаркой (Поет.) [11;16, 73].

Главное в Сцене II – атмосфера искусства, поэзии, музыки, которая так непосредственно и вдохновенно возникает в репликах Первого гостя и Лауры, и так родственна душе Дон Гуана.

Тема искусства, по словам Ю. Н. Чумакова, «как незаконная комета в кругу расчисленном светил», свободно пересекает действие драмы, нимало не считаясь с ее строгой композиционной устойчивостью» [13, 16]. Магию пространства, бесспорно, формирует и определяет образ Лауры-актрисы и певицы, волшебницы, чарующей сердца.

Дальнейшее стремительное и стихийное развитие событий экспрессивно характеризует А. А. Ахматова: все действующие лица (и Лаура), «только и делают, что готовят и торопят гибель Дон Гуана. О том же неустанно хлопочет и сам герой (Всё к лучшему: нечаянно убив Дон Карлоса, отшельником смиренным Я скрылся здесь...». <https://iknigi.net/avtor-anna-ahmatova/121985-listki-iz-dnevnika-proza-pisma-anna-ahmatova/read/page-2.html>). Тема бремени прошлого [16] звучит всё более явственно, как тема возмездия.

Нетрадиционное сценическое решение образа Лауры. Песни для Лауры в театральной постановке выбирает режиссёр; уникальны случаи, когда актриса поёт сочинённое ею, как это было, например, в Приморском краевом драматическом театре юного зрителя, где в 1999 г. роль Лауры исполняла профессиональная певица, музыкант и автор песен Елена А. Сергеева (артистический псевдоним – Лала Хоперъ, <https://russianshanson.info/catalog/978>).

С вызовом, присущим её личной сценической манере, актриса по-испански выпевала короткие ёмкие фразы о сердце и страсти, аккомпанируя себе на гитаре, провозглашая эпикурейское: лови мгновенье, акцентируя эфемерность и мимолётность настоящего, праздничность и полноту бытия в нём. Индивидуальный стиль и яркий темперамент, внешняя хрупкость и очаровательная сила контральта стали частью смелых театральных экспериментов певицы и неожиданных прочтений классических ролей – горьковской Василисы, чеховской Сони и пушкинской Лауры.

Экранное воплощение образа Лауры. Полифоническое взаимодействие музыки, текста и визуального ряда. Цикл «Маленькие трагедии» трижды экра-

низировали: в 1971, 1979 и 2009 гг.; отдельно вышли фильмы «Моцарт и Сальери» (1962, 1971) и «Каменный гость» (1966). Как в России, так и за её пределами широко известна картина Михаила Швейцера, поставленная к 180-летию со дня рождения А.С. Пушкина и 150-летию Болдинской осени (1979); лучшим экранным воплощением образа Лауры в «Каменном госте» признана киноработа Матюбы Алимовой. Актриса исполняет песню Лауры, которая по замыслу А. С. Пушкина приводит гостей в восторг: All: Oh, brava! brava! Wonderful! Splendid! [11; 16, 73]

Актриса и поэт – в Сцене II эти обозначения Лауры и Дон Гуана первые и главные. В сравнении с ними «верный друг» и «ветренный любовник» – второстепенные подробности.

Решающая роль в создании экранного образа Лауры-актрисы, а, следовательно, и в проявлении творческого, романтического начала в киноновелле «Каменный гость» принадлежит музыке А.Г. Шнитке. Песня Лауры, которая звучит в фильме 1979 г. и голос актрисы Матюбы Алимовой ([https://vk.com/video147251174\\_165061430](https://vk.com/video147251174_165061430)) создают впечатление того самого магического воздействия таланта, о котором говорят гости героини в тексте пьесы (Сцена II).

You charm our hearts. Among life's pleasures  
Music yields to none save love;  
But love itself is melody ...  
Who wrote the lyrics, Laura?  
Laura: Don Juan [11; 16.72]

Итак, в Сцене II Лаура-актриса поёт песню, написанную Дон Гуаном-поэтом, а сам Дон Гуан в Сцене III называет себя импровизатором любовной песни [2, 94].

How should I start? "If I may be so bold" or no:  
С чего начну? «Осмелюсь» ... или нет:  
"Señora" ...bah! Whatever comes to mind,  
That's what I'll say, without rehearsing,  
An improviser of the song of love ... [11; 16, 79].

Анализируя полифоническое взаимодействие музыки А.Г. Шнитке, текста и визуального ряда в кинокартине «Маленькие трагедии», Ю.Е. Николаева указывает на контраст видимого и слышимого, отмечает, что применяя универсальные методы и приёмы полифонии, А. Г. Шнитке и М.А. Швейцера индиви-

дуализируют их, осуществляя отбор музыкального материала и соединяя его с определённым визуальным рядом [8].

Сам композитор усматривал близость кино и современной музыки в развитии принципа «единовременного контраста», в создании «новой контрастной полифонии», утверждая, что «возможности многопластовости дают основания приблизиться к тому, чтобы создать нечто, в некоторой степени адекватное нашему полифоническому сознанию [14].

Песенка Лауры. Стихотворение «Я здесь, Инезилья» написано А. С. Пушкиным за месяц до появления «Каменного гостя», под впечатлением стихов поэта и драматурга Барри Корнуолла (Bryan Waller Procter, 1787–1874), автора трагедии «Мирандола», сборника «Английские песни» и эссе, отражающих литературные тенденции конца XVIII – первой половины XIX вв. [9; 15, 391]. Первая строка пушкинского романса воспроизводит начало «Серенады» Корнуолла (Inesilla! I am here), но в остальном эти два текста различны.

Герой Корнуолла в пяти строфах серенады нежно умоляет возлюбленную поскорее встретиться с ним, ибо он проскакал много миль, чтобы видеть её улыбку, без коей его не радуют ни звёзды, ни утренняя заря, ни цветов благоуханье. Открывая сердце, рыцарь говорит о себе не только в первом, но и в третьем лице, словно пытаясь сдерживать свои чувства (What to him the flowers perfuming, When his heart's consuming?). Пушкинский влюблённый в меньшем количестве строк без промедления сообщает о своей готовности и петь для прекрасной дамы, и сражаться за неё. Он отважен и грозен, изобретателен и ревнив. Он успевает рассказать желанной, как она может ускорить встречу (шелковые петли к окошку привесь); задаёт вопрос о сопернике, после чего вновь повторяет первые два куплета романса. В подтексте динамично меняющего картину лаконичного повествования мы слышим богатую событиями историю пламенного любовника Дон Гуана, а исполнение этой роли В. С. Высоцким вызывает в памяти и стихи актёра-поэта: не «после» и не «до» в лучах твоих стогаю.

В. Г. Белинский, а вслед за ним И. А. Анненков высказывали предположение, что этот испанский романс написан Пушкиным для включения в драму «Каменный гость» в качестве песни Лауры. Музыка к стихотворению в 1834–35 гг. была написана М.И.Глинкой, а позднее и В.Я.Шебалиным (<https://gkareva.ru/doc/dvenadcat-stixotvorenij-a-pushkina/>) и В.Соколовым (<http://www.notarhiv.ru/ruskomp/sokolovvladimir/stranizi/Yazdes'Inezil'ya.html>).

Превосходный перевод пушкинского романса на английский язык, выполнен Мартой Дикинсон Бьянки (1866–1943).

В фильме «Маленькие трагедии» 1979 г. текст знакомого всем романса звучит совершенно иначе. Новая композиция голоса, зрительного образа и музыки наиболее полно проявляет суть пушкинской героини, заставляя вслушаться-

ся в слова А. А. Ахматовой об отношении автора к Лауре: «ей всё разрешено» [2, 167]; всмотреться в любимые Пушкиным черты красавицы-актрисы, независимой, талантливой, необыкновенной.

Новые публикации, посвящённые изучению «Маленьких трагедий»

Поэтический перевод Алана Шоу опубликован в 2011 г. Его версия «Маленьких трагедий» вышла с послесловием, примечаниями и полезными для исполнителей и читателей ссылками [23]. Переводчиком написана музыка для оригинального и англоязычного текста песен. Информативен открытый диалог А. Шоу с читателями, в котором автор английского текста не только благодарит их за вопросы и щедрые замечания, но и объясняет выбор тех или иных фраз и конструкций. Судя по отзывам, Пушкин-драматург открывается многим именно в переводе Алана Шоу, где самые короткие диалоги оживают и проявляют суть пьесы. Сам А. Шоу, как и другие авторы рассматриваемых нами переводческих комментариев указывает на лаконичность текста [12,16,19,23]. Более тридцати лет сотрудничества с зарубежными театрами и творческими вузами, показывают, что за пределами России произведение «Каменный гость» знакомо, главным образом, филологам-славистам и узкому кругу представителей театральных профессий (актёров, режиссёров, сценографов, хореографов), которые непосредственно заняты в чтениях, мастер-классах, студийных постановках этой пьесы, исследовательских кросскультурных проектах, предполагающих постоянную коммуникацию с русскоязычным переводчиком-консультантом.

Обоснованно воспринимая «Маленькие трагедии» как творческую авторефлексию драматурга и часть потока его сознания, театральные практики отмечают, что в «Каменном госте» нет длинных монологов, которые бы глубоко раскрывали характер героя. Исключение составляет тот момент в Сцене II, когда Дон Карлос обращается к Лауре, безуспешно пытаясь вызвать в её воображении картину её нерадостного будущего, не зная, что сам он умрёт через несколько минут. Беспечный ответ восемнадцатилетней красавицы абсолютно проявляет ощущение здесь и сейчас, спонтанность и непредсказуемость жизни, её быстротечность, полноту проживания настоящего.

Перевод всех четырех пьес цикла «Маленькие трагедии» 2011 г. предназначен как для чтения, так и для исполнения в драматическом и оперном театре. Впервые опубликованный Аланом Шоу перевод «Моцарта и Сальери» (1984) использовался для либретто, титров и видеосюжетов к опере Н. А. Римского-Корсакова. Перевод «Каменного гостя» также был адаптирован для субтитров к опере А. С. Даргомыжского. По словам А. Шоу, при переводе ему помог фильм М.А. Швейцера и работы выдающихся киноактёров (1979).

Текст А. Шоу отвечает всем требованиям театральной постановки и не требует дополнительной редактуры. Существовавшие до 1983 г. переводы [21] (включая версию В. В. Набокова) не были рассчитаны на сценическое воплоще-

ние, подтверждая тем самым необоснованное мнение о несценичности «Маленьких трагедий» и о том, что сам А.С. Пушкин не думал об их постановке. В том же 1984 г. режиссёр Алан Шоу провёл открытые чтения пьесы «Моцарт и Сальери» в университете Энн Арбор, (Ann Arbor) в штате Мичиган, США. Поэтический перевод А. Шоу использовался в трёх театральных постановках разных стран и в субтитрах к одноименной опере Римского-Корсакова.

Среди других работ Алана Шоу, поэта, драматурга, композитора и переводчика «Горе от ума» А. С. Грибоедова (1992), «Агамемнон» Эсхила и оригинальная музыкальная пьеса «Призрачные танцоры». Как отмечает журналист А.А. Аничкин, один из первых читателей и рецензентов перевода «Маленьких трагедий» 2011г., работа Алана Шоу отличается текстологической точностью и высоким литературным качеством, передаёт музыку пушкинского стиха ([prosoidia.com/blog.](http://prosoidia.com/blog/), Ars Interpres).

Значимым культурным событием стала мировая англоязычная премьера «Маленьких трагедий» в Центре искусств Михаила Барышникова. В тексте звучавшего со сцены перевода Джулиана Генри Лоуэнфельда (2009) рецензенты оценили глубину и прозрачность, смысловую насыщенность и последовательность, сохранённый размер и ритмику, теплоту и парадоксальную прелесть пушкинского стиха (<https://old.litrossia.ru/2009/44-45/04674.html>). В статье о спектакле критик Габриэлла Сьерра отмечает юмор и лиризм лаконичных пьес о противоречиях, присущих человеческой натуре, а сюжет «Каменного гостя» описывает как любовный треугольник в который попадают поэт и соблазнитель Дон Жуан, его пылкая возлюбленная Лаура (прототип Кармен) и Донна Анна, истинная любовь героя. «За несколько минут здесь происходит гораздо больше действия, чем во всех пьесах А.П.Чехова, вместе взятых» (<https://www.broadwayworld.com/off-off-broadway/article/Pushkins->).

Виртуозное переложение «Маленьких трагедий» опубликовано в двуязычной книге (2016), несомненно, представляющей как художественную, так и лингводидактическую ценность. Авторы иллюстраций: Георгий, Александр и Валерий Трауготы [12]. Кросскультурный театральный проект 2009 г., имеющий столь яркое академическое продолжение, особенно важен на фоне дискуссий о непереводемости пушкинской поэзии и невозможности сохранения всего богатства её формы. Так, В.В. Набоков, переводя «Евгения Онегина», пожертвовал ради полноты смысла всеми элементами формы, «отказался от всего (изящества, благозвучия, ясности, хорошего вкуса, современного словоупотребления и даже грамматики)» (<http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/evgenij-onegin/predislovie.htm>). Одно слово (тоска) всё же осталось без перевода и было написано в английском тексте транслитом.

До 2000 г. западный читатель был более знаком с лирикой, поэмами и прозой А. С. Пушкина, которые переводились и комментировались несколько

активнее, чем пьесы, но в ХХI в. наряду с новыми переводами появился ряд научных публикаций, посвящённых именно драматургическим произведениям.

Глубоким кросскультурным исследованием, включающим переводы и эссе, является книга под редакцией С. Б. Евдокимовой «Маленькие трагедии А.С.Пушкина: поэтика краткости». В книгу вошли переводы Джеймса Фэйлена (2003), позднее завершившего также работу над книгой переводов пушкинской лирики (*Selected Lyric Poetry*, 2009). Поэтический язык Фэйлена русскоязычные исследователи и переводчики называют идеально передающим пушкинский, а перевод «Евгения Онегина» (1990) признан подлинным шедевром [19].

Влиянию «Маленьких трагедий» на последующие двести лет русской и мировой литературы посвящена монография Александра Берри. Автор далёк от понимания трагедий как исследования тёмных сторон человеческой природы и последствий неконтролируемых желаний. В книге предлагается внимательное прочтение драматургического цикла, изучаются исторические корни и связующие темы пьес, отслеживается трансформация произведений в другие жанры [18].

В 2017 г. в Москве состоялись лекции Максима Ханукая: «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина и романтический культ возвышенного». В теме заявлен подход автора и понимание цикла, как романтического. Продолжая исследования творчества драматурга, М. Ханукай переосмысливает пушкинское понимание трагического в своей новой книге «Трагические встречи: Пушкин и европейский романтизм».

Предлагая новаторские интерпретации таких шедевров, как «Цыганы», «Борис Годунов», «Медный всадник» и «Маленькие трагедии», М. Ханукай проливает свет на неизученный аспект творчества А. С. Пушкина, бросает вызов господствующим теориям о судьбе трагедии в эпоху романтизма; затрагивает важные теоретические вопросы, убедительно реконструирует значимые исторические моменты творческой жизни поэта.

«Всякий раз, когда А. С. Пушкин прикасался к какому-либо жанру или литературной традиции, он преображал их, и европейский романтизм давал множество новых тенденций», – отмечает М. Ханукай [20].

Книга является значимым вкладом в изучение творчества самого жизнелюбивого поэта России, который и теперь продолжает открывать миру новые представления о трагическом. Исследование раскрывает многообразные связи пушкинского творчества не только с современной европейской литературой, но и с интеллектуальными дискуссиями и моральными проблемами, которые характеризуют эволюцию европейского культурного мира во время его перехода от позднего просвещения к романтизму.

Анализируя новые публикации, посвящённые творчеству А.С.Пушкина, в данной статье мы остановились на одном из драматургических произведений

поэта – пьесе «Каменный гость», переводах и литературоведческих материалах, которые могут быть полезны переводчикам, студентам и аспирантам гуманитарных и творческих вузов.

В соответствии с целью и задачами работы

- рассматривались выполненные в контексте кросскультурных исследований переводы Нэнси Андерсон (2000, 2008), Джеймса Фэйлена (2003), Джулиана Генри Лоуэнфельда (2009), Алана Шоу (2011);

- анализировались совпадения и расхождения в понимании тем и образов в работах, связанных с драматургическими произведениями А.С.Пушкина, размышлениях переводчиков и литературоведов, режиссёров, актёров, композиторов;

- подробно изучались акценты интерпретации текста Сцены II пьесы «Каменный гость» в переводах и академических эссе Нэнси Андерсон;

- приводятся примеры воплощения образа Лауры в изобразительном, сценическом и экранном искусстве.

Обобщение информации, связанной с новыми переводами «Маленьких трагедий», позволяет сделать вывод о том, что портрет пушкинской Лауры сегодня видится как воплощение целостного и многогранного образа романтической трагической героини, в совокупности её облика, образа мыслей, поведения и душевного мира.

Одарённая личность, обладательница прекрасного певческого голоса, Лаура, прежде всего, актриса, которая покоряет зрителей своей игрой и пониманием исполняемых ролей, живёт искусством и создаёт атмосферу творчества.

В эссе и комментариях переводчиков отсутствует акцент разоблачения Лауры, как носительницы философии гедонизма, характерный для ряда работ второй половины XX в., и подчёркивается романтическое, лирическое начало, представленное в глубоких и подробных исследованиях Ю.Н.Чумакова, А.А.Ахматовой, С.А.Джанумова, Г.А.Лескиса.

На первый план выходят позитивные черты героини, составляющие её суть: талант, независимость, свободолюбие, смелость, решительность, спонтанность, искренность, живость.

Тема ответственности человека затрагивается современными интерпретаторами «Каменного гостя» не в контексте зловещих предупреждений о трагических последствиях опрометчивых поступков и слов, а как отчётливо разработанная тема самостоятельно осознанного выбора и личностной зрелости, подразумевающей самопознание и самореализацию, чувство реального времени и ценностные ориентации, принятие себя и самоуважение, заинтересованность в себе и ожидаемое отношение других.

Проводимое исследование показывает, что «Маленькие трагедии» в переводах, выполненных Нэнси Андерсон (2000, 2008), Джеймсом Фэйленом (2003),

Джулианом Генри Лоуэнфельдом (2009), Аланом Шоу, стали замечательным новым вкладом в мировое переводоведение и пушкиноведение.

Изучая пушкинские драматургические произведения как неотъемлемую часть европейской культуры начала девятнадцатого века, авторы новых переводов и литературоведческих исследований помогают читателю:

- по-новому осознавать уникальность А.С.Пушкина среди всех великих поэтов Европы и мира;
- переосмысливать трагическое в его творчестве на трех уровнях: эстетическом, этическом и метафизическом;
- видеть в каждой из «Маленьких трагедий» яркий пример романтической трагической драмы, провозглашающей романтический культ возвышенного.

### *Список литературы*

1. Александрова Е. Г. «Каменный гость». К проблеме понимания нравственно-эстетической концепции А. С. Пушкина // Омский научный вестник. Серия: Общество. История. Современность:2010. С. 125–128.
2. Ахматова А. А. О Пушкине: Статьи и заметки. Москва: Книга, 1989. 367 с. С.90–109; 165–175.
3. Бочаров С.Г. “Мировые ритмы” и наше пушкиноведение // Новый мир №12, 2000. URL:<https://nm1925.ru/articles/2000/200012/mirovye-ritmy-i-nashe-pushkinovedenie-4477/> (Дата обращения: 03.05.2024).
4. Джанумов С.А. Дон Гуан и Лаура (трагедия А.С. Пушкина "Каменный гость") // Вестник Московского государственного областного университета. Литературоведение. 2006. №1. С.29-36.
5. Джанумов С.А. Танатологические мотивы в маленьких трагедиях А.С.Пушкина // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2018. № 2. С. 97–106.
6. Лескис Г.А. Каменный гость (Трагедия гедонизма)//Пушкин. Исследования и материалы. Том XIII.Л.: Наука.1989.360 с. С. 134–145.
7. Лескис Г.А. Пушкинский путь в русской литературе. М.: Художественная литература, 1993. 524 с.
8. Николаева Ю. Е. «Маленькие трагедии»: полифония музыки, слова и визуального ряда // ЭНЖ Медиамузыка. 2015 № 4. URL: [http://mediamusicaljournal.com/Issues/4\\_5.html](http://mediamusicaljournal.com/Issues/4_5.html) (Дата обращения: 01.05.2024).
9. Родосский А.В. Песня Барри Корнуолла в пушкинском переводе //Литературная традиция и индивидуальное творчество. Вып. 22. Материалы всероссийской научной конференции «Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе» СПб., 2018. С.179–183.
10. Пушкин А.С. «Маленькие трагедии». Москва: Академия. 1937. 98 с. Илл. Рерберг И.Ф.

11. Пушкин А. С. «Маленькие трагедии» 1837–1937. К столетию со дня гибели поэта / гравюры на дереве А. И. Кравченко. Москва: Гослитиздат, 1936. Т. IV «Каменный гость». 64 с.
12. Пушкин А. С. Лоуэнфелд Дж. Г. Москва: Мир детства. 2016. 180 с.
13. Чумаков Ю. Н. Дон Жуан Пушкина URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/1622/1/philolog-ahp-10.pdf> 25 с. С.16. (Дата обращения: 03.05.2024).
14. Шнитке А. Г. Изображение и музыка — возможности диалога // Искусство кино. М., 1987. № 1. С. 67–77.
15. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Санкт-Петербург, 1890–1907. Т.25 (49) 492 с. С. 391.
16. Anderson N. The Little Tragedies: Pushkin, Alexander, Anderson, Nancy. London: Yale University Press.2000.237p.
17. Apollonio C. Review of The Little Tragedies by Alexander Pushkin translated by Nancy K. Anderson // Slavic and East European Journal. 2001. Vol. 45, No. 3. URL: <https://scholars.duke.edu/publication/1061942> (Accessed: 2.05.2024)
18. Burry A. Legacies of the Stone Guest: The Don Juan Legend in Russian Literature (Publications of the Wisconsin Center for Pushkin Studies) Wisconsin: University of Wisconsin Press.2023.239 p.
19. Evdokimova S. B. Alexander Pushkin's Little Tragedies: The Poetics of Brevity (Publications of the Wisconsin Center for Pushkin Studies). Madison: University of Wisconsin Press. 2003. 496 p
20. Hanukai M. Tragic Encounters: Pushkin and European Romanticism. Madison: University of Wisconsin Press, 2023. 264 p.
21. Kayden E. M. Little Tragedies by Alexander Pushkin; Review by: Victor Terras //The Slavic and East European Journal, Vol. 10, No. 1 1966. P. 100 – 101.
22. Pushkin A. The Little Tragedies. New Haven: Yale University Press, 2008. P.66 – 94.
23. Shaw Alan The Little Tragedies by Alexander Pushkin 2011.118p.

*Ernesto Rafael Triguero Tamayo (Cuba)*  
*Эрнесто Рафаэль Тригеро Тамайо (Куба)*

## **Mikhail Lermóntov: notas sobre su romanticismo literario**

### **Михаил Лермонтов: заметки о его литературном романтизме**

Писатель Михаил Лермонтов, без сомнения, является ключевым автором в понимании русского литературного романтизма XIX века. В своих различных по содержанию произведениях он всемерно выдвигал на передний план стилистику подчёркнуто романтического характера. И его повествовательное творчество, и его стихи и драмы выделяются особенностями и гранями этого литературного направления, выдающимся представителем которого Лермонтов стал в панораме и контексте русского искусства. В предлагаемом очерке дана оценка части его наследия и охарактеризована авторская концепция его оригинальных созданий. Из анализа некоторых литературных отрывков, смысла его поэтического творчества и предположений об их драматической интерпретации выясняется сущность его романтизма. Эта оценка, содержащая также продвижение его творчества на Кубе, определяет литературные особенности, мотивы и типы, а также оценивает его вклад, исходя из его национального менталитета.

La era romántica sigue pareciendo tan lejana, pero también tan cercana, que aun en la actualidad la visión literaria sobre su poética constituye un motivo de evidente cercanía en los círculos literarios, las academias y los centros de promoción de la literatura a nivel mundial. Aunque se ha avanzado dos siglos después de la aparición del movimiento en los anales europeos, la historia literaria no olvida la incursión de sus principales protagonistas, al igual que la génesis de su impronta en las naciones que reconocieron sus aventuras creativas.

Sin dudas, cuando se configura ese panorama universal, la producción rusa del movimiento deviene la confirmación de una singularidad creativa original. Si en otras latitudes del Viejo Continente se establece, a medida que avanzan las primeras décadas del siglo XIX, una escritura que se regodea en el ser humano y sus múltiples enigmas, en el gigante eslavo se posicionan autores que, a pesar de su temprana desaparición, dejan una obra intensa, peculiar y notoriamente significativa, no solo para su literatura nacional, sino también como paradigmas a ser reconocidos mundialmente.

Dos autores rusos constituyen dos de las figuras más cimeras del espíritu romántico: acaso el más famoso representante de esta pléyade, Aleksandr Serguéievich Pushkin (1799-1837), y el genial Mikhail Yúrievich Lérmontov (1814-1841), autor a quien todavía se le debe realizar un mayor homenaje en el epicentro literario internacional. Aunque en otros países, fundamentalmente aquellos que tienen la lengua española como vehículo de entendimiento y comunicación, el creador de *Eugenio Oneguín* deja huellas evidentes y quizá más imperecederas en la recepción literaria, el joven Lérmontov no queda atrás como parte de esta estela talentosa que consagra la literatura rusa en un mapa de consolidación y fragua a nivel universal.

¿Por qué Mikhail Lérmontov aparece como figura cimera del romanticismo en un país que todavía ha de construir su originalidad y su fuerza en un contexto tan complejo en los inicios del siglo XIX? ¿Acaso constituye una voz y un talento que presagian la descomunal concepción de una cultura y una nacionalidad auténticas, y se posiciona como protagonista en la génesis de un siglo fecundo para su país? ¿Qué lo hace ser, además de pionero de las letras rusas, un representante del romanticismo e ilustrador de las ideas filosóficas de avanzada en la cosmovisión universal?

Tras una producción que marcó su brevedad creativa, dada la temprana edad de su muerte a los veintisiete años, Lérmontov se consagró por los valores auténticos en medio de un panorama no muy alentador que presionó su biografía, tanto intelectual como humana. La avasalladora presencia del régimen zarista de Nicolás I con el aplastamiento de toda idea de liberalismo, la descomunal inteligencia que le hizo dudar del conocimiento socializado en academias y salones rusos, y su vasta cultura humanística, deudora y seguidora, no solo de Pushkin, sino de Byron, Goethe y Schiller, convirtieron a Lérmontov en un autor cuyas esencias devinieron la apoteosis de un mapa original, controvertido quizá para los que luego cimentaron la literatura nacional rusa en la segunda medianía del siglo, pero que, evidentemente, fue claro y profundo ejemplo de un protagonismo singular que nada envidió a las voces reconocidas en países como Francia, Inglaterra y Alemania como parte del movimiento romántico. Como plantea Ramírez (2023):

Pero con la pequeña luz que tiene alumbra casi tan brillante como el resto. Mikhail Yúrievich Lérmontov (1814-1841) vivió como el heredero, como la gran nueva luz de Rusia, pero por tan corto tiempo que es poco conocido como tal.

En el siglo XIX Rusia parece tener un inevitable despertar: una pregunta y una búsqueda aparece ante los cuerpos e invade los pensamientos: qué hacer con esta nueva nación, qué hacer con nosotros, quiénes somos, qué queremos. Esto no fue algo espontáneo ni menor. Y fueron las preguntas e inquietudes que sirvieron como motor de la literatura rusa en este siglo.

En este momento culminante, la época de oro de la literatura rusa surge y se fortalece para intentar responder la pregunta por su destino y su identidad. Y también como necesaria denuncia hacia su presente y su futuro. Rusia quería avanzar, olvidar su desventaja frente al mundo, alcanzar los estándares. Pero a medida que descubría su propia historia y reflexionaba sobre su propio presente, más luchas y barreras surgían. (6)

Indudablemente, fue Lermóntov, con su espíritu anticonformista, uno de los iniciadores en el campo literario de la búsqueda de un espíritu ruso que anhelaba, no solo ansias de libertad, sino también la plasmación de un país que atrajera hacia sí la construcción de parcelas originales, tanto de su pensamiento, su literatura, como de la posibilidad de generar la independencia nacional. Incursionar como representante del romanticismo y ser deudor de su maestro y antecesor Pushkin — por quien sentía no solo devoción, sino que lo consideraba maestro y genio poético —, convirtieron al autor de *Un héroe de nuestro tiempo* en un creador polifacético y original dentro de la corta vida literaria que cultivó. Incluso, en la actualidad, es reconocido como un puente entre el romanticismo y el fecundo realismo, génesis de la vasta obra de León Tolstoi y Fiodor Dostoievski, e incluso creador de tipos y trasuntos literarios manejados hasta en los dramas de Antón Chéjov.

Además de anticonformista, su literatura romántica fue depositaria, en consonancia con su paralelismo biográfico, de una obra signada por la duda, el espíritu de superación, la vastedad en la conformación del ser humano como inquieto descubridor de ideas filosóficas entre el escepticismo y determinadas filosofías de la vida — aportadoras, pero además anunciadoras de los espíritus del siglo —, y se caracterizó por la sensibilidad de quien se arraigó como detonador de la estética que perseguía y cimentaba al genio y al *sujet*, narrativo, dramático y poético, en la búsqueda del bien y la belleza. En este sentido, la crítica ha subrayado su inmersión en “personajes cuya comprensión requiere la sabiduría de los grandes dolores”. (<https://dokumen.tips/documents/lermontov-mijail-baile-de-mascaraspdf.html?page=1>)

El romanticismo que impregnó el espíritu de Mijaíl Glinka y Alexander Pushkin se apoderó de Lermóntov de una manera peculiar. Aun cuando las lecturas y el *sprit du temps* europeos habían calado en su cosmovisión, y se sentía heredero de Byron y Pushkin, supo concebir una obra de visos auténticos y estremecedora de acuerdo al contenido, al estilo y a la convincente fuerza de su ejemplaridad rusa. Desde muy joven, cuestionó la relación y presencia del ser humano en el mundo, a partir de su no aceptación de los condicionamientos sociales e históricos que se imponían en su nación debido al régimen zarista.

Diríase que uno de los motivos de su concepción autoral fue tratar de vencer, a través de las ideas, la ficción, el drama y la aventura poética, el pesimismo que corroía la humanidad de su tiempo. Además de mostrar rasgos que no escapaban a los latiguillos enunciados sobre las características del movimiento romántico, el autor de *Baile de máscaras* construyó una originalidad, un sello propio, presagiando las múltiples contingencias de seres embargados por la infelicidad, la angustia, la individualidad suprema, el acompañamiento de la naturaleza trágica o bienhechora, y los embates del alma, que no eran pocos en una Rusia que necesitaba despertar a la aurora mundial.

Si Byron persiguió la idea del ser atormentado y enunció incluso a través de sus viajes el deseo del alma romántica, aprisionado por los caprichos que le ligaban al alma femenina, Lermóntov elaboró una filosofía sobre la existencia humana, rechazó

la complacencia del materialismo vacío de la aristocracia nacional y mostró una producción que se distinguió por “el valor universal de sus creaciones y la actualidad de las mismas”. (Utra, 1981, 5)

Sin duda, los éxitos de este poeta, narrador y dramaturgo, sucedieron después de la muerte de su compatriota Pushkin, y revelaron una producción autoral en ascenso, sobre todo en la cuarta década del siglo. La madurez le circundó a partir de su anclaje en una poética que dio paso a su obra más conocida, *Un héroe de nuestro tiempo*. Su poética mostró a un escritor romántico que elaboraba su verso a partir de una dualidad de sentimientos humanos y efluvios naturales, lo cual era digno ejemplo de que la existencia en el mundo implicaba una energía, no solo en contrapunteo con la naturaleza, sino también elucubradora de la realidad y de un tipo de ensoñación, trágica, revestida de la soledad y presagiadora de una movilidad de sentimientos que encauzaban al cuerpo en una pasión manifiesta:

*¡Nubes del cielo, viajeras eternas!  
Por la estepa azul, por cadenas de perlas  
Corréis como yo, desterradas y errantes,  
Del Norte amado, hacia el sur distante...*

*¿Qué os persigue? ¿Un designio del Hado?  
¿Una envidia encubierta? ¿Una abierta malicia?  
¿O sobre vosotras pesa un crimen amargo?  
¿O acaso de los hombres... su venenosa intriga?*

*No: os aburrieron ya los campos estériles,  
Os son ajenos pasiones y tormentos;  
Eternamente frías, libres eternamente  
No tenéis patria; no tenéis, pues, destierro. (Lérmontov, 1981, 222)*

En su poesía se distinguieron numerosas claves que lo emparentaban con la vena romántica. En su discurso se orquestó una relación entre figuras de significación y figuras de expresión, tal y como lo manifiestan determinados exégetas cuando teorizan sobre el romanticismo (Todorov, 2008, 171-162), la cual se distinguió por tropos que conectaban una visión simbólica de la naturaleza con un *pathos* sumamente embargado por lo emocional. Naturaleza y cultura se hibridaron por medio de un choque subjetivo que impregnó su ideología: sobre su verso pesaba un designio natural, o avasallador o de plena denuncia. Una filosofía que entabló el verso a partir de figuras simbólicas, cuyas esencias desafiaron a la retórica, en un caro discurso de efervescencia romántica.

Lérmontov construyó su norma: no existieron expresiones desviantes en su poética, sino una coherencia determinada por el paralelismo con la naturaleza, mediante la cual invocó sus premisas ideológicas. El diálogo entre naturaleza y emoción hizo de Lérmontov un rebelde, un alma desolada, un corazón sufrido. Sin embargo, él reflejó en sus versos la misión del poeta por medio del anhelo de una patria diferente: “Adiós, Rusia en lodazales,/ País de siervos y de amos crueles,/ Y vosotras, guerreras

azules,/ Y tú, pueblo que las obedece”. (1981, 227) La derrota de la sublevación decembrista de 1825, la cual estremeció la vocación poética en sus fueros internos, determinó la escritura de un triste monólogo en 1829:

*Nosotros, hijos del Norte, como sus plantas,  
Florece poco tiempo, pronto nos marchitamos...  
Como el sol invernal en el gris firmamento  
Es nuestra vida sombría... ¡Tan breve lapso  
Es su monótono decurso...!* (1981, 231)

Entre los sentidos que perseguía Lermontov era la alusión a la patria como una figura de significación, que trataba de completar o presentar su percepción a través de una evaluación romántica, según tipos de enunciado. Según plantean Mijaíl Bajtín y Pável Medvédev: “El enunciado ya no es un cuerpo físico ni un proceso físico, sino un acercamiento de la historia, aunque sea infinitamente pequeño” (2009, 330) y, además, subrayan que “determina la fisonomía histórica de cada acto y de cada enunciado, su fisonomía individual, de clase y epocal”. (332)

En el caso de Lermontov, la evaluación de sus enunciados poéticos conectaba con un dominio de la poesía en tanto herramienta que había de servir de procedimiento artístico clarividente. En las fronteras de su horizonte valórico (Bajtín y Medvédev, 2009, 335) se comunicaron dos intenciones que puso en sordina su romanticismo: la puesta en valor de la figura del poeta y su lugar en el mundo — conjuntamente, el reclamo de una patria que no traicionara su libertad, genio y Gloria —, y la patria como una unidad cultural, a la cual era importante asir como parte de la identidad, cara a determinadas intenciones románticas.

Aunque el autor de “El poeta”, “El profeta” y “La gloria” había sido miembro de una familia aristocrática por parte de su abuela materna, pudo sentir y ver el despiadado sistema que imponía Nicolás I. El alma rusa le penetró como una enfermedad ante la desidia de la aristocracia y la frialdad del poder. Tanto en San Petersburgo como en Moscú palpó esa realidad. De ahí que la Rusia “en lodazales” fuera un motivo, más que estremecedor, para cantar a la libertad y esgrimir una posición plena de nihilismo y escepticismo ante lo que ocurría en su querida tierra. La fisonomía histórica constituyó uno de los sentidos a los que convocó su estro y, a pesar de poseer un canal estético en el cual era evidente la atmósfera romántica, no dejó de enunciar su posición desde una lírica social.

El poeta como genio, ilustrador del alma superior, tan caro a la poesía y la estética románticas, fue uno de los motivos presentes en sus versos. La temprana muerte de Pushkin a causa de un duelo, y la aparente relación de este hecho con los círculos del zarismo, le llevaron a criticar “el coro inútil de alabanzas vacías”, en el cual se movía aquella sociedad que no valoraba la calidad del artista. Esta intención aludía a una toma de partido ante la filosofía romántica. El poeta era genio, alma para los actos heroicos, especie de divinidad justificada por su misión ante el mundo. De ahí que las metáforas que exornaron “La muerte del poeta”, a través de la exaltación del “corazón libre y ardiente”, además de consagrar la gloria y altivez de Pushkin, sirvieron como baluartes del romanticismo, en su canto a la subjetividad, la búsqueda

del arte como crítica de las razones aviesas, y el tratamiento del artista en un escalón que anhelaba un tipo de democracia o cambio social.

Lérmontov hizo visible, como parte de la apoteosis romántica, una ideología poética que evocaba la cualidad del sintetismo, a partir de asignar, tal y como Schelling invocaba (Todorov, 2009, 273), una filosofía de la identidad que, en consonancia con un idealismo subjetivo, preconizaba el altar de la estética, su presentación como el canto a la verdad y la justicia, la virtud, y el imperio del sonido, en antítesis con la intriga y la estigma de la libertad, el genio y la gloria. Al tratar de fusionar el verdadero camino del poeta y el juicio que era necesario alentar desde la política y la realidad social, hizo patente en sus versos la voluntad del romanticismo en su anhelo de la interpenetración artística, a partir del tratamiento de las contradicciones tanto ideales como reales.

Y en presencia del espíritu romántico, Lérmontov adoptó un aire peculiar en la demostración de su identidad rusa. La presencia de su tierra, los cuadros de su cultura popular y sus alabanzas históricas caracterizaron una obra que perseguía el símbolo, a través de la aprehensión y la perpetuación de las cosas. De manera que su escritura presagiaba la unión simpatética de lo misterioso y lo real, del sonido y la materia, de la herencia de su cultura y el canto a los mejores sentimientos universales. En su vocación de poeta también la patria dimanaba de su voluntad como deseo y plenitud, no como añoranza ni evocación de vacías apelaciones a las viejas leyendas, sino como una “tensión del deseo” (Colombres, 2016, 148-149), que conjuraba, a través de la densidad espacial, al igual que de la intensidad y profundidad de objetos y estados naturales y sentimentales, una necesidad de cantar a esa existencia rusa por medio de una sensibilidad y sensualidad manifiestas.

No era un arte agorero, ni finalista, ni imitaba de manera fatua a la naturaleza. Invocaba el poeta la magia de su suelo, los cantos que lo llevaban a percibirlo, a potenciarlo como revelación romántica. En su acto de la creación se jerarquizó una transferencia de los objetos, estados y cultos rusos hacia el objeto de la inspiración y la adoración poéticas:

*Pero amo —por qué lo ignoro—  
El silencio grave de su estepa fría  
El ondular de sus inmensos bosques,  
Sus ríos que a mares se asimilan.*

*Amo rodar en coche por sus terraplenes,  
Y, con mirada lenta penetrando la nocturna tiniebla,  
Hallar a cada lado, soñando en alojarme,  
Las vacilantes luces de las tristes aldeas.*

*Amo el humillo de la paja ardiada,  
La caravana que pernocta en la estepa,  
Y sobre una colina, entre el trigo amarillo,  
De blancos abedules la pareja.*

*Con gran deleite por muchos ignorados,  
Veo una era llena,  
Una isba techada con paja,  
Con ventanas de tallada madera.*

*Y, en la fiesta de la noche del rocío,  
Hasta la medianoche contemplar yo quiero  
El baile de zapateos y silbidos  
Entre el rumor de campesinos ebrios. (1981, 232-233)*

En fin, el poeta que descubría al Cáucaso y a sus infinitos encantos, es aquel que situaba la poesía como valladar maravilloso, que cantaba a lo sublime y conectaba la originalidad de sus versos con una historización de la realidad rusa. Puede considerarse uno de los creadores que genera de manera peculiar un producto literario que promueve lo que Jorge Myers cataloga como “nacionalidad literaria”. (citado por Goldgel, 2016, 204) A través de sus poetas Pushkin y Lérmontov, el país eslavo sintonizó con valores originales tanto lingüísticos como históricos y sociales; y mostró a otras literaturas el inicio de una cúspide que se remontaría a las glorias de la segunda mitad del siglo, con Dostoievski, Turgueniev, Tolstoi y Chéjov, quienes sentirán los tirones de aquella enfermedad rusa. Una clínica de sentimientos, pero también de trasuntos realistas, y una ansiedad por las almas complejas a la vez profundas, radicales y diversas, salieron de esa ejemplaridad lermontoniana.

¿Y qué decir de su gran avalancha teatral, de su inspiración por el drama, de la articulación de una escritura escénica original? Si su poesía inquietaba en la manera de cantar los designios rusos, su producción teatral sorprendía, en tanto era capaz de someter su operatoria dramática, no a la *imitatio* del drama burgués occidental, sino a la consagración de personajes teatrales de evidente complejidad, sumamente nerviosos, ávidos del conocimiento y la pasión por los cuerpos, y totalmente iconoclastas en la potenciación de conflictos orgánicamente rusos, pero de una mentalidad también universal. Tanto el fatalismo, el amor imposible, los celos, la soledad, la crisis pasional y las fórmulas del cuerpo atraído por los misterios y el azar que embargaba a las almas, enriquecían los argumentos del dramaturgo romántico. Aun cuando Lérmontov trazó algunas analogías con obras de la historia teatral occidental, a partir de la influencia de Víctor Hugo y Schiller, sus argumentos también descubrieron la organicidad del demonio depositado en cuerpos y almas rusas, entre la tradición occidental y oriental de su vasto panorama geográfico.

En su cartografía teatral se agazapaba un demonio que buscaba un tipo de liberalismo, pero a la vez una inmersión en el juego de los destinos, caracterizado por la infelicidad. Sus personajes acusaron rasgos de la pérdida de soberanía que el ser humano sentía cuando se le lastraba su posibilidad real de existir. No asumió la energía sensual y concupiscente del Marqués de Sade, ni su drama recreó la aureola del héroe netamente romántico como *Hernani* de Víctor Hugo. Sin embargo, tanto en “Baile de máscaras” como en “Un hombre extraño” se prefiguró la originalidad del drama ruso

decimonónico. Las argucias románticas rechazaron el clericalismo y el oropel burgués, y embargadas en la diversión de la mascarada, pusieron en sordina las riquezas sentimentales y las dualidades del alma. Arbenin fue capaz de aludirlo en su representación:

*Que lo digan, ¿a nosotros, qué?  
Bajo la máscara, todos somos iguales,  
La máscara no tiene alma ni títulos, sino solo un cuerpo;  
Y si la máscara oculta las facciones,  
Los sentimientos se desnudan con audacia.* (1981, 247)

En un contexto caracterizado por las producciones de Belinski y Griboiedov, Lérmontov hurgó en cuadros teatrales que realizaron una ruptura del drama romántico clásico, pues en consonancia con la escena realista, retrató la parafernalia de los salones aristocráticos rusos, y con ello rechazó su vanidad y superficialidad. Sin embargo, “Baile de máscaras” constituyó un claro ejemplo de la vastedad del alma humana y sus cuestionamientos de las cruentas realidades a las cuales se sometía la personalidad. Vladimir Arbenin monologó, en uno de los actos, enunciando su “alma muerta”, las causas de las tormentas en su “pecho vacío”, las quejas de su martirio y el veneno que los celos engendraban como parte de aquellas contradicciones en las que se sumía, entre el artificio teatral y una cruda realidad estremecedora. Como paralelismo biográfico, Lérmontov había vivido su deportación al Cáucaso, anhelado la libertad y reconocido en Arbenin a un tipo teatral que, a diferencia del Otelo de Shakespeare, sometía sus celos a una paz perdida y no encontrada a causa de los devaneos sentimentales:

*El alma se estremece en este frío sueño,  
Y el corazón se encoge, como si algo aguardara.  
¿Acaso todo no está concluido? ¿Acaso en esta vida  
Me quedan por probar nuevos dolores?  
¡Tonterías...! Los días pasarán y llegará el olvido;  
Bajo el peso de los años, la imaginación muere.* (1981, 318)

Por medio de parlamentos redactados a partir de un estilo poético, “Mascarada” o Baile de máscaras” es original en su concepción elucubrada de una filosofía humana que asume al hombre como el centro de la existencia, el cual llega a cuestionarse su existencia en el mundo por medio del desencanto que, al igual que su poesía, constituye un “desafío a las convenciones morales, políticas y literarias de la sociedad rusa del siglo XIX”; (García, 440) obra imperecedera, representada en el teatro Mali de Moscú en 1862 y repuesta por el dramaturgo del teatro biomecánico, Vsévolod Meyerhold, en 1917.

¿Dramaturgia simbólica antiburguesa, o drama entre consonancias y disonancias del *sujet* romántico? Habría que insistir, más allá de sus tipos y motivos, en una literatura descubridora de esa alma rusa que el siglo XIX deparó, cuyos personajes generaron un tipo de extrañamiento, capaz de producir un cuestionamiento ideológico, ético y afectivo (García, 2015, 207), a partir de su creación original. Sin duda, el autor de *Un hombre extraño*, *Dos hermanos* y *Españoles*, creó tipos teatrales de in-

dudable valía y, aun cuando sus obras no fueron objeto de una permanente y sistemática representación en las tablas, todavía sorprenden por su peculiaridad conflictual y por esa capacidad de los románticos de apelar a la psicología rusa, aun cuando sus dramas se inspiraran en argumentos y motivos caros a poetas del continente europeo, incluso de centurias anteriores.

Lérmontov tuvo, además, como parte de sus parcelas creativas, la producción narrativa. Y en este apartado sobrevino su obra cumbre, la que le dio mayor notoriedad en el mundo, la magistral *Un héroe de nuestro tiempo*. Su conocimiento de las lecturas de las novelas francesas e italianas de la época le posibilitaron la incursión en un tipo de obra que no era muy usual entre los autores rusos, e incluso de otras nacionalidades, la noveleta. Sin embargo, atraído por la aventura y los asuntos sentimentales narrados en otras latitudes, y la pasión con la que los románticos reflejaron la apoteosis de su movimiento, pudo escribir una obra corta, pero descomunal.

Ya en la noveleta “Vadim el jorobado. Episodio de la sublevación de Pugachov”, Lérmontov acusaba rasgos de plena efervescencia romántica, acaso más nítidos que en *Un héroe...* Sus descripciones de la naturaleza, a la par de las acciones narrativas que evidenciaban sus personajes principales, reflejaban la atmósfera de una poética estremecedora, en la cual se mezclaban el drama desgarrador de Vadim y la pasión de su hermana Olga y el hijo del aristócrata Boris Petrovich Palitsin.

Los personajes de esta noveleta caracterizaron una literatura que puso en sordina rasgos del romanticismo y, por medio de una novedad patológica, matizaron sus esencias entre espacios de cruda realidad y de ensoñación endemoniada —la naturaleza pródiga y salvaje rusa como un personaje desgarrador; el cuadro devastador de las contradicciones entre *mujiks*, miserables y la simbólica arquitectónica del entorno conventual que mostraba un cuadro de agudo dolor entre la realidad clerical y los mendigos como “seres desechados por la naturaleza y la sociedad”—, al igual que se sometieron a una filosofía autoral que lo perseguía: su convincente aliento de búsquedas revolucionarias e independencia que lo hicieron conformar un tipo de literatura que Goldgel ha catalogado como obras que descubrían el entusiasmo romántico. (2016, 262)

Vadim adquirió relevancia en tanto formaba parte de dicha novedad patológica, como una especie de jorobado que encarnaba un tipo de demonio, visible no solo desde los atributos físicos, sino también letal por la intervención de sus designios, de su apariencia monstruosa, la cual presagiaba un asunto caro a las intenciones autorales de Lérmontov. Rusia habría de reflejar una estremecedora historia como parte de aquellas contradicciones visibles de su sociedad. La dialéctica del artista atormentado buscaba su plenitud en tipos narrativos desgarradores, más descarnados, plenos en la manera de convocar a la fusión del diálogo entre la impresión y la expresión, o en su identidad atormentada como existencia tipológica compleja. Esas fórmulas, a la vez que lo acercaban al romanticismo, lo distinguieron como un autor que fraguaba el cronotopo romántico, entre la trágica naturaleza y los caprichos del alma.

Pero en un *Un héroe...* se depositó una narrativa más sugerente, más congruente con los caprichos del siglo y, sin duda, una obra magistral que tendió puentes

hacia el cercano realismo de los creadores que le precedieron en el tiempo. La obra devino no en un tratado de costumbres o de reflexiones trascendentales a partir de su personaje principal, Grigori Pechorin, sino en un gran mosaico narrativo que fusionó tanto la crónica de viajes, la novela sentimental, la crónica fisiológica y el diario y que ya, desde aquellos relatos publicados por separado entre 1839 y 1840 en la revista *Otiechestvennie Zapiski* y su segunda edición publicada en 1841, puso en evidencia a un texto heteroglósico, que rebasó las convenciones narrativas, culturales y artísticas de la época. Sin ánimos de catalogarla como novela polifónica —sin duda, no se debe exagerar tal condición, aunque es una muestra fehaciente de mosaico narrativo—, Lérmontov construyó su diégesis en las fronteras del movimiento romántico. Constituía una antesala de la inmensidad narratológica de sus predecesores.

Escrita ya cuando el escritor había vivido los momentos más impactantes y sobresalientes de sus curvas de vida, y con una madurez evidenciada en las riquezas del estilo, *Un héroe...* representó un parteaguas en la cultura literaria rusa del siglo XIX, parteaguas que descubrió su universo en la aprehensión de materiales narrativos que se desplazaron entre diversos tipos de escritura, los mencionados, por medio de la focalización de las voces narrativas, como de las asunciones de Pechorin y los personajes que lo rodeaban y creaban su aureola, al igual que su capacidad para relacionar su texto principal con otras enunciaciones narrativas, y de ahí constituir un tejido sustancial “de la totalidad discursiva de una época dada”. (González, 2015, 195)

Sin duda, no era una novela de intertextos, pero propuso, a partir de la presentación de personajes en la historia novelada, un simulacro de intervención de la escritura en la focalización que se manifestaba sobre Pechorin, que generaba una especie de unidad a partir de diversos materiales y le otorgaba una sujeción a un texto que ya había reflejado un tipo de realidad —la rusa prototípica—; además de constituir un documento que Lérmontov construyó en tanto muestra de las fronteras de la narración con las peripecias, la filosofía, la geografía y vectores narrativos que el propio testimonio y el diario consignaron para las claves de lectura.

A través de los fragmentos de *Bela*, *Maxim Maximich*, *Tamañ*, *La princesita Mary* y *El fatalista*, se descubrió un tipo de narratividad que rechazó la mera frontalidad de retratos y situaciones vinculantes clásicas de un texto principal, y negoció su articulación de puentes visibles de textos a ser recuperados por una inmersión de diferencias de sustratos. La convención que suscribía Lérmontov era la de un mosaico de voces vinculantes a partir de los estratos discursivos de Pechorin, su lugar en el mundo, en la geografía y la cultura, y su disposición como héroe de héroes en el epicentro de la realidad rusa que le correspondió afrontar.

Su sensibilización a partir de puntos de vista sobre el nihilismo, el fastidio, la psicología compleja y extraña, el ser de las peripecias, el protagonista de la estética elegante y poseedor de las soluciones de los conflictos, y a la vez el inquisidor de las apariencias, el evaluador de la vida cotidiana o suprahumana y el defensor de las libertades individuales, lo convirtieron en un escritor formidable en la cartografía literaria rusa de inicios del siglo XIX. Y aún más, con Pechorin mostró a toda una gen-

eración a través de un héroe, cuyos filamentos descubrieron la desidia, la angustia y los complejos traumas que caracterizaron la sociedad de su época:

[...] Lérmontov logra hacer una reflexión sobre Pechorin a través del mismo y sin una teoría desapasionada: nos muestra todo el sufrimiento de Pechorin, su engaño propio, su identidad inescapable y el choque que tiene al enfrentarse con el mundo. Toda esta reflexión se hace en una búsqueda por la existencia y sus fundamentos. Y esto lo explora a través de esta conexión con el mundo. Es este encuentro el importante, el gran detonante. Y no es la primera vez que lo hace. Esta conexión es vital para Lérmontov, por su historia con el Cáucaso y la relevancia que así toma en sus obras y en su búsqueda filosófica. (Ramírez, 2023, 44-45)

Esta singularidad, que marcó su relevancia en los autores que le sucedieron, lo situaron como un autor que antepuso sus búsquedas a las propiamente literarias, porque, ya sea como militar, hombre de cultura o inquisidor del alma rusa decimonónica fue capaz de trasponer su amplia vocación de estilo para manifestar a su cultura, a su patria, que allí nacían con él, y desde antes con Pushkin, estilos convincentes y defensores de una patria extendida desde Europa hasta el Asia, y llamada a ser la detonadora de una gran presencia en el universo. De ello lo atrajo el espíritu romántico y su efervescencia, aun como joven corneta del Regimiento de los Húsares o como un deportado al bello y agreste Cáucaso, tan magistralmente reconocido por sus formidables descripciones. Lérmontov resultó, indudablemente, un hijo magistral de ese ferviente espíritu ruso que nacía con el siglo.

### ***Bibliográficas***

1. “Baile de máscaras. Mijaíl Lermóntov”, Ediciones elaleph.com. En <https://dokumen.tips/documents/lermontov-mijail-baile-de-mascaras-pdf.html?page=1>, consultado el 10 de abril de 2024.

2. Colombres, A. (2016). *Poética de lo sagrado. Una introducción a la antropología simbólica*. La Habana: Universidad de las Artes, Ediciones Cúpulas.

3. García, J. (2006). “Mijaíl Lérmontov y Juan Goytisolo (Notas sobre la génesis textual de Reivindicación del Conde Don Julián, de Juan Goytisolo)”. Universidad Complutense, en <https://accedacris.ulpgc.es>, consultado el 10 de abril de 2024.

4. García, J. (2015). *Cómo se comenta una obra de teatro*. La Habana: Ediciones Alarcos.

5. Goldgel, V. (2016). *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

6. González, R. (2015). *Lecturas y relecturas. Estudios sobre literatura y cultura*. Santa Clara: Editorial Capiro.

7. Lérmontov, M. (1981). *Un héroe de nuestro tiempo*. Prólogo de Sonia Utra. Ciudad de La Habana: Editorial Arte y Literatura.

8. Medvéded, P., Bajtín, M. “La evaluación social, su papel, el enunciado concreto y la construcción poética”. En Desiderio Navarro (selección y traducción): *El pen-*

*samiento cultural ruso en Criterios (1972-2008)*, (1): 329-341. La Habana, Centro Teórico-Cultural Criterios.

9. Ramírez, T. (2023). “La enfermedad del alma rusa. Sobre Mikhail Yuriévich Lérmontov, el alma de la literatura rusa del siglo XIX y el nihilismo”. Trabajo de grado para optar por el título de filósofo, dirigido por Nicolás Lema Habash, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Filosofía, en <https://repositorio.uniandes.edu.co>, consultado el 10 de abril de 2024.

10. Todorov, S. (2009). *Teorías del símbolo*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana

## Феликс Мендельсон-Бартольди

К моменту появления Мендельсона на небосклоне европейского музыкального искусства, оно уже завершало начальный этап освоения романтической эстетики. Это было сделано поколением композиторов, родившихся на исходе XVIII века. Если придерживаться хронологии рождения, то находим следующую картину: Э.Гофман (1776), затем Д.Обер, Н.Паганини и Д.Филд (все 1782), Л.Шпор (1784), К.Вебер (1786), Д.Россини (1792), Ф.Шуберт (1797).

Основной актив композиторов-романтиков второй волны по времени рождения «дислоцировался» в начале 1810-х годов: Р.Шуман, Ф.Шопен, И.Николаи и Ф.Эркель – 1810, Ф.Лист и А.Тома – 1811, Ф.Флотов – 1812, Р.Вагнер, Д.Верди и А.Даргомыжский – 1813. По возрасту Ф.Мендельсон чуть опережал эту группу (родился в 1809), как опередил он её и по самой ранней «творческой заявке» от имени этого поколения – подразумевается увертюра «Сон в летнюю ночь» (1826).

Фигура Мендельсона показательна для облика художника времён Романтизма и в отношении стремительного творческого созревания. Пройдя ещё в отроческом возрасте полосу чрезвычайно интенсивных предварительных опытов (среди них одиннадцать симфоний для струнного оркестра, опера и несколько зингшпилей), он, подобно некоторым выдающимся современникам из среды поэтов (от Байрона до Пушкина), уже в 15 лет оказался способным к созданию зрелых по мысли и чувству сочинений. Имеются в виду два опуса 1824 года – Секстет (известен как *op.110*) и особенно Первая симфония (*op.11*). Разумеется, здесь не приходится говорить о ясно определившемся индивидуальном почерке, но уже нет и хоть сколько-нибудь заметной тени ученичества, а тем более подражательства и заимствований.

В Секстете отчётливо намечены элементы того, что два года спустя выльется в художественное открытие увертюры «Сон в летнюю ночь» – радужный свет юности, полной надежд и мечтаний. В отдельных эпизодах Первой симфонии отдалённо угадываются стилистические черты, идущие от Моцарта и Бетховена, но они преобразованы до неузнаваемости и преобразованы в том направлении, по которому в будущем пойдёт развитие мендельсоновских концепций, связанных с драматическими конфликтами и образами волевой напряжённости. Вот почему можно вполне довериться И.Мошелесу, который чтился тогда «королём пианистов» и, познакомившись с юным музыкантом, записал в дневнике:

*«Феликс Мендельсон уже зрелый художник, а ведь ему только пятнадцать лет».*

Говоря о характерном для романтиков раннем творческом формировании, нельзя не упомянуть и о том, что у этого блистательного начала обычно было печальное следствие – чрезмерная краткость жизни. Это бедствие, особенно повальное среди литераторов (из перечня не сумевших преодолеть 30-летний рубеж: Новалис, Шелли, Ларра, Бараташвили – 28 лет жизни; Китс, Лермонтов, Петёфи – 26; Бюхнер – 24; Веневитинов – 22), коснулось и композиторов, среди которых не дожили до сорока лет Вебер (1786–1826), Шуберт (1797–1828), Беллини (1801–1835), Николаи и Шопен (оба 1810–1849), а также **Мендельсон** (1809–1847). Можно доискиваться «медицинских» обоснований этих катастроф, однако главная причина состояла, по-видимому, в том, что организм названных писателей и музыкантов не выдерживал исключительной интенсивности художественного процесса и того творческого горения, которое переходило в самосжигание.

\* \* \*

Лиризм – вот то родовое качество романтической идейно-образной системы, которое Мендельсону удалось выразить, пожалуй, как никому другому. Свойственная его музыке прочувзованность и проникновенность тона выражала себя в подчёркнутой мягкости, теплоте, глубокой задушевности. По словам самого композитора, он стремился *«писать так, как велит сердце»*, что определяло акцент на взволнованной трепетности и «переживательности» эмоционального строя. По этой причине Мендельсону не раз адресовались упреки в сентиментальности, однако следует учитывать, что в подобных устремлениях определённый риск сопровождает любого художника.

Но, до известной степени балансируя на грани, Мендельсон сумел достичь недоступного ранее музыкальному искусству уровня общительности – того уровня, на который позднее удалось выйти, пожалуй, только славянским композиторам (от Сметаны до Чайковского). В переводе на язык слов это означало такие свойства высказывания, как искренность и открытость, отзывчивость и приветливость, добросердечие и душевная расположительность, особая доверительность и в ряде случаев исповедальность. Кроме того, изложение может приобретать характер интимного признания, звучащего нежно, сокровенно и как бы в домашнем интерьере.

Для всего этого композитор выработал выразительность поистине «говорящих» интонаций в их синтезе с проникновенной певучестью, а также всемерно использовал «коммуникабельность» разного рода песенно-романсных оборотов. С данной точки зрения «песня без слов» для Мендельсона не просто разновидность фортепианной миниатюры – это для него способ мышления. Вот почему совершенно естественно таким обозначением сплошь и рядом оперируют в характеристике отдельных частей его инструментальных концертов, симфоний, камерных ансамблей.

Лиризм, как качество высказывания, пронизывает в музыке Мендельсона все сферы содержания, но ощутимее всего он заявляет о себе, разумеется, в собственно лирической образности. А здесь, в свою очередь, с наибольшей заострённостью он представлен в многообразном спектре элегических настроений: грусть, меланхолия, тихая ламентозность, наплывы тревожных ощущений, иногда жестокие приступы ностальгии (как, скажем, в среднем разделе медленной части Скрипичного концерта). Именно в этой сфере возник самый характерный интонационный знак мендельсоновского стиля – попевка с задержанием (часто с восходящим скачком), ассоциирующаяся с «сердечным вздохом» или стонущим вопрошанием.

Лирический склад музыки Мендельсона во многом определяет такое её замечательное качество, как пластичность. Понятие это весьма многомерное. Прежде всего оно касается мелоса. Свободная и гибкая, трепетная и упоительная лирическая кантилена сообщает образам композитора особую притягательность и обаяние. К тому же его мелодика становится временами неотразимо великолепной и, что называется, бесконечной в своём длении (см. II часть Фортепианного трио № 2 или III часть Квартета op.44 № 2).

Впечатляющая пластичность в высшей степени свойственна в произведениях Мендельсона и звуковой ткани в целом. Это сказывается в гибком «перетекании» речитатива (как правило, напевно-ариозного) в широкий распев, в органичном взаимодействии вокальных *solī*, хора и оркестра (например, в ораториях), в поразительном мастерстве инструментальной фактуры, которая «дышит», живёт, благоухает. Особенно в этом отношении выделяется квартетное письмо – его можно считать эталонным; таким в лучших своих образцах оно останется вплоть до начала XX века (Регер, Танеев).

Необходимо также отметить превосходную драматургическую пластику музыки Мендельсона. Речь идёт о способности композитора воссоздавать изменчивость и текучесть жизненного потока посредством плавного перерастания одного состояния в другое, путём диалектически гибкого сопряжения контрастных образов (скажем, порывов решительно-волевой настроенности и оазисов душевной благодати, настроений сугубо лирического уединения и социально-ориентированной патетики). Не эту ли удивительную диалектику имел в виду Брамс, когда говорил: «Я готов отдать полное собрание моих сочинений, если бы мне удалось создать произведение, подобное “Гебридам”!».

В композиционном плане отмеченная свобода поэтного развёртывания обуславливает непрерывность словно бы бесцелурного движения звуковой материи. В результате разделы сонатной схемы размываются, а реально воспринимаемыми гранями формы зачастую оказываются только контрасты между частями. Но и в этом случае автор стремится обычно к мягкости «скользящего» перехода от части к части (можно напомнить различные приёмы сквозной драматургии в Скрипичном и Втором фортепианном концертах).

Говоря о драматургии и композиции, уместно напомнить о многих новациях Мендельсона, столь характерных для него как романтика. Предвосхищая

поиски Листа, Мендельсон начал преобразование классического сонатно-симфонического цикла, стремясь к превращению его в единую, непрерывно развивающуюся структуру посредством приёма *attacca*, введением монотематизма и мотивных реминисценций.

Интуитивное понимание диалектики жизни как нескончаемого действия, как никогда не завершающегося процесса привело его к исключительно оригинальному, абсолютно «неэффектному» окончанию ряда произведений «многоточием». Тревожно-взволнованное повествование Квартета *Es-dur op.12* «микшируется» в конце тихим просветлением. В коде увертюры «Гебриды» «восклицательный знак» властных кадансовых росчерков постепенно поглощается волнами бескрайнего океана жизни, уводя в дымку времени. «Серьёзные вариации» по своей концепции перекликаются с «Симфоническими этюдами» Шумана (преодоление скорбной подавленности и утверждение героического мироотношения), однако Мендельсон отказывается от победного апофеоза и завершает произведение печальной констатацией неизбежности подъёмов и спадов в траектории человеческого существования.

\* \* \*

Лиризм, как доминанта романтического мирочувствия Мендельсона, выступает в окружении разветвлённого комплекса других его составляющих. О разветвлённости этой можно судить уже хотя бы по совершенно очевидному действию принципа поляризации. Это присутствует и в общей панораме творчества: на одном его полюсе – предельная высветленность настроения, подчёркнутая умиротворённость, благодатная гармония, идиллическая мечтательность, сладостно-меланхолическое полузабытьё или тихая «молитва души», а на другом – чрезвычайная затенённость колорита, буря страстей, драматическая взвихренность, тревожная вибрация эмоций, «дрожь нервов».

Но, разумеется, намного острее образная поляризация ощутима при столкновении подобных контрастов в рамках отдельно взятого произведения, будь то резкие перепады состояний («Серьёзные вариации»), типичное для Мендельсона сочетание глубокого лиризма с героической устремлённостью (I часть Фортепианного трио № 2) или до парадоксальности свободный монтаж тяжёлых, подавляющих императивов и карнавально-игровой беспечности (увертюра «Рюи Блаз»).

В известной мере сказанное может быть отнесено и к собранию фортепианных «Песен без слов», которое допустимо рассматривать как достаточно цельный свод миниатюр, создававшийся на протяжении практически всей творческой жизни композитора (с конца 1820-х по середину 1840-х годов). Эти 48 дневниковых помет в сумме своей дают настоящий микрокосм чувств и настроений романтического героя – в амплитуде от «легковесной» игривости до щемящей печали, от безыскусности и простодушия до сложных психологических состояний.

Прямая причастность Мендельсона романтическому времени со всей отчётливостью сказалась в том, что он не остался чужд «болезни века» – байронизму. В его музыке с наибольшей явственностью это выразилось в преломлении манфредовского начала. Впервые оно заявило о себе в юношеской увертюре «Сон в летнюю ночь» – имеется в виду эпизод в разработке с его скорбными вопрошаниями, совершенно неожиданными в контексте удивительно свежей и светлой настроенности целого. С законченной полнотой манфредовский дух предстал в I части Третьей симфонии (композитор работал над ней с 1830 года): горечь, усталость, тягостный сумрак души, мучительная неудовлетворённость и благородный пафос страдания, перемежаемые сурово-стоическими констатациями и всплесками протеста. Во II части Четвёртой симфонии (1833) в дополнение к сказанному ощутимы смысловые обертоны, восходящие к байроновскому Гарольду – отголоски тоскливой депрессии и налёт «мировой скорби». Примечательно, что внешне это просто оркестровая «песня без слов», но за её внешней сдержанностью и непритязательностью скрывается сгущённый психологизм (со всей отчётливостью он прорывается в болезненных уколах острых sforzandi).

Как известно, байронизм находил себя и в действенно-активных формах, главным образом мятежно-бунтарского наклонения. Открытое и чрезвычайно сильное выражение именно этой стороны романтического активизма дала Первая симфония. С воистину обжигающим темпераментом юный музыкант воспроизводит здесь атмосферу яростных схваток, дерзновенный напор экспансивной энергии. Под воздействие этого тонуса подпадает даже менюэт III части, трансформированный в духе наступательного динамизма (путь к такой трактовке главного танцевального жанра уже ушедшей эпохи был подсказан предпоследней моцартовской симфонией).

Настроения «бури и натиска» ранней поры впоследствии давали знать о себе в пылком эмоциональном отклике на коллизии бурного водоворота жизненной борьбы, что приобретало подчас отчётливо гражданственный оттенок (основные разделы I части Пятой симфонии – «Реформационной»). И вряд ли преувеличением будет сказать, что у лирически настроенного Мендельсона могли появляться даже «политически ангажированные» страницы творчества. Если непредвзято вслушаться в финалы его Третьей и особенно Четвёртой симфоний, удастся почувствовать дыхание революционной героики. Более того, адекватно воспринимая подобное, невольно задаёшься вопросом: передал ли кто-либо из композиторов того времени (включая Берлиоза) так ярко и непосредственно стихию организованного бунтарства, как сделано это в огненной сальтарелле Четвёртой симфонии?!

Идея жизненного пути не была открытием Мендельсона. Впервые её затронул Бах (например, во вступительных хорах своих пассионов), а затем деятельно разработал Шуберт (со всей очевидностью в I части Фортепианной сонаты № 21, в I части «Неоконченной симфонии» и в отдельных номерах вокального цикла «Зимний путь»). Однако Мендельсон придал этой теме новое

звучание, связав её с образом моря, в чём он опять-таки перекликался с мироощущением Байрона (вспомним сказанное об английском поэте Пушкиным: «Он был, о море, твой певец»).

«Море жизни» предстаёт в большой череде произведений Мендельсона – в начальных частях Квартета ор.42 № 2, Фортепианного трио № 1, Второго фортепианного концерта, Третьей симфонии, в увертюрах «Морская тишь и счастливое плавание», «Гебриды» и т.д. Вот почему можно утверждать, что это излюбленная среда происходящего в музыке композитора (тому же отвечает и волновой тип драматургического развёртывания, к которому он так тяготел).

Морская стихия у него то нежит безмятежностью своей глади и ленивой истомой мерных, спокойных колыханий, то внушает опасение и тревогу грозным бушеванием и штормовыми накатами. Незамирающая пульсация мендельсоновской «марины» – синоним нескончаемого движения житейского моря, в волнах которого человек ведёт своё «плавание» среди забот, треволнений и перипетий, перемежаемых мгновениями душевной отрады.

\* \* \*

Подобно Веберу и Россини, Мендельсон занимал в романтическом пространстве музыкального искусства достаточно особое место в силу активной акцентуации жизнелюбивой настроенности. В Первой симфонии, которая в известной мере воспринимается как исходная ступень его творческой эволюции, в этом смысле симптоматична кода, дающая после неистового разворота основного драматического материала почти чисто волевое переключение в сферу праздничного ликования, утверждаемого как бы наперекор всему предыдущему.

С той же точки зрения очень примечательна драматургическая логика увертюры «Прекрасная Мелузина». За использованным здесь сюжетом легенды о фее-русалке скрывается вполне актуальный и гораздо более обобщённый смысл. Состоит он в поисках выхода из мучительного «манфредовского» состояния, о котором говорилось выше. Недовольству окружающим миром и самим собой, противоречивости необузданных людских страстей противопоставляется гармония природного бытия, в котором мятежная душа может обрести исцеление и успокоение.

Эта мысль настойчиво проводится, начиная с вступления, которое затем превращается в рефрен, вновь и вновь возвращая образ прекрасной природы. Он предстаёт в широком спектре изобразительных ассоциаций (от могучего дыхания всеобщей материи до описательной конкретики плеска водных струй), переходя в конце в умиротворяющую пейзажную «рябь» (дуновения ветерка, шелест листвы), чем окончательно выводит к ощущению покоя, душевного равновесия и отрады. В том, что такое, целительное чувство природы не было для композитора случайным, доказывает Ноктюрн из музыки к спектаклю «Сон в летнюю ночь», где величавый пленэр с пением «вальдхорнов» смиряет порывы неудовлетворённости.

Вообще следует отметить, что природная стихия представлялась Мендельсону важным противовесом миру сугубо субъективных переживаний. Романтику водных просторов и «музыку леса» у него дополнял горячий интерес к жизни разных стран и народов. Целый ряд произведений сложился под впечатлением путешествий композитора. Начало положила одна из юношеских симфоний, которая в посмертном каталоге числится под № 9 и имеет подзаголовок «Швейцарская».

Среди важнейших «географических» вех – Четвёртая симфония, известная под именем «Итальянская», которую дополнили популярнейшие «венцианские гондолеры» из фортепианных «Песен без слов». Кстати, о восторженном восприятии виденного в тех краях свидетельствует одно из писем Мендельсона: «Италия явилась передо мной такой ласковой, тихой, радушной, с таким разлитым повсюду мирным довольством и весельем, что этого и описать невозможно».

Самое пристальное внимание композитора привлекла суровая родина Вальтера Скотта, своим неповторимым «локальным колоритом» давшая импульс таким опусам, как увертюра «Гебриды (Фингалова пещера)», Третья симфония («Шотландская») и фортепианная Фантазия *fis-moll*, иначе называемая «Шотландской сонатой». Надо признать, что в этом среди музыкантов у Мендельсона был только один соперник – Лист, и оба они подобной звуковой живописью впечатляюще резонировали тому, что было так распространено у литераторов их времени, начиная опять-таки с Байрона.

С наибольшей осязаемостью дух жизнеутверждения выразил себя в нередком для музыки Мендельсона настроении бурной радости, окрылённости, охватывающей всё существо (как в побочной партии финала Скрипичного концерта), в шумных, жанрово-сочных праздничных зарисовках («Танец шутов» из «Сна в летнюю ночь» с озорной бравадой «циклопических» скачков на большую нону вниз), а также в запечатлении состояний энтузиазма. Романтический энтузиазм (любимое слово Э.Гофмана) превосходно передан в I части Четвёртой симфонии: исключительный подъём, горение, свежесть и яркость чувств, стремительный пульс бурлящей энергии, возбуждение до экзатичности – словом, всё то, что А.Блок обозначил как «стремление жить удесятерённой жизнью».

Особая «статья» – многочисленные скерцо Мендельсона, составившие совершенно оригинальный феномен его творчества. Многочисленные, поскольку к самым хрестоматийным образцам (финал Скрипичного концерта, Увертюра и Скерцо из «Сна в летнюю ночь») можно присоединить Песню с хором и Марш фей из той же шекспировской сюиты, финалы фортепианных концертов, соответствующие части в симфониях и камерно-инструментальных ансамблях, ряд «Песен без слов» (допустим, №№ 32 и 34), отдельные фортепианные пьесы (скажем, из *op.16*), а также различные эпизодические вкрапления (например, рефрены Рондо-каприччиозо *op.14*).

Не подлежит сомнению и чрезвычайная оригинальность этих скерцо. Прежде всего поражает светоносность, лучезарность и радужность колорита, искрящегося игрой солнечных бликов, чего автор достигает красочными переживаниями гармоний и виртуозным блеском фактуры (в частности использованием «воркующих» тембров деревянных духовых). И вот что в высшей степени любопытно: если у Шуберта даже мажор может звучать трагически, то у Мендельсона в скерцозном тематизме и минор воспринимается удивительно светло.

Иная грань оригинальности – интригующая многозначность и стереоскопичность этих скерцо. Обычно их относят к сфере сказочно-фантастической образности (в том числе связывая с «играми эльфов»), поводов для чего музыка, конечно же, даёт предостаточно, особенно если учесть то, что исходным стимулом её появления были миражи, навеянные шекспировским Обероном. Тем не менее, ходовых определений явно недостаточно.

Если говорить в самом общем плане, то за фантастикой здесь скрывается ощущение неизъяснимости жизни, ускользающей от рассудочного анализа. Таинственная жизнь мира, спрятанная под видимым покровом бытия, её чудо, волшебство, её феерия и ворожба предстают в причудливо-театральных очертаниях (аккордовая серия начала увертюры «Сон в летнюю ночь» как бы открывает занавес «сказки жизни», чтобы опустить его в самом конце). И ещё это часто полёт одухотворённой юношеской фантазии в пространство грёзы, мечты, в даль неизведанного – вот откуда особая лёгкость, воздушность, прихотливость звуковой ткани с соответствующей колористикой.

Другие аспекты мендельсоновской скерцозности порождены атмосферой детских игр, шалостей с присущей им живостью, неутомностью и радостной возбуждённостью. Наконец, во многих скерцо допустимо усмотреть поэтическое преобразование реалий людской толчеи, повседневной сутолоки, забавной суеты жизни, её праздничной круговерти, карнавальной суматохи, что передаётся пестротой красок, дробным бегом мелких длительностей, нередко с использованием двигательной моторики по типу волчка или *perpetuum mobile* (такую метаморфозу скерцо подхватит Мусоргский в «Лиможском рынке» из «Картинок с выставки»).

\*\*\*

«Классик среди романтиков» – как отнестись к этой распространённой характеристике после сказанного выше о романтических устремлениях Мендельсона? При всей привычности данная «формула» представляется всё же достаточно дискуссионной. Как дискуссионно и бытующее мнение, что его музыку отличает уравновешенность и даже сглаживание жизненных противоречий. О зафиксированном в ней социальном темпераменте уже говорилось, и здесь уместно привести высказывание композитора, проливающее свет на соответствующий уклон его самосознания. Касаясь главного героя одной из своих ораторий, он писал: «Я представляю себе Илию настоящим пророком, какого нам

нужно было бы теперь – сильного, горячего, гневного и мрачного, даже недоброго, борющегося с придворным сбродом, почти со всем миром».

Вот почему видится более правомерным ставить вопрос в несколько иной плоскости. Да, Мендельсон не часто склонялся к радикализму художественных позиций, он заметно тяготел к принципам сдержанности и умеренности, и в восприятии его музыки для большинства слушателей доминирующей нотой остаётся прежде всего мягкость, поэтичность, мечтательность. То есть всё то, что расценивается скорее как романтика, нежели романтизм в его экстремальных проявлениях. Шуман назвал его «Моцартом XIX века», вероятно, главным образом оттого, что среди композиторов-романтиков второй волны он явственнее других был связан с классическими традициями, идущими из эпохи Просвещения.

Но даже там, где отчётливо ощущается эволюционно-поступательное продолжение этих традиций, Мендельсон неизменно вносит такие акценты, которые переводят целое в несомненно романтическое измерение. Скажем, в III части Четвёртой симфонии «воспоминание о менуэте» подаётся в мечтательно-романтической дымке, а аналогичная часть следующей симфонии звучит в совершенно непредставимом для венской классики сугубо лирическом аспекте. В Пятой симфонии композитор широко использует «готику» суровых протестантских хоралов (их контуры воспроизводятся и в ряде органнх сонат, где термин соната трактован в доклассическом понимании).

В числе самых ярких примеров романтического классицизма – «Серьёзные вариации». Задуманные как бы в пику вольностям искусства своего времени и строго классические по внешнему оформлению, они насквозь романтизированы по существу (за исключением вариации-фуги, выдержанной в «академическом» тоне). Взволнованно-исповедальная лирика и сумрачная героика, реализованная на базе драматической этюдности чисто романтического типа, сокровенные психологические излияния и полуфантастические видения, отрешённая созерцательность и бурная, нервно-импульсивная токкатность – мало того, вдобавок ко всему вариации спонтанно-непредсказуемы в отношении последования этих контрастов (свобода, завидная для самых «свободных» вариаций).

К слову, Мендельсона «обвиняют» иногда в подчёркнутой серьёзности, совершенно забывая, что он отдал дань модному тогда буму виртуозной романтической бравуры (в числе примеров – Этюд *a-moll*, третья из «Песен без слов», «Блестящее каприччио» для фортепиано с оркестром).

И последнее по поводу классичности Мендельсона. По-настоящему о ней можно говорить либо в отношении его самых ранних сочинений, когда он осваивал школу профессионализма, либо по адресу поздних опусов, в которых он намечал горизонты Постромантизма. Горизонты эти Мендельсон прозревал, опережая других (несколько позже примерно в том же направлении начали продвигаться Шуман и Лист, стремившиеся в середине XIX века нащупать стилиевые опоры следующего исторического периода).

Уже в 1839 году он создаёт Первое фортепианное трио, во многом превосходящее особенности музыки Брамса и Чайковского. Ещё раньше, в мелодической пластике Третьей симфонии Мендельсон подготавливает стилистику балетных адажио, а в финале той же симфонии – броскую плакатность оперных увертюр последующего времени. И примерно тогда же (1832) в финале Первого фортепианного концерта он предваряет ритмическую живость и пикантную игривость будущей оперетты.

Но в конечном счёте суть состояла не в этих конкретных приметах. Пути во вторую половину XIX века композитор прокладывает своей эволюцией к объективности художественного высказывания, к выверенной сбалансированности личностного и общезначимого. Самым показательным произведением в данном отношении следует признать ораторию «Илия» (1846). Отнюдь не отказываясь от опыта романтического искусства первой половины столетия, что более всего сказывается в проникновенном лиризме ряда эпизодов и в грозных бушеваниях драматических кульминаций, автор выдвигает на передний план величавый эпос всеобщей жизни. Через бури бытия к уравновешенности эмоций и деятельным усилиям позитивного созидания – такова генерализующая линия этого масштабнейшего повествования. Утверждая новую для себя этико-философскую концепцию, Мендельсон во многом отрешается от привычной для него манеры, растворяя индивидуальное в пафосе всечеловеческого.

## О трактовке образов-символов Уильяма Блейка в опусе «Река жизни» Дмитрия Смирнова

«Река жизни» (1992) Д.Н. Смирнова относится к тому типу музыкальных сочинений, в которых представлена *обобщённая трактовка живописных образов*. Композитор не следует в точности за сюжетом одноименной картины (1805) английского романтика У. Блейка, избранной в качестве образного источника, не прибегает к приёму досказывания, не персонифицирует отдельных персонажей или группы персонажей, а передает смысл в целом. Мы не можем, слушая музыку, точно указать, что здесь, например, представлено блейковское солнце – Бог, что музыкально охарактеризованы девушки, которые якобы «передвигаются» на картине художника, играя на духовых инструментах. Персонификации образов в музыкальном произведении Смирнова нет. Здесь, скорее всего, композитор трактует *реку как жизнь и жизнь как реку*.

*Река* – символ многогранный, но часто носящий общий смысл: она олицетворяется с жизнью. Вода дает жизнь всему – в воде крестят, около воды всегда возводили поселения, по воде проводили торговые пути, ветхие иконы не выбрасывали, а пускали по воде, приносили людей в жертву, где они находили свою смерть; в сказках была мёртвая и живая вода, которая либо дарила жизнь, либо её отнимала, без воды человек раньше умирает, чем без еды. В мифологии река выступает в качестве «мирового пути, пронизывающего верхний, средний и нижние миры» [5, 374]. Вода «часто является источником жизни, но обязательно ведёт к смерти или в подземный мир» [2, с. 196]. Река – это и учение христианское. Древний символ Иисуса Христа – рыба. Здесь можно уловить взаимосвязь: рыба обитает только в воде. Говоря об образах картины Блейка, констатируем, что ведущим предстает образ *жизни*, так как саму картину автор назвал «Река жизни». Блейк передал не нашу земную жизнь, а жизнь иного плана, загробную, небесную, возможно, сам Рай. Поэтому изображено Солнце, освещающее «райское место», над землёй в его сторону ведущего двух младенцев Иисуса, как центр картины, к которому стремится человеческая душа, и этот центр вполне достигим.

Странно, что Блейк не изобразил небо, по крайней мере, нет никакого намека на данную эссенцию, нет голубого цвета или облаков. Возможно, Блейк хотел тем самым показать, что Рай, в принципе, и есть небо, но это не просто облака – это своего рода другая жизнь, с тем же солнцем, землёй и деревьями. Как таковая на картине река не изображена в виде пейзажа, или как эссенция.

Река не воплощена в соответствующем цвете. Главную роль на картине Блейка «Река жизни» выполняют два цвета – белый и жёлтый, но никак не синий, зелёный или морской. Возможно, Блейк понимает под рекой с философской точки зрения путь душ в целом. Путь в Рай, к Богу, или путь к Страшному суду.

Опус «Река жизни» написан композитором для 16 инструменталистов, играющих на флейте, гобое, кларнете (в строе си-бемоль), фаготе, трубе, рожке, тромбоне, литаврах, трех цимбалах, гонге, там-тате, металлофоне, вибратоне, колоколах, челесте, арфе, скрипках (первые и вторые), альте, виолончели и контрабасе. Смирнов так рассказывает о своём впечатлении от картины: «Я впервые увидел акварель Блейка “Река Жизни” (с.1805) в 1991 году в галерее Тейт. Блейк продемонстрировал главу 22 Откровения фрагмент из “Откровения Иоанна Богослова” (Апокалипсис): “И Ангел показал мне чистую реку воды живой, светлую, как кристалл, вытекающую из престола Божия...”. Глядя на картину Блейка, сразу видна связь с Откровением. Блейк добавляет некоторые дополнительные цифры: Христос, ведущий двоих детей через поток времени к огромному золотому солнцу, молодёжь, летающую над ними, молодых и старых людей на двух берегах реки символизирующий невинно

Можно сразу сказать, что данная картина раскрывает присущие Блейку религиозные образы загробной жизни, воскрешения, а также образы невинности и детства. Это полотно написано в довольно светлых тонах: преобладают *белый и жёлтый цвета*. Лишь деревья окрашены коричневым цветом, но они никак не «мешают» восприятию общего просветленного колорита. На картине Блейка – *гармония природы*: на ней отсутствуют контрастные цвета, явления, предметы. Всё подчинено и залито светлыми оттенками, которым даёт жизнь рассредоточенный свет солнца. Такова же и «солнечная» в своей основе музыка Смирнова: светлый колорит передан с помощью деревянных духовых инструментов, арфы, колокольчиков, металлофона, вибратона и челесты. В начале произведения воссоздается тот волшебный, таинственный мир света, который запечатлён на картине Блейка, а арфа, челеста и металлофон передают игру его лучей, блики.

В произведении Смирнова солнце не изображено отдельно, а передано как колорит. Солнце везде; оно – это свет, блики на воде, состояние возвышенного счастья – символ созидательной энергии; как правило, оно воплощало на многих полотнах художника само божество. Блейк в большинстве случаев рисовал солнце желтыми красками, золотом (исключение составляет лишь несколько картин, на которых солнце представлено красным цветом, среди таких – картина «Тело Авеля, найденное Адамом и Евой»). Жёлтый цвет – это цвет, который в христианской живописи издавна использовался для воплощения божественных образов (например, на иконах свет, исходящий от образа Бога, был жёлтого цвета).

Персонажи-души, а их на полотне 19 (девушка с флейтой, девушка со свирелью, человек с двумя младенцами, обнажённый юноша, девушка срывающая плод с дерева, девушка с младенцем на руках и рядом стоящая девушка,

девушка с орудием, пара с ребёнком у дверей дома встречающего их мужчины, и по двое человек на заднем плане) не персонифицированы. Здесь композитором использована инструментальная группа, цель которой – передать образно-эмоциональное состояние картины в целом. Тем не менее, в контексте избранной проблематики представляется необходимым проследить символическое значение основных персонажей-душ картины Блейка и предметов, изображенных на полотне. Отметим, что Смирнов не стремится передать эти образы в произведении, что и приводит к тому, что «Река жизни» относится к опусам с обобщённой трактовкой образов.

*Две девушки*, расположенные на картине на переднем плане слева и справа, играют на духовых инструментах. *Девушка, стоящая справа*, судя по положению её рук, играет на **флейте** (первый из двух символов Музыка, запечатленных на картине Блейка). Образ флейты как инструмента имеет многовековую историю и постоянно переосмысливается. Всем известно, что флейта часто выражает идиллическую пасторальную картину или душевное состояние безмятежности и спокойствия, гармонию человека с природой. В целом она – выразитель «светлого и положительного начала» [1]. Но если брать произведения У. Шекспира (трагедия «Гамлет» (1600-1601)) или В. Маяковского (поэма «Флейта-позвоночник» (1915)), то в них флейта представляется выразительницей исключительно человеческого начала, являясь голосом человеческой души. В античности же, упоминая флейту, всегда имели в виду флейту Пана. Она считалась символом восторга и возбуждения. Флейта (впервые появляющаяся в 38 цифре партитуры) вместе с гобоем тоже определённой персонификации не несёт: скорее всего, она поддерживает гармонию всего «потока» и звучит, обрисовывая движения реки вместе с другими инструментами. Она, как и гобой и другие инструменты, рисует волны, течение реки.

В нашем случае не стоит рассматривать каждый инструмент отдельно потому, что главная задача Смирнова – тембрально передать путь к раю, течение или поток жизни. Чаще всего медные духовые инструменты звучат вместе с деревянными духовыми и струнными инструментами: в т. 59 к кларнету присоединяются флейта и го

Постепенно нарастающее звучание, использование тремоло у струнных и цимбал (они присоединяются к духовым в т. 74) приводит к кульминации (т. 145) на два *ff*. Однако отметим, что в «Реке жизни» Смирнова почти всегда наличествует *дуэт флейты и гобоя*. Лишь в тт. 96-100, 105-107, 168-169, 205 звучат или флейта, или гобой. Анализируя партитуру, можно сказать, что данные инструменты сопровождают весь музыкальный поток, словно те две девушки на картине Блейка, притягивающие пристальное внимание. Таким образом, Смирнов не выделяет отдельно флейту как основной инструмент, а даёт ей пару – проводника – гобой (свирель). Мы указали в скобках «свирель» потому, что если Блейк следовал Библии, то в те времена гобоя, как инструмента не было, а была свирель. В современном симфоническом оркестре свирели как таковой нет – её заменяют английский рожок и гобой.

С *левой* стороны картины Блейка стоит *девушка*, которая, на наш взгляд, играет на *свирели* (второй из двух символов Музыка, запечатлённых на картине Блейка). Хотя в предисловии к партитуре своей «Реки жизни» Смирнов написал, что данная девушка играет на гобое. В плане нашего символического осмысления данной картины, становится не ясным, почему на картине Блейка, созданной на сюжет «Откровения», запечатлён этот инструмент? В Библии *свирель* упоминается в Книге от Матфея (глава 11, стих 17): «...мы играли вам на свирели, и вы не плясали; мы пели вам печальные песни, и вы не плакали»; в Книге Бытия (глава 4, стих 21): «Имя брату его Иувал: он был отец всех играющих на гусях и свирели».

Получается, что Блейк отходит от первоисточника, в какой-то степени неверно отражает время. Становится очевидным, что образ свирели равнозначен образу флейты и все выделенные нами ранее символы, олицетворяющие флейту в ее семантическом многообразии, характерны и для свирели. Девушка, которая играет на свирели на рассматриваемой картине Блейка, стоит в белом платье. *Белый цвет* – это символ чистоты, невинности, истины и божественности. В любом случае, лишний раз отметим, что жёлтый и белый цвета – это цвета позитивной энергии, вызывающей некое магическое воздействие.

В произведении Смирнова эти цвета олицетворяют светлый колорит – воздушное пространство, светлую энергию. Гобой появляется в произведении вместе с флейтой не раз: их первое появление ц. 33, второе появление ц. 59, а в последующем развитии они всё чаще будут звучать по отдельности.

Рядом с девушкой, играющей на флейте, также крупным планом, однако, лицом к нам изображена *третья девушка*, в руке у которой находится нож. Нож – символ ритуального жертвоприношения, а так же – символ разрушения и смерти. Не зря именно эта девушка изображена спиной к солнцу – она отвергнута Богом. Цвет её платья – средний тон между белым и коричневым. Её образ в рамках блейковской концепции можно трактовать по-разному. Возможно, она отвергнута Господом и её ждет Страшный суд; либо Страшный суд уже был исполнен и она уходит прочь из Рая.

В середине полотна Блейка мы видим человека, держащего за руки двух младенцев,двигающихся к солнцу. Трактовать этих персонажей можно по-разному. Выдвинем две точки зрения. Одна из них базируется на мнении Смирнова, что это – *Иисус Христос*. В пользу этого предположения говорит тот факт, что он находится над поверхностью (скорее всего, этот факт объясняется тем, что Христос, как наш спаситель, находится как бы над всем человечеством, над всем бытием, поэтому и по реке жизни он плывет, парит). Младенцы – чистые создания, безгреховные, и, умирая (в христианской религии), они становятся ангелами и не проходят Страшный суд. Возможно, Иисус ведет их в Рай, к солнцу. Католическая церковь говорит о том, что невинные младенцы сразу попадают в райские обители. Ответственность за свои деяния и помыслы человек несёт лишь с семи лет, а до этого возраста он безгрешен. Это, скорее всего, и является причиной беспрепятственного попадания в Рай. *Младенец*

*(обнажённый)* – это один из самых главных образов искусства, символ человеческой души (мы уже говорили об образе флейты как подобном символе). А в изобразительном искусстве образ младенца часто имеет мистическое значение или символизирует открытость вере. Согласно второй точке зрения, в христианской религии обнажённый младенец – это, прежде всего, маленький Иисус, олицетворяющий мировую мудрость. Мужчина, который держит за руки детей, может восприниматься как Бог – отец. Мы согласимся с мнением Смирнова, что на картине Блейка изображен Иисус Христос, так как именно он решает, кто попадает в Рай, а кто в Ад. Он получил должность судьи на Страшном суде от отца своего. Над ними с неба спускается *нагой молодой человек*. Нагота символизирует свободу от земных пороков. Если исходить из образов Библии, то можно вспомнить Адама и Еву в райском саду, которые до грехопадения ходили нагими. Тогда они были послушниками Бога, чистыми и невинными. Данного персонажа Блейка можно рассмотреть как Ангела, только бескрылого, тянущего руку помощи.

Вернемся к самому названию картины «Река жизни». Почему именно *река*? Река – это «мощный символ уходящего времени и жизни» [5, с. 137]. Так же этот символ может рассматриваться как символ очищения и движения. Блейк в своей философии трактовал реку в двух аспектах: 1) как символ чистоты, примером чему могут служить строки его стихотворения «К лету» (1769-77): «*Никто не пляшет лучше наших дев. / У нас есть песни, сладостное эхо, / И реки, светлые как небеса, / И лавролиственных венков прохлада*» (перевод В. Потаповой), 2) как символ очищения от мирских сует, от «грязи» земного присутствия, как в стихотворении «Маленький трубочист» (1789): «*Но явился вдруг Ангел, в руке нес блистающий ключ, / отпёр он все гробы, дал свободу от мглы неминучей. / По зелёным долинам, играя, рассыпались дети, / а река их омыла, и шли они в солнечном свете*».

Однако в любом случае река у Смирнова ассоциируется с *дорогой между двумя мирами – реальным и потусторонним*. Таковой она предстает и на картине «Река жизни». Отметим, что здесь её трактовка близка трактовке, продемонстрированной в стихотворении «К лету»: свет, солнце, лавровые деревья. Контекстно отметим следующий факт: Блейк любил гулять около реки часами, очищаясь от ненужных мыслей. Она служила стимулом для расслабления, погружения в отчуждающий реальность мир. Возможно, он ощущал её сущность как «дороги в потусторонний мир», где всё прекрасно и хорошо. В музыке Смирнова ничего определенного мы услышать не можем. Говорить о появлении каких-либо героев трудно, ведь здесь нет персонификации. Несмотря на богатую образную символику Блейка, Смирнов воссоздает только общее значение реки жизни.

### *Список литературы*

1. Давыдова В. Образ флейты: поэтические вариации // Израиль XXI:Музыкальный журнал. – 2008. – № 13 / Интернет-ссылка: <http://www.21israel-music.com/Fleita.htm>
2. О' Конелл М., Эйри Р. Знаки и символы. Иллюстрированная энциклопедия / Пер. с англ. И. Крупичевой. – М.: Эксмо, 2008. 255 с.
3. Смирнов Д.Н. Река жизни. Партитура. Рукопись. 564 с.
4. Топоров В.Н. Река // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2 / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 1997. С. 374-376.
5. Трессидер Д. Энциклопедия символов. – М.: Гранд, 1999. 204 с.

## **Роберт Шуман**

В общей панораме романтического искусства первой половины XIX века обращает на себя внимание факт более компактного выхода композиторов на арену художественного творчества в сравнении с «размытой», широко растекающейся картиной у представителей литературы и пластических искусств. Вот соответствующие хронологические перечни (с указанием года рождения), которые призваны заодно напомнить об основных фигурах культурно-исторического процесса того времени.

Литература и пластические искусства: **1766** – А.де Сталь, 1768 – Ф.Шатобриан, 1769 – И.Крылов, 1771 – В.Скотт, 1776 – Э.Гофман, 1780 – А.Венецианов, 1782 – О.Кипренский, 1783 – В.Жуковский, 1788 – Д.Байрон, 1791 – Ф.Грильпарцер, Т.Жерико, 1792 – П.Шелли, 1795 – Д.Китс, 1797 – А.Виньи, Г.Гейне, 1798 – Э.Делакруа, Д.Леопарди, А.Мицкевич, 1799 – О.Бальзак, К.Брюллов, А.Пушкин, 1800 – Е.Баратынский, 1802 – В.Гюго, А.Дюма-отец, 1803 – П.Мериме, Ф.Тютчев, 1804 – Ж.Санд, 1805 – Х.Андерсен, 1806 – А.Иванов, 1808 – О.Домье, 1809 – Н.Гоголь, Э.По, 1810 – А.Мюссе, 1812 – Ч.Диккенс, 1814 – М.Лермонтов, 1815 – П.Федотов, 1817 – И.Айвазовский, Н.Бараташвили, **1823** – Ш.Петёфи.

Музыкальное искусство: **1782** – Н.Паганини, 1786 – К.Вебер, 1792 – Д.Россини, 1797 – Г.Доницетти, Д.Мейербер, Ф.Шуберт, 1801 – В.Беллини, 1803 – Г.Берлиоз, 1804 – М.Глинка, 1809 – Ф.Мендельсон, 1810 – Ф.Шопен, Р.Шуман, Ф.Эркель, 1811 – Ф.Лист, **1813** – Р.Вагнер, Д.Верди, А.Даргомыжский.

В приведённом перечне выделены начальные и завершающие хронологические пункты: 1782 и 1813 у композиторов, 1766 и 1823 у представителей других видов искусства – степень разброса говорит сама за себя.

Особой монолитностью отличается выдвижение второго поколения (начиная с Берлиоза), в самом центре которого вместе с Мендельсоном, Шопеном и Листом оказался Шуман. Отметившая выдвижение этой плеяды вспышка кардинального обновления, происшедшая на рубеже 1830-х годов, открыла второй этап романтической эпохи (1830-1840-е гг.).

Если музыка предыдущего этапа в той или иной степени несла на себе отпечаток перехода от классики второй половины XVIII и рубежа XIX века, то теперь последовал полный расцвет романтического стиля и стоявшего за ним комплекса образов, идей и концепций, выдвинутых искусством первой полови-

ны XIX столетия. Шуману, как одному из лидеров второй волны романтического движения, принадлежало в этом процессе самое заметное место.

Роберт Шуман отвечал всем критериям романтического художника, в том числе даже по внешним очертаниям своего «я». Это касается и перипетий жизненной судьбы – от гуманитарных увлечений отрочества и последующей борьбы за самоутверждение до печальной развязки последних лет. Касается это и совершенно типичного облика романтика с его высокой активностью и универсализмом (помимо интенсивнейшего композиторского творчества – исполнительство, инициативы в сфере организации музыкальной жизни, музыкально-критическая деятельность).

Наконец, показателен и такой момент, как настойчивый поиск связей музыки с другими видами искусства, прежде всего с литературой. Насколько художники слова его времени заботились о музыкальности литературного стиля, настолько Шумана влекло к наполнению своей музыки всевозможными литературными ассоциациями.

Не только обобщённые программные заголовки и сюжетные нити во множестве произведений, но и неожиданные речения из разряда «чистой» словесности. Он даёт специфические жанровые обозначения («*Послание*» в «Листках из альбома», «*Прембула*» и «*Реплика*» в «Карнавале») или весьма вольные ремарки («*Нет мне покоя*» во втором из «Шести интермеццо», «*Принимая решение...*» в «Юмореске», «*Не слишком ли серьёзно?*» в «Детских сценах», «*Это уж совсем лишнее – подумал Эвсебий...*» в «Давидсбюндлерах»).

На глубокие связи с литературой указывает также исключительно чуткое отношение к тексту во всех без исключения песнях композитора. Наконец, общеизвестно и то, какое мощное воздействие на формирование его музыкальных идей оказала литература и прежде всего литература романтическая. Поэтому не случайно так часто отмечают созвучность музыки Шумана и поэзии Гейне (композитор обратился к стихам этого поэта в девяти вокальных опусах, включая такой шедевр, как «Любовь поэта»).

Последнее замечание непосредственно подводит к предлагаемой в данном очерке теме: творчество Шумана в его соотношениях с общехудожественным контекстом первой половины XIX столетия.

Это далеко не риторическая постанова вопроса. И дело вовсе не в том, что, каким бы колоссом ни был Шуман, он не мог объять в своей музыке всего «космоса» романтического мироощущения. Суть в ином: непредвзятое осмысление шумановского наследия показывает, что при достаточном числе соприкосновений с привычной трактовкой романтизма, оно даёт и немало случаев явного расхождения с ней по целому ряду линий.

\* \* \*

Имеет смысл начать с выяснения тех ракурсов романтического сознания, которые отсутствуют в произведениях Шумана или представлены почти не приметно.

Вначале – о менее существенных моментах. Шумана мало занимали вопросы красочного колорита, который так ярко представлен в живописи романтиков или у Берлиоза, Листа, Вагнера. Не интересовал его и так называемый локальный колорит, связанный с экзотикой дальних стран и прошлых эпох (это относится и к «средневековой» опере «Геновева»).

Шумана совершенно не затронули мистические тенденции и религиозные искания времени. Можно осмелиться также констатировать отсутствие в его музыке глубоких следов родного фольклора и акцентов по части народно-национального начала – скорее следует говорить о претворении «духа Германии» в его самой общей форме.

Не приходится дебатировать и распространённую у романтиков идею господства в мире фатальных, непостижимых, загадочных сил. У Шумана сам человек деятельно формирует параметры своего «я» и своего жизненного пути, лишь изредка и очень ненадолго останавливаясь перед «тайной мира» («Сфинксы» в «Карнавале»).

Композитора не влекла также область ирреального, подсознательного (в числе исключений – пятый из «Пёстрых листков»). Более того, если судить не по заголовкам, а по самой музыке, его редко притягивали даже сказочно-фантастические образы.

Теперь о более глобальной проблематике Романтизма. Краеугольным основанием романтического менталитета считаются два узловых положения:

- во-первых, резко выраженное неприятие современной цивилизации, глубокая неудовлетворённость жизненной реальностью, что порождает настроения скепсиса, разочарования и протеста;
- и, во-вторых, враждебность действительности человеку и его естественная ответная реакция, что вызывает противостояние личности и общества, её конфликт с окружающим миром.

Что касается второго из этих моментов, то сразу следует заметить: конфликт индивида и среды удавалось тогда раскрывать только в сюжетно-сценических жанрах (например, в операх Вагнера 1840-х гг.). Средствами собственно музыкальной выразительности эту задачу искусство смогло решить только во второй половине XX столетия – например, в русском инструментальном концерте 1960-х годов (Первый виолончельный Б.Тищенко, Второй фортепианный Р.Щедрина, Скрипичный Б.Чайковского, Второй виолончельный Д.Шостаковича).

Вслушиваясь в музыку Шумана, приходится сделать вывод: отчётливого воплощения названной проблематики его произведения не обнаруживают. Речь может идти в лучшем случае об отдельных штрихах (скажем, публицистический заряд, вносимый путём цитирования мелодии «Марсельезы» в песню «Два гренадера», в I часть «Венского карнавала» и в увертюру «Герман и Доротея»).

В остальном, остаётся строить умозрительные предположения, выдвигать «околомузыкальные» гипотезы. Допустим, введение «Гросфатера» в звуковую

ткань «Бабочек» и «Карнавала» можно пытаться истолковать в качестве знака борьбы с филистерством, однако при реальном восприятии этот символ «старой, доброй» Германии расценивается просто как один из грубовато-характеристических мазков в общей многоцветной палитре данных фортепианных циклов.

В подобных случаях закономерно вступает в свои права специфика музыкального искусства с его тенденцией к поглощению конкретно-предметного и назывного обобщающим, переводящим в плоскость «вообще». И слушателю остаётся только догадываться, какие реалии могут скрываться за той или иной музыкальной данностью. Он неизбежно имеет дело преимущественно с намёками, которые присутствуют в произведении в качестве ассоциативного «нимба».

\* \* \*

У Шумана в плане двух названных магистральных проблем первой половины XIX века такие намёки сосредоточены прежде всего под эгидой собственного ему художественного радикализма, наиболее бурно заявившего о себе на исходной фазе творчества, в 1830-е годы, и определившего подчёркнуто новационный характер многих его произведений, которые по ряду позиций демонстрировали явный отрыв от предшествующей традиции и подчас опирались на средства выразительности для своего времени экстремальные (см., к примеру, резкие взрывы динамики и неожиданные прерывы в *Allegro h-moll op.8* или эксперименты в сфере ритма и «разорванного» инструментального речитатива в «Четырёх эскизах» *op.58*).

В образно-смысловом аспекте радикализм устремлений Шумана особенно примечательно обозначился в ипостасях «экспансионизма» и мятежности.

«Экспансионизм» – это героика особого типа, обнажённое выражение волевого императива, воинственного запала и бескомпромиссности, что обеспечивается наступательным натиском маршевых ритмов, прямолинейной рубленостью интонационного контура, форсированной динамикой и острой, порой нарочито резкой и жёсткой артикуляцией (первая из «Новеллетт» *op.21*, № 8 вокального цикла «Мирты»).

Мятежность у Шумана – это иная грань той же романтической героики, которой неизменно сопутствует патетический тон и нередко грозовой оттенок и которая порой отдаёт звучной бунтарской нотой («Шесть интермеццо», *op.4*). В отношении этой образности чрезвычайно соблазнительно предположить отголоски оппозиционной настроенности. Тем не менее, всё равно невозможно «вычислить» конкретный адресат подобных устремлений.

Другие линии образного мира Шумана, которые при желании можно ассоциировать с рассматриваемой романтической проблематикой – манфредовское начало, трагизм, ирония (надо сразу же оговориться, что представлено всё это в минимальном объёме).

Трактовка композитором манфредовского начала связана прежде всего с чувством неудовлетворённости, которое выражает себя в тоскливости и горькой меланхолии, часто перерастающей в ностальгию; за байронизмом здесь прослушивается разуверенность, ощущение мучительности жизненного существования и безнадёжности (№ 5 «Крейслерианы», вступление I части Первой фортепианной сонаты, то же находим в увертюрах «Манфред» и «Невеста из Мессины»).

Амплитуда смысловых граней трагического колеблется в пределах от состояний подавленности, стресса, горестного изживания душевной боли до психологического надлома и констатаций жизненного краха (№ 10 из вокального цикла «Любовь поэта», №№ 7 и 11 из «Пёстрых листков», II часть Фортепианного квинтета).

Будучи по своему складу чисто романтической, ирония у Шумана всё же очень далека и по масштабам, и по степени гротескной деформации от того, что встречается у позднего Гойи или, скажем, у Домье, Гоголя; её основные оттенки – гордое презрение, скептическая усмешка, язвительный сарказм, изредка черты «мефисто» (№№ 17, 19 и 22 вокального цикла «Мирты», № 7 вокального цикла «Любовь поэта», III часть Второй фортепианной сонаты).

Ещё один узловый момент этики и эстетики Романтизма формулируется как несовпадение идеала и реальности, разлад желаемого и действительного, противопоставление мечты и обыденности, что в частности вызывает к жизни принцип антитез. Антитезы в произведениях композитора представлены в великом множестве. Вот несколько характерных оппозиций:

- мятежная непокорность и молитвенное смирение;
- буря неистовых страстей и полная умиротворённость;
- сияние идеального и сполохи демонического;
- поэтичнейшая грёза и проза повседневности;
- усложнённо-рафинированное и житейски-безыскусное
- и т.д. и т.п., включая бинарность стремлений, осознаваемую самим Шуманом как начало флорестановское (порывисто-пылкое) и эвсебиевское (мечтательно-утончённое).

Действительно – контрасты очень заострённые и, наверное, есть основания именовать их антитезами. Однако при непосредственном восприятии музыки Шумана они не рожают впечатления самоочевидной противоречивости. У него мир вовсе не расщеплён на полярные сущности – это живой разноликий организм, «фосфоресцирующий» всевозможными гранями, штрихами, бликами. И служит эта поэтика контрастов, выливающаяся подчас в мозаику или калейдоскоп, целям моделирования многообразия жизни, что было одной из самых излюбленных идей композитора.

Завершая дискуссионную часть данного текста, можно в качестве суммирующего итога утверждать, что пафос творчества Шумана ни в коем случае не состоял в жизнеотрицании, его герой отнюдь не испытывал смятения и рас-

терянности перед окружающим миром, и мир этот вовсе не казался ему «лежащим во зле». Сказанное вовсе не означает, что подобных представлений, которые обычно квалифицируются как родовые признаки Романтизма, попросту не было (к примеру, все они имели место в литературе первой половины XIX века).

Вопрос стоит иначе: отмеченные несоответствия и разночтения лишней раз подтверждают то, что романтическое движение было чрезвычайно неоднородным, и творчество Шумана представляло только одну его ветвь. Ветвь, устремлённую по преимуществу к положительным ценностям и к жизнеутверждению (между прочим, это относится не только к Шуману, но и к музыкальному искусству его времени в целом).

\* \* \*

«Позитивная программа» Шумана многообразна. Его «приятие жизни» на первом этапе творческой эволюции нередко выливалось в своего рода анакреонтику. Она вступала в активное взаимодействие с жанровой «натурой» (терпкий юмор, сочные «бытовизмы», острое ощущение характерного и характеристического) и не раз смыкалась с карнавальной стихией.

Идея карнавальности в её музыкальном претворении была, вероятно, навеяна «Венецианским карнавалом» Паганини для скрипки с оркестром (1828), то есть за два года до первого зрелого сочинения Шумана, и по-разному преломилась в целой серии фортепианных произведений – в «Вариациях на тему *ABBE*», циклах «Бабочки», «Карнавал», «Венский карнавал», частично в «Шести концертных этюдах» *op.*10 и «Юмореске» *op.*20. Общее для всех них – пёстрая круговерть стремительно сменяющихся друг друга образов, настоящий фейерверк разнообразных впечатлений, состояний, зарисовок.

Акцентированию атмосферы праздничности содействует осязаемо переданная театральная природа происходящего. О влечении к театральности говорит и пристрастие композитора к обозначению своих сочинений словом «сцены»: «Карнавал» (Маленькие сцены, написанные на четыре ноты), «Лесные сцены», «Детские сцены», «Бальные сцены», «Сцены из “Фауста” Гёте».

Что касается собственно анакреонтики, то выявляет она себя в безудержной жажде утех и наслаждений, в обольщениях светского досуга, в обаятельной беззаботности и легковесности порхающего кружения. К слову, в этом «буме» внешних сторон жизни хорошо заметны веяния того салонно-эстрадного стиля *brillante*, с которым Шуман так настойчиво боролся в своих критических выступлениях.

С анакреонтикой в какой-то степени перекликается праздничная бравура, более всего характерная для музыки Шумана тех же 1830-х годов. За чрезвычайно насыщенной фактурой и громогласной динамикой картин шумных многолюдных шествий слышится не просто подчёркнутая бодрость, но и горячее воодушевление (совершенно показательные образцы находим в крайних номерах «Карнавала» и во II части фортепианной Фантазии). Вот что делало эту об-

разность одним из ярких выражений той настроенности, которую сами романтики обозначили понятием «энтузиазм».

В противовес отторжению от мира или изоляции от него это предполагало безусловную включённость во все его процессы. Шуман выдвигает в своих произведениях многообразно и убедительно разработанный идеал жизни, наполненной пафосом горения и активного деяния. Идеал этот мог получать реализацию через мотивы драматических противоборств и волевых преодолений, неизменно венчаемых победными утверждениями в финалах или кодах («Симфонические этюды»).

Ещё притягательнее было для композитора воплощение различных граней «мирной» жизнедеятельности (в очень широком спектре эти грани представлены, например, в его четырёх симфониях). Но раскрывается она, как правило, не в формах уравновешенно-поступательного развёртывания, а с особым подъёмом и возбуждением, в бурном кипении созидательных усилий (отмеченное различие хорошо иллюстрируют I и III части Фортепианного квинтета).

В связи с воссозданным в музыке Шумана типом энергии активного действия, встаёт вопрос о более широком свойстве модуса романтического существования. Имеется в виду повышенный динамизм и предельная интенсивность жизнепроявлений, их избыточность, и особая экспрессивность, доходящая порой до неистово-лихорадочного возбуждения (допустим, в №№ 1, 3, 7 «Крейслерианы», так отвечающих облику «безумного капельмейстера»).

Разумеется, данное свойство касается не только двигательной и действенно-драматической стихии, но и всего остального – здесь и высочайшее напряжение духовных сил, и накал эмоций, и бушевание человеческих страстей. Очень хорошо такой темперамент и подобное состояние души передают строка русского поэта П.Вяземского *«и жить торопится и чувствовать спешит»* и определение А.Блока, данное им романтизму – «стремление жить удесятерённой жизнью».

\* \* \*

Отсюда начинается область прямых и безоговорочных пересечений художественных устремлений Шумана с прочно утвердившимися представлениями о сущности романтизма. Все эти точки смыкания так или иначе концентрируются под эгидой категории субъективного.

Практикой своего искусства Шуман всецело солидаризовался с лозунгом романтиков о свободе творящего духа. Это сказалось и в общей раскованности художественного высказывания (композитор несравненно больше доверял интуиции, нежели узаконенным «нормам»), и в нестандартности трактовки форм, и в резко выраженной индивидуализации стиля, и в склонности к самовыражению (вплоть до черт автобиографичности).

Сильнейшим образом «педалировал» Шуман влечение романтиков к вольной игре воображения. Симптоматично, что целый ряд своих сочинений он именует фантазиями: «Фантазия» для фортепиано *op.17*, «Фантазия» для

скрипки и фортепиано *op.*131, «Крейслериана» – «фантазия для фортепиано», заключительный раздел «Вариаций на тему «*ABBEG*» – *Finale alla fantasia*, I часть Фортепианного концерта планировалась вначале как самостоятельное произведение с названием «Фантазия» и т.д.

Правда, здесь требует пояснения недоразумение, возникшее с традиционным русским переводом шумановского словосочетания *Phantasiestücke*. Конечно же, это ни в коем случае не «Фантастические пьесы», а «пьесы-фантазии» или «фантазийные пьесы» (Брамс к концу века стал называть подобные миниатюры просто «фантазиями» – *op.*116).

Фиксированность на этом заголовке (у композитора семь опусов с сериями таких названий) отразила его непреодолимое тяготение к изложению поэтного склада с ничем не стесняемым изливанием мыслей, чувств, впечатлений. До известного предела принцип «фантазийности» доведён в некоторых фортепианных сочинениях композитора, не имеющих данного обозначения (*Allegro op.*8, «Юмореска» *op.*20).

«Фантазийность» в определённом смысле была частным случаем более всеобъемлющего явления. Подразумевается столь присущая Шуману спонтанность художественного мышления. Точный конструктивный расчёт, строгая мотивированность и рационалистическая заданность нередко вытесняется «логикой» произвольного и непредсказуемого, которая в качестве одной из опор для себя избирает импровизационность.

Так запечатлевалась стихийность романтической природы, присущая ей капризная игра настроений с их неожиданными сдвигами и колебаниями. В некотором роде это был «поток сознания» как фиксация свободно возникающих побуждений, действий и реакций.

Спонтанность ощутимо воздействовала и на структурообразование, в результате чего могло происходить, например, резкое нарушение привычных установок восприятия на типовой распорядок контрастов и драматургических функций или на соразмерность элементов, образующих целое (в сонатном цикле фортепианной «Фантазии» словно бы поменялись местами финал и медленная часть, а № 2 в «Крейслериане» составляет по времени звучания треть этого цикла, состоящего из восьми пьес).

Как известно, сердцевиной прерогатив субъективного в искусстве Романтизма является мир личности. Выявляя в своей музыке богатейшую, чрезвычайно широкую амплитуду её возможностей и проявлений, Шуман создавал подлинный микрокосмос. При этом композитор явно тяготел к обрисовке натуры незаурядной, наделённой сильными и яркими чувствами.

Жажда приподнятого, внеобыденного не раз побуждала его обращаться к модели возвышенно-артистического существования. В призме шумановской музыки артистизм – это отнюдь не котурны и бутафория, это патетика благородных дерзаний и горделивых вздыманий человеческого духа, свободного во всех своих проявлениях, это утончённая красота, взлёты вдохновения, «звёзд-

ные» часы индивидуального бытия (один из самых красноречивых образцов подобного тонуса – I часть «Фантазии» для фортепиано).

Пафосом личностного начала определяется жадный интерес ко всему нетипизированному, своеобразному, неповторимому. Отсюда в частности поиск оригинальных композиционных решений, новаторский облик целого ряда произведений композитора, а также присущее ему мастерство остро индивидуализированной портретной характеристики.

Отсюда же тяготение к сложным, амбивалентным «сплавам» (среди них – особый род тревожно-драматических скерцо, как, например, во II части Первого квартета), к атмосфере таинственной и загадочной (II часть Фортепианного квартета), к образам прихотливым, «арабескным», импрессиивно-ускользающим (песня «Поручение»), к различным граням «странного», причудливого, вплоть до эксцентричности, парадокса и алогизма (см. в № 2 из «Крейслерианы» неожиданное вторжение бурлески площадного склада, совершенно несовместимой с господствующим здесь тоном высокого раздумья).

Одна из самых оригинальных сторон воссозданного Шуманом типа личности связана с проявлениями импульсивности. Её питательной почвой служили такие свойства романтической натуры, как повышенная впечатлительность, острая реакция на окружающее, неуравновешенность характера, нервность психического склада. Именно импульсивности обязано своим происхождением традиционно аттестующее Шумана (впрочем, и самоаттестующее – вспомним «Порыв» из «Фантастических пьес» *op.*12) качество, именуемое порывистостью.

Другие проявления импульсивности: неожиданные вспышки и прерывы, частая смена состояний и их немислимые до этого перепады (от лихорадочного возбуждения до полной прострации, от экстатической радости до «мировой скорби» и т.д.). Подобной настроенности как нельзя лучше отвечало структурирование крупной формы на основе миниатюры, что повлекло за собой в первой половине XIX века существенные перемены в соотношении жанров: на передний план выдвигаются песня и фортепианная миниатюра – наряду с Шубертом, Шуманом и Листом это Шопен (в области фортепианной музыки) и Глинка (в сфере романса).

Циклизация миниатюр позволяла Шуману не только воссоздавать многообразие бытия, о чём уже говорилось, но и передавать изменчивость его восприятия индивидом, фиксировать вибрацию субъективных впечатлений. В этом композитор уже далеко не всегда мог удовлетвориться нормативной миниатюрой, нередко склоняясь к фрагменту с его сверхкраткостью и недосказанностью (кстати, Шуман неоднократно прибегает к названию *stücke* в значении «отрывок»). В качестве примеров можно привести отдельные части в вокальных циклах: № 1 из «Круга песен» *op.*24, № 5 в «Миртах», №№ 3 и 5 в цикле «Любовь поэта». Эстетика фрагмента открывала возможности адекватного запечатления «мгновений» жизни, мимолётных движений мысли, чувства, ощущения, и вряд ли стоит говорить, какая перспектива скрывалась за всем этим.

Ресурсы «психологического импрессионизма», затронутые Шуманом, вплотную подводят к тому, что неизбежно «провоцировалось» обострённым чувством личности. Имеется в виду не менее обострённое внимание к внутреннему миру человека. Это для композитора целая вселенная с несравненными духовными богатствами и бездонными глубинами. Он стремится поведать о жизни души, прикоснуться к сокровенному, потаённому, трудноуловимому, словно руководствуясь словами Э.Гофмана: *«Музыка – особый мир, способный раскрыть перед человеком смысл его чувств и страстей, постигнуть природу всего загадочного и невыразимого».*

И понятно, почему важнейшим художественным приоритетом для себя он избрал то, что традиционно относят к сфере психологизма. Среди различных ракурсов данной сферы, пожалуй, особой впечатляющей силой выделяется претворение композитором рефлексивных состояний. Напряжённое вслушивание в субъективные ощущения, проникновение в тайники сознания и блуждание в его лабиринтах, наплывы душевной смуты, опасные зоны «коррозирующих» воздействий – эти и многие другие смысловые штрихи говорят о всеобъемлющем потенциале шумановского психологизма.

Целую череду разного рода рефлексий находим, к примеру, в «Миртах» (см. №№ 9, 15, 21, 26). Упоминание этого опуса совсем не случайно, поскольку именно в вокальных сочинениях композитор явственнее всего добивался исключительно гибкой интонационной нюансировки эмоциональных состояний.

Свойственное Шуману предельно чуткое прочтение поэтического текста вызвало к жизни качественно новое явление – речь, преобразованная в мелос, который отличался детализированностью смысловых оттенков и свободной процессуальностью в развёртывании музыкального потока. Кроме того, вокальная строка зачастую вступает в непринуждённое сопряжение с автономно звучащей фортепианной партией, что сообщает целому особую объёмность и образную насыщенность (обилие примеров такого рода дают лучшие цикла – «Любовь поэта» и «Любовь и жизнь женщины»).

Вот что делает песни Шумана одной из самых высоких вершин композиторского мастерства. Кстати, симптоматично стремление композитора «привить» выразительную специфику вокала инструментализму – так в частности появляются «Романсы» для фортепиано *op.28* и «Романсы» для гобоя и фортепиано *op.94*.

С пафосом личности и её внутреннего мира неразрывно сплетается лиризм, как нерв и стержень романтического искусства, пронизывающий его самым глубинным образом. Лиризм – это «доминанта доминант» романтического мировосприятия. Вот почему закономерным стал расцвет лирики и лирических жанров. В литературе несравненный подъём переживает поэзия (выдвижение национальных гениев первой величины – от Байрона и Гейне до Пушкина и Лермонтова). Музыка же, как средоточие лиризма, была возведена романтиче-

ской эстетикой на высшую ступень иерархии видов искусства, и в ней едва ли не главенствующую роль начали играть камерные жанры.

Лиризм у Шумана – это, конечно, и собственно лирика, лирика как таковая. Её грани и оттенки просто перечислять: страстное и до экзальтированности пылкое признание или взволнованно-восторженное приношение на алтарь любви; высоты отрешённого созерцания или охлаждённый «кристалл» возвышенных медитаций; светлая, тихая мечтательность или открытая миру благодать покоя; трепетность невыразимой неги и ласки или «интим» затаённого томления в лёгком флёре меланхолии...

Но хотя бы одну грань в этом нескончаемом ряду выделить всё-таки следует. Это пейзажная лирика, точнее круг человеческих эмоций, которым с разной степенью «слышимости» резонируют природные обертоны окружающего природного мира. Душа человеческая изливает свой напев тихого счастья, чарующей улады, целомудренной чистоты в пейзажной ауре по-особому мягких, даже идиллических красок – только романтик мог проникнуться таким блаженством, таким любованием красотой, такой невыразимой нежностью (множество подобных образов опять-таки в «Миртах» – №№ 2, 3, 7, 11, 12, 13, 24, 25).

О неслучайности этого художественного откровения Шумана говорит расцвет пейзажного жанра в живописи этого времени: Д.Констебл и Д.Тёрнер в Англии, К.Фридрих в Германии, барбизонская школа во Франции, русские пейзажисты, работавшие главным образом в Италии.

При всей ценности лирики, может быть, ещё важнее для Романтизма лиризм как качество высказывания. Качество это может выражаться очень по-разному – как непосредственность, поэтичность, одухотворённость, проникновенность, задушевность, исповедальность.

Но, среди различных подобных оттенков для Шумана, пожалуй, самое главное – острый эмоционализм. А это почти всегда горячее биение сердца, неостывающее беспокойство, взволнованное отношение ко всему и вся, абсолютная неспособность к равнодушию. По этой причине он и «море жизни» воспринимает непрерывно волнующимся, бурлящим, бушующим (с наибольшей картинно-изобразительной осязаемостью в Первом фортепианном трио, в Первой и Второй скрипичных сонатах).

\*\*\*

Последний вопрос, который необходимо хотя бы кратко затронуть в данной статье, посвящён тенденциям шумановского творчества, выводящим его за пределы «координат» Романтизма. Такие тенденции стали обнаруживаться в отдельных произведениях композитора уже с начала 1840-х годов.

Среди продолжающихся опытов радикального плана время от времени возникают сочинения «аромантического» склада. Основное в них – отход от крайностей и заострений (вокальные циклы «Любовь и жизнь женщины», «Круг песен» *op.39* – оба 1840 г.). Почти тогда же Шуман начинает намечать подходы к стилю, который утвердился и стал главенствующим во второй половине XIX.

С наибольшей выпуклостью черты этого стиля выявлены в симфониях, струнных квартетах, скрипичных сонатах и, пожалуй, особенно – в триаде инструментальных концертов (Фортепианный, Виолончельный, Скрипичный). Причём образно-смысловой осью некоторых произведений становится преодоление, изживание романтизма («Лесные сцены» для фортепиано).

Суть происходивших сдвигов состояла в переходе к более объективной, сдержанно-уравновешенной манере, контрасты в которой сглажены и сбалансированы, а драматургическое развёртывание приобретает плавный, поступательный характер. Если попытаться провести параллели, то нечто сходное обнаружится в 1840-е годы в творческой эволюции Бальзака, Диккенса, Стендаля, Мериме, Гоголя.

Открывая горизонты Постромантизма, Шуман одновременно в той или иной степени предвосхищал и отдельные стилистические элементы творчества будущих выдающихся представителей музыкально-художественного процесса второй половины XIX века – Брамса, Вольфа, Грига, Сен-Санса, Чайковского и кучкистов.

Оказав сильнейшее воздействие на композиторскую практику ближайших десятилетий, он сумел в чём-то спрогнозировать и более отдалённую перспективу, в том числе некоторые образы и приёмы русских композиторов – Рахманинова (в I части Фортепианного концерта), Скрябина (в «Трёх фантастических пьесах» *op.111*) и даже Прокофьева (В «Токкате» для фортепиано и II части Фортепианного трио).

К тому же, как это ни покажется неожиданным, Шуман, по всей видимости, первым в истории музыкального искусства приблизился к разработке полистилистики, оперируя стилями Мендельсона, Шопена, Паганини и неоднократно вводя барочные аллюзии (помимо общеизвестных страниц «Карнавала», это восьмой из «Симфонических этюдов», № 6 вокального цикла «Любовь поэта», I часть Скрипичного концерта).

Таким образом, чрезвычайно ярко выразив сущность романтических устремлений первой половины XIX столетия, Шуман в последний период творчества не менее ярко высветил и пути дальнейшего развития музыкального искусства.

Гиляна Тюмбеева (Москва/Элиста)

## Два «калмыцких» эссе на тему

Предложенная тема научного форума заставила задуматься: какой калмыцкий материал можно предложить для публикации? М. И. Глинка и его эпоха – первая половина XIX века... Событие, которое сформировало людей того времени в России, да и во всей Европе – Отечественная война 1812 года. Благодаря ему в стране возникло поколение победителей, поколение людей с пробудившимся национальным самосознанием, которые в 1825 году впервые выступят с протестом против самодержавия и крепостного права. В отечественной литературе его глашатаем станет Александр Сергеевич Пушкин, а в музыке – Михаил Иванович Глинка. Но дворянский и крестьянский миры России не исчерпывают всё многообразие этого времени. Перенесёмся на периферию Российской империи в междуречье Волги и Дона. Здесь с середины XVI века кочует вольный калмыцкий народ.

### 1. О чём поведала историческая песня...



Широко льётся над ковыльной степью старинная протяжная песня «*Маитг бор*»<sup>1</sup>. Восходящие интонации напева, отталкиваясь от нижнего устоя, словно воспаряют в «вечном синем небе»<sup>2</sup>. Долгое дыхание народного певца

<sup>1</sup> *Маитг бор* (пер. с калм.) – приземистый сивко.

<sup>2</sup> Отсыл к тенгрианству – древнейшей языческой религии кочевников, поклоняющихся «вечному синему Небу» (*мөнк көк теңгр.*).

мастерски преобразуется в изысканные рулады *ут дун*<sup>1</sup>, сливающиеся с трелями степных жаворонков. Исполнитель, напитавшись энергетикой родного края, сверкающего солнечного света, льющегося потоком со всех сторон, воздуха, напоенного ароматами трав, теперь транслирует её нам, поведав одну из историй о славном прошлом<sup>2</sup>...

Песня «*Маштг бор*» была создана «во время кампании 1812 года после первого сражения с французами калмыцкого войска под начальством князя Тюменя» [1, 3]. Она впервые издана в 1816 году в «Азиатском журнале» (1 тетрадь) И. В. Добровольского – регента церковного хора и учителя музыки в

---

<sup>1</sup> *Ут дун* – калмыцкая протяжная песня.

<sup>2</sup> К сожалению, приведенный далее русский перевод песни не всегда точен и не вполне передает художественный смысл оригинала.

Сөм хамрта парнцслань / С французами в «пядь» носами  
Сөрглдн бээж чавчлдлав. / Отгоняя, рубился  
Чавчлдн гиж чавчлдсн угав, / Рубился, не ради рубки  
Эмнәннь арһд чавчлдлав. / Ради жизни своей рубился.

Төгрг цаһан нууриг / Вокруг светлого озера  
Төгэлн йовж чавчлдлав. / Кружась рубился  
Чавчлдн гиж чавчлдсн угав, / Рубился, не ради рубки  
Эрэсәннь төлэ чавчлдлав / Ради России рубился

Маштг бор мөрнь / Низкорослый сивко  
Маля дахж цемшнэ, / Гарцует, вслед за плетью  
Мана нойн Жуужа / Наш нойон Жуужа  
Моску темцэд мөрлнэ. / За Москву стремится

Тасрха гүүдлтэ борнь / Лошадь с отрывистым бегом  
Тагтын амар цемшнэ, / Гарцует на въезде на мост  
Тавн түмн парнцсиг / Пятьдесят тысяч французов  
Тагтын амнд чавчий. / У моста давай рубить

Моңхг болсн парнцс / Неразумные французы  
Моску балһс иднэ, / Захватили Москву  
Мана нойн Жуужа / Наш нойон Жуужа  
Маниһән яһтха гилэ? / Что нам делать думал?

Богдд күрн үкнэ, / Достигнув Буда?(пешта) умирает  
Богшурһа мет ниснэ, / Словно воробей летает  
Борлад ирсн парнцсиг / Сгустившихся французов  
Болдан моктл чавчий. / Руби пока не затупятся мечи.

Оһтр хар парнцсла / С короткими черными французами  
Орсиг харсж чавчлдна, / Защищая русских рубились  
Орсиг харсж чавчлдхнь / Защищая русских рубились  
Оньдин төвкнүн болтха! / Ради будущего мира!

Астрахани, большого энтузиаста и знатока восточного фольклора. Скопление различных национальных культур в городе побудило его заняться собиранием этнической музыки. С 1816 г. по 1818 г. им было выпущено 8 тетрадей с калмыцкими, армянскими, татарскими, персидскими, хивинскими и др. мелодиями. Всего им опубликовано 30 песен со словами (на языке оригинала + русский перевод) и музыкой. Впоследствии песня «Маштг бор» несколько раз перепечатывалась: Н. А. Нефедьевым («Подробные сведения о волжских калмыках»), С. Г. Рыбаковым («Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта»), А. Д. Рудневым («Мелодии монгольских племен»), Г. Прозрителевым («Военное прошлое наших калмык: Ставропольский калмыцкий полк и Астраханские полки в Отечественную войну 1812 г.»). Механизмы народной памяти подарили песне дальнейшую жизнь. Она продолжила свое развитие в различных версиях мелодии и текста. Так, в 1908 г. А. Д. Рудневым записано два варианта песни, под названием «Сѣм хамрта парнцс»<sup>1</sup>, от калмыцких студентов Императорского Санкт-Петербургского университета Санджи Баянова и Дорджи Манджиева. Сохранились и её более поздние аудиозаписи<sup>2</sup>. «Маштг бор» стала одной из наиболее знаменитых народных песен.

#### ТЕТРАДЬ № 1.

##### Пѣсни Калмыціи протяжныя.

Маштѣкъ боодѣ или малая лошадь. Сочиненная во время компаніи 1812 года послѣ перваго сраженія съ французами калмыцкаго войска подѣ начальствомъ владѣльца ихъ князя Тюмевя.



Сѣмъ хамартай пранцузъ,	Французы въ четверть носа,
Сѣргюнь ябаджа чапчя.	Не трудно ихъ побить.
Маштанъ боромини депкедъ чамшине.	Наши лошади крепки.
Мана ноіонъ джюджи москованъ тем-	Нашъ владѣлецъ джюджа храброй.
цедъ морилнай.	Летимъ съ нимъ въ Москву,

<sup>1</sup> *Сѣм хамрта парнцс* (пер. с калмыцкого) – горбоносый француз.

<sup>2</sup> Например, в интернете можно найти аудиозапись песни «Сѣм хамрта парнцс» с авторского сайта этномузыковеда Г. Дорджиевой <https://ghilyana.org/music/cd/>, где песня звучит в исполнении Анны Цакиловны Надяевой (1934 г.р., г. Лагань), запись 1997 года. Также довольно широко известна запись этой песни в исполнении народной артистки РСФСР Валентины Горяевой <https://sparkmusic.ru/?mp3=В.+Гаряева+—Сѣм+хамрта+пранцс>.

К счастью, история сохранила имя автора песни – Джиргал Ончхан<sup>1</sup>. Он был сыном Цебека-Убуши – ненаследственного и разорившегося зайсанга одного из аймаков Эркетеновского улуса, а прапрадедом его был Богшурга (из рода знаменитого калмыцкого хана Аюки). Джиргал Ончхан являлся одним из героических участников военных действий в походе против Наполеона 1812-1814 гг. Позже он был отравлен нойонами как возмутитель спокойствия и смутьян. Но для потомков он навсегда останется первым народным поэтом.

Как уже было отмечено ранее, эта песня рассказывает о событиях войны с Наполеоном, а точнее – участии в них калмыков. Волжские калмыки – наследники чингисхановской славы, прирожденные воины, со времен Петра I (1697 г.) являлись защитниками южных рубежей России. Вместе с русскими ратниками они плечом к плечу сражались во множестве военных походов России<sup>2</sup>. Во время наполеоновских войн для обороны, а впоследствии, для участия в зарубежном походе (взятие Парижа) было сформировано, в том числе, три пятисотенных калмыцких конных полка: первый Астраханский калмыцкий полк (возглавляемый Джамба-тайшой Тундутовым), второй Астраханский калмыцкий полк (возглавляемый Сербеджабом Тюменем) и Ставропольский калмыцкий полк (под руководством П. И. Диомидия, а позже В. А. Даржаева).

И. Добровольский отмечает, что в данной песне описывается военный поход калмыцкого войска под предводительством князя Сербеджаба Тюменя, который предстает здесь под народным именем нойона Джюдзя<sup>3</sup>. Его полк вы-

---

<sup>1</sup> Джиргал Ончхан (1777 – 1822/25) – выдающийся калмыцкий поэт и песенник к. XVIII – 1 четверти XIX вв., автор стихов, песен, эпиграмм-импровизаций и др. По мнению Ц. Корсункиева, он «не только талантливый самобытный народный поэт, но и демократ-свободолюбец, страстный борец за счастье народа» [8, 129].

<sup>2</sup> 1700-1721 гг. – калмыки принимают активное участие в Северной войне (в т. ч. в Полтавской битве);

1710-1711 гг. – участие в Русско-турецкой войне;

1722-1723 гг. – участие в Персидском походе Петра I;

1735-1739 гг. – участие в Русско-турецкой войне;

1741-1743 гг. – участие в Русско-шведской войне;

1768-1774 гг. – участие в Русско-турецкой войне;

1788 – 1790 гг. – участие в Русско-шведской войне;

1808 и 1812-1814 гг. – участие в войне с Францией.

<sup>3</sup> В одном из вариантов песни о войне 1812 года упомянут другой нойон Джамба-тайша Тундутов – командующий Первым калмыцким полком, один из самых молодых командиров Русской армии:

Мөңгн урлта борнь / Сивый конь с серебристыми (белыми) губами

Мөңглен эмэлднь зокаста, / Красиво смотрится с серебряным седлом,

Мана нойн Жамб тээш / Наш нойон Джамба-тайша

Москуһин сээдүдлэ теңцнэ. / Равен московской знати.

Кө-хуйган батлж, / Укрепив доспехи,

Күцс цергүдән белдлэ, / Полностью подготовил войско,

Күмни деед Жамб тээш / Предводитель народа Джамба-тайша

Күссн хамган күцэтхэ! / Пусть исполнит то, что задумал!

ступал под жёлтым шёлковым знаменем с изображением небесного всадника Дайчин-тенгри – покровителя воинов. Воины его рода еще с джунгарских времен прославились славными подвигами. Они обычно возглавляли боевой клин (калм. «хош»), отсюда и произошло название рода – хошеутовский.

При этом отец Сербеджаба – Тюмень-Джиргалан интересовался калмыцкой и ойратской историей, литературой. Своих сыновей – Сербджаба и Батур-Убаши он обучал в Петербурге военным и светским искусствам. Помимо этого, они получили традиционное ламаистское<sup>1</sup>, хурульное образование. Имеются упоминания о богатейшем фамильном книгохранилище, включавшем старинные монгольские, тибетские и ойратские рукописи. В имении Тюменей был один из первых в Астраханской области оркестров. Там часто гостили русские и зарубежные путешественники, которые оставили интересные заметки о пребывании в степи<sup>2</sup>.

По возвращении из военного похода в калмыцкую степь, воодушевленные участники событий еще долго вспоминали о былых славных деньках<sup>3</sup>. В честь увековечения памяти о блестящей победе над Наполеоном в 1818 году в имении князя Тюменя (ныне с. Речное Харабалинского района Астраханской области) был построен Хошеутовский хурул, сохранившийся до наших дней и недавно отреставрированный. Другим памятником того времени стала знаменитая калмыцкая историческая песня «Сэм хамрта парнцс».



<sup>1</sup> Ламаизм – форма позднего буддизма, принятая в Тибете, Внутренней Монголии (КНР), Монголии, отдельных районах Непала и Индии.

<sup>2</sup> Например, А. Дюма-старший, описавший свои впечатления в путевых заметках [5].

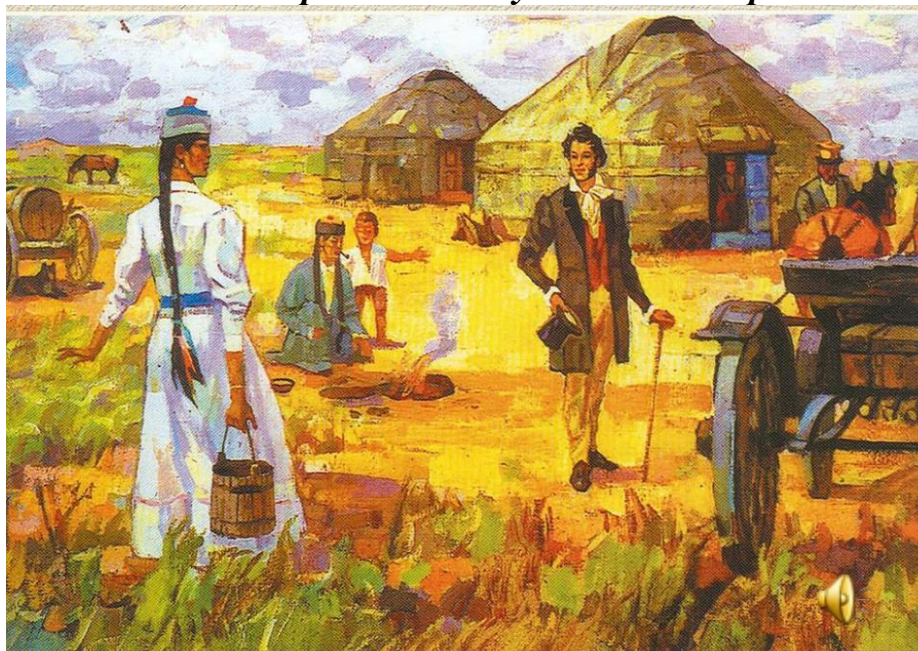
<sup>3</sup> Воспоминания ветеранов о войне с Наполеоном, запечатлены и в знаменитых строках М. Ю. Лермонтова: «Скажи-ка, дядя, ведь не даром...», и в не менее известных строках Ф. Н. Глинки: «Я видел, как коня степного

На Сену пить водил калмык,

И в Тюильри у часового

Сиял, как дома, русский штык!».

## 2. О чём рассказали пушкинские строки...



Прощай, любезная калмычка,  
Чуть-чуть, назло моих затей,  
Меня похвальная привычка  
Не увлекла среди степей  
Вслед за кибиткою твоей...

Эти знаменитые строки были написаны Александром Сергеевичем Пушкиным в 1829 г. во время путешествия по югу, а поводом для их появления стала встреча поэта с семейством юной калмычки. Вот как живо описано им это происшествие в Первой Арзрумской тетради: «Поцалуй меня. – Неможна, стыдно. <...> моя гордая красавица ударила меня по голове мусикийским орудием подобным нашей балалайке – Калмыцкая любезность мне надоела, я выбрался из кибитки и поехал далее. Вот к ней послание, которое вероятно никогда до неё не дойдёт...» (11, 1028–1029)<sup>1</sup>. Популярная у романтиков ориенталистская тематика стихотворения у Пушкина станет поводом для выражения мотивов странничества и вольной воли, столь характерных для его «постдекабристского» периода. «Дикая краса» дочери вольного народа в стихотворении противопоставлена светским прелестям дворянских барышень в тесных шёлковых платьях, лепечущих по-французски и «восхищающихся Сен-Маром». Стихотворение «Калмычке» передает мечту поэта – забыться праздною душой в кочевой кибитке, а не в «блестящей зале» или «модной ложе».

<sup>1</sup> Происшествие, вероятно, станет поводом для шуточной ревности супруги Пушкина, о чем свидетельствуют следующие строки его письма: «Как я хорошо веду себя! как ты была бы мной довольна! за барышнями не ухаживаю, смотрительшей не щиплю, с калмычками не кокетничаю...» [12, 82].

Стихотворение явилось одним из первых обращений А. С. Пушкина к калмыцкой теме в своем творчестве. Интерес к ней продолжится и в дальнейшем. В 1828 г. А. С. Пушкин знакомится, начинает близкое общение, собирается поехать в Китай с членом-корреспондентом Российской Императорской Академии наук, выдающимся востоковедом Н. Я. Бичуриным (о. Иакинф) – автором труда «Историческое обозрение ойратов, или калмыков, с XV столетия до настоящего времени». В обширной библиотеке поэта имелся этот ценный фолиант. Особенно плотно поэт соприкоснется с калмыцкой темой уже в 1833 г. при параллельной работе над своим научно-историческим трудом «История Пугачёва» (история Пугачевского бунта) и повестью «Капитанская дочка». Постепенно в сознании поэта калмыки начинают рассматриваться им в аспекте проблемы свободы<sup>1</sup>. Калмыцкая тема, таким образом, проявляет наиболее гуманистические и прогрессивные взгляды А. С. Пушкина.

Друзья поэта – декабристы, первыми в России выступили с подобными передовыми демократическими идеями. Реакционный литератор и оппонент А. С. Пушкина Н. И. Греч писал о них: «В числе заговорщиков и их сообщников не было ни одного недворянина... Все – потомки Рюрика, Гедемина, Чингисхана». А. С. Пушкин явился рупором этих талантливых и благородных людей – поколения освободителей и гуманистов! В стихотворении «Памятник», думая о будущем и отмечая в числе народов свободной России «друга степей калмыка», А. С. Пушкин провозглашает:

И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
Что в мой жестокий век восславил я Свободу  
И милость к падшим призывал...

В Калмыкии по-особому тепло относятся к творчеству величайшего русского поэта. Михаил Хонинов<sup>2</sup> так высказался об этом: «Ради истины скажу, калмыки от мала до велика хорошо знают и народный эпос «Джангар», и творчество Пушкина» [13, 11]. Своеобразным приношением Пушкину стало его стихотворение «Давным-давно», созданное по мотивам знаменитого пушкин-

---

<sup>1</sup> В повести «Капитанская дочка» А. С. Пушкин пересказывает калмыцкую сказку об орле и вороне: « – Слушай, – сказал Пугачёв с каким-то диким вдохновением. – Расскажу тебе сказку, которую в ребячестве мне рассказывала старая калмычка. Однажды орёл спрашивал у ворона: скажи, ворон-птица, отчего живешь ты на белом свете триста лет, а я всего-навсе только тридцать три года? – Оттого, батюшка, отвечал ему ворон, что ты пьёшь живую кровь, а я питаюсь мертвечиной. Орёл подумал: давай попробуем и мы питаться тем же. Хорошо. Полетели орел да ворон. Вот завидели палую лошадь, спустились и сели. Ворон стал клевать да похваливать. Орёл клюнул раз, клюнул другой, махнул крылом и сказал ворону: нет, брат ворон, чем триста лет питаться падалью, лучше раз напиться живой кровью, а там что бог даст! – Какова калмыцкая сказка?»

<sup>2</sup> М. В. Ханинов (1919 – 1981 гг.) – калмыцкий советский поэт, прозаик, драматург, переводчик, общественный деятель, участник Великой Отечественной войны, участник партизанского движения в Беларуси.

ского «Калмычке»<sup>1</sup>. Позже в соавторстве с московским композитором Надеждой Лихобабиной создан одноимённый романс. Он был опубликован в 1979 г. в белорусской газете<sup>2</sup>. Помимо этого, у дочери поэта Р. М. Ханиновой хранится рукописный вариант клавира, который представляет своего рода редкость. В 1994 г. на праздновании 75-летнего юбилея М. Хонинова романс прозвучал в исполнении певицы Л. Кулешовой.

Слова Михаила ХОНИНОВА      ДАВНЫМ-ДАВНО      Муз. Надежды ЛИХОБАБИНОЙ

умеренно

1. Дав-ным-дав - но до-ро - го - в пу-  
 тын-ной, ког-да над степь- в солн - це раз- ли - лось. На трой-ке

<sup>1</sup> Стихотворение М. Хонинова в переводе ставропольского поэта-переводчика И. Романова:

1. Давным-давно дорогою пустынной,  
 Когда над степью солнце разлилось,  
 На тройке мчатся в запахе полынном  
 Великому поэту довелось.
2. В кибитку одинокую, быть может,  
 Решив из любопытства заглянуть,  
 Другим воспоминанием встревожен,  
 Прервал на время свой далекий путь.
3. Вошёл, когда калмычка молодая,  
 Зажгла таган, мешая чай в котле.  
 А пламя беспокойное, играя,  
 Плясало на обугленной земле.
4. Застыл поэт на миг, обворожённый  
 Неведомую женской красотой,  
 И все смотрел в лицо ей, удивлённый,  
 На смоль волос, спадающих копной.
5. Негаданною встречей вдохновлённый,  
 Заметил скромный девичий удел,  
 А смех её и взгляд непринуждённый  
 Он навсегда в стихах запечатлел.

<sup>2</sup> Газета «Сцяг Леніна», 1979, 7 ліпеня, с. 3, рубрика «Разучиваем песню».

### *Список литературы*

1. Азиатский музыкальный журнал. – Астрахань: Изд. И. В. Добровольский, 1816 г. 1 нояб. № 1.
2. Борисенко И. В. О месте встречи А. С. Пушкина с калмыками в 1829 г. // Исследования по исторической географии Калмыцкой АССР. – Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1981. – С. 49–61.
3. Борлыкова Б. Х. Ранние записи калмыцких песен об Отечественной войне 1812 года // Известия ВГПУ. Филологические науки. – 2022, в. 9 (172). – С. 169–174.
4. Дарвин М. Н. Стихи, сочиненные во время путешествия (1829) // Дарвин М. Н., Тюпа В. И. Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания. – Новосибирск: Наука, 2001. – С. 85–128.
5. Дюма А. Путевые впечатления в России. Соч. в 3 т. Т. 3. – М.: Ладомир, 1993. – 446 с.
6. Кичикова Б. А. Калмыки в мире Пушкина // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. – Элиста: 2009, №1. – С. 43–51.
7. Кичикова Б. А. Послание А. С. Пушкина «Калмычке» как историко-литературная проблема // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. – Элиста: 2015, №2. – С. 166–173.
8. Корсункиев Ц. Заметки о сборнике произведений калмыцкого поэта Джиргала Ончханова // Теегин герл, 1962, №1–2. – Элиста: Хальмг госиздат. – С. 127–133.
9. Любимов С. В. Князя Тюменевы. – Ставрополь: тип. Губ. правл., 1915. – 15 с.
10. Прозрителев Г. Военное прошлое наших калмык: Ставропольский калмыцкий полк и Астраханские полки в Отечественную войну 1812 г. – Ставрополь: Типографія Губернскаго Правленія, 1912. – 8 с.
11. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 19-ти т., Т. VIII. Романы и повести. Путешествия. – М.: Воскресенье, 1995. – 1117 с.
12. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 19-ти т., Т. XV. Переписка. 1832–1834. – М.: Воскресенье, 1996. – 391 с.
13. Хонинов М. Сказание о степняках-калмыках. – М.: Советская Россия, 1977. – 64 с.
14. Хоньна М. Байрин дуд. – Элст: Хальмг дегтр нарһач, 1960. – 109 с.

## Пушкиниана. Очерк второй

### «И всюду страсти роковые...»

По времени своей жизни Александр Сергеевич Пушкин принадлежал эпохе Романтизма (первая половина XIX века), причём симптоматично, что два с лишним десятилетия его творческого пути (с середины 1810-х по середину 1830-х годов) совпали как раз с её центральной фазой.

С романтизмом, как художественным методом, отношения у него складывались весьма неоднозначные – развивались они как по линии притяжения, так и по линии расхождения.

Конечно же, с ним поэта связывало очень многое. Начиналось это с того, что так ценилось романтиками в чисто творческом плане: вольная игра воображения, ничем не стесняемый полёт фантазии.

«Над вымыслом слезами обольюсь» («Элегия», 1830) – так может сказать о себе Пушкин. Более того, порой он утверждает: «Тьмы низких истин мне дороже // Нас возвышающий обман» («Герой», 1830).

Как бы вторит этому и ещё один парадокс романтической диалектики: «Волшебный демон – лживый, но прекрасный» («В начале жизни...», 1830) – речь в данном случае идёт о статуе Венеры, и эстетические достоинства явления расцениваются выше его этической сущности.

К ярко выраженному романтизму Пушкин особенно склонен был на ранних стадиях своей творческой эволюции (множество стихотворений, поэмы – от «Кавказского пленника» до «Цыган»). Тогда же в полной мере заявило о себе краеугольное основание романтической эстетики – принцип антитез, то есть резкое противопоставление образов и состояний.

И вряд ли на этот счёт можно сказать с большей отчётливостью, чем сделано поэтом, когда он стремился передать контраст характеров Онегина и Ленского.

*Они сошлись. Волна и камень,  
Стихи и проза, лёд и пламень  
Не столь различны меж собой.*

Если говорить о романтических антитезах с точки зрения воссоздаваемых состояний, то сразу же бросаются в глаза зафиксированные в стихах Пушкина резкие перепады эмоционального тонуса: наряду с солнечным светом и юноше-

ской восторженностью (об этом речь шла в предыдущих разделах) поэта посещают настроения глубокого уныния и душевной «пасмури» вплоть до безысходности.

Возьмём стихотворение «**19 октября**» (1825). 19 октября – день, который в кругу друзей Пушкина отмечался как дата начала их лицейского сообщества. О том, насколько дорого поэту было это событие, говорят два другие стихотворения с тем же названием, написанные в 1827 и 1828 году.

Первое из стихотворений этой серии открывается зарисовкой природы, вводящей в состояние одиночества, покинутости.

*Роняет лес багряный свой убор,  
Сребрит мороз увянувшее поле,  
Проглянет день как будто поневоле  
И скроется за край окружных гор.*

Тусклый, угрюмый пейзаж с поразительно точными, психологически наполненными деталями («*Проглянет день как будто поневоле*»). А дальше о том, что в созвучии с этой картиной творится в душе (здесь встретится старинное слово *вотще́*, то есть *напрасно* – его Пушкин употреблял неоднократно).

*Печален я: со мною друга нет,  
С кем долгую запил бы я разлуку,  
Кому бы мог пожать от сердца руку  
И пожелать весёлых много лет.  
Я пью один; вотще воображенье  
Вокруг меня товарищей зовёт;  
Знакомое не слышно приближенье,  
И милого душа моя не ждёт.*

Какая жажда дружеского локтя, как тоскует сердце по близким людям, сколько горькой проникновенности в подобных строках! В чём-то сумрак и печаль этого стихотворения можно объяснить конкретными обстоятельствами: поэт, заброшенный в деревенскую глушь в годы своей второй ссылки. Однако ничем конкретным нельзя объяснить характерную для романтиков тоску по несбывшемуся и несбыточному.

*Не пой, красавица, при мне  
Ты песен Грузии печальной:  
Напоминают мне оне  
Другую жизнь и берег дальный.  
(«Не пой, красавица...», 1828)*

*«Другую жизнь и берег дальний»* – вот она, неизбывная ностальгия: где-то не здесь, возможно, и есть то, что удовлетворило бы душу романтика. Но в реальном существовании это бесконечно манящее всегда ускользает и остаётся уповать только на запредельное, мистическое: может быть, когда-нибудь, в ином мире удастся наконец прикоснуться к мечте. А излюбленный мотив такой мечты – надежда на соединение двух любящих душ в их потустороннем существовании.

*Ты говорила: «В день свиданья  
Под небом вечно голубым,  
В тени олив, любви лобзанья  
Мы вновь, мой друг соединим»...*

*Твоя краса, твои страданья  
Исчезли в урне гробовой –  
А с ними поцелуй свиданья...  
Но жду его; он за тобой...  
(«Для берегов отчизны дальней», 1830)*

Неизменная спутница романтической манеры высказывания – повышенная экспрессия. Этого поэт часто добивается путем использования в инструментовке стиха многократного повторения какой-либо словесной фигуры. Вот Дон Гуан обращается к Доне Анне (именно таково написание этих имён у Пушкина в его маленькой трагедии *«Каменный гость»*, 1830).

*Когда б я был безумец, я б хотел  
В живых остаться, я б имел надежду  
Любовью нежной тронуть ваше сердце;  
Когда б я был безумец, я бы ночи  
Стал провождать у вашего балкона,  
Тревожа серенадами ваш сон...  
Когда б я был безумец, я б не стал  
Страдать в безмолвии...*

Сознательные, целенаправленные повторы слов (как в данном случае троекратное *«Когда б я был безумец...»*) создают сильное эмоциональное напряжение и всякий раз имеют совершенно определённое смысловое назначение.

В стихотворении *«Певец»* (1816) помимо основного рефрена (вторая строка во всех строфах – *«Певца любви, певца своей печали»*) есть варьируемый лейтмотив фразы, обрамляющей каждую из строф (*«Слыхали ль вы... Встречали ль вы... Вздохнули ль вы»*), что сверх того дополняется дважды звучащими словами *глас* и *взор* (использованные порознь в двух первых строфах, они суммируются в завершающей строфе).

Всё это призвано подчеркнуть элегический тон «песни» (вокальным дуэтом на этот текст П. Чайковский открывает оперу «Евгений Онегин»).

*Слышали ль вы за рощей глас ночной  
Певца любви, певца своей печали?  
Когда поля в час утренний молчали,  
Свирели звук унылый и простой  
Слышали ль вы?*

*Встречали ль вы в пустынной тьме лесной  
Певца любви, певца своей печали?  
Следы ли слёз, улыбку ль замечали,  
Иль тихий взор, исполненный тоской,  
Встречали ль вы?*

*Вздохнули ль вы, внимая тихий глас  
Певца любви, певца своей печали?  
Когда в лесах вы юношу видали,  
Встречая взор его потухших глаз,  
Вздохнули ль вы?*

Нагнетание экспрессии, связанное с повтором слов, поэт использует с различными целями. Это может навевать уныние –

*...На печальные поляны  
Льёт печально свет она.  
(«Зимняя дорога», 1826)*

Либо, напротив, окрылять –

*Мы вольные птицы; пора, брат, пора!  
Туда, где за тучей белеет гора,  
Туда, где синеют морские края,  
Туда, где гуляем лишь ветер... да я!..  
(«Узник», 1822)*

Или приобретать характер заклинания – как в стихотворении «Храни меня, мой талисман...» (1825), где начальная фраза звучит в каждой из пяти строф, причем её магическая заклинательность подкреплена однотипной рифмой всех крайних строк каждой строфы (*дан, океан, стран, обман, ран, талисман*).

*Храни меня, мой талисман,  
Храни меня во дни гоненья,*

*Во дни раскаянья, волненья:  
Ты в день печали был мне дан.*

*Когда подымет океан  
Вокруг меня валы ревучи,  
Когда грозюю грянут тучи –  
Храни меня, мой талисман.*

*В уединенье чуждых стран,  
На лоне скучного покоя,  
В тревоге пламенного боя  
Храни меня, мой талисман.*

*Священный сладостный обман,  
Души волшебное светило...  
Оно сокрылось, изменило...  
Храни меня, мой талисман.*

*Пускай же ввек сердечных ран  
Не растравит воспоминанье.  
Прощай, надежда; сти, желанье;  
Храни меня, мой талисман.*

Экспрессия была совершенно необходима для того, чтобы рисовать свойственные искусству того времени романтические характеры с типичным для них акцентом на таинственном, загадочном, исключительном.

В рассказе «**Выстрел**» из «Повестей Белкина» (1830) Пушкин пишет, казалось бы, очень просто и вроде бы о совершенно реальном, но за этим «деловитым» изложением встаёт личность сильная, целиком преданная одной, всепоглощающей цели.

*Ему было около тридцати пяти лет, и мы за то почитали его стариком. Опытность давала ему перед нами многие преимущества; к тому же его обыкновенная угрюмость, крутой нрав и злой язык имели сильное влияние на молодые наши умы. Какая-то таинственность окружала его судьбу...*

*Главное упражнение его состояло в стрельбе из пистолета... Искусство, до коего достиг он, было неимоверно, и если б он вызвался пулей сбить грушу с фуражки кого б то ни было, никто б в нашем полку не усумнился подставить ему своей головы...*

*Мы полагали, что на совести его лежала какая-нибудь несчастная жертва его ужасного искусства.*

Затрагивал поэт и сугубо исключительные ракурсы изображения, увлекаясь подчас специфической романтикой «рыцарей плаща и кинжала». Поэма **«Братья разбойники»** (1822) – переложённый в стихи рассказ из жизни «удалых», с нарочитой жёсткостью рисующий душевную очерствелость изгоев, избравших для себя кровавое ремесло.

*...Тот их, кто с каменной душой  
Прошёл все степени злодейства;  
Кто режет хладною рукой  
Вдовицу с бедной сиротой,  
Кому смешно детей стенанье,  
Кто не прощает, не щадит,  
Кого убийство веселит,  
Как юношу любви свиданье.*

«Кого убийство веселит, // Как юношу любви свиданье» – запомним этот приём парадоксальных аналогий, к которому Пушкин прибегал для того, чтобы подчеркнуть исключительность характера или ситуации, в том числе высветить одиозность «черной» романтики ужасов.

«Страсти роковые» воспроизводил он подчас в предельно сгущённых тонах. Такое находим, например, в балладе **«Чёрная шаль»** (1820). Чтобы придать кошмару повествования бóльшую достоверность, автор переносит происходящее куда-то на Восток, рассказывая об измене некой «младой гречанки» и о том, что последовало, когда герой застал её с другим.

*Незвидел я света; булат загремел...  
Преврать поцелуя злодей не успел.*

*Безглавое тело я долго топтал  
И молча на деву, бледнея, взирал.*

*Я помню моленья... текущую кровь...  
Погибла гречанка, погибла любовь!*

*С главы её мертвой сняв чёрную шаль,  
Отёр я безмолвно кровавую сталь.*

Рассказ о неистовстве мести ревнивца довершается двустихием, обрамляющим балладу.

*Гляжу, как безумный, на чёрную шаль,  
И хладную душу терзает печаль.*

Драма ревности, которой Пушкин посвятил целый ряд своих произведений («Бахчисарайский фонтан», «Цыганы» и т.д.) доведена здесь до грани мелодраматического надрыва чувств. В подобный романтизм (романтизм демонстративный, открыто театральный) он «впадал» редко и в основном по молодости лет.

Отнюдь не чуждаясь романтизма как такового, поэт тяготел преимущественно к его «трезвым», «реальным» формам. В этом отношении очень показателен созданный им образ Татьяны, который расценивают иногда как едва ли не центральное его художественное открытие. Да, это натура несомненно романтическая, своеобразная, живущая особой жизнью, «в себе».

*Дика, печальна, молчалива,  
Как лань лесная боязлива,  
Она в семье своей родной  
Казалась девочкой чужой...*

*Задумчивость, её подруга  
От самых колыбельных дней,  
Теченье сельского досуга  
Мечтами украшала ей.*

В этом наброске отмечены и замкнутость характера Татьяны (позже она скажет о себе: «Я здесь одна, // Никто меня не понимает»), и её пребывание в иллюзорном мире мечтаний. Но она из цельных, коренных женских натур. Поэтому только о ней говорится – «русская душой».

И не случайно по контрасту к другим, звучным именам (Евгений Онегин, Владимир Ленский) она названа Татьяной Лариной – что может быть проще и обыкновенней! Стоит напомнить и то, что во времена Пушкина имя это считалось простонародным и было введено в большую литературу с его лёгкой руки, о чём он оповестил и сам.

*Татьяна...  
Впервые именован таким  
Страницы нежные романа  
Мы своевольно освятим.*

«Освятим» – действительно, силой гения это имя было вознесено в чтимые и безусловно достойные. И произошло «освящение» благодаря тому, что Пушкин наделил свою героиню лучшими свойствами русской женщины: не столько обаяние внешнего облика, сколько глубина и поэтичность внутреннего мира, и при всей сдержанности – сила характера, способность к неординарному поступку.

Вот почему только по отношению к ней автор не скрывает своей несомненной симпатии, восклицая: «Татьяна, милая Татьяна!»

Во многом столь же трезво и реально поведал Пушкин о самом модном поветрии своего времени, каким был байронизм. Поначалу, в юности, поэт оказался под заметным влиянием своего старшего английского современника.

По собственному признанию Пушкина, немало его ранних вещей «отзывается чтением Байрона, от которого я с ума сходил». В стихотворении «К морю» (1824) он называет Байрона «гений... властитель наших дум» и на его кончину дает ярко патетический отклик.

*Исчез, оплаканный свободой,  
Оставляя миру свой венец.  
Шумы, взволнуйся непогодой:  
Он был, о море, твой певец.*

*Твой образ был на нём означен,  
Он духом создан был твоим:  
Как ты, могущ, глубок и мрачен.  
Как ты, ничем неукротим.*

Вне сомнений, молодому Пушкину хотелось временами походить на такого Байрона («могущ, глубок и мрачен... ничем неукротим»), и естественно, что отдельные его образы получали соответствующую окраску.

К примеру, типична для байронического героя биография Онегина. В полной мере вкусив бурных утех юности, вдоволь натешившись жизнью светского жуира, завсегдатая столичных салонов (авторские определения: «молодой повеса», «франт», «денди»), он теряет интерес ко всему.

*...чувства в нём остыли;  
Ему наскучил света шум;  
Красавицы недолго были  
Предмет его привычных дум;  
Измены утомить успели;  
Друзья и дружбы надоели...*

Пушкин ставит диагноз болезни, постигшей его героя, и это самый точный диагноз байронизма в целом.

*Недуг, которого причину  
Давно бы отыскать пора,  
Подобный английскому сплину,  
Короче: русская хандра  
Им овладела понемногу;*

*Он застрелиться, слава Богу,  
Попробовать не захотел,  
Но к жизни вовсе охладел.  
Как Child-Harold, угрюмый, томный  
В гостиных появлялся он;  
Ни сплетни света, ни бостон,  
Ни милый взгляд, ни вздох нескромный,  
Ничто не трогало его,  
Не замечал он ничего.*

(*Child-Harold* – герой поэмы Байрона «Странствия Чайльд-Гарольда», положившей начало байронизму; бостон – карточная игра.)

Разочарование приводит к полной метаморфозе натуры Онегина: теперь автор отмечает в нём *«резкий, охлаждённый ум»*, во всём у него сквозит скепсис, причем ироничность его – весьма жёлчная и язвительная. Вот как он отзывается об Ольге в разговоре с Ленским, который влюблен в неё.

*Кругла, красна лицом она,  
Как эта глупая луна  
На этом глупом небосклоне.*

Сказать такое человеку про обожаемое им существо – не только бестактно, но даже жестоко. А то, что Онегин не склонен к особой человечности, становится ясно с начальной, хрестоматийно знаменитой строфы романа.

*Мой дядя самых честных правил,  
Когда не в шутку занемог,  
Он уважать себя заставил  
И лучше выдумать не мог.  
Его пример другим наука;  
Но, Боже мой, какая скука  
С больным сидеть и день и ночь,  
Не отходя ни шагу прочь!  
Какое низкое коварство  
Полуживого забавлять,  
Ему подушки поправлять,  
Печально подносить лекарство,  
Вздыхать и думать про себя:  
Когда же чёрт возьмёт тебя!*

«*Когда же чёрт возьмёт тебя!*» – фраза, более чем откровенно раскрывающая внутреннюю суть Онегина. Мало того, со временем выясняется, что им

движет прямая корысть. Ведь он едет в деревню, *«приготовляясь, денег ради, // На вздохи, скуку и обман...»*.

Таким образом, «заземляя» своего байронического героя, Пушкин нелюбопытно подмечает в нём не только иронично-насмешливое отношение ко всему, но и способность к лицемерию.

Надо признать, что при этом автор не щадит и себя. У него немало сближений со своим далеко не идеальным персонажем. Один из характерных штрихов возникает, когда он, к примеру, сопоставляет прошлое и настоящее состояние своей души, говоря про луну.

*Луну, небесную лампаду,  
Которой посвящали мы  
Прогулки средь вечерней тьмы,  
И слёзы, тайных мук отраду...  
Но нынче видим только в ней  
Замену тусклых фонарей.*

Сколько издевки и нарочитого прозаизма! И здесь же Пушкин формулирует по-настоящему тяжкое обвинение против себя и своего поколения.

*...люди (первый каюсь я)  
От делать нечего друзья.  
Но дружбы нет и той меж нами.  
Все предрассудки истребя,  
Мы почитаем всех нулями,  
А единицами – себя.  
Мы все глядим в Наполеоны;  
Двуногих тварей миллионы  
Для нас орудие одно;  
Нам чувство дико и смешно.*

Никто и никогда не сказал об эгоцентризме природы байронического типа так честно и открыто.

Вслушаемся с этой точки зрения и в размышления Пушкина об отношениях поэта со своим окружением – отношениях, за которыми в конечном счёте стояла столь волновавшая романтиков проблема *личность и среда*.

В своей позиции на этот счёт он постоянно колебался. Причём в максимальной амплитуде: от служения людям до высокомерного отчуждения от них.

Наиболее радикальный взгляд выражен в стихотворении с программным названием *«Поэт и толпа»* (1828). *Толпа* – это в заголовке; в самом тексте автор употребляет и такие презрительные обозначения, как *чернь, чернь тупая*.

Эпиграф он берёт из поэмы Вергилия «Энеида»: *«Прочь, непосвящённые»*. Этим подчёркивается, что поэт – из особой касты избранных, остальные –

не в счёт. «Чернь тупая» сетует на непонятное ей искусство поэта и слышит в ответ:

*Молчи, бессмысленный народ,  
Поденищик, раб нужды, забот!  
Несносен мне твой ропот дерзкий,  
Ты червь земли, не сын небес...*

На просьбу окружающих облагодетельствовать их мудрым поучением, просветить и наставить («Ты можешь, ближнего любя, // Давать нам смелые уроки»), поэт отвечает с тем же гордым высокомерием.

*Подите прочь – какое дело  
Поэту мирному до вас!  
В разврате каменейте смело,  
Не оживит вас лиры глас!  
Душе противны вы, как гробы.  
Для вашей глупости и злобы  
Имели вы до сей поры  
Бичи, темницы, топоры –  
Довольно с вас, рабов безумных!..  
Не для житейского волненья,  
Не для корысти, не для битв,  
Мы рождены для вдохновенья,  
Для звуков сладких и молитв.*

Разумеется, здесь много романтической позы. Позы горделивой замкнутости в себе и неприступности для окружающих. Но за позой этой скрывается капризное, взбалмошное, своевольное и эгоистичное дитя Парнаса.

Однако будем иметь в виду, что в таких случаях Пушкин выражал не просто личное мнение, а передавал в заострённой форме умонастроение определённого круга людей искусства («Мы рождены для вдохновенья, // Для звуков сладких и молитв»).

Но вернёмся к байронизму, каким он запечатлён в плодах художественной фантазии поэта. Причём запечатлён совершенно сознательно. Характеризуя героя поэмы «Кавказский пленник», Пушкин писал: «Я в нём хотел изобразить это равнодушие к жизни и её наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи XIX века».

«Равнодушие к жизни и её наслаждениям...» Поэт даёт массу вариаций на тему, которую его современник Е.Баратынский передал фразой, ставшей очень популярной благодаря М.Глинке, положившему её на музыку в романсе «Не искушай»: «Разочарованному чужды // Все обольщенья прежних дней!» («Разуверение», 1821). А теперь послушаем Пушкина.

*Не спрашивай, зачем унылой думой  
Среди забав я часто омрачён,  
Зачем на всё подъямлю взор угрюмый,  
Зачем не мил мне сладкой жизни сон;*

*Не спрашивай, зачем душой остылой  
Я разлюбил весёлую любовь  
И никого не называю милой –  
Кто раз любил, уж не полюбит вновь;*

*Кто счастье знал, уж не узнает счастья.  
На краткий миг блаженство нам дано:  
От юности, от нег и сладострастья  
Останется уныние одно...  
(«К \*\*\*», 1817)*

Самое любопытное состоит в том, что сказано это семнадцатилетним поэтом! Конечно же, юный лирический герой Пушкина во многом надевает маску и встаёт в позу, что вовсе не лишает его обаяния и убедительности. Немало столь же обаятельной позы и в светских монологах последующих лет.

*Свободы друг миролюбивый,  
В толпе красавиц молодых  
Я, равнодушный и ленивый,  
Своих богов не вижу в них.  
Их томный взор, приветный лепет  
Уже не властны надо мной.  
Забыло сердце нежный трепет  
И пламя юности живой.  
Теперь уж мне влюбиться трудно,  
Вздыхать неловко и смешно,  
Надежде верить безрассудно,  
Мужей обманывать грешно.  
(«Алексееву», 1821)*

Ещё одна процитированная выше пушкинская фраза: «преждевременная старость души...» – вот как выглядит это в ироничном поучении, обращённом к светской приятельнице.

*Уж клятвы, слёзы мне смешны;  
Проказы утомить успели;  
Вам также с вашей стороны  
Измены, видно, надоели;*

*Остепенясь, мы охладели  
Некстати нам учиться вновь.  
Мы знаем: вечная любовь  
Живёт едва ли три недели...  
Когда мы клонимся к закату  
Оставим юный пыл страстей –  
Вы старшей дочери своей,  
Я своему меньшому брату:  
Им можно с жизнью шалить  
И слёзы впредь себе готовить;  
Ещё пристало им любить,  
А нам уже пора злословить.  
(«Кокетке», 1821)*

И опять-таки уместно заметить, что написано это («Когда мы клонимся к закату...»), когда поэту было всего лишь за двадцать. При всём том подобные излияния могли звучать и почти всерьёз, с глубоким унынием безнадёжности.

*Я пережил свои желанья,  
Я разлюбил свои мечты;  
Остались мне одни страданья,  
Плоды сердечной пустоты.  
(«Я пережил свои желанья...», 1821)*

Внутренняя опустошённость («Плоды сердечной пустоты») – не в этом ли был корень байронической болезни? И уже совершенно серьёзно, со всё разъедающим скепсисом, этой нескончаемой хандре и необоримой скуке жизни посвящен великолепный драматический этюд Пушкина «Сцена из Фауста» (1825), ставший преддверием его маленьких трагедий. Как и у Гёте, тон всему задает Мефистофель.

*Вся тварь разумная скучает:  
Иной от лени, тот от дел;  
Кто верит, кто утратил веру;  
Тот насладиться не успел,  
Тот насладился через меру,  
И всяк зевает да живёт –  
И всех вас гроб, зевая, ждёт.*

Игра слов в последнем двустишии – убийственное остроумие прожжённого циника. Фауст пытается спорить: ведь есть всё-таки средство, способное отвлечь от хандры – это любовные утехы. Но Мефистофель безжалостно обры-

вает его (задавая вопрос «*Что́ думал ты в такое время, // Когда не думает никто?*»), он подразумевает высший миг любви).

*Творец небесный!  
Ты бредишь, Фауст, наяву!..  
И знаешь ли, философ мой,  
Что́ думал ты в такое время,  
Когда не думает никто?..  
Ты думал: агнец мой послушный!  
Как жадно я тебя желал!  
Как хитро в деве простодушной  
Я грёзы сердца возмущал!  
Любви невольной, бескорыстной  
Невинно предалась она...  
Что ж грудь моя теперь полна  
Тоской и скукой ненавистной?..  
На жертву прихоти моей  
Гляжу, упившись наслажденьем,  
С неодолимым отвращеньем:  
Так безрасчётный дуралей,  
Вотще решаешь на злое дело,  
Зарезав нищего в лесу,  
Бранит ободранное тело...*

Вслушаемся в последние строки. Уже говорилось о парадоксальных аналогиях, которые Пушкин вводил, чтобы заострить какую-либо мысль. И здесь он использует подобное сопоставление (загубленная невинность и убийство, не принёсшее барыша), стремясь подчеркнуть преступность вроде бы обычной житейской ситуации.

Продолжая рассуждения о байроническом герое, отметим в нём отвращение к нормам и условностям привычного существования, что нередко заставляет его искать освобождения от них в экзотических уголках земли, не тронутых воздействием цивилизации. Первый такой персонаж появился у Пушкина в поэме «**Кавказский пленник**» (1821).

*Людей и свет изведal он  
И знал неверной жизни цену.  
В сердцах друзей нашeд измену,  
В мечтах любви безумный сон,  
Наскуча жертвой быть привычной  
Давно презренной суеты...  
Покинул он родной предел  
И в край далёкий полетел*

*С весёлым призраком свободы.  
Свобода! он одной тебя  
Ещё искал в пустынном мире.*

С «Кавказским пленником» в русскую литературу вошел образ «лишнего человека». У самого Пушкина таких типажей – целая галерея (включая Онегина). Однако при всей симпатии к ним, поэт недолго любовался ими.

Всё это (и симпатия, и развенчание) содержит в себе поэма «Цыганы» (1824). О том, что гонит её героя из привычной колеи существования в «добровольное изгнание» и делает его «лишним человеком», он сам рассказывает Земфире.

*Когда б ты знала...  
Неволю душных городов!  
Там люди в кучах, за оградой,  
Не дышат утренней прохладой,  
Ни вешним запахом лугов;  
Любви стыдятся, мысли гонят,  
Торгуют волею своей,  
Главы пред идолами клонят  
И просят денег да цепей.*

Алеко делает попытку вырваться из-под пресса «душных городов», вписаться в круг «естественных людей», то есть людей, живущих в согласии с природой. Но для человека цивилизации это практически невозможно, особенно если учесть эгоизм индивидуалиста, думающего о свободе только для себя.

Это обнаруживается в Алеко, когда он сталкивается с Земфирой, которая не признаёт за собой никаких обязательств. Именно о том и говорит ему отец убитой им Земфиры.

*Оставь нас, гордый человек!..  
Ты не рождён для дикой доли,  
Ты для себя лишь хочешь воли...*

Однако Пушкин с его трезвым миропониманием не оставляет иллюзий и относительно так называемого естественного человека.

*Но счастья нет и между вами,  
Природы бедные сыны!  
И под издранными шатрами  
Живут мучительные сны,  
И ваши сени кочевые  
В пустынях не спаслись от бед,*

*И всюду страсти роковые,  
И от судёб защиты нет.*

Отдельные проявления байронического героя-индивидуалиста явно соприкасались с тем, что связывалось в романтической литературе со сферой демонизма. Впервые отчётливое упоминание о демоническом начале промелькнуло в поэме «**Гавриилиада**» (1821), где автор пишет о себе:

*Досель я был еретиком в любви,  
Младых богинь безумный обожатель,  
Друг демона...*

И два года спустя, в стихотворении «**Демон**» (1823), когда ещё не минуло и десятилетие его поэтического творчества, он открывает тему, задолго предвещавшую главную линию художественных исканий Лермонтова.

Здесь дан анализ сложного психологического состояния: как в светлый мир юной жизни неожиданно вторгается нечто мрачное и пугающее (в тексте встретится выражение *чудный взгляд*, что следует читать как *странный, непонятный, загадочный*).

*В те дни, когда мне были новы  
Все впечатленья бытия –  
И взоры дев, и шум дубровы,  
И ночью пенье соловья –  
Когда возвышенные чувства,  
Свобода, слава и любовь  
И вдохновенные искусства  
Так сильно волновали кровь –  
Часы надежд и наслаждений  
Тоской внезапной осеня,  
Тогда какой-то злобный гений  
Стал тайно навещать меня.  
Печальны были наши встречи:  
Его улыбка, чудный взгляд,  
Его язвительные речи  
Вливали в душу хладный яд.  
Неистоимой клеветой  
Он провиденье искушал;  
Он звал прекрасное мечтою;  
Он вдохновенье презирал;  
Не верил он любви, свободе;  
На жизнь насмешливо глядел –*

*И ничего во всей природе  
Благословить он не хотел.*

При всем лаконизме небольшого стихотворения комплекс демонического представлен здесь в законченной полноте: «злбный гений... язвительные речи... хладный яд... неистоцимой клеветою... презирал... не верил... насмешиливо глядел». Такой Демон – это до предела доведенный байронизм, байронизм тотальной разуверенности и полного отрицания («*И ничего во всей природе // Благословить он не хотел*»).

Пушкин дал не только основу образа и этики этого литературного героя, но и то, что можно обозначить как «шанс Демона» – возможность вырваться из сферы скепсиса и безверия. Намечено это в стихотворении с прямо противоположным заголовком – «**Ангел**» (1827).

*В дверях эдема ангел нежный  
Главой поникшею сиял,  
А демон мрачный и мятежный  
Над адской бездною летал.  
Дух отрицанья, дух сомненья  
На духа чистого взирал  
И жар невольный умиленья  
Впервые смутно познавал.  
«Прости, – он рек, – тебя я видел,  
И ты недаром мне сиял:  
Не всё я в небе ненавидел,  
Не всё я в мире презирал».*

С одной стороны, поэт развивает ядро образа («демон мрачный и мятежный»), выходя к самой его сердцевине («Дух отрицанья, дух сомненья»); а с другой стороны, здесь вызревает перспектива отказа от всеотрицания («*Не всё я в небе ненавидел, // Не всё я в мире презирал*») – в этом заложено зерно взаимоотношений лермонтовского Демона с Тамарой.

Демон – фантастическое существо, но его свойства Пушкин проецирует и на некоторых реальных своих персонажей. Таков Германн из повести «**Пиковая дама**» (1833) с его «*профилем Наполеона, а душой Мефистофеля*».

Рассказано здесь и о том, в какой ад могут повергнуть задатки подобного рода. Ведь химеры, возникающие в сознании человека, могут довести его до помрачения рассудка. У Германна такое помрачение началось на похоронах графини, где «*показалось ему, что мёртвая насмешиливо взглянула на него, прищуривая одним глазом*».

*Целый день Германн был чрезвычайно расстроен. Обедая в трактире, он, против обыкновения своего, пил очень много, в надежде заглушить внутреннее волнение. Но вино ещё более горячило его воображение. Возвратясь домой, он бросился, не раздеваясь, на кровать и крепко заснул.*

*Он проснулся уже ночью: луна озаряла его комнату. Он взглянул на часы: было без четверти три. Сон у него прошёл; он сел на кровать и думал о похоронах старой графини.*

*Через минуту услышал он, что отпирали дверь в передней комнате. Германн думал, что денщик его, пьяный, возвращался с ночной прогулки. Но он услышал незнакомую походку: кто-то ходил, тихо шаркая туфлями. Дверь открылась, вошла женщина в белом платье – и Германн узнал графиню!*

*– Я пришла к тебе против своей воли, – сказала она, – но мне велено исполнить твою просьбу. Тройка, семерка и туз выиграют тебя сряду...*

*Она тихо повернулась, пошла к дверям и скрылась, шаркая туфлями.*

*Германн долго не мог опомниться. Он вышел в другую комнату. Денщик его спал; Германн насилу его добудился. Денщик был пьян, по обыкновению: от него нельзя было добиться никакого толку. Дверь в сени была заперта!*

Как раз через такие наваждения и приходит в жизнь дьявольщина, и тогда вокруг человеческой души начинают кружиться «бесы», как передано это в стихотворении того же названия («Бесы», 1830).

*Еду, еду в чистом поле;  
Колокольчик дин-дин-дин...  
Страшно, страшно поневоле  
Средь неведомых равнин!*

Через странное происшествие в дороге поэт раскрывает то, что случается порой в жизни, когда человек попадает в какие-то завихрения, плутает и путается, так что становится мутно на душе.

*Мчатся тучи, вьются тучи;  
Невидимкою луна  
Освещает снег летучий;  
Мутно небо, ночь мутна.*

Этот трижды повторяемый рефрен, проносящийся в начале, середине и конце стихотворения, неотвратимо нагнетает тревогу и беспокойство. И вот сознание уже начинает «заносить», оно покрывается непонятной пеленой. Тогда-то и появляются пугающие видения.

*Мчатся бесы рой за роем  
В беспредельной вышине,*

*Визгом жалобным и воем  
Надрывая сердце мне...*

Что это – бред, патология? А ведь есть ещё стихия подсознательного, вообще находящаяся вне контроля разума. Таковы страшные сны пушкинских героев. Сон Татьяны в «**Евгении Онегине**» – это фантастика ужасов, одновременно отдающая как шуткой, так и зловещей жутью.

*... за столом  
Сидят чудовища кругом:  
Один в рогах с собачьей мордой,  
Другой с петушьей головой,  
Здесь ведьма с козьей бородой,  
Тут остов чопорный и гордый,  
Там карла с хвостиком, а вот  
Полужуравль и полукот.  
Ещё страшней, ещё чуднее:  
Вот рак верхом на пауке,  
Вот череп на гусиной шее  
Вертится в красном колпаке,  
Вот мельница вприсядку пляшет  
И крыльями трещит и машет;  
Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,  
Людская молвь и конский топ!*

И вот этот паноптикум «*адских привидений*» (так их называет сам Пушкин) обнаруживает Татьяну.

*... ярый смех  
Раздался дико; очи всех,  
Копыты, хоботы кривые,  
Хвосты хохлатые, клыки,  
Усы, кровавы языки,  
Рога и пальцы костяные,  
Всё указывает на неё  
И все кричат: моё! моё!*

В пушкинской романтике ужасов сфера ирреального подаётся как нечто достоверное, действительно существующее. Именно так воспринимается рассказ «**Гробовщик**» (1830), где герой оказывается среди мертвецов, для которых он в своё время делал гробы. Кульминацией этой чертовщины становится появление скелета.

*Скелет продрался сквозь толпу и приблизился к Адриану. Череп его ласково улыбался гробовщику. Клочки сукна и ветхой холстины кой-где висели на нём, как на шесте, а кости ног бились в больших ботфортах, как пестики в ступах. «Ты не узнал меня, – сказал скелет. – Помнишь ли отставного сержанта гвардии Петра Петровича Курилкина, того самого, которому ты продал первый свой гроб – и ещё сосновый за дубовый?»*

*С сим словом мертвец простёр ему костяные объятия, но Адриан, собравшись с силами, закричал и оттолкнул его. Петр Петрович пошатнулся, упал и весь рассыпался. Между мертвецами поднялся ропот негодования; все вступились за честь своего товарища, пристали к Адриану с бранью и угрозами, и он, оглушённый их криком и почти задавленный, потерял присутствие духа, сам упал на кости отставного сержанта и лишился чувств.*

Говоря о химерах, которые могут вселяться в человеческую душу, обратимся к маленькой трагедии «**Моцарт и Сальери**» (1830), где чутко поведено об аномалиях психической жизни человека. Моцарт пытается передать Сальери содержание фортепианной пьесы, которую хочет показать ему.

*Представь себе... кого бы?  
Ну, хоть меня – немного помоложе;  
Влюблённого – не слишком, а слегка –  
С красоткой, или с другом – хоть с тобой,  
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,  
Незапный мрак...*

Позже он рассказывает о посещениях таинственного незнакомца, заказавшего ему Реквием. И оказывается, натуру «гуляки праздного», как именует его Сальери, может ввести в трагические предчувствия вроде бы сущий пустяк.

*Недели три тому, пришел я поздно  
Домой. Сказали мне, что заходил  
За мною кто-то. Отчего – не знаю,  
Всю ночь я думал: кто бы это был?  
И что ему во мне?*

И этот, вроде бы незначачий случай способен вырасти в давящую химеру, очерченную выражением «*мой чёрный человек*» – химеру, которая заполняет жизнь всепоглощающим кошмаром.

*Мне день и ночь покоя не даёт  
Мой чёрный человек. За мною всюду  
Как тень он гонится.*

«Финиш» романтических натур, о которых шла речь, как правило, печален. Это либо ситуация «утраченных иллюзий», либо полный крах.

Тема утраченных иллюзий широко развернута в «Евгении Онегине», так или иначе персонифицированная во всех трёх ведущих образах романа. Надежды, мечтания, стремления разбиты у Онегина, Татьяны, но острее всего, даже с трагическим оттенком это представлено в судьбе Ленского, который вступал в жизнь, исполненный прекраснотушных упований.

*Он верил, что душа родная  
Соединиться с ним должна,  
Что, безотрадно изнывая,  
Его вседневно ждёт она;  
Он верил, что друзья готовы  
За честь его принять оковы  
И что не дрогнет их рука  
Разбить сосуд клеветника...  
Негодваньё, сожаленье,  
Ко благу чистая любовь  
И славы сладкое мученье  
В нём рано волновали кровь.*

Как и в случае с Онегиным, Пушкин в чём-то пишет здесь о себе, к тому времени познавшем одиночество и тяготы ссылки в такой же сельской глуши. Но вернёмся к Ленскому. Перед читателем он впервые появляется в чисто романтическом облике.

*... Владимир Ленский,  
С душою прямо геттингенской,  
Красавец, в полном цвете лет,  
Поклонник Канта и поэт.  
Он из Германии туманной  
Привёз учёности плоды:  
Вольнолюбивые мечты,  
Дух пылкий и довольно странный,  
Всегда восторженную речь  
И кудри чёрные до плеч.*

Нелишними могут быть пояснения: «С душою прямо геттингенской» – в немецком городе Геттингене находился университет, в котором учились многие русские люди того времени; «Германии туманной» – подразумевается не особенность климата, а то, что это родина одной из разновидностей романтизма, которая тяготела к туманным витаниям, идеализму и мечтательности.

Итак, впитав «мечты, // Дух пылкий и довольно странный», юный поэт «пел разлуку и печаль, // И нечто, и туманну даль» (подчёркнуто Пушкиным). Как бы вместе с Онегиным наблюдая у Ленского «всегда восторженную речь... пылкий разговор... и вечно вдохновенный взор», автор снисходительно замечает: «Простим горячке юных лет // И юный жар, и юный бред».

Главный предмет упований и воздыханий Ленского – Ольга. И что же? После его гибели на дуэли она быстро забыла о прежних чувствах. Пушкин повествует об этом не без усмешки.

*Мой бедный Ленский! изнывая,  
Не долго плакала она.  
Увы! невеста молодая  
Своей печали неверна.  
Другой увлѣк её вниманье,  
Другой успел её страданье  
Любовной лестью усыпить,  
Улан умел её пленить,  
Улан любим её душою...  
И вот уж с ним пред алтарѣм  
Она стыдливо под венцом  
Стоит с поникшей головою,  
С огнѣм в потупленных очах,  
С улыбкой лёгкой на устах.*

Если бы Ленский не погиб «во цвете лет», то, по трезвому разумению автора, его романтизм, вероятнее всего, постепенно сошел бы на нет.

*...поэта  
Обыкновенный ждал удел.  
Прошли бы юношества лета:  
В нём пыл души бы охладел.  
Во многом он бы изменился,  
Расстался б с музами, женился,  
В деревне, счастлив и рогат,  
Носил бы стѣганный халат;  
Узнал бы жизнь на самом деле,  
Подагру б в сорок лет имел,  
Пил, ел, скучал, толстел, хирел,  
И наконец в своей постеле  
Скончался б посреди детей,  
Плаксивых баб и лекарѣй.*

Тему утраченных иллюзий подсказывала Пушкину сама жизнь – на его глазах многие заканчивали именно так. Мог наблюдать вокруг себя он и другой, более драматичный итог. Ведь романтики – это чаще всего особи, охваченные одной, всепоглощающей страстью, что неизбежно приводит их к жизненному краху.

Подобную идею поэт впервые заявил в грустной истории Финна («**Руслан и Людмила**»), который разными способами домогался любви неприступной красавицы Наины, положив на это всю жизнь. Но что же видит он, добившись, наконец, ответного чувства?

*... сидит передо мной  
Старушка дряхлая, седая,  
Глазами впалыми сверкая,  
С горбом, с трясучей головой,  
Печальной ветхости картина.*

И Финн, овладевший всеми тайнами мира, вынужден признать себя полным банкротом.

*Немой, недвижный перед нею,  
Я совершенный был дурак  
Со всею мудростью моею.*

Позже, в «**Сказке о рыбаке и рыбке**» (1833) крах непомерных стремлений поэт означил фразой, которая стала ходовой: «*разбитое корыто*». Оказаться у разбитого корыта – такой финал, по мнению Пушкина, ожидает всякое «слишком».

Что угодно может пойти прахом, если замахнуться на необъятное, во всём нужно знать меру. И он настойчиво доказывал это на примере самых разных судеб: Германн в «**Пиковой даме**», Дон Гуан в «**Каменном госте**», Барон в маленькой трагедии «**Скупой рыцарь**» (1830).

Судьба последнего из названных персонажей особенно примечательна тем, что он, казалось бы, уже располагает возможностями осуществить любые свои стремления.

*Что не подвластно мне? как некий демон  
Отселе править миром я могу;  
Лишь захочу – воздвигнутся чертоги;  
В великолепные мои сады  
Сбегутся нимфы резвою толпою;  
И музы дань свою мне принесут,  
И вольный гений мне порботится,*

*И добродетель и бессонный труд  
Смиренно будут ждать моей награды.  
Я свистну, и ко мне послушно, робко  
Вползёт окровавленное злодейство,  
И руку будет мне лизать, и в очи  
Смотреть, в них знак моей читая воли.*

Но власть эта оказывается призрачной, поскольку накопленные богатства лежат мёртвым грузом. Более того, они превращают своего обладателя из господина в раба, о чём и говорит сын Барона, имея в виду деньги отца.

*О! мой отец не слуг и не друзей  
В них видит, а господ; и сам им служит.*

Внезапная смерть Барона делает его усилия окончательно бессмысленными – в единое мгновение всё рухнуло, стало для него ненужным. Сам собой напрашивается вывод: зачем собирать, если не отдавать. Или, если воспользоваться названием одного отечественного фильма – так или иначе «*всё остаётся людям*».

Финал жизненной судьбы самого поэта стал в некотором роде последней вариацией на тему неизбежного краха завышенных притязаний.

Оказавшись заложником «*лихорадки мщенья*», Пушкин последних дней, действительно, мог сказать о себе определением из посвящённого ему лермонтовского стихотворения «**Смерть Поэта**» – «*невольник чести*», что и привело его к гибели (сейчас не будем входить в дискуссию о многообразии возможных истолкований этой трагической истории и в обсуждение версии, по которой поэт, возможно, сам шёл навстречу смерти).

### **«Глаголом жги сердца людей...»**

Припомним несколько приводившихся уже пушкинских строк: «*Не мил мне сладкой жизни сон... на всё подъямлю взор угрюмый... Дух отрицанья, дух сомненья...*» Винить в этой нерадостной настроенности только человека, пусть даже вечно неудовлетворенную личность байронического типа, невозможно.

Очевидно, и в самой жизни было то, что давало почву для «хандры», недовольства и ностальгии по «нездешнему». Отсюда – естественное стремление поэта выявить теньевые стороны существования тех лет, вскрыть его подноготную.

Начинал это «расследование» Пушкин с той среды, в которой вращался больше всего – светское общество. Наиболее полная картина его жизни представлена в романе «**Евгений Онегин**» (1823–1831) и во многом через фигуру Онегина, когда тот отдавал щедрую дань обязанностям «комильфó» (от французского выражения, означающего соответствие приличиям светской жизни).

Он в юные лета с наслаждением окунулся в атмосферу большого света, в которой чувствовал себя как рыба в воде, поскольку научился –

*...Без принужденья в разговоре  
Коснуться до всего слегка,  
С учёным видом знатока  
Хранить молчанье в важном споре  
И возбуждать улыбку дам  
Огнём нежданных эпиграмм.*

По поводу поверхностной образованности дворянства своего времени Пушкин бросает знаменитое: «Мы все учились понемногу // Чему-нибудь и как-нибудь...». Сам он стремится отмежеваться от Онегина, предупреждая, дабы не подумали, «что намарал я свой портрет».

Тем не менее отдельные реплики изобличают порой поразительное сходство автора со своим героем (из только что приведенных строк: «... возбуждать улыбку дам // Огнём нежданных эпиграмм»). Текст романа изобилует такими «соморазоблачениями».

*Ах! долго я забыть не мог  
Две ножки... Грустный, охладельй,  
Я всё их помню, и во сне  
Они тревожат сердце мне.*

Разумеется, к жизни «большого света» был причастен не только вымышленный Онегин – в его портрете нередко угадываются черты «автопортрета» самого поэта. В том числе по части «науки страсти нежной», то есть любовных игр.

*... в чем он истинный был гений,  
Что знал он твёрже всех наук,  
Что было для него измлада  
И труд, и мука, и отрада,  
Что занимало целый день  
Его тоскующую лень...*

Флирт, волокитство – вот важнейший пункт существования светского человека. Важнейший настолько, что это могло становиться основным смыслом жизни («Что занимало целый день...»). Пушкин раскрывает секреты «мастерства», которым так славится Франция.

*Как рано мог он лицемерить,  
Таить надежду, ревновать,*

*Разуверять, заставить верить,  
Казаться мрачным, изнывать,  
Являться гордым и послушным,  
Внимательным иль равнодушным!..*

*Как он умел казаться новым,  
Шутя невинность изумлять,  
Пугать отчаяньем готовым,  
Приятной лестью забавлять...*

*Как рано мог уж он тревожить  
Сердца кокеток записных!  
Когда ж хотелось уничтожить  
Ему соперников своих,  
Как он язвительно злословил!  
Какие сети им готовил!*

Тщательно выверенное лицедейство, своего рода театр с изощрённой актерской игрой и подчас настоящими военными действиями: осада, приступ, ложный манёвр, перегруппировка «войск», изменение тактики и т.п. (в данном случае не исключено знакомство Пушкина с романом Ш.де Лакло «Опасные связи»).

И завершающий штрих уклада жизни юного Онегина как представителя «золотой молодежи» того времени.

*...шумом бала утомленный  
И утро в полночь обратя,  
Спокойно спит в тени блаженной  
Забав и роскоши дитя.  
Проснется за полдень, и снова  
До утра жизнь его готова...*

Истинная суть этой внешне блестящей и занимательной круговерти с её пестротой, ветреностью и пустотой становится ясной из слов Татьяны, сказанных ею во время последней встречи с Онегиным, когда она сравнивает свою нынешнюю великосветскую жизнь с жизнью прежней, в сельском уединении.

*А мне, Онегин, пышность эта,  
Постылой жизни мишура,  
Мои успехи в вихре света,  
Мой модный дом и вечера,  
Что в них? Сейчас отдать я рада  
Всю эту ветошь маскарада,*

*Весь этот блеск, и шум, и чад  
За полку книг, за дикий сад,  
За наше бедное жилище,  
За те места, где в первый раз,  
Онегин, видела я вас...*

Предельно жёсткую оценку «большого света» Пушкин даёт, опасаясь, что его душа, душа поэта, может –

*Ожесточиться, очерстветь  
И наконец окаменеть  
В мертвящем упоенье света,  
Среди бездушных гордецов,  
Среди блистательных глупцов,  
Среди лукавых, малодушных,  
Шальных, балованных детей,  
Злодеев и смешных и скучных,  
Тупых, привязчивых судей,  
Среди кокеток богомольных,  
Среди холопов добровольных,  
Среди вседневных, модных сцен,  
Учтивых, ласковых измен,  
Среди холодных приговоров  
Жестокосердой суеты,  
Среди досадной пустоты  
Расчётов, дум и разговоров,  
В сем омуте, где с вами я  
Купаюсь, милые друзья.*

Оценивая русское общество в целом, Пушкин в своем неприятии приходит подчас к крайним выводам. Тогда время своё он называет: «*наш гнусный век*», а в соотечественниках видит только одно из трёх – «*тиран, предатель или узник*» («**К Вяземскому**», 1826).

Мастер хлёстких, разящих эпиграмм (их у него множество, он задумывал даже издать целый сборник), Пушкин бывал беспощаден даже к тем, кого искренне уважал. Показательный пример: на титульном листе трагедии «**Борис Годунов**» читаем –

Драгоценной для россиян памяти  
НИКОЛАЯ МИХАЙЛОВИЧА КАРАМЗИНА  
сей труд, гением его вдохновенный,  
с благоговением и благодарностию  
посвящает  
*Александр Пушкин*

В посвящении этом отмечена и конкретная значимость карамзинской «Истории Государства Российского» как источника пушкинской трагедии. И вместе с тем, имея в виду монархические симпатии того же труда, поэт мог шестью годами раньше иронизировать с язвительным и злым остроумием.

*В его «Истории» изящность, простота  
Доказывают нам, без всякого пристрастья,  
Необходимость самовластья  
И прелести кнута.  
(«На Карамзина», 1818)*

Что уж говорить о тех, кто в глазах Пушкина не имел никаких оснований для уважения!

*Полу-милорд, полу-купец,  
Полу-мудрец, полу-невежда,  
Полу-подлец, но есть надежда,  
Что будет полным наконец.  
(«Полу-милорд, полу-купец...» 1824)*

Как видим, в этой эпиграмме, написанной на графа М.Воронцова, остроумно обыгрывается звуко-смысловая приставка *полу*, которая превращается в конце в *полным*, завершая общее нагнетание острых выпадов совершенно убийственным выводом. Высочайшая концентрация обличительно-сатирического заряда поддержана сквозной рифмой (*полу-купец, полу-мудрец, полу-подлец, наконец*).

В каждом слове таится намёк на действительный факт или черту характера. «Полу-милорд» – Воронцов был сыном русского посла в Великобритании, где и получил образование, оставшись в дальнейшем англоманом. «Полу-купец» – будучи губернатором, он принимал участие в торговых операциях. И т. д. Пушкину во время южной ссылки пришлось служить в канцелярии графа – тот возненавидел его, на что поэт ответил по достоинству.

Поднимаясь мысленным взором к вершине общественно-социальной пирамиды, Пушкин чаще всего находит власть предержавших обуянными своеволием, корыстью, жестокостью. Об этом с особой заострённостью рассказывает в романтической притче «**Анчар**» (1828).

Как гласит примечание самого поэта, анчар – «*древо яда*». Древо страшное – природа «его в день гнева породила» и всё вокруг бежит этого «*древа смерти*», но...

*Но человека человек  
Послал к анчару властным взглядом.*

*И тот послушно в путь потек  
И к утру возвратился с ядом...  
Принёс – и ослабел и лёг  
Под сводом шалаша на лыки,  
И умер бедный раб у ног  
Непобедимого владыки.*

*А царь тем ядом напичал  
Свои послушливые стрелы  
И с ними гибель разослал  
К соседям в чуждые пределы.*

Пушкин специально обращается здесь к образу восточной деспотии, особенно откровенной в своем бездушии к человеку, чтобы подчеркнуть: нет предела негуманности власти, морального закона для неё не существует, жизнь человеческая для неё – ничто.

Более того, поэт полагает, что власть остаётся преступной даже тогда, когда она хотела бы быть «благой». Примером тому он приводит русского царя, давшего имя его трагедии **«Борис Годунов»** (1825).

Здесь во всей очевидности вскрыт механизм власти, пути её достижения, сложные взаимоотношения верховного правителя с ближайшим окружением и народом. Пройдя все ступени политической карьеры, Борис приходит к циничному выводу.

*Милости не чувствует народ:  
Твори добро – не скажет он спасибо;  
Грабь и казни – тебе не будет хуже...*

Как и все передовые умы своего времени, главное зло России Пушкин видел в крепостничестве. Ещё всего двадцати лет в стихотворении **«Деревня»** (1819) он даёт полный очерк социального состояния страны. Стихотворение написано в любимом им Михайловском, родовом имении Пушкиных на Псковщине, и потому открывается идиллической картиной.

*Приветствую тебя, пустынный уголок,  
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,  
Где льётся дней моих невидимый поток  
На лоне счастья и забвенья.*

Тем неожиданнее на фоне этого «довольства» встаёт картина прямо противоположная.

*Но мысль ужасная здесь душу омрачает:  
Среди цветущих нив и гор  
Друг человечества печально замечает  
Везде невежества убийственный позор.  
Не видя слёз, не внемля стоны,  
На пагубу людей избранным судьбой,  
Здесь **барство** дикое, без чувства, без закона,  
Присвоило себе насильственной лозой  
И труд, и собственность, и время земледельца.  
Склонясь на чуждый плуг, покорствуя бичам,  
Здесь рабство тощее влачится по браздам  
Неумолимого владельца.  
Здесь тягостный ярем до гроба все влекут,  
Надежд и склонностей в душе питать не смея,  
Здесь девы юные цветут  
Для прихоти бесчувственной злодея.*

Пусть не кажутся излишними некоторые разъяснения:

- «друг человечества» – поборник гуманности, ходовое речение из просветительского лексикона;
- «присвоило себе насильственной лозой» – имеются в виду розги как средство физического наказания и как символ крепостного права;
- «рабство тощее» – до предела скудное существование обнищавшего крестьянства;
- две последние строки напоминают о варварском обычае «первой ночи», когда невесту перед замужеством отдавали на закланье барину.

Поэт преподаёт настоящий урок политической экономии, вскрывая язвы социального устройства с конкретными выкладками, сделанными под впечатлением от «псковского хамства» (выражение Пушкина).

Настойчивый усилительный повтор слова *здесь* указывает адресат обличения (у нас, в отечестве), а сам объект («**барство** дикое» – подчёркнуто автором) бичуется с предельной экспрессией («*мысль ужасная... убийственный позор*»), подготавливающей гневный пафос заключительных строк (слово *витийство* означает в данном случае *красноречие, дар убеждения*).

*О, если б голос мой умел сердца тревожить!  
Почто в груди моей горит бесплодный жар  
И не дан мне судьбой витийства грозный дар?  
Увижу ль, о друзья! народ неугнетённый  
И рабство, падшее по манию царя,*

*И над отечеством свободы просвещённой  
Взойдет ли наконец прекрасная заря?*

В тоскливости этих страстных взываний зафиксировано верное ощущение нескорого ещё избавления от крепостничества (оно будет отменено только через четыре с лишним десятилетия). Верным был и исторический прогноз, что произойдет это «по манию царя», то есть по указу самодержца.

В стихотворении «Деревня» высказано то, чем жили и о чём мечтали лучшие современники поэта – декабристы. И по его творчеству можно в подробностях проследить всю траекторию этого первого в России революционного движения.

Когда только ещё зарождалась его идея, тогда и у пятнадцатилетнего Пушкина просыпается пафос свободолюбия. В стихотворении «Лицинию» (1815), обращаясь к истории Древнего Рима, склонившегося перед тиранией императорской власти, он горячо прокламирует свою собственную позицию: «я рабство ненавижу... кипит в груди свобода».

Два года спустя юный поэт создает оду «Вольность» (1817), где идея антидеспотизма выражена с исключительной силой. В этом стихотворении автор вначале обращается к самому себе с призывом весь свой пыл направить на гражданские идеалы (*Цитера* – одно из имён богини любви Афродиты).

*Беги, сокройся от очей,  
Цитеры слабая царица!  
Где ты, где ты, гроза царей,  
Свободы гордая певица?  
Приди, сорви с меня венок,  
Разбей изнеженную лиру...  
Хочу воспеть Свободу миру,  
На тронах поразить порок.*

Затем автор с пламенным темпераментом обрушивается на этот порок. Формальные адресаты его яростных инвектив – уже сошедшие с исторической сцены французский король Людовик XVI и русский император Павел I. Но объективно пафос поэта направлен против современной ему самодержавной власти, о преступлениях которой он говорит без малейших околичностей.

*Увы! куда ни брошу взор –  
Везде бичи, везде железы,  
Законов гибельный позор,  
Неволи немощные слезы;  
Везде неправедная Власть...*

Высокий слог, наследованный от одической риторики Г.Державина и от оды А.Радищева того же названия («**Вольность**», 1783), преобразован здесь в буквально бичующий ямб.

*Самовластительный Злодей!  
Тебя, твой трон я ненавижу,  
Твою погибель, смерть детей  
С жестокой радостью вижу.  
Читают на твоём челе  
Печать проклятия народы,  
Ты ужас мира, стыд природы,  
Упрёк ты Богу на земле.*

В качестве одной из кульминаций звучит открытый призыв к революционному действию.

*Тираны мира! трепещите!  
А вы, мужайтесь и внемлите,  
Восстаньте, падшие рабы!*

Для российского менталитета тех времен – радикализм просто невероятный, за что поэт закономерно поплатился своей первой ссылкой. Столь же закономерен и тот факт, что стихотворение это было опубликовано впервые только в годы Революции 1905–1907 годов, но после своего создания широко распространилось в списках.

К одическому стилю Пушкин неоднократно прибегал для выражения своих гражданственных устремлений и впоследствии. Так, под впечатлением казни пяти декабристов и ссылки многих других на каторгу в Сибирь он пишет программное стихотворение «**Пророк**» (1826), утверждая высокое призвание поэта через обобщённый библейский образ проповедника правды и беспощадного обличителя беззаконий власти.

*И Бога глас ко мне воззвал:  
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,  
Исполнись волею моей,  
И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца людей».*

О миссии поэта он вещает здесь в торжественно-архаических речениях, придающих мысли особую приподнятость: «глас... воззвал... и виждь, и внемли (то есть всматривайся и вслушивайся в жизнь мира)... глаголом (в значении – словом)».

Находясь в непосредственном соприкосновении с декабристским движением, Пушкин активно утверждал веру в его идеалы. Так было и когда оно находилось на высоком подъёме.

*Пока свободою горим,  
Пока сердца для чести живы,  
Мой друг, отчизне посвятим  
Души прекрасные порывы!  
Товарищ, верь: взойдёт она,  
Звезда пленительного счастья,  
Россия вспрянет ото сна,  
И на обломках самовластья  
Напишут наши имена!  
(«К Чаадаеву», 1818)*

Эти вдохновенные слова, несомненно, дают самый яркий и концентрированный художественный образ декабристского движения. Веру в праведность восстания декабристов поэт сохранял и после его поражения.

*Во глубине сибирских руд  
Храните гордое терпенье,  
Не пропадёт ваш скорбный труд  
И дум высокое стремленье.  
(«Во глубине сибирских руд...», 1827)*

Пушкину удалось выразить здесь определяющее общественное настроение той поры. Вот почему его послание, пронизанное верой в неизбежное торжество борьбы («*Оковы тяжкие падут, // Темницы рухнут – и свобода // Вас примет радостно у входа...*»), и ответ поэта А.Одóевского от имени декабристов, написанный в той же приподнято-торжественной манере (начинается словами «*Струн вещей пламенные звуки...*», а среди последующих строк – «*Из искры возгорится пламя*»), разошлись в огромном количестве списков.

Попутно имеет смысл напомнить: сами декабристы признавали, что в распространении свободолюбия в России более чем что-либо сыграло свою роль творчество Пушкина – в первую очередь имелись в виду называвшиеся выше стихотворения «Вольность», «Деревня», «К Чаадаеву».

Убеждённость в правоте декабристских идей Пушкин сохранил навсегда. В одном из самых последних стихотворений («**Я памятник себе воздвиг нерукотворный...**», 1836) он с гордостью говорит: «*В мой жестокий век восславил я Свободу*», заодно подтвердив там же неизменный для себя дух бунтарства («*вознесся... главою непокорной*»).

Однако Пушкин не был бы Пушкиным, если бы стремление к свободе было выражено у него просто и однозначно. При всём своём вольнолюбию он признает неизбежность компромиссов.

Примечательна в этом смысле «Сказка о золотом петушке». При явной антимоноархической направленности есть здесь трезвый житейский подтекст («Сказка ложь, да в ней намёк! // Добрым молодцам урок»).

Один из «намёков» – в печальной истории старого звездочета, который задумал во что бы то ни стало добиться выполнения царского обещания, на что слышит достаточно резонный ответ Дадона.

*«Что ты в голову забрал?  
Я, конечно, обещал,  
Но всему же есть граница.  
И зачем тебе девица?  
Полно, знаешь ли, кто я?  
Попроси ты от меня  
Хоть казну, хоть чин боярский,  
Хоть коня с конюшни царской,  
Хоть полцарства моего».*  
– *«Не хочу я ничего!  
Подари ты мне девицу,  
Шамаханскую царицу»*

Результат такой несговорчивости, как известно, оказался плачевным.

*Царь хватил его жезлом  
По лбу; тот упал ничком,  
Да и дух вон.*

В том же эпизоде у Пушкина первоначально была фраза: «но с царями плохо вздорить». Однако предвидя цензурные затруднения, он в окончательном варианте даёт: «Но с **иным** накладно вздорить».

Тоже компромисс, на этот раз – компромисс писательский. И любопытно, что в год создания «Сказки о золотом петушке» (1834) в письме к жене Пушкин размышляет о судьбе сына: «Не дай Бог ему идти по моим следам, писать стихи, да ссориться с царями! В стихах он отца не перецеголяет, а плетью обуха не перешибет».

Но кроме неизбежных компромиссов с властью было и другое. Да, Пушкин не только сочувствовал движению декабристов, но и всемерно поддерживал его, силой своего слова убеждал в необходимости самой решительной борьбы с самодержавием, утверждал мысль о возможности избавления от крепостничества («Россия вспрянет ото сна...»).

Однако, с другой стороны, историческое чутьё подсказывало Пушкину, насколько неосуществима грандиозная идеалистическая затея декабристов, насколько иллюзорны в такой стране чаяния о свободе и всеобщем благе. Вот что навевало на поэта сильнейший пессимизм в его видении перспектив России. И что поразительно. Тот же пятнадцатилетний отрок, который восклицал: *«Я рабство ненавижу... кипит в груди свобода»*, пишет тогда же полное безнадёжности стихотворение **«Тень Фонвизина»** (1815).

Сфантазив появление призрака выдающегося сатирика, некогда обличавшего пороки с целью их исправления, юный поэт обнаруживает, что всё осталось так, как было во времена оные (*Киприда* – в греческой мифологии ещё одно из имён Афродиты).

*Мертвец в России очутился,  
Он ищет новости какой,  
Но свет ни в чём не переменился.  
Всё идёт той же чередой;  
Всё так же люди лицемерят,  
Всё те же песенки поют,  
Клеветникам как прежде верят,  
Как прежде все дела текут;  
В окошки миллионы скачут,  
Казну все крадут у царя,  
Иным житье, другие плачут.  
И мучат смертных лекарья,  
Спокойно спят архиереи,  
Вельможи, знатные злодеи,  
Смеясь, в бокалы льют вино,  
Невинных жалобе не внемлют,  
Играют ночь, в сенате дремлют,  
Склонясь на красное сукно;  
Всё столько ж трусов и нахалов,  
Рублёвых столько же Киприд,  
И столько ж глупых генералов,  
И столько ж старых волокит.*

Посредством своеобразной игры воображения Пушкин выразил здесь характерное для романтиков разочарование в просветительских идеалах, которые оказались иллюзорными. Порой прослушивается также и более существенная, весьма неутешительная мысль о неискоренимости пороков. В контексте подобной настроенности становится понятным появление стихотворения **«Свободы сеятель...»** (1823).

*Свободы сеятель пустынный,  
Я вышел рано, до звезды;  
Рукою чистой и безвинной  
В порабощённые бразды  
Бросал живительное семя –  
Но потерял я только время,  
Благие мысли и труды...*

*Паситесь, мирные народы!  
Вас не разбудит чести клич.  
К чему стадам дары свободы?  
Их должно резать или стричь.  
Наследство их из рода в роды  
Ярмо с гремушками да бич.*

Это сказано ещё на взлете движения декабристов, за два с лишним года до поражения их восстания! И пусть не раз ещё у Пушкина вспыхнет пафос непокорства, не раз ещё заявит о себе горячая жажда коренного переустройства страны, но параллельно этому вновь и вновь будут возникать мысли о бесплодности порывов к свободе.

Тем более – ценой стольких жертв, жертв ради неосуществимого. И тем более – в России, где так чревато пробуждать к социальной активности большие людские массы. Чревато неукротимой яростью, реками крови и полыханием пожарищ. Как сказано в романе **«Капитанская дочка»** (1836): *«Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!»*

## Сведения об авторах

**Ахмыловская** Лариса Алексеевна (Владивосток) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры лингводидактики Дальневосточного государственного института искусств, почётный профессор Российской академии естествознания, заслуженный работник науки и образования.

**Гладкова** Ольга Игоревна (Петербург) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства Санкт-Петербургского государственного института культуры, музыкальный критик, автор ряда монографий.

**Демченко** Александр Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований, заслуженный деятель искусств России, лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича и Международной премии имени Николая Рёриха, главный редактор журналов «Манускрипт», «Pan-Art», «ИКОНИ».

**Купец** Любовь Абрамовна (Петрозаводск) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А.К.Глазунова

**Курилова** Лада Леонидовна (Донецк) – концертмейстер Донецкой государственной музыкальной академии имени С.С.Прокофьева».

**Нилова** Вера Ивановна (Петрозаводск) – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А.К.Глазунова.

**Павлинова** Варвара Петровна (Москва) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского и кафедры истории и теории музыки Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета.

**Попова** Наталия Александровна (Петрозаводск) – магистрант кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А.К.Глазунова.

**Смагина** Елена Владимировна (Волгоград) – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и истории культуры Волгоградского государственного института искусств и культуры.

**Степанова** Ангелина Сергеевна (Астрахань) – лектор-музыковед Астраханской государственной филармонии, методист Астраханского музыкального колледжа имени М.П.Мусоргского.

**Triguero** Ernesto (Ernesto Rafael Triguero Tamayo, Cuba) (**Тригеро** Эрнесто, Куба) – доктор искусствоведения, ведущий профессор исследований в области культуры Центра культуры провинции Лас Тунас, профессор и научный сотрудник факультета социальных и гуманитарных наук Университета Тунаса, магистр академического танца Университета искусств Гаваны.

**Туминская** Ольга Анатольевна (Петербург) – доктор искусствоведения, научный сотрудник Методического отдела Государственного Русского музея.

**Тюмбеева** Гиляна Эрдмтаевна (Москва/Элиста) – кандидат искусствоведения, преподаватель ЦДШИ г. Химки.

**Фролов** Сергей Владимирович (Петербург) – кандидат искусствоведения, член Союза композиторов СССР (Союз композиторов Санкт-Петербурга), президент Гуманитарного фонда имени М.И.Глинки.

**Шабшаевич** Елена Марковна (Москва) – доктор искусствоведения, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института имени А.Г.Шнитке.

**Шевцова** Анастасия Владимировна (Саратов) – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры оркестровых струнных инструментов Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

## Содержание

Александр Демченко (Саратов) Глинкиана. Очерк первый .....	3
Ольга Туминская (Петербург) Творчество М.И.Глинки и культура Петербурга начала XIX века.....	23
Сергей Фролов (Петербург) О первом названном, но несохранившемся сочинении М.И.Глинки .....	34
Ольга Gladkova (Петербург) Гений Глинки в контексте меняющегося мирового искусства. Взгляд из XXI века .....	40
Любовь Купец (Петрозаводск) Casus Глинки в серии книг «Жизнь замечательных людей» .....	54
Лада Курилова (Донецк) О стилистических параллелях, взаимовлиянии и особенностях «Неоконченной сонаты для альты и фортепиано» М. Глинки .....	66
Анастасия Шевцова (Саратов) Альт в эпоху романтизма.....	75
Вера Нилова, Наталия Попова (Петрозаводск) Италомания в России в XIX веке. От Глинки к Римскому-Корсакову.....	81
Варвара Павлинова (Москва) Роль знаменных попевок в симфонической организации оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя».....	104
Елена Смагина (Волгоград) «Комплекс ектений» как специфическая черта художественной концепции оперы Глинки «Жизнь за царя».....	115

Елена Шабшаевич (Москва) О претворении жанра попури в ансамблевых произведениях М.И.Глинки. Контексты .....	131
Александр Демченко (Саратов) Эрнст Теодор Амадей Гофман.....	131
Лариса Ахмыловская (Владивосток) К истории переводов и интерпретаций «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина: «Каменный гость». Образ Лауры.....	154
Ernesto Rafael Triguero Tamayo (Cuba) / Эрнесто Рафаэль Тригеро Тамайо (Куба) Mikhail Lermóntov: notas sobre su romanticismo literario Михаил Лермонтов: заметки о его литературном романтизме .....	169
Александр Демченко (Саратов) Феликс Мендельсон-Бартольди .....	181
Ангелина Степанова (Астрахань) О трактовке образов-символов Уильяма Блейка в опусе «Река жизни» Дмитрия Смирнова .....	191
Александр Демченко (Саратов) Роберт Шуман.....	197
Гиляна Тюмбеева (Москва/Элиста) Два «калмыцких» эссе на тему .....	209
Александр Демченко (Саратов) Пушкиниана. Очерк второй .....	218
Сведения об авторах.....	254

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 69

По материалам XVI Международного форума  
«Диалог искусств и арт-парадигм»  
«SCIENCEFORUM PAN-ART XVI»

24 апреля 2024 года

Михаил Иванович Глинка и его время

Редакторы Н.Ю. Киреева, С.П. Шлыкова  
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

---

Подписано в печать 20.05.2024. Гарнитура Times. Печать «RISO».  
Усл. печ. л. 14,8. Уч.-изд. л. 16,1. Тираж 50 экз. Заказ 31.

---

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