

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

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 70

*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 85.03(0)
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 70: 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. – 232 с.

ISBN 978-5-94841-660-1 (Т. 70)
ISBN 978-5-94841-314-3

В семидесятом томе предлагаемого альманаха представлен третий 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». Как и в предыдущем томе, помимо материалов, непосредственно адресованных его творчеству, в продолжение общехудожественного контекста, развёрнутого в томе 68, публикуется ещё одна серия статей аналогичной направленности.

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-660-1 (Т. 70)
ISBN 978-5-94841-314-3

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

Глинкиана. Очерк второй

Оперы

Народная опера («Иван Сусанин»)

В конце предыдущего очерка (том 69) говорилось об удивительной общительности и доступности, с какими удавалось Глинке раскрывать серьёзные вопросы бытия. С такой же гениальной простотой и ясностью он сумел впервые в истории не только отечественной, но и всей мировой культуры разработать принципы *народной музыкальной драмы*.

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

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

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

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

Уже можно было заметить, что в «Иване Сусанине» из крестьянской массы в качестве корифеев очень выпукло, «горельефом» выступают основные

персонажи как носители типичных, лучших качеств русского характера: Ваня, Собинин, Антонида и, конечно же, Сусанин.

Иван Сусанин – натура глубоко чувствующая, многоплановая, но в любых своих проявлениях он сохраняет сознание собственного достоинства, жизненную умудрённость (опора на такие жанровые прототипы, как сказ и дума – начиная с первых же слов «*Что гадать о свадьбе*»), особую степенность и «окладистость» (характерно, что в его басовой партии много низких нот), пользуется безусловным авторитетом у окружающих (показательны уважительные отклики односельчан на его высказывания).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Социальные подтексты

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

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

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

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

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

Присоединим к сказанному некоторые другие факты. Общеизвестно, что замысел оперы сложился под воздействием *«Думы» поэта-декабриста*

К.Рылеева. По свидетельству сестры композитора, Л.Шестаковой, которая была самым близким ему человеком, в его сознании постоянно присутствовало чаяние, которое она передала в словах: «Одна его мысль была, чтобы народ был вольный». Она же вспоминала о появлениях Глинки в родных местах.

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

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

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

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

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

Приоритет музыкального начала

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

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

Обстоятельства (опять-таки не без участия Николая I) сложились так, что либреттистом выступил барон Г.Розен, который был секретарём наследника це-

саревича и в качестве придворного поэта настойчиво проводил в своих текстах монархическую идею.

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

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

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

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

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

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

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

Отдавая жизнь за Михаила Романова, Иван Сусанин выполнял не обязанность вассала перед своим сюзереном (в молитве из I акта он просит Всевыш-

него даровать Руси царя, вокруг которого сплотится народ для отпора врагам, и лишь позднее узнаёт от Собинина, что государем избран их боярин: Домнино было наследственным поместьем Романовых), а долг россиянина-патриота, пожертвовавшего всем ради свободы и независимости Родины.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Сказочный эпос («Руслан и Людмила»)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Глубины «волшебной оперы»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- сразу после похищения Людмилы – таинственно-мистическая атмосфера с мелькающими бликами флейты (отголоски Каватины исчезнувшей героини), а затем квартет «Какое чудное мгновенье», решённый в форме канона, что великолепно передаёт состояние замороженности и оцепенения;

- огромная, фантастическая Голова, звучание голоса которой имитирует унисон мужского хора;

- поединок Руслана с Черномором, происходящий под облаками и передаваемый через реакцию наблюдающих это подданных всемогущего «карлы» (хор «Погибнет, погибнет нежданный пришлец»).

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

- о Наине и Черноморе уже говорилось;

- былинного сказителя Баяна сопровождают «гусли» (арфа, резонирующая фразе *«Бряцайте, струны»*), и они напомнят о себе в конце последнего действия (как знак исполнения пророчеств, прозвучавших в начале);

- облику Ратмира отвечает густой, «знойный» и чувственный тембр английского рожка;

- стенания Руслана над непробуждающейся возлюбленной поддержаны кларнетом;

- подлинный шедевр в этом ряду – виртуозно разработанная партия солирующей скрипки, которая выступает «наперсницей» Людмилы в её Арии из IV акта (изысканно-прихотливый контрапункт к вокальной линии).

«Нам внятно всё...»

Многообразие инонациональных ракурсов

Для М.И.Глинки, так остро чувствовавшего национально-русское, никогда не было чуждым иноземное. *«Всемирная отзывчивость»*, о которой позже будет говорить Ф.М.Достоевский в своей знаменитой речи об А.С.Пушкине, и столь свойственное русской культуре *«Нам внятно всё»* (А.А.Блок) в полной

мере характерны и для творчества Глинки. Этот пылкий интерес к инонациональному и способность к убедительному его творческому воссозданию он обнаружил уже в молодости.

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

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

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

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

Кроме того, композитор с удовольствием создавал вокальные сочинения на стихи А.Мицкевича (песня-мазурка «К ней», романс «Rozmowa»), написал «Польский» для фортепиано и «Торжественный полонез» для оркестра, а также целую серию фортепианных мазурок, в том числе «Воспоминание о мазурке», задуманное в память Ф.Шопен. Здесь же следует упомянуть о частичном контакте с финской песенностью. Как известно, в 1809 году Финляндия была присоединена к России, и, совершая поездку туда, Глинка сделал для себя весьма полезное приобретение.

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

В девятнадцатилетнем возрасте Глинка побывал на Кавказе, где познакомился с фольклором горских народов, и позже, питаясь этими впечатлениями, он открыл для русской музыки стихию *Востока*, что воспринималось и как экзотика «заморской» жизни, и как компонент многонационального уклада России.

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

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

реографическую сюиту из IV действия (танцы в замке Черномора – Турецкий, Арабский, Лезгинка).

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

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

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

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

«Итальянский жанр»

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

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

Но, как правило, флюиды европейского совершенно естественно включались в объёмную художественную палитру Глинки, будь то веяния, идущие от его любимых Моцарта и Бетховена, или сближения с современным ему австро-немецким искусством (Шуберт, Мендельсон), а также с балетной музыкой французского толка (изящество с оттенком пикантности в «светской» линии его творчества – с наибольшей отчётливостью в танцах в замке Наины из «Руслана»).

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

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

«Итальянский жанр» – термин из области изобразительного искусства. Дело в том, что в первые десятилетия XIX века русских художников, как нико-

гда до и после, влекла к себе эта страна. Многие из них подолгу там жили, писали пейзажи, портреты людей Италии. Так возник стиль, которому отдали дань и самые крупные мастера – Орест Кипренский, Карл Брюллов, Александр Ив́анов.

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

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

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

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

*Всё вливает тайно радость,
Чувствам снится дивный мир,
Сердце бьётся; мчится младость
На любви весенний пир;
По волнам скользят гондолы,
Искры брызжут под веслом,
Звуки нежной баркаролы
Веют лёгким ветерком*

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

покачивание ритма в размере 6/8, обволакивающий фон гармонической педали тоники.

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

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

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

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

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

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

«Сомнамбула» вызвала у него, по собственному признанию, «*обильные слёзы умиления и восторга*». Разумеется, в этом опусе есть и эпизоды инструментально претворённой великолепной беллиниевской кантилены с её чарующей меланхолией. Но в первую очередь это именно «*Блестящий дивертисмент*», написанный в лёгкой и грациозной манере, где многое идёт от оперно-

вокальных колоратур *bel canto*, хотя столь же очевидно здесь и воздействие бывшей тогда в широком ходу общеевропейской романтической бравуры виртуозного толка.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Испанская тема

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В качестве доминирующих здесь предстают совсем другие образные мотивы:

- первый из них нацелен на выявление героического духа Испании, потому столь важными оказываются эпизоды шествия;
- второй обращён к картинам южного пейзажа, несёт в себе нечто загадочно-волшебное («ноктюрная» арка вступления и заключения), а чувством пленэра и тонкостью живописно-изобразительной манеры письма он задолго предвосхищает искания музыкального импрессионизма (в этом отношении

примечательно полное авторское название увертюры: «Воспоминание о *летней ночи* в Мадриде», где *воспоминание* – это уже почти *impressione*).

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

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

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

Истоки классики

Закладывая краеугольные основания

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

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

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

В своей многогранности оно представляло собой в некотором роде эскиз всего последующего, закладывая краеугольные основания для последующей

эволюции отечественного музыкального искусства. К тому, что в этом отношении отмечалось выше неоднократно, необходимо добавить следующее.

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

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

Возвращаясь к мысли Чайковского о глинкинском «жёлуде» оркестровой музыки, находим выросшие из него линии жанрово-эпического симфонизма («Камаринская»), лирико-драматического симфонизма («Вальс-фантазия»), красочной оркестровой картины («испанские» увертюры), музыки к спектаклю («Князь Холмский») и даже торжественно-репрезентативной миниатюры, поскольку его «Торжественный полонез» (1855) наряду с Польским из «Ивана Сусанина» основал традицию аналогичных форм у Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Лядова, Глазунова и ряда других композиторов.

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

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

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

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

Во многих отношениях Глинка имеет в русской музыке такое же значение, как Пушкин в русской поэзии. Оба – великие таланты, оба – родоначальники нового русского художественного творчества, оба – глубоко национальные, черпавшие свои великие силы прямо из коренных элементов своего народа, оба создали новый русский язык – один в поэзии, другой в музыке.

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

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

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

Тем не менее, для Глинки он всегда оставался *старшим*, глубоко почитаемым. Дело в том, что с точки зрения творческого созревания Пушкин намного опередил его: уже к двадцати годам он обрёл абсолютную художественную зрелость, в то время как Глинка законченным мастером стал только после тридцати, всего за год до смерти поэта – таким образом, фактическая разница «в возрасте» составляла целое полуторадесятилетие.

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

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

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

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

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

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

Среди гонений

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

При первом слушании в целом «Руслан и Людмила» производит именно то утомительное действие, какое мы испытываем при чтении очень умных книг, в которых каждое слово – острота, замысловатость и оригинальность, каждая фраза – верх искусства, каждый период – бездна гениальных красот. Внимание должно останавливаться на всяком слове, чтобы постигнуть и исчерпать заключённый в нём ум и талант.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Во славу России

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

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

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

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

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

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

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

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

Основная тема – это неукротимый напор безмерных, плещущих через край жизненных сил, вихревой, бурлящий поток энергии, несравненной в своей радостной окрылённости, мчащейся «на всех парусах» в манящие дали. Особую

динамичность звуковому потоку придают виртуознейшее оркестровое письмо, пружинящие синкопы мелодической линии и «мускулистый» ритм сопровождения с гулкими ударами литавр.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Оставляя в стороне черты сомнительного и негативного, связанные с рассмотренными выше антитезами *«русские – поляки»* и *«народ – господа»*, находим в нём балетные номера, *«бесподобные по музыке»* (Г.Ларош), полные *«обольстительности польской рыцарственности»* (Б.Асафьев). Их драматургия ба-

зируется на столь характерном для Глинки сопоставлении мужского и женского начала.

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

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

Приходится признать, что этот Вальс – истинный перл, неотразимое очарование которого состоит в сочетании безупречного внешнего лоска, холодно-ватой красоты (флейта в качестве ведущего тембра), обворожительной пикантности (прихотливая синкопа с выделением второй доли) и абсолютной естественности, возвышенной простоты, безусловной одухотворённости.

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

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

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

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

Есть масса нюансов, раздвигающих смысловое пространство «Вальса-фантазии». К примеру, вальс – парный танец, и это претворено через постоянный диалог струнных и духовых. Или, допустим, высокому изяществу основного материала сопутствует характерная примета времени в виде отголосков рас-

пространённой тогда «садовой» музыки (эпизод с солирующими валторной и тромбоном).

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

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

Основные произведения М.И.Глинки

Оперы

«Иван Сусанин» («Жизнь за царя»)

«Руслан и Людмила»

Оркестровые композиции

Andante cantabile и рондо

Арагонская хота (Блестящее каприччио на тему Арагонской хоты)

Вальс-фантазия

Камаринская

«Князь Холмский», музыка к трагедии Н.Кукольника

«Ночь в Мадриде» (Воспоминание о летней ночи в Мадриде)

Память дружбы

Патриотическая песнь

Первоначальная полька

Симфония на две русские темы

Торжественный полонез

Увертюра *D-dur*

Увертюра *g-moll*

Камерно-инструментальные сочинения

Блестящий дивертисмент на темы из оперы В.Беллини «Сомнамбула» – секстет (фортепиано, две скрипки, альт, виолончель, контрабас)

Большой секстет (две скрипки, альт, виолончель, контрабас, фортепиано)

Квартет № 1 *F-dur*

Квартет № 2 *D-dur*

Патетическое трио (фортепиано, кларнет, фагот; существует также в редакции для скрипки, виолончели и фортепиано)

Серенада на темы из оперы Г.Доницетти «Анна Болёйн» – септет (фортепиано, арфа, фагот, валторна, альт, виолончель, контрабас)

Соната для альтя и фортепиано

Соната для кларнета и фортепиано

Романсы и песни

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

Свадебная песня
Сомнение
«Стой, мой верный, бурный конь»
Утешение
Финский залив
«Что, красотка молодая»
«Я здесь, Инезилья»
«Я люблю, ты мне твердила»
«Я помню чудное мгновенье»
«*Come di gloria al nome*»
«*Mio ben ricordati*»
«*Sogna chi crede d'esser felice*» (вокальный квартет)
Virtus antiqua (Рыцарский романс)

Фортепианные сочинения

Андалусский танец
Баркарола
Вариации на романс «*Benedetta siá la madre*»
Вариации на русскую тему «Среди долины ровныя»
Вариации на тему из оперы Л.Керубини «Фаниска»
Вариации на тему Моцарта
Вариации на тему «Соловей» А.Алябьева
Воспоминание о мазурке
Каприччио на русские темы (для фортепиано в четыре руки)
Польский
«Разлука»
Тарантелла (на тему песни «Во поле берёзонька стояла»)
Вальсы, галопы, контрдансы, котильоны, мазурки, полонезы, польки, фуги

М.И.Глинка и петербургский текст русской культуры

Анализируя состояние современного «глинковедения», невольно приходишь к мысли, что не все здесь благополучно. Возникает ощущение, что, будучи формально признанным великим основоположником русской классической музыки, Глинка, однако реально воспринимается как бы вне своей эпохи, но одновременно, и без связи с последующим развитием русской музыки, как одиночное, чуть ли не случайное явление.

Не задерживаясь на всех причинах, отметим только те из них, которые предопределены условиями отечественной музыкальной науки: во-первых, это – общая тенденция аисторизма¹, сложившаяся в советском музыкознании. Сделав большие успехи в области источниковедения, отечественные музыковеды стали хорошими собирателями фактов и блестящими знатоками отдельных явлений, но утратили вкус к изучению исторических процессов, к комплексному исследованию эпох, стилей и т.п. Вследствие этого, Глинка, рассматриваемый ими в частности, исчез как личность, как творец нового направления, продолжающегося и по сей день.

Во-вторых, следует признать, что многое здесь предопределено тем, как его жизнь и творчество интерпретировались в предшествующие десятилетия, когда его имя чаще всего использовалось в сугубо идеологических целях. Тогда его музыка получила в корне неверную тенденциозную трактовку, его высказывания, преподносимые в упрощенном виде, были искажены и вместо подлинного Глинки был создан лишенный признаков жизни искусственный муляж². В поисках у него того, что обозначалось как «высокое и общезначимое содержание народности в искусстве, которое ввиду исторических условий еще не было доступно предшественникам и старшим современникам Глинки» [13, 185], советские музыковеды почти не касались личности композитора, не занимались исследованием конкретных условий его творчества, не обращались к художественно-содержательной природе его музыки.

В результате, образно говоря, вокруг Глинки «порвалась связь времен».

¹ Частично об этом [25, 27-37].

² В конечно счете были выработаны идеологически «верные», но убийственные для музыки Глинки сентенции о «глинкинской» концепции «русского героического эпоса» [13, 185], или о другой «единой» концепции, «истоки» которой «глубоко заложены в одной коренной черте искусства Глинки: эпичности» [13, 213]; или о том, что он «первый постиг важнейшие, коренные основы русского ладового мышления, принципы подголосочной полифонии, метрической гибкости, свободного вариантно-попевочного развития» [13, 189]. Все это требует если и не опровержения, то, по крайней мере, обязательного специального нового осмысления.

И теперь, после краха старой идеологической системы необходимо провести то, что можно было бы назвать «расчистными и восстановительными мероприятиями». Они должны быть направлены, с одной стороны, на освобождения имени Глинки и его музыки от всего им несвойственного, а с другой – на поиски утраченных наукой связующих звеньев, позволяющих вернуть его в исторический контекст, т.е. восстановить подлинное его значение в русской культуре.

Одним из таких звеньев может оказаться система представлений, образующихся вокруг так называемого «петербургского мифа».

Истоки особой петербургской мифологии в русской культуре, вероятно, следует искать еще в последней трети XVIII в. в эпоху Екатерины II. Однако подлинным открывателем «смыслов города» [19, 5] стал Пушкин. У него «впервые прозвучал отклик России на явление Петербурга. <...> В сочетании несочетаемого <...> формировался особый “петербургский” тип человека, о котором и оповестила Россию, а потом и весь мир русская литература» [19, 5-6].

Особую лепту в осмысление «петербургского мифа» внесла русская музыка и сопровождающее ее музыкознание. «Пиковая дама» Чайковского как высшее воплощение петербургского начала стала истоком многих смысловых узлов в сознании уже первых своих слушателей-зрителей, породив замечательные отклики в литературе. Без этой оперы не мыслимы многие существенные свойства произведений Чехова («Три сестры»), Блока («Балаганчик», «Песня судьбы»), Андрея Белого («Петербург»), Ахматовой – продолжать можно до бесконечности. Без «Пиковой дамы» не было бы того видения Петербурга, которое раскрывается у мирискусников (А. Бенуа) и не было бы «Петрушки» Стравинского. Ее петербургский эффект породил особую страницу в русском музыкознании, связанную с именем Б. В. Асафьева, отозвавшегося на нее в своих «Симфонических этюдах», опубликованных в 1922 г.

«Есть странный русский город. – Писал Асафьев. – В нем можно только мечтать о свете, о жизни во всей ее могучей красоте. Когда приходит весна, она, может быть, никого не радуется в мире так, как людей этого властного города. Робкая кроткая и нежная, она, родясь, предчувствует свое краткое существование. И те, кто поет о ней, уже болеют за нее. Белая ночь, которая приходит с весной, отравлена этой скорбью. <...> Но в зимних сумерках и отраженном свете летних ночей этого города зарождаются еще иные чувства: ощущение призрачности и бренности всего, а отсюда и острое любопытство к процессу разрушения и смерти. <...> Фантастические образы, творящиеся здесь, принимают неизбежно облик призраков жутко реальных, а образы реальности искажаются до бредовых. Трудно среди них сохранить равновесие тому, кто ощущает все видимое как видимость или кто склонен к чарам иррационального. Там, где возможен рассказ “Бобок”, там немислимо детски непосредственное приятие жизни. Даже смех и шутка обращаются в издевку и злобную радость» [2, 158-159]. И далее, Асафьев, связывая сказанное, главным образом, с Чайковским и его «Пиковой дамой», прежде просматривает следы Петербурга в истории русской музыки и выходит на имя Глинки.

Он писал: «Если петербургское искусство слова воплощало образы и лики, подобные Медному всаднику, героям “Шинели”, “Носа”, “Портрета” и действующим лицам «портретной галереи» Достоевского, то музыка Петербурга не могла не претворить его жуть и мистическую призрачность в *явь* небывалых звучаний. И кто бы из людей творческого дара ни соприкасался с Петербургом, даже не будучи уроженцем, ему не миновать было петербургских влияний. <...> Петербург вдохновил Глинку, но отравил его творческие инстинкты, упорно увлекая к пессимизму его здоровое солнечное мировоззрение» [2, 139].

Эта асафьевская мысль, кажется, еще не привлекала внимания исследователей и не получила должного развития.

Однако, если глубоко вдуматься в приведенные строки и всмотреться в черты личности Глинки, в его биографию, вслушаться в его творчество, то сказанное Асафьевым в значительной мере прояснит много в понимании Глинки и может служить одной из важнейших нитей, соотносящих его со всей русской культурой, восстанавливающей для него утерянную связь времен. Ныне это тем более важно, что современное отечественное музыковедение в последние годы все настойчивее разрабатывает «петербургскую» проблематику¹ и даже включает в свою лексику термин «петербургский текст», хотя, впрочем, пока ограничивая поле его сопряжений с музыкой именами все того же Чайковского² или Шостаковича [1, 27-32]. Первый итог этому научному движению см. [26].

Согласно современной научной гуманитарной традиции Петербург выделяется из русской культуры как «центр зла и преступления, где страдание превысило меру и необратимо отложилось в народном сознании; Петербург – бездна, “иное” царство, смерть, но Петербург и то место, где национальное самосознание и самопознание достигло того предела, за которым открываются новые горизонты жизни, где русская культура справляла лучшие из своих триумфов, так же необратимо изменившие русского человека. Внутренний смысл Петербурга, его высокая трагедийная роль, именно в этой несводимой к единству антитетичности и антиномичности, которая сама смерть кладет в основу новой жизни, понимаемой как ответ смерти и как ее искупление, как достижение более высокого уровня духовности. Бесчеловечность Петербурга оказывается органически связанной с тем высшим для России и почти религиозным типом человечности, который только и может осознать бесчеловечность, навсегда запомнить ее и на этом знании и памяти строить новый духовный идеал. Эта двуполюсность Петербурга и основанный на ней сотериологический миф (“петербургская” идея) наиболее полно и адекватно отражены как раз в Петербургском тексте литературы...» [19, 8].

Литературоведческая трактовка «петербургского текста», будучи достроенной асафьевской версией музыкального постижения духа Петербурга, становится базой для осмысления технологической парадигмы «петербургского текста» всей русской культуры. В ней всегда есть своего рода «кулисы», второй (третий и т.д.) план. В этом «тексте» противоречия гипертрофированны до та-

¹ И все же это больше связано с именем Чайковского. (См., например [10]).

² См., например [11, 62-63].

кой степени, что постоянно образуют многие уровни смыслов, иногда даже взаимоисключающих друг друга и уживающихся между собой лишь по принципу «метаморфоз-перевертышей» или «двойничества», «обратного эффекта». Для передачи таких смыслов необходима и особая многоуровневая техника выражения, в которой обязательны иносказания, зашифрованные послания и на всякий случай всегда находится информация, казалось бы, избыточная для однопланового прочтения того или иного образа, той или иной ситуации и т.п., но крайне важная для возможного «иноного» бытия этого образа или ситуации.

Сложность, многозначие и многоуровневый характер «петербургского текста» в культуре может быть проиллюстрирована ситуацией, в которой Пушкин, как классический носитель этого текста, оказался в день дворянского бунта 14 декабря 1825 года. В тот день он писал весьма специфическую поэму «Граф Нулин» и впоследствии оправдывался в том, что не поехал в это время в Петербург тем, что на выезде ему, якобы, перебежал дорогу заяц. Вместе с тем – на вопрос государя, заданный ему в 1826 году, – был бы он на площади в случае своего нахождения тогда в Питере? – отвечал положительно. Для себя же по поводу совпадения этих событий ограничился лаконичной репликой – «Бывают странные сближения» [15, 188]...

Столь же показательна у Пушкина, пережившего в этом городе минуты высочайшего творческого вдохновения и величайшие унижения, петербургская модель любви-ненависти к России. Сравним два его высказывания: «Черт догадал мне родиться в России с душою и с талантом! Весело, нечего сказать!» писал он жене 18/30 мая 1836 г. [16, 454]; однако в том же 1836 году в ответ на «Философическое письмо» П. Я. Чаадаева он заявляет: «...клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам Бог ее дал» [14, 290].

Глинка первый из русских композиторов отразил своей жизнью и своим творчеством условия «петербургского текста».

И дело здесь вовсе не в том, что он ругал или восхвалял Петербург: негативно-эмоциональный отклик на этот город – одно из общих мест русской культуры¹. Гораздо важнее, что Глинка вступал в особые лирические («интимные» по выражению Д. С. Лихачева) отношения с Петербургом, в которых пересекаются многие мотивы и сопряжения, среди которых наиболее существенен дуализм любви-ненависти.

В попытке раскрыть некоторые особенности этих отношений мы будем опираться главным образом на письма композитора, в которых в отличие от «Записок», в значительной степени отражающих состояние его души на момент своего написания в 1854-1855 годах, в наиболее естественном виде представлены его воззрения в их развитии на протяжении значительной части его жизни.

¹ См., в частности, знаменитое пророчество этому городу «быть пусту», или подзаголовок «Из проклятова Петербурга...» в письме С. Т. Аксакова, написанном еще в 1810 году [12, 38]; или стандартные выпады против этого города в сравнении с Москвой у его сына Григория [12, 155-156].

Знаменательно, что уже в первом из сохранившихся писем Глинка намечает свои отношения с Петербургом, как местом, в котором его многое тяготит. Здесь он почти постоянно нездоров: «Вы мне пишете, чтобы насчет кругов [Неустановленные болезненные проявления – С.Ф.] я посоветовался с хорошим доктором; я весьма признателен вам за сие позволение, тем более что для меня это необходимо. Теперь у нас прелестное время оно подействовало, ибо с самой последней недели великого поста я был здоров. Однако же временем круги мои все еще меня беспокоят, притом же при перемене погоды я снова бываю подвержен опасности быть нездоровым». – И просит разрешения приехать в деревню, чтобы там поправиться: «Я вас прошу, ежели только возможно, видеть вас это лето: вы сами говорите, что мне не должно запускать кругов; где же лучше можно их вылечить, как не в деревне? – Воздух, пища, свобода и более всего радость быть вместе с милыми сердцу имеют большое влияние на здоровье наше, нежели самые драгоценнейшие микстуры»¹. Он находит, что это никак не отразится на его обучении, так как «В пансионе же ученье довольно плохо, и отсрочка на каникулярное время и положим, несколько более, не сделает ни малейшего упущения. – Я не осмеливаюсь порицать то учреждение, в котором по воле вашей, милые родители, я приобрел те малые сведения, кои могут положить мне путь к большим познаниям; однако же, говоря правду, должно признаться, что теперь ученье у нас в совершенном упадке...» [5, 31]. Но главное, вероятно, в том, что в Петербурге он не может найти настолько близких для себя людей, чтобы поделиться с ними своими чувствами: «Что касается до писем, то вы знаете, можно ли точно написать все то, что чувствуешь! – Это невозможно! Самые величайш[ие] писатели, проведя всю жизнь в чрезвычайных трудах, не могут сказать, что они довольны своими творен[иями] – и мне ли за ними гнаться! **Кашталинские** [Здесь и далее выделено Глинкой – С.Ф.] же, при всей ко мне привязанности, в этом отношении очень мало или, лучше сказать, ничего не могут для меня сделать. Итак, Дражайшие Родители, мне непременно должно видеть вас в июле. Не откажите мне в этом, прошу вас!» [5, 32].

Пройдет 9 лет и 1831 году Глинка станет называть Петербург «ненавистным»², определять его как место, где «страдал столько времени»³. Чуть позже он описывает тяготы своей придворной службы в Петербурге, которые ему «не по душе»: «...от Рождества до первой недели поста жизнь моя походила на существование разгонной почтовой лошади: служба в корпусе, во дворце, балы, обеды, ужины и концерты не только отнимали у мене не токмо все свободное время, но часто лишали возможности успокоить себя нужным отдохновением ночью»⁴. С иронией говорит об утомительных для него излишествах петербургских праздников: «Что касается **запоя**, то без хлебных и виноградных питий от

¹ В письме от 2 мая 1822 г. И.Н. и Е. А. Глинке [5, 31].

² В письме от 29 октября/10 ноября 1831 г. С. П. Шевыреву [5, 38]. Эпитет «ненавистный» по отношению к Петербургу будет стабильно употребляться Глинкой вплоть до самых последних его писем. Последний раз это произойдет в письме от 29 ноября 1855 г. В.П.Энгельгардту [6, 102].

³ В письме от 10/22 ноября 1831 г. С. П. Шевыреву [5, 39].

⁴ В письме от 6 февраля 1839 г. Е. А. Глинке [5, 81-82].

оного, сиречь **запоя**, в Питере не отделаешься. Как тебе самому известно, здесь пожирают блины, ходят в церковь, шатаются по концертам и пр. и пр., все по программе, все вдруг, все одним словом, вроде нашествия татар. Довольно»¹. Он мучительно переживает сплетни, распускаясь в городе по поводу его разрыва с женой, и пытается уверить себя в том, что ему безразлично, как они влияют на отношение к нему со стороны столичного светского общества. «Вы легко можете представить себе, милая маменька, что в городе, где сплетни составляют любимое препровождение времени, это происшествие было предметом всеобщего разговора и что весьма многие берут сторону бывшей жены моей. Да и мудро ли? Сами виновные распустили слухи, будто бы я обобрал их <...>. Впрочем, я мало забочусь о мнении людей – родные, близкие сердцу люди и правительство на моей стороне, а это главное»².

Однако это ему не удастся, и он вновь и вновь возвращается к этой больной теме: «Печальные мои домашние события еще не совершенно прекратились. Мы разъехались, и, кажется, честно и благородно. Но на свете есть люди, которым благородство недоступно; напротив, оно служит поводом к новым притязаниям. Я мог бы опозорить жену и ее чудовищную мать пред светом и людьми. Я этого не сделал. Что же? Теперь меня обвиняют, поносят меня за развратную жизнь, которая будто бы произвела необходимость расстаться»³; «...здесь <...> в Петербурге, одни бесконечные сплетни, и ими с той же охотой занимаются и светское общество, и дурно воспитанные люди, – а ханжей здесь, о ужас! почитают как святых! Повторяю, приезжайте, друзья мои, поскорее увезите меня подальше отсюда, – в этой гадкой стране я уже достаточно всего натерпелся, с меня довольно! Им удалось отнять у меня все, даже святой восторг перед моим искусством, – мое последнее прибежище»⁴.

Близкие ему люди в Петербурге не способны облегчить его состояние: «Мне крайне грустно и не с кем разделить горя – приятелей много, но они склоннее издеваться над моими страданиями, нежели понимать или утешать меня...»⁵. Друзья, к тому же, вовсе не склонны разделять глинкинских отношений с Россией и с Петербургом. Пример тому – восторженный панегирик этому городу, в письме, адресованном Глинке одним из главных действующих лиц

¹ В письме к К. А. Булгакову от 24 апреля 1856 г [6, 127].

² В письме от 15 ноября 1839 г. Е. А. Глинке [5, 91].

³ В письме от 5 декабря 1839 г. Е. А. Глинке [5, 95]. В последнем по времени издании писем М.И.Глинки этот фрагмент сопровождается следующим комментарием: «Представление о том, как в петербургском обществе толковали “домашние события” в семье Глинки дают записи в дневнике Н. А. Маркевича весной 1840 г.: ”14 [марта]. Глиночка уехал в деревню, разъехался с женою и в отставке... 16[марта]. ...на вечере у Григория Степановича [Тарановского]; три Тарановские, Миша Егор, Горголи с дочерьми, Ограновичи, Сазановичи. Кукольникови. Возобновление с ним приятного знакомства. Этот мне пересказал все, что касается до Глинки. Глинка виноват...; с девками по целым дням проживал, он не показывал глаз [к] жене. Нестор Кукольник привозил его к Марье Петровне. Наконец она устала терпеть... Глинка рассердился, бросил Ее, оставил службу, уехал во Смоленск, а она в Кронштадт... 3 [апреля]. Разговаривал о Глиночке...” [8, л. 25-33].

⁴ В письме от 28 марта 1841 к Е. И. Глинке (Флёри) [5, 122].

⁵ В письме от 29 марта 1841 г. В. Ф. и А. Г. Ширковым [5, 123].

окружавшей его тогда «братии» – Н. В. Кукольником: «Столица наша дорогая, любезная столица <...>. Утешительно жить в Петербурге; нигде не ощутительны успехи образования и гражданственности в такой степени, как здесь; пароходы рассекают моря, живая корреспонденция с Европой; по железной дороге ежедневно летает множество народа за делом и без дела, в Петербурге сосредоточена вся русская журналистика; в Петербурге вся деятельность русской художественности; петербургские театры соперничают с лучшими иностранными <...> Дивный город!»¹.

Даже тогда, когда все тяготы бракоразводного процесса были преодолены, Петербург продолжает вызывать у Глинки негативные эмоции, и он не может удержаться, чтобы очередной раз не обозначить их. В совершенно казалось бы нейтральном письме в 1852 году, приглашая своего приятеля на музыкальный вечер и оговаривая условие, чтобы тот никому об этом не сообщал, так как «и без того соберется народу немало, а в подобных случаях лишний человек хуже татарина», Глинка замечает – «Притом же неоднократно замечено мною: *qu'f Petersbourg il faut tenir porpe close. Afin que la maison ne devienne un water-closet*»². И в столь же невинных частных ситуациях 1855 года он опять не отказывает себе в удовольствии резюмировать – «Петербург – помойная яма»³, или – «В Петербурге гадко: жар, пыль и ночей нет»⁴.

В том же 1855 году его отношения с Петербургом снова обостряются: «Желал бы уехать из нашего мерзкого города в Варшаву, но не предвижу возможности»⁵. Его снова раздражают местный климат, сплетни и даже излишняя опека со стороны молодых друзей: «...я как-то пал духом и во мне господствует одно токмо чувство: непреодолимое желание уехать из ненавистного мне Петербурга. Мне решительно вреден здешний климат, а может быть, еще более расстраивают здоровье здешние сплетники, у каждого на кончике языка по малой мере хоть капля яду»⁶. <...> Владимир Ста[сов] был вчера и больно прилетает, чтобы я работал, – им нужды до того нет, здоров ли я, а пиши, пиши, да и только. На это моего согласия нет! Здоровье важнее всех музык на свете»⁷.

В 1841 году Глинка мечтал уехать из России в Париж: «Авось путешествие оживит меня»⁸. Тогда Петербург тяготил Глинку не только своими сплет-

¹ От 25 мая 1838 г. [6, 306].

² В письме от 28 февраля 1852 г. Л. А. Гейденрейху [5, 323]. При издании писем этот пассаж на французском языке имеет перевод: «Что в Петербурге двери надо запирать, чтоб дом не превратился бы в отхожее место (франц., непереводаемая игра слов)» [5, 323].

³ В письме от 22 мая 1855 г. Л. И. Шестаковой [6, 70].

⁴ В письме от 12 мая 1855 г. Л. И. Шестаковой [6, 80]; и почти повторяет в письме от 23 июня 1855 г. К. А. Булгакову: «...в Питере, летом – ад, в комнатах душно, как в теплице, ночей нет...» [6, 82].

⁵ В письме, датированном «между 20 и 28 июля 1855 г.» Л. И. Шестаковой [6, 92].

⁶ Об этой петербургской «капле яду» он вспоминает даже в Берлине: «**Спокойно** мне в Берлине потому, что из **самцов** я только знаком с людьми **специальными** – Ден, Мейербер etc. Никто не навещает меня с каплею яда на конце языка». – В письме от 8/20 июля 1856 г. Л. И. Шестаковой [6, 47].

⁷ В письме от 28-29 июля 1855 г. Л. И. Шестаковой [6, 83-94].

⁸ В письме от 18 февраля 1841 г. В. Ф. Ширкову [5, 112].

нями, тяготами бракоразводного процесса или интригами в придворном или театральном мирах. Здесь он переживал еще и боль расставания с возлюбленной – Е. Е. Керн. Петербург ему «стал ненавистен с тех пор, как ее здесь нет»¹. Как следствие, ему «часто приходится вести образ жизни, одинаково пагубный и для интеллекта, и для здоровья, потому что поблизости нет **ангела, который меня бы от этого удержал**, а меня самого упадок духа привел к полному безволию»².

Но и уехав в Париж, он не может избавиться от неприятных мыслей о Петербурге: «...с ужасом вспоминаю о разгульной жизни в Петербурге...»³; «Вы знаете, что я был три года **пленником** в Петербурге, что доведен был обстоятельством[вами] до такой степени, что тяготился жизнью. ...кто уверит меня, что меня снова не потащат в Петербург, что снова не возьмут подписки о невыезде и что опять не возобновятся все мои страдания?»⁴. О «гадком» Петербурге он не может забыть и во время своего последнего пребывания в Берлине⁵. Да и Петербург не оставляет его напоминаниями о себе: «Теперь препровождаю письмо Якова, которое шибко отзывается плутовством... – пишет Глинка из Берлина сестре, – Надобно же ему было тревожить меня здесь, где я, благодаря всевышнего и твоей заботливой попечительности, счастлив уже тем, что позабыл и бракоразводное дело, и петербургские дразги»⁶.

Петербург, как олицетворения страданий в жизни Глинки постепенно становится у него обобщенным воплощением России: «...ежедневно благодарю вас за то, что вы меня, так сказать, извлекли из Петербурга. – Пишет он матери, – И жизнь моя здесь, хотя не так приятна, как бы могла быть, но в итоге может назваться жизнью, тогда как я прозябал, как растение в России. <...> душа болит и воображение ужасается при одной только мысли снова вернуться в Россию»⁷. Тема бегства из Петербурга-России очень важна в его письмах: «...рассматривая теперешнее мое положение, нахожу, что мне в Петербурге нечего делать и что поездка за границу будет полезна как для здоровья, так и для душевного расположения»⁸; «В действительной жизни в **моем отечестве** я встречал одни горести и разочарования, – большая часть моих приятелей оказалась опаснейшими врагами – не говорю о печальнейшей женитьбе, но и с Малороссией у меня ссора через мать. Не требуй подробностей; я теперь спокоен, живу с сестрою уединенно, – навсегда отказался от коварных товарищей разгульной жизни, не пью вина, – опера, скрипка и карандаш – вот мои товарищи; ожидаю матери через месяц, проживу с нею год, поставлю оперу, и потом на Запад без цели, без предмета, кроме природы и искусства»⁹; он не желает

¹ В письме от 28 марта 1841 г. Е. И. Глинке (Флёрри) [5, 122].

² В письме от 28 марта 1841 г. Е. И. Глинке (Флёрри) [5, 122].

³ В письме от 22 ноября/4 декабря 1844 Е. А. Глинке [5, 180].

⁴ В письме от 6/18 февраля 1845 г. Е. А. Глинке [5, 192].

⁵ В письме от 18/30 сентября 1856 г. В. П. Энгельгардту [6, 172].

⁶ В письме от 20 сентября/ 2 октября 1856 г. [6, 173].

⁷ В письме от 22 ноября/4 декабря 1844 Е. А. Глинке [5, 179-180].

⁸ В письме от 4 января 1841 г. Е. А. Глинке [5, 106].

⁹ В письме от 20 декабря 1841 г. В. Ф. Ширкову [5, 161].

«оставаться долее необходимого в этом ненавистном Питере» и почти стонет: «Досады, огорчения и страдания меня сгубили, я решительно упал духом (demoralise). Жду весны, чтобы удрать куда-нибудь отсюда»¹.

Жизнь в России для него неприемлема по тем же причинам, что и жизнь в Петербурге, и уже находясь за границей он пишет: «...**страшусь** мысли о возвращении с Россию – Марья Петровна и процесс, не говоря о других моих неприятностях, так сильно овладевают мои воображением, что решительно я не в силах решиться отдать себя на муку всем пыткам, кои переносил столь долгое время»²; «...меня устрашает одна мысль вернуться в Россию, я чувствую, что уже мне не вырваться потом за границу, и в силах ли я буду хладнокровно перенести все огорчения и досады, кои меня ожидают в отечестве?»³. И даже деревня не спасает его от мучений: «Деревенская жизнь мне так неприятна, что мне казалось бы вполне естественным, чтоб это мнение разделяли и все другие, – родные и соседи (если они там есть), с их пристрастием к сплетням и коварным **толкам**, и самый рай обратили бы в ад»⁴; или – «К деревне же, говоря откровенно, душа моя не лежит – мои прежние страдания пугают меня заранее – и ежели вас, несравненная маменька, равно как и многих из милых родных, я люблю всею душою, зато некоторых из них, считая по справедливости злейшими врагами, не желал бы встретить в теперешнем положении. Судьба мне дала урок, который изменил мой характер, – я стал подозрителен и недоверчив к людям. <...> Запретить людям говорить нельзя; это ясно, но я терпеть не могу ни толков, ни сплетен, и благодарю судьбу, что могу улететь из России, где с моим характером и в моих обстоятельствах жить невозможно»⁵. Ну как тут не вспомнить знаменитое Пушкинское – «Черт догадал»!

В отдельных случаях, причина такого отношения – расстроенные нервы или ощущение творческого кризиса. Ведь не случайно одному из самых близких своих корреспондентов он пишет в эпоху своих бракоразводных трудностей: «Вот уже 3 дня как я нахожусь у матушки, бесценный Валерьян Федорович, и представь себе, вместо благотворного действия деревенского чистого воздуха – в столь короткое время нервы мои снова бесятся и не на шутку. Такова вся судьба моя – нигде и ни в чем отрады»⁶.

И столь же неслучайно, находясь долго за границей, Глинка и там не находит отрады и мечтает о родине: «Милая и бесподобная барынька! Марья Степановна! – пишет он 1 января 1855 г. из Парижа, – Давно, давно уже собираюсь написать вам, но все как-то не приходилось до сих пор: не от лени, нет, моя голубушка, а от глубокой тоски и глупейшей скуки. Как, скуки в Париже? – воскликните вы вашим тоненьким голосом. – Да, в Париже, где вы найдете все,

¹ В письме от 29 ноября 1855 г. В. П. Энгельгардту [6, 102].

² В письме от 6/18 февраля 1845 г. Е. А. Глинке [5, 192].

³ В письме от 4/16 ноября 1844 г. Е. А. Глинке [5, 177]. Свои отношения с Россией он распространяет и на близких людей и пишет Л. И. Шестаковой: «...Где бы ты ни была, в России от горя не увернешься» [6, 165].

⁴ В письме от 30 января 1841 г. А. П. Керн [5, 108].

⁵ В письме от 28 марта 1841 г. Е. А. Глинке [5, 118].

⁶ В письме от 22 августа 1840 г. В. Ф. Ширкову [5, 101].

все для чувств и воображения, но для сердца что может заменить **своих и родину!** Итак, моя хандра не просто английский **сплин**, а более – ностальгия, болезнь швейцарцов. Действительно, вот уже год, как я не живу, а страдаю, – к счастью, на днях оставляю Париж и с радостью стремлюсь на родину»¹.

И по той же причине, замечая в 1855 году, что ему «не можется и не хочется писать», Глинка отрекается и от русской музыки: «Если бы неожиданно моя муза и пробудилась бы, я писал бы без текста на оркестр, от Русской же музыки, как от Русской зимы, отказываюсь. Драмы русской не желаю – довольно повозился с нею»². Впрочем, к этому времени, кажется, его страсти несколько успокоились, и у него обнаруживается даже немного остраненное отношение к волновавшим прежде проблемам. Не этим ли объясняется несколько ироничное изложение того, как сочинялся подносимый новому царю «Торжественный польский»: «По окончании 6 недель по кончине в Бозе почивающего монарха, следуя влечению чувства, я написал (вчера кончил) Торжественный польский F-dur. который желаю иметь счастье посвятить государю-императору для бала в день коронации. Главная тема заимствована из настоящего испанского болеро. Трио – мое; оно наводит на сердобольные слезы умиления, зане вельми порусски устроено. Болеро взял потому, что не могу подносить польских замашек белому русскому царю»³. И лишь под конец жизни он, если и не смирился с условиями Санкт-Петербурга, то по крайней мере, с удовлетворением констатировал, что этот город ценит его⁴.

Вместе с тем, Петербург – это место в России, где Глинка может вести наиболее полноценную в художественном отношении жизнь, отдаваться любимым занятиям музыкой: «Сегодня вечером мы встречаемся с Майером. Так как я совершенно свободен, то и пользуюсь этим для того, чтобы немного заняться музыкой, главной моей обольстительницей. Не могу исполнить свое обещание пойти с тобой в музей; сделаем это в другой раз!... Ведь мы всегда найдем время пойти туда. Ты скажешь, что я попусту теряю мои свободные часы. Но что же поделать? Я люблю музыку и ты знаешь, что это – моя страсть. Может быть, с годами, я и пойму, что мне надо было бы найти лучшее применение моему бедному таланту, но сейчас противиться искушению я не в силах...»⁵.

В Петербурге он переживает моменты высшего творческого удовлетворения. И пусть нередко они оттенены в его сознании горечью несчастий: «этот город был ареной моих успехов и моих несчастий, – я забыл о триумфах, но горе оставило в моем сердце такой глубокий след, что я никогда, никогда больше

¹ В письме к М. С. Кржисевич [6, 17-18],

² В письме от 19 января 1855 г. Н. В. Кукольнику [6, 49].

³ В письме от 7 апреля 1855 г. В. П. Энгельгардту [6, 62].

⁴ В письме к Л. И. Шестаковой от 12 июня 1855 года он писал: «На обратном пути [Из совместной с друзьями поездки на Крестовский остров] я попросил В[асилько]-Петрова завернуть от моего имени на минутку к А. А. Краевскому. Узнав о моем присутствии, он сам радушно выбежал навстречу. Приняли нас так хорошо, что я вспомнил слова твои, что нигде в целом сете меня не любят, как в Питере» [6, 78].

⁵ В письме 1825-1828 г. неустановленному лицу [5, 33].

не смогу жить в С. Петербурге спокойно»¹, – гораздо важнее то, что именно в Петербурге его ожидает первый, окрыливший на всю его жизнь великий триумф на премьере оперы «Жизнь за Царя». «Государь Император изволил позвать меня свою ложу, – пишет он своей матери в день этой премьеры, – взял меня за руки, благодарил меня и долго беседовал со мною **наследник**. Императрица и великая княжна **Мария Николаевна** также удостоили меня лестными отзывами о моей музыке» [5, 66]. А чуть позднее, в письме к ней же, упоминая о своих «страданиях», все расставляет по своим местам: «я теперь вполне вознагражден за все труды и страдания, и ежели еще не во всех намерениях успел, то надеюсь, что не замедлю достигнуть до прочих моих намерений» [5, 67].

Для него важны все получаемые в Петербурге знаки внимания. «Милости царя нашего не ограничились одним перстнем; на днях по представлению министра двора мне поручена музыкальная часть в певческом корпусе. Его Имп. Величество сам лично в продолжительной со мною беседе вверил мне своих певчих. Это публично царем изъявленное внимание к моему таланту есть верх награды» [5, 69] – пишет он 2 января 1837 матери; «Вчерашний день прибыл сюда Государь Император и вечером я имел счастье видеть его в театре на сцене; приметив меня, Государь подошел ко мне и, обняв одной рукою, вывел меня из толпы, в которой я стоял, и потом весьма долго изволил со мной беседовать о Певческом корпусе, о певцах, обещал посетить театр, когда будут давать мою оперу, чтобы слышать новую сцену, – расспрашивал также о вновь начатой опере. Нет слов выразить вам, как мне драгоценно это милостивое внимание нашего доброго Государя; как после этого не посвятить всех сил на его службу» [5, 74] – сообщает он ей же 14 декабря 1837 г.; «По воскресеньям и праздникам я езжу в Аничковский дворец к обедне, и хотя трудно быть затянутым в мундир, зато лестно находиться в присутствии Императора и думать, что исправно исполняю свою должность» [5, 80] – ей же от 29 ноября 1838 г.

Даже в случаях незначительных своих успехов в Петербурге он считает необходимым их отмечать в своих письмах. Зимой 1841 года он пишет своей матери, что его «Прощальный хор для девиц Екатерининского института» был поощрен «как вниманием начальницы и Герцога Ольденбургского, так и усердным пением певиц. Начальница от себя желает посвятить эту пьесу Императрице и просит оставить ее в наследство институту – если так случится, не скрою, что буду весьма доволен»². А чуть позже все тому же адресату повторяет: «...после нескольких репетиций, во время коих мне были оказаны всевозможные знаки уважения, – хор этот я исполнил в присутствии двора и там понравился. Вследствие этого я был приглашен во дворец... Начальница, воспользовавшись добрым расположением государыни, просила ее Величество принять посвящение моего хора, на что последовало соизволение, и я получил перстень с изумрудом, осыпанный бриллиантами. Хотя он и небольшой цены, но для меня важно внимание. Посылая вам этот ценный подарок, прошу вас, милая маменька, принять его как усердное сыновнее приношение. Во время публичного

¹ В письме от 7/19 ноября 1845 г. [5, 203].

² В письме от 15 февраля 1841 г. [5, 110].

экзамена я имел почетное место между инспектрисой и инспектором, в том же ряду кресел, где сидели герцог Ольденбургский и герцог Дармштадский, брат невесты наследника. Все эти знаки расположения двора и публично оказанный почет меня радуют, и я могу смело сказать вам, что я поставил теперь себя на такой ноге, как только может гражданин и человек. Оставшееся время до отъезда я намерен не терять понапрасну; если возможно, постараюсь написать что-нибудь к свадьбе наследника и совершенно укрепиться в добром расположении при дворе»¹. И еще раз рассказывает об этом же в письме В. Ф. и А. Г. Ширковым: «Единственное торжество, как автору, доставил мне Екатерининский институт, где пели выпускной хор, мною написанный по просьбе начальницы; я получил за него от императрицы в подарок перстень»². Находясь в Париже, он радуется успехам своей музыки в далеком Петербурге: «Радостно мне было ваше уведомление, что в мое отсутствие меня не забыли, что скромные мои звуки наконец были исполнены превосходнейшими талантами Европы, – еще отраднее то, что это было в присутствии Императрицы. Приятно бы мне было быть свидетелем всего этого...»³.

Накануне своего последнего отъезда из Петербурга в Берлин Глинка хлопочет о том, чтобы в торжествах по случаю коронации Александра II был исполнен его Польский на тему испанского болеро – «мне было бы крайне прискорбно уехать, не повергнув к священным стопам монарха искреннего доказательства моих верноподданейших чувств»⁴.

В этом городе Глинка, будучи «обласкан» при дворе, там же сталкивается и с придворными интригами, отравляющими его существование: «Недели три тому назад, – пишет он матери незадолго до премьеры “Жизни за Царя”, – я был на вечере у **Императрицы**, и не могу описать вам, до какой степени она ласкова и снисходительна; **Император** сам два раза обращался ко мне и расспрашивал о моей опере. К счастью, тот вечер я был в голосе и пел удачно, и мне сказали после, что мое пение понравилось Государыне.

Граф Вельегорский представил меня **Волконскому** и без моей просьбы еще раз просил его о помещении меня к театру по случившейся на тот раз вакансии, что Волконский принял очень хорошо и на другой же [день] об этом сказал **Гедеонову**, который от этого, вместо [того] чтобы воспользоваться этим, взбеленился; с тех пор я его не видел, да без дела и не хочу ему казаться на глаза. Все эти проделки меня довели до того, что мне музыка и опера опостытели, и я только желаю сбить ее скорее с рук долой, да убраться из Петербурга...»⁵.

Впрочем, временами Глинка ощущает, как важно ему быть в Петербурге: «Я решился, пробыв здесь (в Новоспасском – С.Ф.) несколько недель, снова от-

¹ В письме от 25 февраля 1841 г. [5, 114-115].

² В письме от 29 марта 1841 г. [5, 124].

³ В письме от 9/ 21 мая 1845 г. П. А. Бартеневой [5, 217]. К сожалению у нас нет сведений о том, как Глинка воспринял тот факт, что Финал его оперы «Жизнь за Царя» исполнялся во время коронации Александра II в Москве «хором из 1000 человек певчих и 2000 музыкантов» [18].

⁴ В письме от 22 марта 1856 г. П. А. Бартеневой [5, 115].

⁵ От 1 мая 1836 г. [5, 65].

правиться в нашу столицу, но не для пагубных наслаждений разврата, а с твердым намерением как можно скорее окончить нашего “Руслана”. Никогда обстоятельства не были благоприятнее – театр весь к моим услугам и я могу разучивать и пробовать написанное по желанию или, лучше, с уверенностью везде найти ревностное содействие. **Петровы** (оба) поют чрезвычайно хорошо. Мое здоровье также не позволяет мне избрать другого местопребывания: пособия врача необходимы»¹.

Петербург неизбежно присутствует в жизни Глинки как особый культурный персонаж. За границей, то с огорчением, то с чувством гордости за свое отечество, он меряет Петербургом другие города, например, сравнивая с ним Неаполь - «Если бы не княгиня Софья Григорьевна Волконская (которая приняла нас под свое покровительство), мы бы, кажется, погибли в этом огромном, чуждом для нас городе. Здесь все на этикетке. Признаюсь, что Неаполь, несмотря на чудесную красоту местоположения, мне *antipatico* – отчасти по некоторому сходству с ненавистным мне Петербургом»²; «Не знаю почему, но мне всё кажется, что я в Петербурге. Стройный вид чисто окрашенных домов, множество мундиров (к которым глаз мой никак не хочет привыкнуть) сильно напоминает мне ненавистную для меня северную столицу нашу, где я страдал столько времени. В продолжение моего путешествия я не встречал еще места, которое бы для меня было противнее Неаполя. Невежество и этикет – вот характеристика здешнего и иностранного общества. К тому же ни в лицах, ни в языке я не встречаю итальянского типа»³.

Условия жизни в Париже определяются им в сравнении с Петербургом: «...Я уверен, что в Париже я буду спокойнее, нежели в этом омуте – Петербурге»⁴; «Зная заграничные цены, я могу утверждать, что в Париже истрочу меньше денег, чем в Петербурге...»⁵. Описывая Мадрид, он вновь вспоминает Петербург: «Наконец я в столице Испании – это Петербург в малом виде. Улицы широкие, тротуары как у нас, дома выкрашены точно так же, а движение, шум, множество войск, рабочих, все это в пространстве, занимающем не более 10 части Петербурга, почти превосходит Париж в этом отношении»⁶; «Почти уже месяц как я в Мадриде, – это точно уголок нашего Петербурга. <...> – здесь у меня мало знакомств – и это, впрочем, естественно, как потому что в столичных городах все хлопочут и суетятся, так и оттого, что здесь, как в Петербурге, веселиться начинают в декабре»⁷.

Петербург проникает в его творчество и задает особый тон в таких произведениях как, например, вокальный цикл «Прощание с Петербургом» или намек на Петербург в песне Баяна в интродукции оперы «Руслан и Людмила»⁸.

¹ В письме от 22 августа 1840 г. В. Ф. Ширкову [5, 101].

² В письме от 29 октября/10 ноября 1831 г. С. П. Шевыреву [5, 38].

³ Из письма от 10/22 ноября 1831 г. С. П. Шевыреву [5, 39].

⁴ Из письма от 18 февраля 1841 г. В. Ф. Ширкову [5, 112].

⁵ Из письма от 28 марта 1841 г. Е. И. Глинке (Флэри) [5, 122].

⁶ Из письма от 10/22 сентября 1845 г. Е. А. Глинке [5, 238].

⁷ Из письма от 27 сентября/9 октября 1845 г. Е. А. Глинке [5, 140].

⁸ Заметим, что в словах Баяна, предвещающих то, что «младой певец во славу родины <...>

И все это свидетельствует о глубокой рефлексии, о мощных психологических напряжениях, связывающих Глинку с этим городом. Переживая в Петербурге творческие взлеты, душевные потрясения и нравственные падения, он, как и Пушкин формировал у себя особое внутренне противоречивое, но вместе с тем и органически целостное мировосприятие всего своего бытия.

Вероятно, именно этим обстоятельством объясняется поразившее когда-то Чайковского противоречие между тем, каким Глинка предстает в своих знаменитых «Записках» и масштабностью его гения. В своих дневниковых записях за 1888 г. Чайковский в недоумении задавался вопросом, как это Глинка - «дилетант, поигрывавший то на скрипке, то на фортепьяно; сочинявший совершенно бесцветные кадрили, фантазии на модные итальянские темы, испытывавший себя и в серьезных формах (квартет, секстет) и в романах, но кроме банальностей во вкусе тридцатых годов ничего не написавший, вдруг на 34-м году жизни ставит оперу по гениальности, размаху, новизне и безупречности техники стоящую на ряду с самым великим и глубоким, что только есть в искусстве?».

Далее Чайковский подчеркивает, что его «удивление еще усугубляется», когда он вспоминает, что «автор этой оперы («Жизнь за Царя» - С.Ф.) есть в то же время автор *мемуаров*, написанных 20-тью годами позже. Автор мемуаров производит впечатление человека доброго и милого, но пустого, ничтожного, заурядного. Меня, – продолжает Чайковский, – просто до кошмара тревожит иногда вопрос как могла совместиться такая колоссальная художественная сила с таким ничтожеством...» [29, 214]¹.

Однако эти противоречия могут быть сняты, если принять во внимание то, как в условиях николаевского Петербурга в русской литературе этой эпохи вырабатывался жутковатый мир призрачной «фантастической» действительности, а вместе с тем и особый характер ядовитой иронии, ерничества, насмешливого противостояния условностям официального режима. Это была своеобразная, именно Петербургу свойственная, защита от уродливого воздействия этого города. Как писал П. А. Вяземский: «Общее и разница между Москвою и Петербургом в следующем: здесь умничает глупость, там ум вынужден иногда дурачиться – под стать другим» [4, 24] ...

Так и Глинка, с одной стороны, ерничая в «Записках», поражая явным шутовством описания свое жизни и неумеренными подробностями своих физиологических состояний, с другой, предстает тонким аналитиком, блестящим психологом и демонстрирует высочайший уровень интеллекта в концепциях и масштабах своего творчества, в сложнейшем технологизме своих сочинений.

Людмилу нам с ее витязям от забвения сохранит», описание местности, где это произойдет, преобладают негативные тона: «Есть пустынный край, безотрадный берег...».

¹ Впрочем, Чайковский был ограничен в информации. Он не знал большинства писем Глинки и вынужден был судить о нем опираясь на отличавшиеся крайней тенденциозностью опубликованные и имевшие широкое хождение суждения Стасова (Большая биографическая статья В. В. Стасова «Михаил Иванович Глинка» была опубликована в журнале «Русский вестник», 1857, №№ 20, 21, 22 и 24, октябрь – декабрь), в которых Глинка предстает весьма в неприглядном виде (Частично об этом [28, 268-277; 24, 111-117; 23, 11-19]).

Столь же показательны в этом плане и многие «странные сближения» в жизни и творчестве Глинки. Так, например, его жест, сделанный в момент последнего прощания с Петербургом несколько не отделим от особого трепетного отношения к своей родине¹. Согласно воспоминаниям сестры, Глинка, плюнув, сказал: «Когда бы мне никогда более этой гадкой страны не видать» [30, 402].

Однако, и этот жест, и многие свидетельства его нелюбви к России и к ее столице несколько не умаляет проявлений его подлинного патриотизма и высочайшего служения этой же стране. Это можно почувствовать в некоторых оттенках вызова и гордости, с которыми он говорит о репертуаре своего концерта, предполагаемого в Париже в 1845 году: «...я решился предстать пред здешней публикой с пьесами, **написанными в России и для России...**»². Об этом же могут свидетельствовать и обстоятельства создания его первой оперы.

Работа над сочинением «Жизни за Царя» проходила в условиях обострившегося тогда интеллектуального беспокойства и любопытства русского общества по отношению к своей истории. Высочайшее напряжение это любопытства стоит увидеть в факте публикации «Первого философического письма» П. Я. Чаадаева в сентябрьском номере московского журнала «Телескоп» за 1836 год (ведь не раньше и не позже!) и в откликах на него – вспомним хотя бы пушкинский ответ Чаадаеву. Именно в этом контексте и в русле античаадаевской полемики постановка «Жизни за Царя» в ноябре того же года занимает особое место.

В этом общем контексте особым образом высвечиваются выбор Глинкой исторической темы для первой своей оперы³ и особая тщательность проработки им хронологических реалий ее воплощения в опере [21, 82-83], глубоко нравственная позиция в решении национального вопроса в опере и высокий пафос патриотизма в ее исторической концепции, и, наконец, роль в ее драматургии глубинно существующих в русском национальном историческом сознании, самосознания, а может быть, точнее – подсознании – национальных культурных мифологем⁴.

¹ Его творчество было заряжено идеей служения родине. См., например, его высказывание в письме, написанном в момент зарождения идеи первой оперы: «...Я думаю, что и я тоже мог бы подарить нашему театру достойное его произведение: пусть оно окажется не Бог весть чем, - я первый готов это допустить, - но это все же будет не так уж и плохо...» неустановленному лицу от 26 марта / 7 апреля 1834 года. [5, 53]; или: «Важнее всего найти сюжет; я во всяком случае, хочу, чтобы все это было национальным, - прежде всего сюжет, а затем и музыка, так, чтоб мои дорогие соотечественники почувствовали себя дома» (В письме к С. А. Соболевскому от 19 ноября / 1 декабря 1833 года [5, 50].

² В письме от 9/ 21 мая 1845 г. П. А. Бартеневой [5, 217].

³ Особое значение здесь приобретает тот факт, что «сусанинская проблематика» в русской истории к моменту обращения к ней Глинки накопила большие традиции и была хорошо известна русской публике по некоторым художественным своим воплощениям и по ряду научных публикаций. В частности, тогда были уже известны издания «обельной» грамоты 1619 года, выданной «крестьянину Богдашке Собинину царем Михаилом Феодоровичем» и грамоты 1633 г. на имя дочери Сусанина Антонида» [9, 280].

⁴ Частично об этом говорится в наших статьях (См. например: [22, 199-20; 21, 144-145].

С этого момента Глинка в основном уже не теряет наметившегося напряженного особой общественной значимостью тона в обращении к публике или к коллегам по музыкальному цеху в своих наиболее крупных и важных сочинениях. Едва ли не каждое из них можно рассматривать как своего рода художественный манифест (послание потомкам). Именно сквозь призму такого понимания чуточку проясняется масштабность технологических задач, решаемых им, например, в Испанских увертюрах или в «Камаринской».

Особое же значение такая интерпретация творчества Глинки имеет для понимания ситуации со второй его оперой. В ней многое, с момента премьеры и по сей день, вызывает недоуменные вопросы: в опере отсутствует в качестве обязательного главного героя тенор, в то же время большое значение имеют весьма специфические и применявшиеся в то время только для «характерных» ролей басовые голоса в партиях Руслана, Фарлафа и Светозара; среди женских голосов едва ли не господствует контральто в партии «хазарского князя» Ратмира, главный же злодей – Черномор вообще не имеет своего голоса; центральные персонажи на сцене фактически бездействуют, а их судьбу решали волшебные покровители и т.д. и т.п. К тому же следует учесть, что именно в эпоху написания и постановки оперы в русской литературе все ярче вырисовывались проблемы реализма, разрабатывались темы натуральной школы; в том же 1842 году вышла из печати повесть Гоголя «Шинель». В таком контексте волшебный сказочно-комический сюжет глинкинского «Руслана» выглядел чуть ли не анахронизмом.

Вероятно, все это отнюдь не случайно. И стоит обратить внимание на то, как беспокойный гений композитора выводит его в «Руслане» на путь творческой дискуссии с современной ему музыкальной культурой, как в данной опере он пародирует штампы западноевропейской и русской оперы середины XIX века, иронизирует над нормативами официальной «народности», противопоставляя им высочайшие эстетические идеалы совершеннейшей музыки.

Не менее важно и то, что в опере отражены душевные состояния композитора, порожденные, с одной стороны, обстоятельствами его биографии (мучительный бракоразводный процесс, горечь непонимания современниками, разочарования в личной жизни – и это вело к нарастанию в его произведениях трагических ноток), а с другой – условиями николаевского Петербурга которые вырабатывали в русской литературе этой эпохи жутковатый мир призрачной «фантастической» действительности (наиболее показательны здесь пушкинская «Пиковая дама» Пушкина и «Нос» Гоголя)...

Тогда в «Руслане» будут понятны все иронические пассажи и скрытый за ними сарказм, и горечь душевных опустошений, и насмешки над брачными мотивами, столь высоко поставленными в первой опере. В гениальном по технологическому совершенству и непревзойденном по красоте музыкальном воплощении, которое создавало ощущение высказывания общечеловеческих масштабов, здесь оказывается запрятано глубоко личное трагическое мирозерцание...

Это чрезвычайно важно, так как именно в этих условиях лежат разгадки всех загадок стилистики его пресловутых «Записок», всей скрытой протестной

ернической энергетике в непристойном тексте песни, положенной в основу гениальной «Камаринской», всей остроты и насмешливости его тишайшего выпада в адрес музыкальных пижонов, скрытой в назойливых повторах банальнейшего, при прямом его прочтении, каламбура – «создает мелодию – народ, а мы только аранжируем»¹.

Это важно, так как Глинка формировался как личность и творил свою первую гениальную оперу как раз в эпоху начального становления идей «петербургского текста»². При этом необходимо учесть, что он не только отразил в этой опере некоторые его уже определившиеся важнейшие условия и мифологемы этого текста, но в определенном смысле и сам созидал его, оставляя потомкам в качестве образца для подражания...

Таким образом, например, в «Жизни за Царя» может служить многоуровневый характер ее содержательности. С одной стороны, публике представлен довольно простой сюжет из русской истории, снабженный некоторыми домыслами частного биографического характера в жизни ее героя. Вместе с тем это, и историософская концепция, и высокая трагедия, в которой герой жертвует жизнью ради великих идеалов государственности, нормативов чести в служения своему господину и, наконец, ради семейного счастья. В известной степени, опера носит и автомифологический характер, ибо отражает матримониальные устремления Глинки в момент ее сотворения, прославляя идеи брака, верности и семейного счастья.

Однако не вызывает сомнений, что это творение Глинки следует расценивать и как некое зашифрованное и понятное только избранным обращение к современникам – музыкантам-профессионалам, в котором композитор выдвинул целый ряд художественно-творческих манифестов. В частности, музыкально-драматургических идей «противупоставления» русской музыки польской; высочайшего технологизма в сочетании итальянской вокализации, немецких форм контрапункта и сонатности с «условиями русской песенности»; изначальной разработки музыкальных сцен, и последующей подтекстовки их согласно фонематическим установкам композитора...

Здесь же следует упомянуть целый ряд примеров композиторской «технологической мифологии» в виде сложнейшей метроритмической игры, в которой используется прием преодоления восьмитакта (Г.п. в Увертюре), или вообще, игнорируется нормативная метрика (метр на 5/8, или квантитативная ритмическая организация некоторых тем народно-песенного характера), или создается полифония метрических пластов и т.п.

¹ Цит. по статье А. Н. Серова [17, 206] Одну из возможных трактовок исторического значения этого каламбура см. в статье [7, 103-107].

² Это происходило тогда, когда «Батюшков... за наличным бытием Петербурга узрел нечто общее и светлое, не только объединяющее разноплановые реалии в целое, но и подведшее к порогу открытия новых смыслов, которыми чреват Петербург». – А чуть позже, – «открывателем этих смыслов города суждено было стать Пушкину, у которого петербургская тема обрела самодовлеющую ценность и открыла новое широкое пространство для осмысления сути города, если угодно, его души» [20, 5].

Особого же внимания заслуживают принципы избыточной информации вообще свойственные Глинке и столь характерные для его первой оперы. Видимо это имел в виду Асафьев, когда писал о том, что когда у великих русских композиторов – Балакирева, Бородина, Лядова, Чайковского, Римского-Корсакова, Глазунова и Рахманинова – композиторов «различного склада мышления и дарования», – разговор заходил о музыке Глинки, «непрерывно» можно было услышать: «думал, что досконально ее изучил, а вот на днях, слушая то-то и то-то, опять нашел поразительные подробности, и как же это раньше столько раз они ускользали от внимания?!» [2, 41]. Кстати, ведь весь комплекс свадебных мифологем опять же входит в сферу действия принципа «избыточности» информации «петербургского текста», его сложных многоуровневых ассоциативных связей...

В целом, именно благодаря сопряжению всех этих элементов, всех проявлений технологических и содержательных мифологем, эта опера образует необычайно напряженный драматургический организм, создание которого было бы не возможно вне условий или принципов действия «петербургского текста». Для сравнения обратимся, например, к русским современникам Глинки. Большинство из них в силу неравенства своего дарования с Глинкой не может быть сопоставимо с ним. Но ведь такие мелодисты и мастера вокальной технологии как Алябьев, Верстовский или Варламов вполне могли бы составить ему конкуренцию. Однако это им не удастся. И происходит это, как нам представляется именно потому, что в их произведениях отсутствует многозначие как основной признак «петербургского текста».

В результате сотворения всех элементов «петербургского текста» Глинка создает своей первой оперой грандиозное послание потомкам – образец, если не для прямого подражания, то, по крайней мере, для соревнования.

Однако и тут он остается верен петербургской мифологеме, ибо послание будет прочитано многими, но понято отнюдь не всеми, а лишь только теми, кто по уровню своего вживания в Петербург, по соответствию свойствам своей личности его «тексту» сможет распознать его принципы¹. В наибольшей степени это относится к Мусоргскому и Чайковскому. Каждый из них в самой своей судьбе оказался наиболее органичным олицетворением петербургского героя, а многоуровневым и фантазмагорическим строем образов своих произведений продолжил начатое Глинкой сотворение «петербургского текста» в музыке. Условия «петербургского текста» станут главным фактором той содержательности, которую вывезет с собой на Запад Стравинский, которую в советском искусстве будут сохранять Прокофьев и Шостакович, а потом обнаружится в

¹ При этом важно отметить, что причастность к «петербургскому тексту» русской культуры определяется вовсе не формальными фактами рождения и проживания в этом «странном» городе, а именно вживанием в его мифологию, в его метафизику. Как пишет современный исследователь – «И сам Пушкин, и те, кто шел за ним по “живому следу”, – Гоголь, Лермонтов, Достоевский, Андрей Белый – были писатели непетербуржцы, и долгое время их главенствующая роль была несомненной. (Среди фигур этой величины коренным петербуржцем был Блок, однако для петербургской «укорененности» вряд ли значим факт рождения в этом городе.)» [19, 5-6].

творчестве современных питерских рок-музыкантов, например, Бориса Гребенщикова...

Впрочем, и у многих других петербуржцев¹, правда, отнюдь не у всех и даже не у большинства, но у каждого по-своему, можно найти свое соответствие «петербургскому тексту». Даже В. В. Стасов, именно благодаря неповторимой одиозности своей критической деятельности вполне вписывается в эту систему, являясь воплощением «злого гения» всех своих подопечных. Ведь прославляя тщательно отобранные им некоторые наиболее парадоксальные черты реализма (скорее натурализма) в их творчестве или третируя их за то, что его не устраивало, он, по сути, оказывался гипертрофированным воплощением цензуры в ее худшей редакции ушедшей николаевской эпохи. Все в соответствии с крылатым выражением Г. И. Успенского «Тащить и не пущать». Стасовские запреты на «итальянщину», «немецщину», на симфонизм и оперные традиции; его идеализация деревенского вместо народного и даже ненависть в Петербургу – все это могло быть только в ядовитом Питере. Все это создавало внутри балакиревского кружка, а вслед за ним и внутри того, что стало называться «могучей кучкой», изнурительную атмосферу идеологического насилия, аналогичного чиновничьему; все это порождало системную обстановку психологических надломов, благодаря которым балакиревцы в каждом своем творении волей-неволей становились носителями сложных комплексов неполноценности и одновременно выразителями сложнейших чувств и настроений, воплощателями тончайших оттенков в движения измученной души...

Вместе с тем, эти же балакиревцы становились рафинированными интонационными гурманами, нетерпимыми к неизломанным проявлениям ярких чувств, прямых драматических коллизий, откровенных аллюзий. Вероятно, именно поэтому воспитанный в подобных традициях Римский-Корсаков никак не мог принять лишенный «петербургского надлома» текст Первой симфонии Калининкова, или слишком откровенный иллюстративный способ компоновки своих интонационных пристрастий, который обнаружил в своей Первой симфонии Рахманинов... Яд «петербургского текста» был с одной стороны сладчайшим провокатором изощренного генерирования причудливых новаций, но одновременно он бывал и убийцей незащищенных художественных откровений.

Глинка же был одним из представителей того поколения русской интеллектуальной элиты, которая жила в атмосфере повышенной чуткости к постоянной творческой созидательной игре, как основному способу противостоять уродливым условиям русской обыденной действительности николаевской эпохи. Просматривая его жизнь и художественную деятельность, как комплексы поведенческих моделей, как систему культурных доминант, среди которых «пе-

¹ Представляется знаменательным, что носителями «Петербургского текста» в русской культуре становились не только те, кто родился в Петербурге («...для петербургской “укорененности” вряд ли значим факт рождения в этом городе» [19, б], или жил и творил в нем, но и те, кто был «захвачен» его культурой, «отравлен» ею. Таковым, например, оказывается С. В. Рахманинов [27, 14-22].

тербургская» едва ли не главная, мы обнаруживаем, что они оказываются принципиально новыми по отношению к его предшественникам, но весьма типологически близкими его последователям. Таким образом, подтверждается неразрывность музыкально-исторического процесса, начатого в русской музыке Глинкой и продолжающегося в наши дни.

Литература

1. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества: биография отдельного лица / Л. О. Акопян. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – 474 с.
2. Асафьев Б. В. Глинка // Асафьев Б. В. Избранные труды / [Ред. коллегия: акад. И. Э Грабарь и др. Вступит статья Д. Кабалевского, с. 3–38]. Том. I. Избранные работы о М. И. Глинке [Ред. и примеч. Т. Н. Ливановой]. — М.: АН СССР, 1952. — С. 58–283.
3. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) «Пиковая дама» // Симфонические этюды. СПб. : «Музыка», 1979. С. 158-193.
4. Вяземский П. А. Записные книжки (1813–1848) / Изд. подгот. [и послесл., с. 341–375] В. С. Нечаева. — М.: АН СССР, 1963. — 507 с.
5. Глинка М. И. ПСС. Литературные произведения и переписка. Т. 2(А): [Письма] / Подготовили А. С. Ляпунова и А. С. Розанов. М. : - «Музыка», 1975. – 416 с.
6. Глинка М. И. ПСС. Литературные произведения и переписка. Т. 2(Б): [Письма] / Подготовил А. С. Розанов. М. : - «Музыка», 1977. – 399 с.
7. Друскин М. С. Парадокс и его последствия // Искусство Ленинграда. 1989. № 6. – С. 103-107.
8. ИРЛИ, ф. 488. № 39, лл. 25-33.
9. Киселева Л. Н. Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник. Т. 2. Составитель Е. В. Пермяков. — М.: Изд-во РГГУ, изд-во "ИЦ-Гарант", 1997. — С. 279–302.
10. Климовицкий А. И. «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия // Россия — Европа: контакты музыкальных культур. Сборник научных трудов / Отв. ред. и сост. Е. С. Ходорковская. СПб.: РИИИ, 1994. – 296 с. С. 221-274.
11. Корабельникова Л. З. У истоков московской композиторской школы / П. И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах. Вып. 2 / Сост. П. Е. Вайдман, Г. И. Белонович. М., 2003. – 463 с. С. 61-66.
12. Кошелев В. А. Сто лет семьи Аксаковых. / В. А. Кошелев. – Санкт-Петербург : Полиграф : ИП «Варваркин А. И.», 2020. – 510 с.
13. Левашева О. Е. М. И. Глинка // История русской музыки : в 10-ти томах / ВНИИ искусствознания; [редкол.: Ю. В. Келдыш и др.]. Т. 5 : 1826-1850 / [Ю. В. Келдыш, Т. В. Корженьянц, Е. М. Левашев и др.]. - 1988. - 517, [2] с. С. 185-282.

14. Переписка А. С. Пушкина: В 2 т. ред. коллегия: В. Э. Вацуро и др.; Сост. и Коммент. В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсона, И. Б. Иушиной, М. А. Турьян. – М.: Худож. лит., 1982. Т.2. – 575 с.
15. Пушкин А. С. Критика и публицистика: Статьи и заметки // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959. Т. 11. Критика и публицистика, 1819-1934. – 1949. – С. 7-278.
16. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Текст проверен и примеч. сост. Б. В. Томашевским. — 4-е изд. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977—1979. Т. 10. Письма / Текст проверен и примечания составлены Л. Б. Модзалевским и И. М. Семенко под редакцией Б. В. Томашевского. — 1979. — 711 с.
17. Серов А. Н. «Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика» / Серов А.Н. Избранные статьи / Под общ. ред., со вступ. статьей ["Александр Серов, воинствующий реалист", с. 5-66], и примеч. Г.Н. Хубова. Т. 2. – Москва : Музгиз, 1957. – 733 с. С. 187-216.
18. СПб. ведомости, 1856 г., 25 сент., № 210.
19. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. — СПб.: «Искусство–СПБ», 2003. — 616 с.
20. Угрюмов Н. П. Мученица нашего времени // Советская Музыка. 1989. № 8. – С. 78-90.
21. Фролов С. В. «Провинциальный текст» в «Трех русских песнях» Рахманинова // Музыкальная Академия. 2001, № 3. – С. 141-145.
22. Фролов С. В. «Славления»: интонационно-смысловой комментарий // Музыкальная Академия. 1999. № 4. – С. 196-204
23. Фролов С. В. Глинка и его дело // Южно-Российский музыкальный альманах. Вып. 1. Ростов на Дону :РГК им. С.В.Рахманинова. 2005. – 468 с.
24. Фролов С. В. Еще раз о том, за что Салтыков-Щедрин невзлюбил Стасова // Музыкальная Академия. 2002. № 4. – С. 111-117.
25. Фролов С. В. Историческое – современное. Опыт научной рефлексии // Советская Музыка. 1990. № 3. – С. 27-37.
26. О «Петербургском тексте» в русской музыке // Художественный текст: явное и скрытое. IX Всероссийский междисциплинарный семинар: Сборник научных материалов. - Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2007. – 320 с. С. 298-309.
27. Фролов С. В. Рахманинов и «петербургский текст» русской музыки // С. В. Рахманинов и проблема исторической памяти России [Текст]: материалы Международной научно-практической конференции, 3—4 декабря 2015 года, Санкт-Петербург / Арт-Холдинг «Рахманинов», Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка»; ред. сост. И. Н. Вановская. — Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2016. — 188 с. – С. 14-22.
28. Фролов С. В. Роль стасовской идеологемы «дела» из письма от 13 февраля 1861 года в судьбе М. А. Балакирева // Традиции в контексте русской культуры / Выпуск VIII: Межвузовский сборник научных работ. – Череповец, ЧГУ, 2001. – 348 с. – С. 268-277.

29. Чайковский П. И. Дневники. 1873–1891 / Подготовл. к печ. Ип. И. Чайковским. Предисл. С. Чемоданова. Примеч. Н. Т. Жегина. — М.-Пг.: Гос. Изд. Муз. сектор, 1923. — XII, 294 с.

30. Шестакова Л. И. Последние годы жизни и кончина Михаила Ивановича Глинки (Воспоминания сестры его Л. И. Шестаковой) 1854-1857 // Глинка М. И. Записки. Под ред. и со вступ. статьей и примеч. А. Н. Римского-Корсакова. М.-Л., «Academia», 2-я тип. Транспечати НКПС в Лгр. 1930. – 568 с.

Балетные сцены опер М.И.Глинки в отзывах современников

В наше время танцевальные сцены в операх М.И. Глинки представляются своего рода ориентиром при характеристике развития русского балетного театра первой половины XIX века. Например, В.М. Красовская совершенно справедливо замечала, что «Глинка как автор балетной музыки далеко опередил сценическую практику своего времени» [7, с. 265]. Действительно, именно хореографические сцены в «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы» оказались своего рода предтечами балетных партитур П.И. Чайковского и А.К. Глазунова уже второй половины XIX века.

С одной стороны, наличие в оперных спектаклях хореографической сцены для музыкального театра XIX века было практически обязательной практикой, а потому любой композитор, создававший оперную партитуру, предусматривал ту или иную танцевальную сцену. С другой стороны, для Глинки эта «обязанность» не была навязанной извне, только формальным требованием дирекции императорских театров. С балетным театром, так или иначе, он был знаком с юности. В «Записках» композитора можно прочесть следующее: «Во время пребывания в пансионе, и даже вскоре по приезде в Петербург, родители, родственники и их знакомые возили меня в театр; оперы и балеты приводили меня в неописанный восторг» [3, с. 16]. Когда уже в начале 1830-х годов Глинка приедет в Италию, он, по собственному признанию, видел в Милане «превосходный фантастический балет “Маскерад”» [3, с. 54].

Чуть позже и сам Глинка будет учиться танцевать. Как всякий образованный человек своей эпохи, он «вскоре убедился в необходимости уметь танцевать, начал учиться у Гольца¹, занимался с ним около двух лет и дошел до *entrechats double* и *ailes de pigeons* и до других па, коими в то время франтили ловкие танцоры» [3, с. 24–25]. И эти знания Глинка нередко применял на практике. В «Записках князя Николая Сергеевича Голицына» сохранилось замечательное воспоминание об одном из любительских спектаклей в честь графа Виктора Павловича Кочубея, который состоялся в Петербурге в начале 1827 года. Спектакль состоял из двух отделений (первое — из сцен или монологов пьес и итальянских опер, второе — дивертисмент русских танцев, которым «учил петербургской балетной труппы балетмейстер Огюст, особенно отличавшийся мастерским исполнением русских театральных танцов» [5, с. 520]).

¹ Николай Осипович Гольц (1800–1880) был петербургским танцовщиком, педагогом и балетмейстером.

Глинка участвовал в обоих отделениях спектакля. В первом он играл роль Донны Анны в исполнявшихся первой и второй сцене моцартовского «Дон Жуана» (Голицын вспоминал об этом исполнении: «в белом пудр-мантеле, в женском парике с распущенными волосами, что, при его небольшом росте, представляло довольно забавную фигуру, но пел он, голосом контральто, очень хорошо» [5, с. 521]), во втором — участвовал в исполнении дивертисмента. В тех же «Записках» мы встречаем его довольно подробное описание: «особенно интересным было 2-е отделение — дивертисмент русских танцов, русских, мужских и женских, крестьянских одеждах. Все участвовавшие в спектакле разделены были на пары, которых было до 20-ти, если не более; в каждой паре один был в мужской, а другой в женской крестьянских одеждах, конечно, театральных и щегольских, особенно женские — сарафаны с кисейными рукавами и кокошники. Все были в полумасках, исключая двух молодых англичан, бывших перед тем на коронации [имеется в виду коронация Николая I. — *А. Г.*], из которых один, Talbot, был очень высокого роста, а другой, Russel, имел очень нежные, почти женские, и красивые черты лица: оба они, как иностранцы, были без масок. Talbot был в мужской крестьянской одежде и шел в паре с М.И. Глинкой, который, в противоположность ему, был гораздо меньше его ростом и одет в женскую крестьянскую одежду, без маски. Russel же был одет также в женскую крестьянскую одежду и совершенно походил на красивую русскую крестьянку. Дивертисмент был открыт польским, в котором все пары прошли перед зрителями несколькими кругами взад и вперед, а затем некоторые из пар протанцовали отдельно русскую пляску так, как она танцевалась на театре и как научил ей Огюст. Тем и заключился этот своеобразный любительский спектакль» [5, с. 521–522].

Столь долгая цитата даёт нам возможность не только зримо представить себе исполнение этого любительского дивертисмента, но и узнать ряд небольших, но любопытных, мелочей. Замечание, сделанное автором «Записок» относительно использования масок, объяснялось им же чуть выше: «В спектакле этом участвовали многие лица того же общества [высшего столичного общества. — *А. Г.*], только одного мужского пола, исполнявшие также и женские роли, все в полумасках (так как в числе их было на половину военных, которым, по правилам военной службы, без масок играть было нельзя)» [5, с. 519]. Немаловажно и уточнение относительно того, что русская пляска была исполнена «так, как она танцевалась на театре и как научил Огюст». Это даёт возможность утверждать, что Глинка был знаком не только с Гольцем, но и с Огюстом Пуаро, который до 1826 года работал в петербургском театре, а потом «не раз привлекался к театральным делам» [7, с. 122] и преподавал частным образом. Разумеется, предполагать, что Глинка советовался с Огюстом относительно особенностей музыки для хореографических постановок, нельзя. Однако при постановке этого любительского дивертисмента балетмейстер, скорее всего, не мог удержаться от определённых конкретных пояснений или указаний, которые могли запомниться композитору.

Впрочем, наиболее знаменательная «встреча» Глинки и музыки для балетных сцен состоялась чуть позже, в двух его операх.

В западноевропейских операх первой половины XIX века хореографические сцены все чаще становились сюжетно значимыми, развивающими действие, без которых оно иногда было бы не понятно зрителю (в качестве примера приведём оперу Дж. Мейербергера «Роберт-дьявол» (1831), балетная сцена которой естественным образом была вписана в линию единого сюжетного развития и в которой участие принимали не только танцовщицы, но и исполнитель главной роли). Глинка распорядился необходимыми хореографическими сценами примерно так же, заставив во многом «вставной» балет играть важную драматургическую роль. Ю.А. Бахрушин замечал: «Танцы в “Иване Сусанине”, как позднее и в “Руслане и Людмиле”, нельзя было изъять без ущерба для всего произведения, настолько органически они были слиты с оперой в целом. Часть танцев шла при участии не только оркестра, но и хора» [1, с. 102].

Впрочем, здесь надо сделать одно краткое, но чрезвычайно важное замечание: отношение к балетным сценам в операх Глинки как к безусловному шедевру, предвосхитившему будущее, справедливо, но в полной мере сложилось уже в XX веке. Современниками же и музыка хореографических номеров, и собственно их сценическое воплощение оценивалось как очередное произведение, которое может вызывать некоторое количество вопросов и даже нареканий. Поэтому, ненадолго отставив аксиоматичные и абсолютно верные (но относящиеся уже к нашему времени) суждения, обратимся к отзывам первой половины XIX века, сопровождавшим премьеры опер и отражавших непосредственные впечатления современников. Ведь нередко чрезвычайно любопытно бывает познакомиться с мнением, рождавшимся в момент первого знакомства с произведением.

В критических отзывах на музыкально-театральные постановки, появившиеся в первой половине XIX века, как правило, наибольшего внимания авторов было удостоено либретто. Первым своим долгом они почитали познакомить читателей (и, возможно, будущих зрителей) с содержанием балета или оперы и тем самым сподвигнуть их посетить театр, чтобы увидеть спектакль своими глазами. Однако большинство статей, посвящённых операм Глинки, не могли обойти вниманием собственно музыку его произведений. Тем более, что ожидание премьер его опер было всеобщим, а в небольших информационных публикациях, осуществляемых в преддверии появления постановок, сквозило нетерпеливое предвкушение. Например, утром в день премьеры «Жизни за царя» «Северная пчела» сообщала: «Русская оригинальная опера: “Жизнь за Царя”, (музыка Г. Глинки, слова Барона Розена), нетерпеливо ожидаемая и многим из любителей частью известная, окончательно поставлена на сцену и будет дана сегодня. Если она на публику вообще произведет, то же впечатление, которое произведено многими отрывками этого сочинения на ценителей, слышавших их, то мы от души поздравим нашего молодого композитора с успехом первого, большого произведения, после многочисленных прелестных, оригинальных и всеми любимых мелких его сочинений» [11, с. 1088]. Одновременно читателям предлагалось купить изданное либретто и сообщалось, что «опера, для напечатания приобретённая в собственность Г. Снегирёвым, тоже будет издана в самом скором времени, сперва отдельными нумерами, для пенья с кла-

викордами, а после и вся вместе» [11, с. 1088]. Появление «Руслана и Людмилы» ожидалось с таким же предвкушением, но ещё и предварялось концертным исполнением отдельных фрагментов, о котором также сообщала «Северная пчела» уже в 1840 году: «В Субботу, 14-го Декабря, в зале Коммерческого Клуба, на Английской Набережной, Г-н и Г-жа Петровы дадут музыкальный вечер, устроенный М.И. Глинкою. Любители музыки услышат много нового, а между прочим из оперы “Руслан и Людмила”, сочиняемой М.И. Глинкою» [4, с. 1125].

Уже после премьеры критические статьи в большей мере были посвящены собственно постановкам, драматургии и, разумеется, вокальной стороне (как наиболее притягательной в опере), но некоторые строки авторы отдавали и размышлениям о музыке для хореографических сцен в этих операх и о постановках танцев. Правда, последнее случалось несколько реже, так как авторам критических разборов партитур собственно танцы были менее интересны, а для балетоманов серьёзные оперы Глинки как источник хореографических впечатлений были малоинтересны.

В большинстве случаев, когда критики упоминали именно о музыке хореографических сцен, а не об их постановке или исполнении, суждения были положительными. В.Ф. Одоевский, написавший и последовательно опубликовавший в «Северной пчеле» несколько статей о «Жизни за царя» в форме «писем к любителю музыки», замечал относительно второго акта оперы: «Вторая половина 1-го действия начинается балом у начальника Польского отряда, раздается польский, который в своем роде ость образцовое произведение: он написан в старинном вкусе, который теперь потерялся, но обработан со всем щегольством новейшей музыки; за сим следует мазурка в таком же роде» [6, с. 1148] (почему Одоевский характеризует эту часть оперы как «вторую половину первого действия», сказать весьма трудно, и остаётся лишь оставить это определение как особенность его личного восприятия). Многочисленны и похвалы, относившиеся к хореографическим сценам «Руслана и Людмилы». Р.М. Зотов в одной из статей¹ писал: «вот наконец музыка танцев [третьего действия. — А. Г.], и она-то, по нашему мнению, составляет венец оперы. Тут зритель не развлекался соперничеством певцов и оркестра; тут гармоническая мысль автора была вполне видна, и мы были в восторге» [9, с. 1107]. А.Н. Серов относительно танцев четвёртого действия писал, что «красоты музыкальные рассыпаны щедрой рукой, и в грациозном танце девочек, и в забавной обработке национально-лезгинского напева» [10, с. 361]. «Музыка марша Черномора и лезгинского танца очень блистательна, эффектна и оригинальна» [14², с. 147], замечал Ф. Кони. Интересно, что относительно танцев третьего действия тот же Серов с горечью писал, что «балет в этом акте написан под диктовку балетмейстера, т. е., по всей форме, по всем рутинным правилам. Не-

¹ Как и в случае с «письмами к любителю музыки» Одоевского, пространственный отзыв Зотова также был разделён на несколько последовательно опубликованных статей.

² Несмотря на то, что формально статья вышла в томе «Пантеона русского и всех европейских театров», относящемся к 1841 году, фактически издание последней части столь сильно задержалось, что появилось из печати лишь в 1842 году.

смотря на некоторые прелестные подробности, это — по музыке — самый слабый номер всей оперы» [10, с. 361]. Впрочем, это легко можно объяснить тем, что, действительно, танцы третьего действия должны были быть гораздо более балетно-традиционными. В первоначальном плане оперы, составленном Глинкой, они такими и мыслились: «№ 11. Танцы: а) *Entree* ($\frac{6}{8}$, E-dur, G-dur); б) *Adagio* ($\frac{4}{4}$, C-dur, G-dur); в) *Variations* ($\frac{2}{4}$, G-dur, e-moll, C-dur etc.); д) *Coda* ($\frac{6}{8}$, G-dur, avec surprise)» [12, с. 372]. Таким образом, действительно, фактически предполагалась привычная балетмейстеру музыкально-хореографическая форма. Да и сам Глинка вспоминал, что «танцы <...> третьего действия вполне предоставил Титюсу» [3, с. 102].

Наряду с отзывами на музыку балетных сцен опер для нас не менее интересны и отзывы критиков, касающиеся собственно постановки танцев и их исполнения. Если отношение к сочинению Глинки мы можем поверить собственным восприятием, имея возможность оценить его практически в таком же виде, в каком с ним познакомились критики XIX века, то танцы, представленные публике того времени, доступны нам лишь в отдельных упоминаниях, описаниях и суждениях.

Знакомясь с отзывами на постановку танцев опер Глинки, можно сделать неожиданный вывод, что их одобрение или критика парадоксальным образом «уравновешивают» критику или одобрение собственно музыкального содержания тех же сцен.

В обоих случаях сценическое воплощение хореографических сцен принадлежало Титюсу, в то время бывшему балетмейстером петербургских театров и в наше время характеризуюмому скорее не как талантливый автор, а как неплохой копиист, хорошо ориентировавшийся в современном ему искусстве. Самостоятельные постановки Титюса остались в истории музыкального театра лишь названиями и датами, тогда как его славу составило знакомство русской публики с некоторыми романтическими балетами (например, благодаря Титюсу петербургский зритель увидел «Жизель» в 1842 году, через год после парижской премьеры).

Польский бал в «Жизни за царя», для которого Глинка должен был, по его словам, «доканчивать танцы и некоторые изготовить вновь по указанию балетмейстера Титюса» [3, с. 70], особенного восхищения не вызвал. Уже цитированный Одоевский упоминал, что «между польским и мазуркою есть просто танцы: краковяк, *pas de quatre*, которые, несмотря на то, что написаны ново и изящно, <...> кажутся лишними: они только расхолаживают действие» [6, с. 1148]. Примерно такое же мнение высказывал Ф.В. Булгарин, когда откровенно и нелестно заявлял в своей статье: «В балетах, как во всех произведениях Г. Титюса, нет ни грациозности, ни групп. Балеты эти утомительны! Вот наше мнение. Мы не выдаем его за безошибочное и непреложное, и рады поучиться, если нам докажут, что мы ошибаемся» [13, с. 1168].

Неудача Титюса в постановке польского бала «Жизни за царя» была настолько очевидна, что в 1843 году Глинка обратился к Гольцу с просьбой поставить заново мазурку (как указывал Ю.А. Бахрушин, в его хореографическом

варианте этот танец исполнялся вплоть до революции [см.: 1, с. 100]); в то же время краковяк был заново поставлен П.И. Дидье.

Танцы в «Руслане и Людмиле» вызвали противоположную критику. Хореографическая сцена третьего акта (которую в уже процитированной статье Серов называл «самым слабым номером всей оперы») — на удивление — была принята одобрительно. Вероятно, это можно объяснить именно тем, что музыка её была более традиционно-балетна и потому позволяла Титюсу поставить нечто привычное. «Из танцев замечательнейшие: в третьем действии *pas de deux* г-ж Смирновой и Шлефохт, чрезвычайно живое и грациозное, — писал в своём отзыве Ф.А. Кони. — Г-жа Шлефохт тут очаровательно-прекрасна: сколько гибкости, неги, милого простодушия умела она придать своему *pa!* И какой апломб: надо удивляться необыкновенной силе и уверенности, с которой она делает самые трудные вещи, умея скрыть всякое усилие и напряжение. Это просто наша маленькая русская Талиони! Давно не видали мы также такого стройного кордебалета, как в “Руслане и Людмиле”. Кордебалет получает здесь значение и производит приятные группы и картины, что именно и составляет главную его цель» [14, с. 150–151].

Вместе с тем, танцы в садах Черномора, музыка которых так понравилась критикам, в своём хореографическом воплощении показались причудливыми и неудачными. И более всего разочаровала критиков лезгинка, музыкальную основу которой составили два из трёх татарских напевов, переданные Глинке И.К. Айвазовским [см.: 3, с. 96]. Интересно, что и хореография танца должна была быть приближённой к национальным образцам. Как рассказывал в своих «Записках» композитор, перед началом репетиций он специально устроил обед (главным образом — для Титюса, с которым «надлежало поладить» [3, с. 102]), куда, среди прочих гостей, пригласил П.П. Каменского, который по мнению знакомых хорошо танцевал лезгинку. «Так как музыка для четвертого действия была составлена мною из восточных мелодий, — пояснял Глинка, — то я желал, чтобы Титюс по возможности сделал и самые танцы в восточном роде» [3, с. 102]. Более того — композитор сам настоял на том, чтобы исполнение этого экзотического танца было поручено солистке петербургского Большого театра Е.И. Андреевской. И именно лезгинка стала самым большим разочарованием критиков, увидевших премьеру «Руслана и Людмилы». «Услужливые друзья прокричали, что Лезгинский танец госпожи Андреевской произведет *furore*, но в первое представление этот танец не имел того блистательного успеха, который ему был предсказан. Нам даже было жаль Г-жи Андреевской» [9, с. 1105], сетовал Р.М. Зотов, завершая краткий обзор танцевальных сцен оперы весьма язвительно: «Говорят, что это настоящий мотив горского танца. Бог с ним! У Лезгинцев свой музыкальный вкус» [9, с. 1107]. Практически столь же категоричен оказался и Кони: «Что же касается до знаменитого Лезгинского танца, несмотря на всю ловкость г-жи Андреевской, — он в высшей степени неизящен и противоречив всем законам хореографического искусства, требующего от телодвижений грации и смысла» [14, с.151]. Вызывал вопросы и знаменитый мужской костюм Андреевской, в котором она выходила исполнять этот танец. «Почему Г-жа Андреевская танцует хваленый Лезгинский танец в мужском ко-

стюме? — спрашивал неизвестный автор. — Женский костюм придал бы этому танцу несравненно более грации, и расположил бы публику в пользу его с первого представления» [2, с. 19]. Впрочем, следует заметить, что появление танцовщиц в мужских костюмах не было новинкой на петербургской сцене, а потому мнение критика скорее связано не с необычностью сценического решения, а с его собственным отношением к нему.

Наконец, ещё одним способом осознать музыку опер через танцевальное впечатление было традиционное для XIX века «переложение» мотивов из них в форму танцевальных сочинений для бытового музицирования. После появления сколько-нибудь привлекавшего внимание музыкально-театрального произведения, практически сразу начинали печататься всевозможные «избранные номера», а также кадрили, предназначенные для музыкантов-любителей и принадлежавшие как собственно авторам опер или балетов, так и иным музыкантам. Так, уже в день премьеры «Жизни за царя» «Северная пчела» сообщала, что «сочинителем оперы составлены из некоторых тем прелестные Французские кадрили, которые, без всякого сомнения, будут вскоре разыгрываемы на всех фортепианах и всеми нашими бальными оркестрами» [11, с. 1088]. Для Глинки это было столь же необходимое решение, как и собственно постановка оперы в театре, так как именно благодаря появлению сочинений таких «прикладных» жанров, «исходное» произведение получало более широкую известность. Интересно, что сочинение подобных кадрили продолжится и далее, и даже через двадцать лет после премьеры оперы, в 1856 году, появится, например, французская кадрили на темы из оперы «Жизнь за царя» К.П. Вильбоа. Представляя это издание, автор «Музыкального и театрального вестника» писал: «Из знаменитой оперы знаменитого нашего композитора уже есть очень известная французская кадрили, аранжированная *самим автором*, весьма ловко для танцев, и не трудно для исполнения. К.П. Вильбоа, столько раз переложившему для фортепиано обе главные партитуры М.И. Глинки, пришло на мысль сделать из оперы “Жизнь за Царя” еще одну кадрили. Желание похвальное и попытка интересная, но — увы! не слишком удачная!» [8, с. 101]. Более того: такого рода «популяризация» музыки оперы казалась не только допустимой, но обыденной и ожидаемой. «Было время, что все кричали: “Руслан и Людмила” скучна, утомительна; теперь почти все ею восхищаются, — писал Кони. — Многие жаловались, что в ней нет мотивов и ничего не западает в память; посмотрите, не прошло и месяца, под эти мотивы стали танцевать кадрили, мазурки галлопировать и вальсировать А через год простонародие русское будет напевать эти роскошные мотивы, потому что шарманки разнесут их по всей Руси» [14, с. 151].

Впрочем, как бы ни оценивали балетные сцены в операх Глинки современники, осознать их настоящее значение, как уже говорилось, можно лишь по прошествии определённого времени, когда оказывается ясен не только исторический контекст, но и история дальнейшего развития музыкально-театрального искусства. Теперь, когда нет необходимости доказывать или оспаривать достоинства постановок, оказывается, что многочисленные невидимые нити будут соединять их не только с созданным уже во второй половине XIX века балетом, но и с танцевальными сценами созданных позднее русских опер.

Литература

1. Бахрушин Ю.А. История русского балета. М.: Просвещение, 1973. 255 с.
2. Большой Театр. «Руслан и Людмила» / III. Театральная хроника // Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров. 1842 год. Часть XXIV. С. 18–20.
3. Глинка М.И. Записки. М.: Музыка, 1988. 217 с.
4. Городские известия / Смесь // Северная пчела. 1840. № 282. 13 декабря. С. 1125.
5. Записки князя Николая Сергеевича Голицына. V // Русская старина. 1881. С. 519–526.
6. К. В. О. [Одоевский В.Ф.]. Второе письмо к любителю музыки об опере Глинки: «Жизнь за Царя, или Сусанин» / Петербургский театр. // Северная пчела. 1836. № 287. 15 декабря. С. 1145–1148.
7. Красовская В.М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. СПб.: Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. 384 с.
8. Модест З-н. Новоизданные музыкальные сочинения / Музыкальный и театральный вестник. 1856. № 32. 12 августа // Груцынова А. П. «Музыкальный и театральный вестник» о балете (1856–1860). СПб: Лань: Планета музыки, 2022. С. 101–102.
9. Р. З. [Зотов Р.М.] Большой театр. «Руслан и Людмила». Статья вторая // Северная пчела. 1842. № 277. 10 декабря. С. 1105–1107.
10. Серов А. Театр-Цирк (Бенефис г. Петрова, 12-го ноября). «Руслан и Людмила» опера М.И. Глинки / Театральный и музыкальный вестник. 1858. № 46. 23 ноября // Груцынова А. П. «Музыкальный и театральный вестник» о балете (1856–1860). СПб: Лань: Планета музыки, 2022. С. 361.
11. Смесь // Северная пчела. 1836. № 272. 27 ноября. С. 1088.
12. Стасов В.В. Первоначальный план оперы «Руслан и Людмила» // Русская старина. 1871. Т. III. С. 367–384.
13. Фаддей Булгарин. Мнение о новой Русской опере: «Жизнь за Царя», музыка соч. Г. Глинки, слова соч. Барона Розена (Окончание) / Музыка // Северная пчела. 1836. № 292. 21 декабря. С. 1167–1168.
14. Федор Кони. «Руслан и Людмила» / Критика // Пантеон русского и всех европейских театров. 1841 год. Часть IV № 11–12. С. 139–151.

Истоки танцевальности и балетного симфонизма в операх М.Глинки

Имя русского композитора первой половины XIX столетия Михаила Ивановича Глинки (1804–1857) традиционно связывают с самоопределением русского оперного искусства.

Однако в его многоликих музыкальных творениях можно отыскать истоки балетного симфонизма, раскрывшегося в полной мере чуть позже, и потому традиционно отождествляемого с творчеством композиторов Петра Чайковского и Александра Бородина в веке XIX или позже, в XX веке, проступившего в произведениях Бориса Асафьева и Арифа Меликова.

Каким образом, сын Новоспаского помещика, далекий от светских раутов и завсегдатаев Императорских театров, смог уловить аромат танцевальности, осмыслить его с точки зрения музыки и заложит крепкий фундамент для отанцованной духовности – именуемой по А. Пушкину – «Душой исполненный полет»?

Очевидно, что природу подобного явления следует искать в системе координат, что сформировала, взрастила и воспитала композитора в юные годы, важно сосредоточить внимание и на пытливости ума как особенности личности самого композитора.

Итак, время духовно-нравственного становления М. Глинки совпало с ростом национального самосознания, обусловленного триумфом русской армии в Отечественной войне 1812 года. Художественным отражением этого события стало возникновение патетических дивертисментов патриотического толка, сопровождаемых не только пением, но и дополняемых красочными хореографическими фрагментами¹, что не могло не повлиять в будущем на стремление балетмейстеров и композиторов исследовать и привносить в свои творения элемент народности.

Существенная роль в зарождении истоков танцевальности принадлежит месту рождения композитора: земли Смоленщины издавна славилась лириче-

¹ На русской академической сцене в период 1812-1813 гг. появляются дивертисменты «Русские в Германии, или Следствие Любви к Отечеству» (музыка К. Кавос, 1813) и «Праздник в стране союзных армий при Монмартре» (музыка К. Кавос, 1813); одноактный балет с привлечением хора – «Ополчение, или Любовь к Отечеству» (музыка К. Кавос, 1812). Все эти постановки осуществил первый в Отечественной истории русский балетмейстер И. Вальберх. После известия о вхождении русских войск в Париж возник балет-дивертисмент в хореографии Огюста Пуаро «Гений благодати, или Распря Аполлона с Марсом» (музыка К. Кавос, 1813).

скими песенными интонациями, наполненными особой поэтикой светлого, солнечно-лукавого женского начала, многочисленной хороводной культурой, а значит мощным проявлением феномена соборности народа, умения в танце и песне выражать картины быта, сопряжённые с главными жизненными ценностями крестьянства.

Заметим, что глубокая фольклорная традиция, с детства окружающая Михаила Глинку, прерывается в 1817 году стремительно врывающейся в его жизнь контрастной – броско-церемониальной имперской культурой Петербурга, что распахнула свои двери для будущего композитора в годы учёбы в Петербургском благородном пансионе (1817–1822 гг).

Как отмечал сам Михаил Иванович: столичные «оперы и балеты (*среди последних творения именитого французского балетмейстера Ш. Дидло и доморощенного балетмейстера А. Глушковского – прим. М.Г.*) приводили меня в неописанный восторг» [2, 16], а музыкальные вечера «всё более погружали в атмосферу неистового музицирования» [4, 46]. В Петербурге молодой человек знакомится с произведениями Й. Гайдна, В. Моцарта, Дж. Россини, Л. Керубини, Г. Спонтини, обучается игре на рояле и скрипке, берёт уроки пения [1, 131].

Всестороннее погружение в европейскую культуру подталкивает любознательную и впечатлительную натуру Глинки, склонную к тому же к аналитическому мышлению, к попыткам сравнивать два полярных мира – мир русской души и мир светского франта через свою привязанность – музыку.

Не последнюю роль для процесса пристального сравнения сыграет общественный слом мировоззрений – от франкофонии и англomanии к подъему национального самосознания, что окончательно сформирует у композитора запрос на необходимость осмыслить собственную идентичность и соотнести её с идентичностью народа.

Подобные стремления и поиски будут усилены желанием исследовать культуру других народов в ходе длительных путешествий по Италии, Германии, Польше, позже Австрии и Испании. Европейские путешествия 1820-х годов разовьют в нём умение улавливать фольклорные истоки народной музыки, научат добираться до понимания духовной природы их первооснов – ритма как звукового воплощения культурного кода народа («Камаринская», «Воспоминание о летней ночи в Мадриде», «Арагонская хота»).

Однако наиболее важным звеном на пути к развитию танцевальности и зарождению балетного симфонизма в музыке Михаила Глинки окажется способность композитора перекодировать и сочетать языки танца и музыки между собой не только без потери или искажения смысла, а напротив, с укрупнением их смысловых начал. Овладение подобным навыком транспонирования было бы невозможно без практического – действенно-танцевального навыка, который Михаил Глинка активно приобретал, развивал и совершенствовал всю жизнь. В своих «Записках» танцовщик-любитель написал следующее: с течением времени «я убедился в необходимости уметь танцевать, потому начал учиться у Гольца¹; занимался с ним около двух лет и дошёл до *entrachats dou-*

¹ Николай Осипович Гольц (1800-1880) – артист балета Императорского Петербургского

bles ailes de pigeons и до других па, коими в то время франтили ловкие танцоры» [2, 24-25].

Умение Глинки хорошо танцевать не следует рассматривать как уникальный личностный феномен, поскольку искусством «иноземной поступи» блистательно владели и А. Пушкин, и М. Лермонтов, и многие другие современники ушедшего времени. Однако Глинка сумел превзойти навык «танцевания» как сугубо утилитарного атрибута эпохи, где бал выступал особой формой социокультурного бытия, внутри которого «вытанцовывались» целые карьеры и семейные узы (не случайно глагол «вытанцовывать» считается специфической чертой своего времени).

Достижением композитора оказалось его способность видеть танец как универсальное пластическое средство выражения человеческой сути, погружающее в природу духовного и раскрывающее эту суть на уровне бессловесного – пластического и звукообразного.

В результате в творчестве Глинки возникла уникальная и крепко слаженная художественная система «музыка-танец», которая натолкнула его на принципиально новую конструкцию оперы, когда сюжетный конфликт закручивается и развивается на противопоставлении двух художественно-языковых систем – оперного (песенного) и танцевального.

При этом архетипическим образом «своего» – доброго начала выступает привычный русской традиции – песенный язык, а его антитезой становится язык танца. Колористически чёткий и контрастный момент столкновения языка вербального и языка невербального укрупняет драматургический конфликт всего спектакля, с одной стороны, и филигранно подчёркивает природу каждого персонажа оперы, с другой.

Танец как архетипический образ «чужого» развернётся в операх Глинки сразу в двух планах: во-первых, как образ противника (Польский акт в опере «Иван Сусанин», 1836) и, во-вторых, как образа неизведанного и манящего рокового начала (свита Черномора или Сладострастные Девы из царства Наины опера «Руслан и Людмила», 1842). Отметим, что архетип чужого как манящий образ зла впоследствии будет подхвачен и развит в романсе-сказке А. Бородина «Спящая княжна» (1867), опере А. Даргомыжского «Каменный гость» (1872), встретится это открытие и у П. Чайковского в балетах «Спящая красавица» (1890).

В результате данной стилистической и конструктивной находки уже в 1830-е-1840-е гг. благодаря Глинке появится основа для зарождения балетного симфонизма, что окажется существенным вкладом композитора в становление русского балетного театра. Заметим, что, к своему сожалению, балет, свой отсчёт времени, сопряжённый с взлётом русского танцевального искусства, истекающим именно из балетного симфонизма, по старинке ведёт от сотворче-

Большого театра, первый исполнитель многих ведущих партий в балетах Ш. Дидло; балетмейстер, сочинитель танцев в опере «Иван Сусанин». Старейший балетный артист Императорского театра, именуемый балетоведом О. Федорченко «Нестором балета» [см. подробнее 5].

ства М. Петипа и П. Чайковского, возникшего гораздо позже исканий М. Глинки. Итак, благодаря малоприметному для балета открытию – конструкционно иному построению оперы, танец в опере поучил возможность выйти из поля глубоко развлекательного (вставного), напротив он получил своё логическое оправдание и духовно-ценностное наполнение, оказавшись, таким образом, важной составной частью оперы.

Подобное усложнение потребовало от музыки для хореографических картин не привычной дансатности, а лейттемности, вариационности, полифонии, тесно увязанных как с образами танцующих персонажей, так и с общей драматургией оперы.

Таким образом, к середине XIX века Михаил Иванович Глинка на практике утверждает, что «танец как семантическая система выступает наиболее очевидной, легко считываемой и масштабной антитезой пению. Балет воплощает “антимир”» [3, 56], который может быть драматургически успешно противопоставлен иной художественной природе – от песенной традиции в XIX веке до современных экспериментов в области перформативного искусства XXI столетия.

Таким образом, подводя итоги, отметим, что истоком танцевальности и появления балетного симфонизма в операх Глинки в середине позапрошлого века стало открытие композитором принципиально новой конструкции оперы, вбирающей в себя два противоположных художественных мира, которые не конкурируют, а сквозь призму друг друга раскрывают и укрупняют главные – вневременные духовные ценности человечества, вписанные в заданные культурно-исторические рамки – тему историзма и реализма на сцене.

Вектора историзма и реализма раскрылись особенно масштабно с появлением опер М. Глинки, ведь композитору удалось в своём творчестве уйти от вымышленного фантастического мира – флёра романтизма волшебных опер. Достижением Глинки оказалось утверждение на академической сцене художественно выверенного реализма, основанного на фундаменте национальной культуры и истории.

Однако стоит помнить, что рост национального самосознания возникает после Отечественной войны 1812 года, потому Глинка трансформирует предшествующий опыт, переплавляя его в особую личностную манеру сочинения музыки – иллюзорное звукообразное музыкальное бытописание (по Б. Асафьеву) [1, 244], по своей сути наиболее близкое природе хореографической речи.

Истоки балетного симфонизма, выраженные через от умело найденные приёмы гармонического и контрапунктического сочетания тем, утонченную игру интонационных аллюзий, отношение к танцу как визуализированному звуку сделали произведения композитора «стереоскопическими», т.е. художественно объёмными и перспективными для последующего развития оперного и балетного искусства.

Любительский хореографический опыт композитора дал мощный заряд к укрупнению духовно-ценностной составляющей балетного искусства как в составе оперного спектакля, так и как самостоятельного вида академического искусства. Примечательно, что поиски в области укрупнения духовно-

ценностного начала в балете вёл в 1840-1850-е гг. французский композитор Адольф Адан, создавший свой шедевр – балет «Жизель» (1841), который, в свою очередь, подобно музыке М. Глинки, привлекал взгляд Петра Чайковского, сумевшего в полной мере раскрыть симфонизм в балетном театре на излёте XIX столетия в «Спящей красавице» (1890), «Щелкунчике» (1892) и «Лебедином озере» (1895).

***Список знаковых произведений М. Глинки
с выраженной хореографической составляющей***

- опера «Иван Сусанин» («Жизнь за царя», 1836)
- «Вальс-фантазия» (1839)
- опера «Руслан и Людмила» (1842)
- симфонические увертюры «Арагонская хота» (1845) и «Воспоминания о летней ночи в Мадриде» (1848)
- симфоническая фантазия «Камаринская» (1848)

Литература

1. Асафьев Б. М.И. Глинка. Л.: Музыка, 1978. 309с.
2. Глинка М. И. Записки. М.: Музыка, 1988. 222с.
3. Лобанкова В.Е. Танцующие «чужие» как архетип русской оперы // Вестник Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. №5 (52), 2017. С. 54 – 64.
4. Хопрова Т., Крюков А., Василенко С. Очерки по истории русской музыки XIX века. М.-Л.: Просвещение, 1965. 322с.
5. Федорченко О. «Нестор» русского балета: Николай Осипович Гольц // Вестник Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. №1 (54), 2018 С. 33-40.

Михаил Иванович Глинка: «соединить требования искусства с требованием века»

В марте 1848 года Глинка направляется в Варшаву. Он пытается избавиться от разочарований и найти утешение в творчестве. Его тревожное настроение постепенно меняется в лучшую сторону. Варшава отвлекает композитора от плохих воспоминаний и дурных мыслей, так как становится для него «большим рабочим кабинетом». Вскоре, у Глинки зарождается мысль о создании пьесы для оркестра – вариаций «Свадебная и плясовая», впоследствии, получивших название «Камаринская». В них чувствуются «...и краска, и воздух, русский характер, и столкновение присущих ему контрастов, и неисчерпаемое богатство ритма, но не испанские, а родные» [23, 215].

Еще в 1840 году, пребывая в Новоспасском, Глинка слышит свадебную песню «Из-за гор, гор высоких», которая поражает его и западает в душу. Между ней и известными русскими народными песнями – календарными, обрядовыми, былинными, хороводными, свадебными, колыбельными, лирическими, плясовыми, а также инструментальными пастушьими и плясовыми наигрышами можно обнаружить интонационное родство [10; 2, 8, 16, 29, 33, 44, 52, 68, 90; 21, 10, 28, 31, 56, 70, 86, 110].

Теперь же, в сознании Глинки свадебная песня «Из-за гор, гор высоких» начинает «перебивать» другие, и все больше ему нравится. Сочетание свадебной песни с плясовой камаринской, между которыми он находит «сближение», потрясает воображение и «...ставит мысль слушателя в постоянное изумление» [1, 240]. Очевидно, Глинка стремится сочинить такую пьесу, которая придется по вкусу и «знатокам и простой публике». Этот замысел композитор реализует в сентябре 1848 года. Первое исполнение «Камаринской» состоится в Петербурге 15 марта 1850 года в концерте Общества бедных, организованном по инициативе В. Одоевского [15, 507].

Начиная с XVII века, в различных регионах России варианты песни камаринской бытуют в виде инструментальных наигрышей на гуслях, скрипке, балалайке и других народных инструментах, а затем начинают включаться в сочинения русских композиторов – В. Пашкевича, М. Глинки, П. Чайковского, А. Рубинштейна, А. Гречанинова [2, 53, 54, 57; 19, 165, 168, 173]. Зачастую, камаринская исполняется со словами любовно-лирического, сатирического или шуточного содержания, заимствованными из хороводных песен, то есть, становится плясовой песней, которая пользуется особой популярностью и сегодня.

В конце XVIII – начале XIX века возникает множество вариантов камерно-инструментальных и оркестровых обработок камаринской не только в Рос-

сии, но и в Европе, где она становится «сверхпопулярной» и приобретает значение шлягера. «Во всех случаях обращения иностранцев к камаринской заметны, с одной стороны, – утверждает Л. Кириллина, – явная симпатия авторов к обрабатываемой мелодии, а во – вторых противоречивое желание как сохранить некоторые присущие ей мелодико-ритмические «странности», так и вписать их в контекст «нормального» классического стиля» [13]. «Беспрецедентная интенсивность» обращения иностранцев к камаринской свидетельствует о пробуждении интереса к русской культуре и, возможно, о преклонении перед ней. Впервые тему камаринской вводит в одну из пьес для часов с органчиком И. Гайдн (1772), однако, остается загадкой, из какого источника он мог ее почерпнуть? Ведь первой печатной публикацией одного из вариантов камаринской считается песня «Недоноском меня матушка родила» из «Собрания русских простых песен с нотами» (1776) В. Трутовского.

Дань «моде» отдает и Бетховен, который включает тему «русского танца» – камаринскую, заимствованную из балета П. Враницкого «Лесная девушка», в Двенадцать вариаций для фортепиано (1796). Тема Двенадцати вариаций традиционно имеет двухчастное строение (простая двухчастная репризная форма), однако, с нетрадиционной структурой, где первая часть – неквадратный период повторного строения (такты: 5+5), а вторая часть включает развивающий раздел и репризу (такты: 4+5), что повторяется. Каждое предложение периода содержит по две фразы: тема первой фразы – песня (3 такта), изложенная с подголоском, по сути, прототип глинкинской свадебной песни, ступени: (III – V) – IV – (V) – III – (V) – II – (V) – II – (III) – I; тема второй фразы – танец (2 такта), собственно, камаринская, ступени: (II – III) – IV – (II – IV) – III – (I – III) – II или I – (III – V) – IV – III – II – I, гармонизованные в чисто бетховенском стиле. Нельзя не заметить, что песенная и танцевальная темы интонационно идентичны, хотя различаются по характеру. Взаимосвязанные общим порядком, они взаимодействуют как противоположности, которые образуют единое целое.

Двухчастное строение темы Двенадцати вариаций сохраняется на всем протяжении цикла, в каждой вариации, и нарушается лишь в коде, представляющей обширной разработкой (90 тактов), которая замыкается репризой (25 тактов) [3, 10]. При сохранении внешней формы, путь развития темы – постоянные преобразования, в том числе, фактурные, темповые, тембровые, ладогармонические, метроритмические и другие, как с удержанием ее «ключевых интонаций», так и с поиском новых. В любом воплощении, тема вариаций проводится как в верхнем голосе (1, 2, 9, 12 вариации, кода), так и в других голосах – среднем (3, 4, 5, 8, 11 вариации, кода) и нижнем (5, 6 вариация, кода), где она обогащается различными видами фигураций, неаккордовыми звуками и хроматизмами, содействующими воплощению ее «двойственной» сущности.

Наряду с мажорными вариациями (A) в цикле присутствуют одноименные минорные (a), что в тональном плане целого создает видимость рондо: A (1, 2 вариации) – a (3 вариация) – A (4, 5, 6 вариации) – a (7 вариация) – A (8,9,10 вариации) – a (11 вариация) – A (12 вариация) – Coda – A (реприза). В процессе развития изменяется как гармонический, так и тональный план темы: D (2, 4 вариация), d минор (3 вариация), fis (8 вариация), a (11 вариация) и

так далее. «Буйство» ладогармонических и фактурных преобразований темы, «смелые» гармонические обороты и модуляции в отдаленные тональности наблюдаются в коде, где используются полифонические приемы развития. Тема и вариации выдерживаются в одном метре и размере (2/4) – отличаются лишь финальная 12 вариация, кода и реприза (6/8), темп которых изменяется. Введение мелких длительностей и изменение фактуры способствуют достижению эффекта виртуозности.

В отличие от Двенадцати вариаций Бетховена, «Камаринскую» Глинки называют «Русским скерцо», в первом издании партитуру именуют «Фантазией». Однако, в научной литературе эти вариации причисляют, скорее, к жанру «Симфонических увертюр», хотя не все искусствоведы соглашались с этим мнением. Вопрос о жанровой принадлежности «Камаринской» и сейчас вызывает споры, нет единого мнения и по поводу музыкальной формы этого сочинения. В основе «Камаринской» Глинки, также, как и у Бетховена, две народные темы – песенная и танцевальная. Первая тема – медленная свадебная песня «Иза за гор, гор высоких», вторая, сходная интонационно, быстрый танец камаринская. Как для песни, так и для танца характерно нисходящее «движение» мелодии, от вершины – истока, в первом случае, с «подходом» к ней: (I – III) – IV – III – II – I, и, во втором случае, без «подхода», начиная с V ступени: V – (III – V) – IV – (II – IV) – III – (I – III) – II – (I – II – III) – I, что, несмотря на жанровый контраст, роднит их [2, 53, 65; 7]. Обнаруженное композитором «сближение» тем дает импульс для развития его творческой фантазии. Используя приемы симфонического развития, Глинка косвенно обновляет темы, что преобразует их сущность. Однако возникает вопрос, почему в процессе развития изменяется тональность вариаций F и в конце утверждается новая D?

Известно, структура музыкальной формы в эпоху Романтизма нередко «управляется» программным содержанием. В симфониях, концертах, балладах, баркаролах, скерцо, поэмах, токкатах, фантазиях и других жанрах инструментальной музыки в это время обнаруживается общая тенденция: стремление к «повествовательности». Именно «повествовательность» оказывает непосредственное влияние на структурные особенности музыкальной формы и ее «программное развертывание» [8, 106, 107].

К числу такого рода сочинений относится Вторая баллада Шопена (1837). В ее основе два, неразрывно связанных между собой, скорее, «порождающих» друг друга, образа – лирический и трагический, что воплощается в «индивидуальной» – двухчастной «открытой» форме с кодой, с тональным планом F – a [8, 123, 124; 20, 22, 24]. Особенностью музыкальной формы служит то, что первая тема приобретает значение «побочной партии», тогда, как вторая тема, наоборот, – «главной партии». В таком случае, можно говорить о модуляции самой музыкальной формы!

Речь идет о модуляции из «начальной» трехчастной формы в, сцепленную с ней, «конечную» трехчастную форму, то есть, о переходе из одной формы в – другую. В результате такого рода смещения, срединный раздел музыкальной формы превращается в основной раздел, то есть приобретает доминирующее значение [4, 5]. Что здесь удивительного: «...романтическая свобода и

смелость трактовки Шопеном музыкальной формы или его глубочайшая верность духу (но отнюдь не букве) классических принципов. Поразительнее всего, разумеется, сочетание того и другого» [18, 192].

Сочетание «того и другого» проявляется и в музыкальных формах «позднего» романтика П. Чайковского. Подобные явления обнаруживаются в его опере «Евгений Онегин» (1878), например, в ариозо Ленского «В вашем доме» с ансамблем, имеющим куплетное строение [9]. Однако, тональный контраст первого, второго и третьего куплетов в соотношении с четвертым и пятым куплетами придает ариозо облик трехчастной формы, то есть, свидетельствует о возникновении формы «второго плана», с чертами зеркальности. Общий тональный план ариозо «В вашем доме»: G – h – H – h – G – As, as. Наряду с тенденцией, связанной с обособлением частей целого, возникает и другая. Стирание граней между частями музыкальной формы путем уничтожения цезур между ними способствует возникновению «открытой» формы смешанного типа, основанной на синтезе куплетной и трехчастной форм со сквозным развитием.

К числу «открытых» форм относится и «Камаринская» Глинки. В ее основе две темы, обозначим их А (песенная) и В (плясовая), в результате взаимодействия которых образуется сонатная форма с кодой: А – В – R – A1 – B1 – B2 coda. Речь идет о двойных вариациях на выдержанную мелодию в сочетании с сонатной формой, то есть, о смешанной форме. В процессе развития приоритетное значение приобретает не первая, а вторая тема, собственно, камаринская

Кроме того, вторая тема сначала тонально подчиняется первой теме F, но, затем, избавляется от этой зависимости и «возвращает» свою первоначальную тональность D. В результате образуется «открытая» форма – невольно напрашивается сравнение со Второй балладой Шопена – с утверждением новой тональности. Общий тональный план «Камаринской»: F – D – F – F – D.

Несмотря на то, что между темами вариаций обнаруживается «сближение», приоритетное значение приобретает вторая тема, имеющая активный характер. При сохранении одной и той же формы (период шесть тактов) вторая тема проводится двадцать девять раз! Общий тональный план проведения второй темы D – F – D свидетельствует о смещении первой темы: главная тональность F теряет свое господство и становится второстепенной.

В отличие от второй темы, количество проведения первой темы, при сохранении ее формы (период шесть тактов), значительно меньше – всего 7: 5 в экспозиции и 2 в репризе в F. В среднем разделе формы – своеобразной разработке – вторая тема пытается завоевать пальму первенства путем наложения на первую тему, представляющую в измененном виде в тональности D, а затем d. Далее, события развиваются как-бы по плану. В репризе возобновляется главная тональность F, в которой проводится первая тема (с 6 по 7 вариации), а затем и вторая тема (с 9 по 12 вариации). Однако, не тут – то было! Вторая тема возникает вновь в обширной коде в тональности D (с 13 по 29 вариации), в которой и завершается «Камаринская».

Общая схема и тональный план «Камаринской». Вступление, первая часть: – А (1 – 5 проведения темы в F, g) – связка – В (1 – 7 проведения темы в D). Вторая часть: R (разработка темы А, 8 проведение темы В и наложение В/А

в D, d). Третья часть: реприза – A1 (6 – 7 проведений темы и переход в F) – B1 (9 – 12 проведений темы в F) – связка – B2 кода (13 – 29 проведений темы в D).

Показательно, что первая и вторая темы вариаций, равно как и каждая вариация цикла – в форме периода по шесть тактов, во всех разделах формы, не считая связок. Количество такого рода периодов в первой части: A F – 5 (30 тактов), B D – 7 (42 такта); во второй части R – вариант A D – 8 (48 тактов), наложение B/A; в третьей части: A1 F– 2 (12 тактов) и переход (10 тактов), B1 F – 4 (24 такта) и в коде B2 D – 17 (102 такта). Всего 43 периода по шесть тактов каждый – 258 тактов (в нумерологии сумма $2+5+8=15$, то есть шесть). Число шесть становится символом «Камаринской»! В энциклопедии символов сообщается, что шесть – это число союза и равновесия, оно символизирует единство полярных сил. Число шесть ($1+2+3=6$) олицетворяет любовь, здоровье, красоту. В христианстве число шесть означает совершенство и полноту шести дней творения [27, 60, 61].

Можно сделать вывод: в музыкальной форме «Камаринской» органично сочетаются двойные вариации (все по шесть тактов), *soprano-ostinato*, принадлежащие к разновидности «рассредоточенных вариаций». Помимо этого, «Камаринская» обладает свойствами «открытых» модулирующих музыкальных форм. В «Камаринской» явственно проявляются и черты сонатной формы с обширной кодой. В таком случае, ее можно причислить к разновидностям смешанных форм особого рода, обладающих «индивидуальными» особенностями. Несомненно, музыкальная форма «Камаринской» отвечает духу времени и сближает Глинку с достижениями романтиков.

В наше время «Камаринская» Глинки становится своеобразным символом России – «жизнь» ее продолжается, что доставляет радость слушателям. «Камаринскую» включают в репертуар филармонических оркестров: оркестра Курской областной Государственной филармонии (дирижер Ю. Жаркова), Волгоградского Академического симфонического оркестра (дирижер И. Демченко), Тихоокеанского филармонического оркестра Приморской краевой филармонии (дирижер А. Смирнов), Национального симфонического оркестра Республики Башкортостан (дирижер Д. Крюков), Российского симфонического оркестра Министерства кинематографии (дирижер В. Васильев), а также, оркестра Русских народных инструментов имени Н. Калинина (дирижер А. Лапин), солистов народных оркестров, балалаечников (И. Цыганков и Б. Фиоктистов), в мультфильм-фантазию «Камаринская» в музыкальной передаче «Классическая музыка для детей» (режиссер И. Ковалевская) и другие. Слава великого русского композитора Глинки не меркнет и сегодня.

Литература

1. Асафьев Б.В. М.И. Глинка. – Ленинград: Музыка, 1978. – 311 с.
2. Бачинская Н.М. Народные песни в творчестве русских композиторов. – М.: Музгиз, 1962. – 215 с.
3. Бетховен Л. 12 вариаций на тему «Русского танца» из балета Павла Враницкого «Das Waldmadchen», WoO 71. – [https:// beethoven.ru/node/ 735](https://beethoven.ru/node/735)

4. Бобровский В.П. О переменности функций музыкальной формы. – М.: Музыка, 1978. – 228 с.
5. Бобровский В.П. Функциональная основа музыкальной формы. – М.: Музыка, 1978. – 331 с.
6. Глинка в воспоминаниях современников. – М.: ГМИ, 1955. – 469 с.
7. Глинка М. И. Записки. – М.: Музыка, 1988. – 222 с.
8. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. – Киев: Музична Україна, 1973. – 309 с.
9. Грушко Г.И. Ариозо Ленского «В вашем доме» с ансамблем из оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского как нелинейный процесс // Концепт. – 2014. – № 02. – ART 14048. – URL: [http:// e-concept.ru](http://e-concept.ru).
10. Грушко Г.И. «Камаринская» в творчестве Л.В. Бетховена: воспоминание о будущем. – Scientific discussion № 60, 2021. – s. 5–9.
11. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х т. Т. I – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – 537с.
12. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х т. Т. 2. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – 591с.
13. Кириллина Л.В. «Schöne Minka» и ее сестры. – [https:// beethoven.ru/node/ 495](https://beethoven.ru/node/495).
14. Левашев Е.М. «Камаринская» Глинки и ее мифология в русской культуре // Музыкальная академия. – 2019.– № 2. – с. 54 – 68
15. Левашева О.Е. и другие. История русской музыки. Т.1.От древних времен до середины XIX века – М.: Музыка, 1973. – 505 с.
16. Левашева О.Е Михаил Иванович Глинка. Монография. Книга 2. – Москва: Музыка, 1988. – 233 с.
17. Лобанкова Е.В. Глинка: жизнь в эпохе, эпоха в жизни. – М.: Молодая гвардия, 2019. – 591 с.
18. Мазель Л.А. Исследования о Шопене. – М.: Москва, 1971. – 247 с.
19. Попова Т.В. Основы русской народной музыки. – М.: Музыка, 1977. – 224 с.
20. Протопопов В.В. Избранные исследования и статьи.– Sovetskii Kompositor, 1983. – 303 с.
21. Русские народные песни. Сост. А.В. Медведев. Киев: Музична Україна, 1977. – 271 с.
22. Тюлин Ю.Н. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1974. – 358 с.
23. Успенский Вс. Михаил Иванович Глинка. – Ленинград: «Молодая гвардия». – 1959. – 264 с.
24. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. – Санкт–Петербург: «Лань», 1999. – 490 с.
25. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М.: Музыка, 1974. – 243 с.
26. Цуккерман В. А. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. – М.: Музгиз, 1957. – 495 с.
27. Энциклопедия символов /сост. В.М. Рошаль. – СПб: Сова, 2005. – 1007 с.

Персидские штудии М.И.Глинки (о конкретном в «обобщённом русском Востоке»)

В настоящей статье представлена попытка исторической реконструкции путем анализа конкретных исторических событий, сопоставления артефактов, причинно-следственных связей между явлениями, по сей день не сопряженными между собой в единую цепь и не осмысленными с позиций взаимодействия русской и восточной музыкальных культур¹. Речь идет об обнаруженных в процессе исследования деталях, почти мистическим образом сконцентрированных вокруг всем известного факта: использования в персидском хоре из оперы М.И.Глинки «Руслан и Людмила» подлинной восточной мелодии, услышанной композитором от секретаря персидского посланника Хосров-Мирзы (или Хосрев-Мирзы). Но на этом заканчивается однозначность и точность информации, связанной с упомянутой мелодией. Ведь даже по поводу происхождения последней до сих пор не сложилось окончательное мнение².

Обращение к проблематике статьи было отнюдь не случайным. Исследователь, чьи научные интересы связаны с изучением так называемых «восточных» композиторских школ (сформировавшихся, в первую очередь, на территории бывшего СССР), нередко сталкивается с устоявшимся в научной литературе противопоставлением русских ориентальных традиций и новых, сложившихся на определенном этапе становления школы – непосредственно в условиях восточной культуры. Возникло даже своеобразное клише, которым пользуются для подчеркивания несовременности того или иного сочинения, объясняя это пребыванием «в плену ориентальных традиций». При этом сам «плен» – понятие емкое до безграничности. Сюда можно отнести и несовременность музыкального языка, и его индифферентность по отношению к автохтонным традициям, и даже просто прикрыть с его помощью элементарный непрофессионализм композитора. В силу этого «ориентализм» в данных условиях приобрел оттенок несколько ругательный, характеризующий некий «обобщенный Восток», не имеющий никакого отношения к Востоку подлинному, обладающему в каждом конкретном случае «лица не общим выраженьем».

Безусловно, для этого были определенные основания. Если рассматривать «русский Восток» в самом широком, общем плане, можно согласиться с той

¹ Развитие музыкальной науки, в частности, ее исторической ветви, диктует необходимость поиска новых углов зрения, возникающих на основе углубления и детализации имеющихся разработок.

² См. статьи, Н. Дмитриади [8], Х. Аракелова [3], М. Ковбаса [12], непосредственно посвященные этому вопросу.

размытостью, неопределенностью национального фактора, при которой и возникает понятие «обобщенного Востока». Однако не всегда и не во всех ситуациях подобные обобщения уместны¹. С целью своеобразной «реабилитации» традиций русского музыкального ориентализма, предпринята попытка показать глубинные и разноуровневые связи, благодаря которым возникает то или иное явление, характеризующее взаимодействие реальных конкретных культур. При этом поставлена задача обозначить и уровень «восточной компетентности» композитора, и «восточный контекст» в кругу общения творческой личности, заложившей фундамент как общевосточных традиций русского музыкального Востока, так и конкретных путей постижения восточной культуры.

Предварительно отметим: в целом обозначенные традиции значительно отличаются от западноевропейских. На первый взгляд, они развивались в общеевропейском русле, начало которому положили, как известно, фантастические сцены в западноевропейских сценических жанрах конца XVII века. При этом Россия подключилась к освоению музыкальной восточной тематики позднее, когда европейский «просветительский Восток» конца XVIII века сменился в XIX столетии экзотизмом – романтической поэтизацией и эстетизацией Востока, по сути – одним из путей бегства от действительности. Развивался он от условных – к достоверно стилизованным образам Востока, нередко основанным на впечатлениях от реальных путешествий, приобретая в результате черты этнографизма или «адаптированного экзотизма» (определение Э. Герштейн) [6].

Оставив в стороне «внутреннюю», специфически российскую тематику (то есть романтизированную кавказскую и изначально этнографическую татарско-башкирскую), укажем на существенные различия в освоении востока «внешнего», вытекающие из особого, «срединного» между Востоком и Западом положения России. Восток для русских – не заморская экзотика и не бегство от действительности. Он стучал в дверь кавказскими, турецкими и персидскими войнами, будоражил умы тесным соседством культур. В самом отношении к этим культурам русская музыка проявила очевидную избирательность. Так, если в Западной Европе на протяжении XVII – до начала XIX в. в. особое внимание привлекает турецкий Восток (где сформировался так называемый «янычарский комплекс» выразительных черт, основанный на воспроизведении звучания турецкого оркестра²), то в русской музыке арабо-турецкий компонент выступал как обобщенное преломление сказочно-мифологических традиций. В то же время Персия – близкая, реальная, плавно перетекала через ворота Кавказа, с которым не имела отчетливой культурной границы³. Возможно, именно поэто-

¹ Свидетельством тому – исследования Т. Вызго, Н. Дмитриади, Д. Рахимовой и др. музыковедов.

² См, например: Широкова В. «Янычарский» стиль: Культура и Варварство // Советская музыка. – 1991. - №12. – С. 38-41.

³ Первый посол Персии в России посетил Москву в 1592 году. Но чуть ранее, в конце XVI столетия, шах Мохаммед Султан Ходабендэ (1578-1587 гг.) из Сефевидской династии, предлагал Российскому государству заключить военный союз против Турции [2]. Персы проживали и в Российской империи. Их количество постоянно увеличивается во второй половине XIX века – в основном за счет трудовых мигрантов, некоторые из которых оставались на по-

му в русской культуре постепенно формируется явление, которое можно обозначить как «музыкальная персиана», вырастающее, подобно дубу из желудя (как симфоническая музыка выростала из «Камаринской» М.И. Глинки), из персидского хора оперы «Руслан и Людмила»¹. Но для этого должны были пересечься судьбы целого ряда людей, представляющих как русскую, так и персидскую культуры.

Трудно определить, кого из них можно полагать центральной точкой подобного рода пересечений. Возможно, это был профессор Мирза Джафар Топчибашев (1790—1867) — российский ученый-востоковед, по одним данным — перс (словарь Брокгауза-Эфрона), по другим (современные азербайджанские публикации) — азербайджанец. Не трудно было выяснить, что именно его имеет в виду композитор, когда в своих воспоминаниях пишет об успешных занятиях персидским языком с профессором Джаифаром². Парадоксально, но до настоящего времени данный факт не стал предметом научного интереса. В том, что занятия были действительно успешными — сомневаться не приходится. В пользу этого свидетельствует все: известный всем высокий уровень преподавания персидского языка в Санкт-Петербургском университете (где учился М. Глинка), отмеченная исследователями добросовестность и целеустремленность будущего композитора в деле учебных и научных штудий³, а также имеющиеся в исторической литературе данные о высочайшем профессионализме преподавателя.

Сведения о профессоре М. Дж. Топчибашеве, прибывшем в Петербург в составе посольства Персии в 1817 году, и уже к тому времени (в 27 лет) обладающем правом писать перед своим именем персидский титул «Мирза» (на который имели право только высокообразованные люди⁴), долго были неточными и отрывочными. Лишь в начале XXI века появляются публикации азербайджанского историка Н. Таирзаде (1921-2012), своим подвижническим трудом восстановившей биографию ученого и поэта⁵. В целом это биография не просто талантливого, но глубоко порядочного и добросовестного человека. Около пятидесяти лет (с 1819) он преподавал персидский и турецкий языки в учебных заведениях. С 1823 — адъюнкт кафедры персидской словесности Петербургского университета, а вскоре и в отделении восточных языков при Азиатском департаменте, впоследствии преобразованном в институт. В 1835 году М. Дж. Топчибашев назначается на должность экстраординарного профессора пер-

стоянное жительство. Об этом см.: [20].

¹ Об этом более подробно см. в работе автора настоящей статьи: [9]

² «Преимущественно я успевал в языках <... >. Латинский с И.Е., английский и персидский с профессором Джаифаром шли удачно» [7, с. 37].

³ Об этом пишет, например, М. Блинова [5]. Однако и здесь автор, упоминая все сферы интеллектуальной деятельности композитора, ничего не пишет о его занятиях персидским языком. При этом исследователь отмечает, что Глинка с большим удовольствием и подолгу общался с известным путешественником, князем А. Салтыковым, автором известного в то время труда «Путешествие в Персию» [5, с. 128-129].

⁴ Если же если он стоял после собственного имени, например, Аббас Мирза, то речь в Персии могла идти только о принцах правящей династии.

⁵ См., например: [18]. Однако и в этих замечательных трудах нет упоминания о М.И. Глинке.

сидской словесности, а с 21 мая 1843 г. он ординарный профессор. В 1846 году (в числе других выдающихся учёных России) стал членом-учредителем Императорского Русского археологического общества. Через два года был пожалован чином действительного статского советника. Был награждён всеми императорскими орденами, соответствовавшими гражданскому чину IV класса [16, с. 23-24].

По признанию питомцев Петербургского университета, из всех восточных языков они «выносили хорошее знание лишь персидского языка и этим были обязаны Мирза-Джафару Топчибашеву» [10]¹. Но, прежде всего, профессор был поэтом – писал стихи, занимался переводами. Для студентов он сам был живым образцом яркого персидского поэта суфийской школы². В оде «Победная песнь» воспел мужество и героизм, проявленные русским народом в Отечественной войне 1812 года. К большому сожалению, его личный «Диван» остался в рукописях и не изучен до сих пор [1].

Уже на основании изложенного можно предположить, что отношения между Глинкой и профессором продолжались и после окончания курса. Тем более, этому можно найти подтверждение в дневнике А. А. Олениной [16], брат которой, Алексей, дружил с А.С. Пушкиным, М.И. Глинкой, А.С. Грибоедовым³. В доме Олениных часто устраивались музыкальные вечера с их участием. Именно Анне Олениной посвящено известное стихотворение Пушкина «Не пой, красавица, при мне», созданное под впечатлением напетой Грибоедовым мелодии. Сама Оленина, бравшая у М.И. Глинки уроки пения, исполняла затем романс, написанный композитором на его основе⁴. И здесь, в списке гостей (см., например, запись в дневнике от 9 сентября 1929 года), мы видим имя Жи-афара, в котором без труда узнается «профессор Джафар» из «Записок» М.И.Глинки. В этом кругу М. Дж. Топчибашев, воспитавший целую плеяду русских дипломатов и востоковедов, был своим человеком. В контексте настоящей статьи важно подчеркнуть известный факт: в 1824 году А. С. Грибоедов, вернувшись в Петербург после 3-х летней службы в Иране, где он основательно изучил персидский язык, не считал зазорным совершенствовать свои познания в восточных языках под руководством М. Дж. Топчибашева.

¹ В своих воспоминаниях ученики М. Дж. Топчибашева – известные русские ориенталисты В. В. Григорьев и П. С. Савельев отмечали, что максимальную пользу получали студенты, уже знавшие язык, но желавшие овладеть им в совершенстве. Он разбирал с ними, в частности, «Гюлистан» и «Бустан» Са'ади, избранные газели Хафиза, месневи Джалал-Эд-Дина Руми, отрывки из "Шах-Наме" Фирдоуси. При этом Мирза Джафар, парафразируя текст, т.е. перелагая стихи в прозу, приучал их выражаться по-персидски не только правильно, но и изящно. Известен также его добрый отзывчивый нрав, и то, что он вызывал у студентов ответное тёплое расположение [13].

² Кроме того, Мирза Джафар великолепно владел каламом, и ученики постигали у него искусство каллиграфии – весьма важный на Востоке показатель образованности.

³ Дочь президента Петербургской Академии художеств, фрейлина императрицы. Влюбленный Пушкин, мечтавший о браке, посвятил ей ряд стихотворений.

⁴ Об истоках «Грузинской песни» М.И. Глинки см.: [3].

Не менее важно отметить, что и А.С. Пушкин с уважением относился к талантам профессора. Наглядно это проявилось после того, как последний перевел с русского на персидский язык «Крымские сонеты» А. Мицкевича и написал предисловие к московскому изданию этих сонетов в 1827 году. Это предисловие своим восточным духом и оригинальностью привлекло внимание Пушкина (об этом см., например: [11]).

Таким образом, «персидские штудии» М. И. Глинки не были лишь экзотикой периода обучения. Они вошли в его жизнь как своеобразный зачин в драматургической линии, определившей становление русской музыкальной персианы. А последовавшая в 1829 году трагическая гибель А. С. Грибоедова и всей русской миссии в Тегеране, стала, по воле судьбы, узловым моментом, причиной появления подлинной народной темы персидского хора в распоряжении композитора.

Рамки статьи не позволяют изложить большое количество интереснейших деталей, по крупицам обнаруженных в источниках, принадлежащих к самым различным сферам и жанрам. Ограничимся наиболее значимыми из них, непосредственно связанными с попыткой выяснения двух принципиально важных с исторической точки зрения моментов, способствующих воссозданию атмосферы и реконструкции процесса формирования фундамента персианы в русской музыке.

*Кто сообщил композитору данную мелодию?
Каким конкретно был первоисточник?*

Оба эти вопроса в разной степени волновали исследователей. Относительно первого можно сказать, что в основном всех вполне устраивала довольно краткая информация, изложенная в записках композитора¹: «Осенью того же года, у Штерича, я слышал персидскую песню², петую секретарем Хозрева Мирзы. Этот мотив послужил мне для хора «Ложится в поле мрак ночной» в опере «Руслан и Людмила» [7, с. 65].

¹ При этом нельзя не упомянуть о существовании других точек зрения. Так, Б. Асафьеву была близка идея отсутствия национальной конкретики, для него этот хор был результатом чутко «услышанного Кавказа». Напев пытались связывать и со сборником, опубликованным в Петербурге в конце 20-х годов XIX века, куда вошли шесть персидских песен (мугамов) [3, с. 215]

² Здесь необходимо отметить, что, с одной стороны, Каджарская династия, о которой идет речь в статье, имеет тюркские корни. С другой – она настолько подчинилась влиянию персидской культуры, что приняла язык, нравы, традиции, обычаи.

Пример № 1:

Глинка. "Персидский хор"

Andantino

Ло-жит-ся в по - ле мрак - но - чей, От волн под - нял - ся
ве - тер хлад - ный; Уж позд - но пчт - ник мо - ло - дой!
У - крой - ся в те - рем наш от - рад - ный,
У - крой - ся в те - рем наш от - рад - ный

Однако приведенная композитором информация не является исчерпывающей, поскольку имя секретаря осталось за кадром. Сам же Хозрев (Хосров, Хосрев) Мирза – персидский принц (1813-1875), возглавивший искупительную миссию, направленную в Россию с целью извинений и покаяния за убийство А. С. Грибоедова, улаживания дипломатического скандала¹.

Возникает вопрос: о котором из секретарей идет речь? Обратившись к архивным материалам, содержащим точные данные о составе посольства (14 официальных персон и 28 человек обслуживающего персонала, дифференцированных на группы в соответствии со статусностью занимаемой должности) [14, с. 225], мы увидим несколько имен, в той или иной степени соответствующих условиям поиска. Трое из этих участников миссии имели статус секретаря. Это важные сановники, статс-секретари, драгоманы (переводчики) – Мирза Масуд и Мирза Сале (Салех), но подчиняющиеся не принцу, а непосредственно отцу посланника – наследнику престола Аббасу Мирзе (1789–1833). В этом случае трудно представить, что композитор определил столь солидного царедворца в качестве секретаря молодого принца. Третий из них – более низкого звания, секретарь Мирзы Масуда – Мирза Мустафа Афшар². Однако Ш. Назирли в своей статье пишет о нем как о секретаре принца, подающем большие

¹ Этому внуку правящего Фетх Али-шаха в ту пору было всего 16 лет. Своей воспитанностью, искренностью, храбростью и приятной внешностью он произвел хорошее впечатление на русских (этому способствовали и богатые дары, среди которых известнейший бриллиант «Шах», бесценные манускрипты). Лично пришел к матери А. С. Грибоедова просить прощения от имени своего народа. Но ему была уготована трагическая судьба. В 1832 году в результате дворцовых интриг и борьбы за трон, он был ослеплен сыном отца от другой жены.

² В материалах фонда московского градоначальника его статус даже не прописан отдельной строкой. Однако он известен как автор дневника, описывающего пребывание посольства Хосров Мирзы в России: «Рузнаме-йе сафар-е Петербург» (Дневник путешествия в Петербург). Об этом см., например: [4; 19].

надежды и пользовавшемся особым уважением при шахском дворе: в совершенстве владел русским языком, был сторонником распространения в Иране европейской и русской культуры¹.

Заслуживает внимания еще один участник посольства – Фазиль-хан Шейда (1783 или 1784–1852)², поэт при дворе Аббаса Мирзы, учитель его детей, наставник принца. Этот тот самый Фазиль-хан, с которым имел беседу А.С.Пушкин, повстречавший на Военно-Грузинской дороге (вблизи Казбека) скорбную миссию, снаряженную шахом Персии. Разговор с ним описывает поэт в своем «Путешествии в Арзрум»³, подчеркивая восхищение образованностью собеседника, простотой и благородством его манер⁴. К тому же, персидский поэт вполне мог быть участником салонных вечеров и дружеских встреч. Так, в мемуарах О.А. Пржелищавского («Русская старина», 1883, август) отмечается, что Фазиль-хан вел в Петербурге вместе с принцем очень широкую жизнь, «влюблялся в разных петербургских барышень и писал в альбом стихи на своем языке» (цит. по: [19]).

Возможно, именно он напел тот самый знаменитый, и, одновременно, по сей день не разгаданный до конца мотив. Но здесь возникает вопрос: мог ли М. И. Глинка так безлично (и в качестве секретаря) обозначить в своих записках поэта?

Еще один, но менее вероятный вариант – уже упомянутый статс-секретарь, переводчик Мирза Сале⁵. В его пользу косвенно свидетельствует следующее: во-первых – то, что он в действительности был секретарем (однако очень высокого ранга); во-вторых – из письма А.С. Грибоедова генералу И.Ф.Паскевичу (от 30.7. 1827) можно понять, что Мирза Сале и до этого посольства бывал в России, следовательно, имел больше шансов войти в круг друзей композитора; наконец, имя Мирзы Сале мы встречаем в дневнике А. Олениной, которая была ему представлена и обозначила как «премилого Персиянина» (запись от 21.8. 1829), из чего можно сделать вывод о коммуникабельно-

¹ Ш. Назирли несколько иначе описывает и состав миссии: «Состав миссии был внушительным: учитель Хосрова Мирзы – поэт Фазиль хан Шейда, историк Мирза Мустафа хан Афшар, гражданский советник, переводчик Мирза Магсуд Амире-Низам, личный телохранитель принца Эхташам, занимающий высокое звание во дворце Мирза Мухаммедтаги Фярахани, группа врачей, казначей, ювелир, повара, кавалеристы и др.» [19, с. 9]

² Наст. фамилия — Мохамедхан. Присутствовал на подписании Туркманчайского договора между Россией и Персией в 1828 году, когда, возможно и познакомился с участвовавшим в процедуре А. С. Грибоедовым. В 1930 году в журнале «Подснежник» помещен «Перевод оды, сочиненной в Санкт-Петербурге Фазиль-ханом-Шейда, поэтом принца Хозрева-Мирзы, для поднесения государю императору. 1829». Известно, что в 1842 году он принял российское подданство и преподавал в Тифлисском училище. Умер в Тифлисе в 1852 г.

³ Известно, что это свое восхищение А.С. Пушкин выразил в незавершенном (и не опубликованном при жизни) стихотворении «Благословен твой подвиг новый».

⁴ Однако в Петербурге они не встретились. Посольство через два месяца вернулось в Персию, а Пушкин все это время находился на Кавказе.

⁵ Имеются достоверные сведения, что ранее, во время обучения в Англии, М. Салех стал членом масонской ложи

сти дипломата, посещениях им светских балов и салонов. Думается, все же, один из двоих (Фазиль-хан или Мирза Мустафа Афшар), вероятнее всего, является носителем фольклорного источника. Однако версия нуждается в дальнейшем уточнении.

Перейдем ко второму вопросу, выяснению конкретного облика первоисточника. Здесь наблюдается ситуация прямо противоположная. Вопрос давно волновал исследователей, но к однозначному выводу им так и не удалось прийти. Помимо упомянутых выше работ Х. Аракелова, Н. Дмитриади, М. Ковбаса, непосредственно посвященных проблеме, назовем также труды Д. Аракишвили, С. Векслера, Т. Вызго, Л. Карагичевой, А. Козловского, и др., так или иначе затрагивающие ее. Большое количество приведенных авторами народных источников, связанных с традиционной музыкой народов Кавказа, Ближнего и Среднего Востока, действительно имеющих ту или иную степень сходства с хором Глинки, только подтверждает «общевосточный» характер хора¹. И все же, в некоторых работах отдается предпочтение тому или иному варианту. Так, азербайджанский музыковед Н. Дмитриади склоняется к мысли, что речь идет об азербайджанской лирической народной песне «Вдали друг от друга»:

Пример № 2:

Песня "Вдали друг от друга" (№ 6 Азерб.
народные песни, 1 т. 1956)

Tempo di marcia



Однако в контексте поставленных задач особое внимание заслуживает среднеазиатская (персидская) версия, достаточно детально рассмотренная в статье узбекского музыковеда М. Ковбаса. Речь идет о широко известной в Центральной Азии и распространенной здесь под различными названиями маршевой мелодии. И дело здесь отнюдь не в том, что этническое происхождение источника, лежащего в основе данной версии, перекликается с тем, что заявлено самим Глинкой. А. Эйхгорн² в своих музыкально-этнографических материалах (в разделе «Военная музыка» он приводит ее двенадцать вариантов) утверждает, что тема персидского хора есть «опозитизированный» вариант данной мелодии [12, с. 198]. Известно, что названия вариантов мелодии привязаны к региону их звучания: «Персидский марш», «Бухарский марш» в Бухаре, «Ба-

¹ В. Виноградов находит также параллели и с молдавским фольклором (В. Виноградов. Из Кишиневских впечатлений // Сов. Музыка. – 1948. - № 7).

² Эйхгорн Август Федорович (1844-1909), русский скрипач, альтист, военный капельмейстер, композитор. В 1870-1883 гг. служил в Средней Азии, где собрал значительную коллекцию музыкальных инструментов и записал много образцов традиционной музыки.

дахшанский марш» на Памире¹, «Кокандский марш» в Коканде и т.д. Исполняются они, как правило, ансамблем духовых и ударных инструментов² и относятся к сфере профессиональной (придворной) музыки. Среди приведенных в статье вариантов особого внимания заслуживает флейтовый (исполняемый на нае, разновидности флейты) вариант марша:

Пример № 3:



Различные варианты этой маршевой мелодии были записаны в Туркестане в разное время и в разных местах В. Лейсеком³, Р. Пфенигом⁴, Н. Мионовым⁵, Н. Кленовским⁶. В. Лейсек, автор сочинения «Азиатские поурри сартовских, киргизских и татарских песен (мотивов) для духового оркестра и в переложении для фортепьяно» (1890), записал мелодию в следующем виде:

Пример № 4:



¹ Встречается также под названием «Искандер-хан марш» - «Марш Александра Македонского».

² Мелодия существовала и в струнном варианте.

³ Франтишек (в России его стали звать Вацлав Вацлавович) Лейсек (1857-1935) – военный капельмейстер в Туркестане (с1878).

⁴ Роберт Августович Пфениг (1824-1899) - учитель пения и дирижер. Организатор и первый директор музыкального училища в Киеве. В 1876 переехал в Ташкент, где активно занимался музыкально-просветительской деятельностью.

⁵ Николай Назарович Мионов (1870-1952) - сов. музыкант-этнограф, композитор, дирижер. Автор трудов о музыкальном фольклоре народов Средней Азии.

⁶ Николай Семенович Кленовский (1857-1915) - русский композитор и дирижер. Участвовал в собирании и обработке русских, грузинских, чувашских и др. народных песен.

Затем она была включена в упомянутый опус под названием «Азиатский марш» [12, с. 204].

Встречаются как чисто инструментальные, так и вокально-инструментальные версии. В сборнике Н. Миронова (1929), в разделе «Хивинские песни», она называется «Эль позаянди» («Ветер дует»). Миронов пишет, что это очень старинный военный марш персидского происхождения, как правило, исполняемый ансамблем в составе чанга¹ и балабана² [15, с. 36]. Исследователь отмечает также и широкое распространение последовательного исполнения двух вариантов мелодии, где второй, танцевальный «Уфари эль позаянди», изложен в размере 6/8, характеризующем танцевальные разделы профессиональной традиционной музыки иранцев, таджиков, узбеков.

Пример № 5:

Уфари Эль позаянди

М.М. ♩ = 96

The image shows a musical score for 'Ufari El Pozayandi'. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top one is labeled 'Голос' (Voice) and the bottom one 'Баламан' (Balaman). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'М.М. ♩ = 96'. The second system also has two staves, with the top one in treble clef and the bottom one in bass clef, continuing the melody and accompaniment.

Представляется вполне очевидным: если не принимать во внимание жанровую специфику, рассматриваемые варианты старинного марша персидского происхождения по многим параметрам близки хору М.И. Глинки. При этом они даже и по жанровому критерию совпадают еще с одним широко известным произведением европейской музыки – «Персидским маршем» И. Штрауса (тема трио).

¹ Инструмент рода цимбал.

² Балабан (баламан) – деревянный духовой музыкальный инструмент у народов Кавказа и Средней Азии.

Пример № 6.

The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the accompaniment. The third system features a forte (*ff*) dynamic and includes a section marked 'Sua' with a dashed line above the staff.

Подобное сходство персидской маршевой мелодии с маршем австрийского композитора¹ приобретает особое значение в свете некоторых обстоятельств.

Существует мнение, что здесь имеет мест варьированное цитирование напева глинкинского хора (см.: [17])². Однако с учетом приведенных примеров старинного персидского марша, более убедительной представляется точка зрения Петера Кемпа (возглавляющего «Общество Иоганна Штрауса» Великобритании), утверждающего, что в трио марша звучит тема из персидского национального гимна [21]³. При этом известно, что за сочинение, первоначально названное «Марш персидской армии» (1864)⁴ Иоганн Штраус уже осенью 1864 года получил персидский «Орден Солнца», от его величества шаха Персии, Наср ад-Дина (1831-96). Не потому ли И. Штраус посвятил свой марш шаху, что наверняка знал о символической значимости звучащей в нем мелодии?⁵

В пользу версии П. Кемпа говорит и такой изложенный им факт: когда Наср ад-Дин-шах приехал в Вену на Всемирную выставку (1873), военный оркестр, не имея нот персидского гимна, сыграл вместо него «Персидский марш» Штрауса в качестве гимна. Возможна ли была такая замена, если бы в основе

¹ Его отметил и М. Ковбас.

² Что выглядит вполне естественно, так как музыку Глинки Штраусу приходилось часто исполнять в Павловских концертах.

³ В настоящее время первым официальным персидским гимном считается сочинение Ж.-Б.Лемера, созданное также в период правления Наср ад-Дин-шаха.

⁴ Марш был сочинён композитором во время работы в России - для Павловского сезона 1864 года.

⁵ А если посмотреть на ситуацию с противоположной стороны – что композитор имел такое намерение еще при сочинении и сознательно задействовал столь символическую мелодию.

мелодии гимна лежала «обработка обработки»¹, – дважды последовательно обработанная азербайджанская лирическая песня? Думается, что нормы дипломатического этикета и в те времена были довольно жесткими².

В контексте изложенного высвечивается не только достоверность мнения П. Кемпа, но и возможность появления очередной версии относительно реальных, конкретных истоков хора из «Руслана и Людмилы». Столь широко распространенная и заведомо персидская по происхождению мелодия, к тому же принадлежащая к дворцово-церемониальному пласту (военный марш) и являющаяся символом власти, довольно органично прозвучала бы в устах персидского сановника, прибывшего в чужую страну от имени этой власти.

Приведенные в настоящей статье соображения не дают однозначных ответов. Это, скорее, информация к размышлению и дальнейшему поиску. Ее задача – показать контекст формирования фундамента русской музыкальной персианы, обусловивший конкретику ее параметров и объединивший судьбы представителей культурной и политической элиты двух народов. Но при этом сам факт существования множества разнонациональных вариантов мелодии говорит, скорее, об универсализме элементов в реальной музыке Востока. Это в очередной раз подтверждает, что «обобщенный русский Восток» с его ориентальными традициями – не есть некая универсальная абстракция, созданная творческим воображением художника. Это проекция реалий, непосредственно «обобщенных» самим Востоком и осмысленных в контексте русской культуры.

Литература

1. Азербайджанская литература // История всемирной литературы. – Т. 6. – М., 1983. – С. 448-453.
2. Александр (Заркешев), игумен. Русская Православная Церковь в Персии-Иране (1597-2001). СПб.: Сатис, 2002.
3. Аракелов Х. К вопросу об истоках восточных тем в творчестве М.И.Глинки // Памяти Глинки (1857-1957) / Исследования и материалы. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. – С. 203-223.
4. Балащенко Ю. Д. Следование миссии Хосров Мирзы через Северный Кавказ и земли донских казаков // Античная цивилизация и варварский мир в Подонье-Приазовье / тезисы докладов к семинару. – Новочеркасск, 1987. – С. 62-63.
5. Блинова М. Научные интересы Глинки (естествознание и география) // М.И. Глинка / Сб. статей. – Гос. муз. Изд-во. – М., 1958. – С. 315- 330.

¹ Термин Н.А. Рыжковой, излагающей версию о заимствовании И. Штраусом глинкинской темы.

² Что касается этикетных норм более близкой нам эпохи, то в 1960 году этот марш чуть не вызвал дипломатический скандал в Вене. Вставленный по распоряжению австрийского правительства в оперетту «Летучая мышь», чтобы оказать особое внимание правящему шаху Ирана Мохаммеду Реза Пехлеви, чье присутствие предполагалось на спектакле, он был срочно удален непосредственно перед началом представления. Выяснилось, что шах Наср ад-Дин для которого марш был написан, принадлежал к династии Каджаров, свергнутой династией Пехлеви [21].

6. Герштейн Э. Г. Французский музыкальный экзотизм конца XIX – начала XX века: к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока: Автореф. ... канд. иск. – М., 1995.
7. Глинка М. Записки. – Л.: Музгиз, 1953.
8. Дмитриади Н. К вопросу о первоисточнике «Персидского хора» из оперы «Руслан и Людмила» М.И. Глинки // Учёные записки Азербайджанской государственной консерватории. – Баку, 1968. – № 1 (5). – с. 49-68.
9. Дрожжина М.Н Персидская парадигма в поэзии русского романа // Фалак ва масъалаҳои таърихи-назариявии мусикии тоҷик. – Душанбе: Адиб. – 2009. – С. 188-196.
10. Ениколопов И. К. О переселении армян в Азербайджан // Ениколопов И.К. Грибоедов и "Восток". – Ереван: Айпетрат, 1954.
11. Измайлов Н. В. Мицкевич в стихах Пушкина (к интерпретации стихотворения «В прохладе сладостной фонтанов») // Измайлов Н.В. Очерки творчества Пушкина. – Л., 1976. С.125-173.
12. Ковбас М.С. Узбекские варианты восточной мелодии «Персидского хора» М.И. Глинки // Проблемы музыкальной науки Узбекистана. – Ташкент: Фан, 1973. – С. 196-210.
13. Мамедли Эмин Муса оглы //Азербайджанцы в истории Северной Пальмиры - 300 лет Санкт-Петербургу. – Азербайджанцы в России. - aseri.ru/<http://www.azeri.ru/diaspora/275/>
14. Материалы из фонда московского градоначальника //Рос. Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. – М.: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 2003. – С. 22-241.–Т. XII.
15. Миронов Н. Н. Музыка узбеков. – Самарканд – М., 1929.
16. Оленина А.А.,. Дневник. – СПб: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999.
17. Рыжкова Н.А. Музыка Глинки в жизни русского общества XIX века // Новоспасский сборник. – Вып. 1. - http://www.nasledie-smolensk.ru/pkns/index.php?option=com_content&task=view&id=669&Itemid=96&limit=1&limitstart=2
18. Таирзаде Н. Первый азербайджанец в Петербургском университете // Наследие. – 2010. - № 4. – С. 22-25.
19. Назирли Ш. Извинительная миссия //Каспий. –2011.– 10. 07. – С.9-10.
20. Hakimian Н. // Encyclopaedia Iranica. - <http://www.iranian.com/Dec96/Iranica/Russian/Russian.html>
21. Kemp P. The Strauss Family: Portrait of a Musical Dynasty. – Baton Press , 1985. – 182 p.

Татьяна Зайцева (Петербург)

О роли М.И.Глинки и М.А.Балакирева в созидании новой музыкальной России

«Отец русской музыки», — так называл М. И. Глинку М. А. Балакирев. Не менее значима в истории отечественного музыкального искусства и роль самого Милия Алексеевича, остающейся, однако, не вполне оцененной и далеко не во всех своих ипостасях изученной. Неоспоримы его заслуги создателя легендарной «Могучей кучки», переросшей в разветвленную Новую русскую школу, которая на рубеже XIX–XX веков буквально ворвалась в авангард мирового музыкального искусства. Однако не столь отчетливо осознано, как и в чем именно школа эта, наряду с Русским музыкальным обществом, Петербургской и Московской консерваториями, учрежденными во многом благодаря усилиям братьев А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов, помогла преобразовать музыкальную Россию, задать ускоренный темп ее развитию. В результате в стране была создана музыкальная культура нового типа, опиравшаяся на достижения Западной Европы, и вместе с тем отличавшаяся ярко выраженным «лица необщим выраженьем». Это служило почвой для созревания новой русской музыки, которая обрела значение музыки мировой.

Велик вклад Рубинштейнов в сближение отечественной музыкальной жизни с западноевропейской. Еще более весом вклад Балакирева, эхо которого разнеслось едва ли не по всей Европе. Возвращенная Милием Алексеевичем «Могучая кучка» стала родоначальницей новаторского, неконсерваторского русла музыкального образования, которое в разных странах получило свой неповторимый национальный облик. Вслед за могучей «Пятеркой» или Новой русской школой одна за другой появились группа французских композиторов «Шесть», Новая венская школа А. Шёнберга, движение «новой музыки Италии» с его лидером А. Казеллой, группа польских композиторов «Молодая Польша». При чем Э. Сати, вдохновитель группы «Шести», не окончил консерваторский курс, а А. Шёнберг не учился в консерватории вовсе. Однако за этими лидерами шла талантливая консерваторская молодежь, от них ловя новое слово. Куда раньше так случилось не только с кучкистами, но и с окончившим Петербургскую консерваторию П. И. Чайковским, изгнанным из класса профессора Н. А. Римско-Корсакова А. К. Лядовым, а некоторое время спустя — и с выпускником Московской консерватории С. М. Ляпуновым. Все они устремились за музыкальной наукой к Балакиреву, не обучавшемуся ни в каком музыкальном учебном заведении. Ибо для обретения собственной творческой индивидуальности консерваторское образование оказалось недостаточным, поэтому молодым композиторам и потребовались школы-направления.

Примечательны имена этих школ, подчеркивавшие их цели: создание новаторской музыки, отвечавшей духу времени, тесно связанной с традициями своей страны. Новая русская школа — так Балакирев стал сразу называть возглавляемый им кружок композиторов. В качестве образного сравнения это творческое содружество В. В. Стасов окрестил «маленькой, но уже могучей кучкой русских музыкантов» (рецензия на концерт для славянских гостей, состоявшийся 13 мая 1867 года) [4, с. 126–127]. Новое имя — «Могучая кучка» — в прессе язвительно подхватил А. Н. Серов. Оно категорически не нравилось Н.А. Римскому-Корсакову, посчитавшему, что В. В. Стасов «бестактно обозвал наш кружок» [6, с. 62]. Между тем критик использовал исконное русское слово «кучка» (или «куча»), широко распространенное в работах XVII–XVIII веков в значении «толпа», «сборище» (В. И. Даль). Недаром А. С. Пушкин словом «кучка» поименовал близкий круг литераторов, со многими из которых поэт был дружен с лицейских лет. Оно всплывает в письме к П. А. Плетневу от 21 января 1831 года, где поэт горько сетует по поводу кончины А. А. Дельвига: «...Изо всех связей детства он один оставался на виду — около него собиралась наша бедная кучка. Без него мы точно осиротели. Считай по пальцам: сколько нас? Ты, я, Баратынский, вот и всё» [5, с. 13–14]. И числом пушкинская «кучка» почти совпала с балакиревской «Пятеркой». Возможно, их духовное родство и хотел подчеркнуть Стасов, позднее проводя еще и аналогии между балакиревцами и давидсбюндлерами — членами вымышленного Р. Шуманом Давидова братства [8, с. 71]. Неслучайно стасовское название — «Могучая кучка» — прижилось и стало крылатым. Ибо оно кратко и точно подчеркивало главное: кучкисты, ведомые Балакиревым, избрали новаторский путь, иную, неконсерваторскую модель композиторского образования.

Устремления этого сообщества в корне отличались от консерваторского курса, ориентированного на некие нейтрально-универсальные каноны, сложившиеся в предшествующие эпохи. Иными словами, консерватории, которые во множестве появились в разных европейских странах в эпоху романтизма, продолжали оставаться преимущественно в русле канонов классического искусства с его идеалом универсальной красоты. И это не вполне отвечало устремлениям романтиков, утверждавших принцип национальной культурной самобытности. Неслучайно большинство гениальных композиторов-новаторов, стоявших во главе движения романтизма — в их числе Ф. Шуберт, К. М. Вебер, Р. Шуман, Ф. Лист, Р. Вагнер и другие — сформировалось вне консерваторских стен.

Балакиреву едва ли не первому в истории музыкальной культуры удалось создать школу, где была воплощена модель *национального* композиторского образования. В его основу было положено, как критическое изучение чуть ли не всей общеевропейской музыки, так и освоение фольклора разных народов. Новым был и балакиревский педагогический метод: под руководством учителя шла совместная выработка единых основных эстетических принципов, определявших современное стилевое русло школы. Это сочеталось с выявлением и воспитанием *индивидуальности* каждого музыканта. В результате у балакиревских питомцев сформировалось *новое композиторское мышление*, не скованное

сложившимися в предшествующие времена традициями, а устремленное к новаторскому их развитию и смелому поиску собственных путей в искусстве.

Как сложился такой подход у Балакирева-педагога? Что заставило молодого нижегородца буквально сразу по приезду в столичный Петербург, не имея ни средств, ни прочного положения, сосредоточиться на создании Новой русской школы — бесконечно трудном деле, не сулившем ни чинов, ни почестей, ни материальной обеспеченности, зато сопряженном с огромным числом разного рода проблем? И почему именно Балакирев и именно тогда стал во главе этого судьбоносного для культуры России художественного явления? Попытаемся ответить (ограниченные рамки статьи, по необходимости кратко). «Сын отчества», который «не ничтожным событиям собственной жизни радуется, не об них сетует; он вещает правду и суд Промысла, торжествует о величии родного края», — таким рисовался создатель будущего «направления поэзии» лицейскому приятелю Пушкина, поэту-декабристу В. К. Кюхельбекеру [3, с. 31].

Похоже, в подобном духе воспитывал Балакирева и его наставник А.Д.Улыбышев, член общества «Зеленая лампа», связанного с декабристскими кругами. Он первым ощутил, что его питомца, «из которого, быть может, выйдет великий артист» [10], ждут большие судьбоносные дела, а потому место юноши не в родном Нижнем Новгороде, и не в университетской Казани, где тот обучался на физико-математическом факультете, а в столице. Порукой тому служила ранняя творческая зрелость молодого музыканта, обусловленная не только редкой талантливостью, но и ранней зрелостью его личности, уже обнаружившей ответственность и независимость. Потому Улыбышев в конце 1855 года повез «на свой счет» восемнадцатилетнего Балакирева в Петербург. И прежде всего — к М. И. Глинке. Встреча эта оказалась крайне значимой для всех: для Глинки, для Улыбышева, для Балакирева, наконец — для России.

Собравшись покинуть опостылевшую страну, не оценившую ни его лучшее творение — «Руслана», ни его самого, оттолкнутого «светской чернью» из-за истории с разводом, Глинка наверняка был согрет мыслью о том, что в главном — в своих музыкальных заботах и чаяниях — он отнюдь не одинок. Наконец-то у него появился достойный продолжатель, который, невзирая на юность, обещал стать равным ему! Со всей определенностью Глинка сказал об этом сестре Л. И. Шестаковой: «...В первом Балакиреве я нашел взгляды, так близко подходившие к моим во всем, что касается музыки... он пойдет по стопам твоего брата... со временем он будет второй Глинка» [11, стб. 863].

Общение с Глинкой и его высокие оценки стараний Балакирева, успешный артистический дебют юноши, выступившего в качестве солиста с собственным фортепианным *fis-moll'*ным Концертом на столичной эстраде, окончательно определили его выбор судьбы музыканта. Он остался в Петербурге навсегда. И столица просияла Делом его рук — рожденной здесь легендарной «Могучей кучкой» и — шире — Новой русской школой. Переворот в отечественном музыкальном искусстве, «который затеял ко всеобщему скандалу Глинка» (В. В. Стасов), подхватил и развил Балакирев уже вместе с возвращенными им учениками. При этом балакиревцы не ограничились тесными связями с глинкинской традицией в качестве корневой в отечественной культуре. Своим

творчеством они внесли много нового, своего и тем определили наступление следующего узлового этапа в истории русской музыки, которая наконец-то вырвалась на мировую арену.

Столица, подарившая Балакиреву знакомство со многими выдающимися деятелями культуры (не только с Глинкой, но и с А. С. Даргомыжским, а также с В. Ф. Одоевским, А. Ф. Львовым, М. Ю. Виельгорским, В. А. Кологривовым и многими другими, включая зарубежных гастролеров), помогла найти среди них единомышленников. Причем это случилось почти сразу по приезде Балакирева в Петербург. Его встреча с Ц. А. Кюи на музыкальном вечере у Фицтума фон Экштедта зимой 1856 года положила начало образованию «Могучей кучки». Этому способствовало и сближение Балакирева с А. Н. Серовым и В. В. Стасовым, музыкальными критиками из глинкинского окружения.

И тот, и другой высоко оценили талант молодого музыканта и пророчили ему большое будущее. Особенно восторженно отнесся к Балакиреву Стасов, посчитавший встречу с ним событием: «Несмотря на свою большую еще молодость он приехал в Петербург не учеником, даже, так сказать, „не музыкальным гимназистом“, не „музыкальным студентом“, а целым молодым „профессором“ или „приват-доцентом“ русской национальной музыки. Сколько он знал и понимал в музыке, столько не знали и не понимали, кажется, все значительнейшие музыканты того времени, вместе взятые» [9, с. 302]. Из оценок и Глинки, и Стасова, да и Улыбышева ясно, почему именно Балакирев стал главой новой школы-направления. Им двигала не жажда духовной власти, а высокая идея благородного служения России — во всю мощь дарованных талантов и накопленных знаний. Кроме того, музыкант был наделен острым историческим чувством — этой живой связью с растущим веком, растущим внутри него и растущим им, то есть его делами. Отсюда — ясное осознание Балакиревым стоящих перед музыкальной Россией задач и путей их решения.

Из общения с Глинкой Балакирев наверняка знал о глубоко задевшей Мастера программной статье А. Г. Рубинштейна «Русские композиторы», опубликованной в 1855 году в авторитетных европейских журналах. Сначала она увидела свет в венском «*Blätter für Musik, Theater und Kunst*» (1855. № 296, 336, 337), а спустя некоторое время была перепечатана в Берлине, в «*Berliner Musik-Zeitung Echo*» (1855. № 29, 30). Суть не только в том, что автор подверг несправедливой критике глинкинскую оперу «Жизнь за царя», считая, что ее автору попытка создания национальной оперы не удалась. Проблема лежала значительно глубже. Как подчеркнул Балакирев, Рубинштейн отрицал даже «возможность существования самостоятельной русской школы музыки, требуя от будущих композиторов, чтобы они, оставив эфемерные мечтания о самостоятельности русской музыки, безусловно, подчинились бы образцам, выработанным на Западе» [цит. по: 2, с. 189].

В защиту национального искусства тут же вступились: отповедь Рубинштейну и высказанному им в статье дал Т. Бертольд на страницах петербургской прессы [12]. Но в Западной Европе он услышан не был. За рубежом еще долго судили не только о Глинке, но и о всей музыке в России в духе статьи Рубинштейна. В частности — такой авторитетный музыкант, как Ф. Фетис,

опубликовавший несколько посвященных Глинке статей в «Revue et musicale» в конце 1850-х годов. Фетис отвел русскому гению отнюдь не перворазрядное место, а «Камаринскую» расценил как произведение неудавшееся и монотонное. Фетису пламенно возразил в российской печати А. Н. Серов, немецкий музыкант Б. Дамке, в 1845–1855 годах трудившийся в Петербурге [1].

Балакирев ответил *Делом*. Выдвинем гипотезу: быть может, *разыгравшаяся полемика окончательно подтолкнула молодого композитора не только к выбору стези музыканта, но и к идее создания Новой русской школы как первоочередной задаче*. Во всяком случае, инициированный рубинштейновской статьёй спор в России и за ее пределами свидетельствовал о возникшей потребности в национальной самобытности отечественного искусства. Некоторое время тому назад проблема эта получила свое разрешение в области литературы во многом благодаря творчеству Пушкина. Теперь она встала во весь рост перед российскими музыкантами. Это требовало преобразования русской музыкальной культуры в целом, во множестве ее составляющих. К такой судьбоносной цели устремились Балакирев и братья Рубинштейны, но — разными путями.

При этом точка зрения великого Антона с его стремлением опереться на традиции западноевропейской культуры совпала с правительственной политикой и прежде всего — со взглядами великой княгини Елены Павловны (немки по происхождению, получившей образование во Франции), выступавшей в роли покровительницы русского искусства. Поэтому она и поддержала начинания А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов, не сочувствуя инициативам Балакирева. Тем труднее было главе «Могучей кучки» не только идти против течения, но и ломать государственный «лед» односторонней культурной стратегии, отнюдь недостаточной для развития духовного потенциала страны. В стремлении преодолеть эту односторонность юноше пришлось взять на себя львиную долю забот, не рассчитывая на ощутимую поддержку властей предрежащих. Бесценной опорой служило то, что эстетические взгляды Балакирева во многом совпали со взглядами высокочтимого творца оперного «Руслана». «Знакомство с Глинкой еще крепче закалило его коренные, задушевные симпатии, — отметил В.В.Стасов, — и его художественная физиономия утвердилась навсегда» [7, с. 169].

Подчеркнем: «навсегда» — это о принципиальных позициях музыкальной эстетики Балакирева, верности не только любимым творцам, но и памяти о них. Во второй же половине 1850-х годов вместе с укреплением эстетических позиций музыканта росло сознание важности вершимого им Дела. В качестве глобальной цели стало, вопреки рубинштейновскому утверждению, создание русской школы композиторов, объединившей учеников — единомышленников Балакирева. Он задал и главный вектор ее стилевых ориентиров, выделив в качестве «отца» новой русской музыки именно Глинку. Глинкинское начало Балакирев положил в основу воспитания кучкистов и всех тех, кто попадал в орбиту его влияния. При этом глава кружка чутко растил индивидуальности художников-новаторов, находя к каждому свой подход. Вот принципиальные отличия балакиревской Новой русской школы от детища А. Г. Рубинштейна — консерватории, где студенты должны были овладеть некой общей суммой универсальных знаний, не будучи связанными определенными стилевыми рамками.

Отсюда понятно, почему не учрежденная консерватория решила другую капитальную задачу, стоявшую перед отечественной музыкальной культурой, в ту пору наводненной разнородными течениями. Вместе с созданной Балакиревым школой-направлением в русской музыке *впервые* было сформировано ее ведущее стилевое русло, так называемый *mainstream*. Как кучкистов, так и консерваторцев, попавших под крыло Мастера, объединял и питал живительный родник глинкинского творчества, умноженный открытиями и подсказками Балакирева, которыми он щедро делился с подопечными. Это позволило пышно разрастись и цвести многоликой балакиревской Новой русской школе. В ее лоне оказались не только композиторы знаменитой «Пятерки». С ней связаны П.И. Чайковский и А. К. Лядов, А. К. Глазунов и С. М. Ляпунов, И. Ф. Стравинский и С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович и Р. К. Щедрин, С. М. Слонимский и В. А. Гаврилин. Думается, этот ряд имен устремляется не только в сегодняшний, но и в завтрашний день. А педагогические принципы и стратегия Балакирева ждут дальнейшего продолжения и развития.

Литература

1. Дамке Б. Фельетон. Музыкальное обозрение // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 29 января. № 23.
2. Зайцева Т. А. Милий Алексеевич Балакирев. Истоки. СПб.: Сударыня, 2000. 436 с.
3. Кюхельбекер В. К. О направлении нашей поэзии, особенно лирической в последнее десятилетие // Мнемозина, собрание соч. в стихах и прозе. Ч. 2. М.: в тип. Московского Императорского театра, 1824. С. 29–44.
4. Милий Алексеевич Балакирев. Летопись жизни и творчества / сост. А.С. Ляпунова, Э. Э. Язовицкая / редкол.: А. С. Ляпунова, Ю. А. Кремлев, Э.Л.Фрид (отв. ред.). Л.: Музыка, 1867. 600 с.
5. Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. Письма. М.: Гослитиздат, 1962. 487 с.
6. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музгиз, 1955. Изд. 7-е. VIII, 398 с.
7. Стасов В. В. Статьи о музыке: в 5 вып. [б. м.]: [б. и.], [19--] Вып. 3. 354 с.
8. Стасов В. В. Статьи о музыке: в 5 вып. М., 1980. Вып. 5-б. 271 с.
9. Стасов В. В. Собр. соч.: в 4 т. СПб.: типо-лит. «Энергия». 1906. Т. IV. 422 с.
10. Улыбышев А. Д. Письмо к г. Ростиславу // Северная пчела. 1855. № 290.
11. Шестакова Л. И. Из неизданных воспоминаний «Мои вечера» // РМГ. 1910. № 41. Стб. 862–867.
12. Berthold Th. M. I. Glinka und siene Oper “Жизнь за царя” // St. Petersburg-Zeitung. 1855. 21, 22, 23 November (6, 7, 8 Desember), № 258, 259, 260.

**Особенности исполнения романса М.И.Глинки
«Я помню чудное мгновенье»
в интерпретационной версии С.Я.Лемешева**

Перед современным исполнителем сегодня остро встала задача целостного осмысления эпохи романтизма, которое предполагает стилистически убедительную интерпретацию вокальных произведений того времени. Вокальное искусство М.И. Глинки – яркого представителя эпохи, полной противоречивых действий, – заставляет взглянуть на неё с позиций начала XXI ст. и сделать определённые обобщения. Для современного восприятия творчество М.И. Глинки – своеобразный «документ» из романтического прошлого, его опосредованно-редактируемая, творчески осмысленная и зафиксированная в нотный материал реальность.

Показателен в данном аспекте и его известный романс «Я помню чудное мгновенье» на стихи А.С. Пушкина, написанный композитором в 1840 г. Это произведение стало синтезом совершенных черт камерно-вокальной лирики М.И. Глинки, музыка которого идеально сливается со словом. Ни в одном другом романсе М.И. Глинки нет такого гармоничного выражения художественной идеи – простоты и изысканности сочетания в музыке непосредственного чувства и высокого мастерства.

Цель данной статьи – попытаться осуществить целостный как исполнительский, музыкально-теоретический, музыкально-интерпретационный анализ романса М.И. Глинки. В то же время предложенные исследования, на наш взгляд, дадут возможность камерно-вокальным исполнителям глубже проникнуть в авторский замысел этого произведения.

Романс М.И. Глинки, как уже отмечалось, является примером неразрывного единства поэзии и музыки. Поэтический шедевр А.С. Пушкина получил достойное музыкальное сопровождение, которое уже более 180 лет тешит слух ценителей музыкального искусства.

К его созданию причастны две женщины – Анна Петровна Керн и её дочь Екатерина Ермолаевна. Первая вдохновила Александра Сергеевича на создание стихотворного шедевра, вторая – Михаила Ивановича на создание музыкального шедевра.

Попутно вспомним некоторые факты из истории написания романса. В 1826 г. М.И. Глинка познакомился с Анной Петровной. У них возникли дружеские отношения, сохранившиеся до самой смерти композитора. Впоследствии она опубликовала «Воспоминания о Пушкине, Дельвиге и Глинке», в которых рассказала об эпизодах её дружбы с композитором [1, с. 5]. Учитывая

это, знаковым представляется обращение композитора к поэзии гения русского поэтического слова, которым он своеобразно начал национальную русскую пушкиниану.

В романсе передано бескрайнее чувство одиночества и пустоты, переполняющие душу и сердце лирического героя, его поиск душевного покоя, незримый образ любимой и т.д. Изображая последний, композитор косвенно передаёт состояние своей души. Настроение этого романса созвучно с лирическим образом. Несмотря на волнующее звучание в средней части произведения («Шли годы, бурь порыв мятежный...»), в нём присутствуют нотки ностальгии, тоски по прошлым светлым и спокойными годами юности, надежде, символом которых служит светлый образ возлюбленной. Все подтексты, связанные с написанием этого произведения, обобщены в этом лирически-отчуждённом монологе. Полифония значений перерастает в открытый трагизм ситуации: герой прощается с бурной юностью навсегда, его ожидают сомнение и неопределённость.

Таким образом, в основе гипотетического замысла лежит соответствие между образным строем музыки и настроением, воплощённые поэтом. Темы «Художник и Время», «Художник и его высокий душевный порыв» прослеживаются в подтекстах вокального произведения. Трагическое ощущение жизни, предчувствие ранней смерти (известное выражение Д. Мережковского «Поэты на Руси не любят долго жить...»), ностальгия за утраченным душевным спокойствием юности, неопределённость, шаткость положения, туманность перспектив будущего, надежда на очистительную силу Вечного Классического Искусства роднит мироощущение поэта и композитора, подчёркивают гениальность творческих предсказаний А.С. Пушкина и глубину ощущений М.И. Глинки [3, с. 21].

Эта поэзия является классическим катреном: классическим в том понимании, что каждая строфа содержит законченное мнение. В отличие от формы стиха А.С. Пушкина, в романсе М.И. Глинки последняя строчка каждой строфы повторяется. Этого требовали законы музыкальной формы. Особенностью содержательной стороны стихотворения А.С. Пушкина, есть законченность мысли в каждой строфе, которую М.И. Глинка тщательно сохранил и даже усилил средствами музыки. Можно предположить, что в этом примере ему могли послужить песни Ф. Шуберта, такие романсы, как «Форель», «Серенада», где музыкальное сопровождение строф строго слажено со содержанием данного эпизода.

Романс М.И. Глинки построен таким образом, что каждая строфа в соответствии с её литературным содержанием имеет своё музыкальное оформление. Композитор особенно тщательно к этому относится. Прислушиваясь к звучанию романса, обратим внимание на некоторые смысловые особенности передачи настроения. Всё начинается с рассказа о прошлом: герой вспоминает про подаренный ему чудесный образ; музыка фортепианного вступления звучит в высоком регистре, тихо, ясно, словно мираж. В третьем куплете (третья строфа стиха) М.И. Глинка мастерски передаёт в музыке «бурь порыв мятежный»: в аккомпанементе само движение становится взволнованным, аккорды звучат, словно ускоренные удары пульса, активные короткие гаммообразные пассажи,

как вспышки молнии. В музыке этот приём происходит от т.н. тират, что часто используются в произведениях, освещающих борьбу устремлений, порыв. Этот бурный эпизод сменяется в том же куплете эпизодом, в котором тираты уже затихают, звучат будто издалека («...я забыл твой голос нежный»).

Для передачи настроения отчуждения и мрака М.И. Глинка тоже находит замечательное по выразительности решение: аккомпанемент становится аккордовым, нет ни каких бурных пассажей, звучание аскетичное и грустное. После этого эпизода особенно ярко и вдохновенно звучит реприза романса (возвращение начального музыкального материала – трансформированное пушкинское возрождение), которое начинается со слов «Душе настало пробужденье».

Музыкальная реприза у М.И. Глинки отвечает поэтической репризе. Тема любви достигает кульминации в коде романса и приходится на последнюю строфу стиха. Здесь она звучит страстно и возбужденно на фоне аккомпанемента, передающего биение сердца.

Музыкальная композиция тончайшим образом отражает поэтическую композицию. М.И. Глинка в своём романсе следит за каждой мыслью-образом поэта. И не только за самой мыслью, но и за тонкой игрой поэтического звучания ритма, за всем тем, что в поэтическом произведении неотделимо от авторского замысла [2, с. 48].

В этой связи рассмотрим подробнее композиционное устройство романса.

Мелодия первой, плавно льющейся части, является отличным образцом глинковской лирической кантилены. Её музыкальная самостоятельность и совершенство словно указывают на обобщённый подход к тексту. Музыка романса вырисовывает привлекательный образ «Гения чистой красоты». Музыкальный ритм есть точной «записью» ритма поэтического и передаёт все его изменения. В целом, мелодия не безразлична и для отдельных образов – метафор текста. Так, на словах «мимолётное виденье» мелодия выразительно освобождается от власти метра, становится лёгкой и невесомой.

Музыкальный образ первой части романса сосредоточен в мелодии, лёгкие арфообразные фигурации фортепиано только поддерживают голос. *Canto spianato e dolce* выдержано во всей строфе спокойным ритмом в фортепианном сопровождении. Нет ни одного момента, который мог бы нарушить единство и цельность доминирующего настроения.

В средней части «Шли годы» резко изменяется характер вокальной партии и соответственно ей и партия фортепиано. *Bel canto* меняет вокальная декламация: чётко скандирующий текст, партия фортепиано приобретает взволнованный, тревожный характер (тираты баса, репетиции аккордов).

Весь звуковой образ приобретает более чёткий, материальный характер: «мимолётное виденье» исчезло, приблизилась суровая действительность.

В словах «и я забыл твой голос нежный» М.И. Глинка оттеняет нежность этой фразы более плавной мелодичной линией, спокойным ритмом, *pp* и *dolcissimo* и «модуляцией», направленной в *f-moll*.

Второй раздел начинается в резко отдельном от всего предыдущего тональном плане: после «каденции» в *C-dur* отклонение в *As-dur*.

Поэтическая строка «В глуши, во мраке заточенья» трактован как развёрнутый предикт к репризе. Музыкальный образ как бы является реализацией слов «Тянулись тихо дни мои». Это постепенный, приостановленный синкопами в партии фортепиано подъём к кульминации. Гармоничная жёсткость – ряд мелодических поворотов в вокальной партии, основанных на секундах из партии фортепиано. Кульминация, готовящая репризу, строится на очень важных в логическом и композиционном отношении словах «Без слёз, без жизни, без любви...». Конец двустушия, логично связанного с выводом и смысловым итогом всего стиха, – слова «и жизнь, и слёзы, и любовь!». И в стихотворении, и в музыке готовятся эти завершающие строки.

М.И. Глинка намеренно избегает частых и тем более случайных кульминаций, пользуясь мелодическими вершинами экономно и осмотрительно. Кульминация в этом романсе соответствует логическому центру всей композиции произведения. Реприза и кода романса не являются простым возвращением к начальному образу. Здесь звучит уже не лирическое воспоминание о прошлом, а живое радостное ощущение настоящего времени. Изменения, которые композитор вносит в музыку репризы, не большие, но выразительные – внесены отличия в оттенок исполнения (*spianato e dolce – con passione*) введением непрерывного движения шестнадцатыми. Ритмическое дробление придаёт музыке взволнованный характер в соответствии с поэтическим текстом и ремарок композитора *con passione*.

В этом есть и некоторый изобразительный штрих, тонко и ненавязчиво введённый М.И. Глинкой: мелодичный рисунок фигуры сопровождения, быстрое повторение секундового, а впоследствии терцевого интервала, вызывающего в контексте данного словесного текста ассоциации с биением сердца. И хотя в сравнении с общим усилением взволнованности музыки эта изобразительная деталь находится словно на втором плане, она всё же воспринимается сравнительно легко.

Кульминация кода по композиционной высоте абсолютно соответствует кульминации предикта, но звучит по-другому: кульминация предикта достигалась медленно и тяжело, а кульминация коды – легко и свободно. Выразителен и спад после кульминации: общая нисходящая линия состоит из ряда нисходящих мотивов, не дающих мелодии стихнуть, только хроматический ход на слове «слёзы» даёт едва заметную тень, как непродолжительное воспоминание о прошлых переживаниях.

Таким образом, в основе главной идеи цикла лежит взаимопроникновение композиционных особенностей различных способов развития действия произведения, обусловленное сложностью замысла. Развитие внутри романса опирается на специфику куплетной формы, типичной для народной песни.

Последовательное проведение песенности воспринимается как отзвук романтической шубертовской традиции с её структурной простотой при интенсивном развитии образного содержания. Чувствуется сближение мелодики с речевыми интонациями. Кроме того, сильным объединяющим началом романса является принцип сквозного развития, используемый композитором. В конце

концов, синтез различных формообразующих принципов обеспечил объёмность, смысловую композиционную полифонию идеи этого произведения.

Исполнительская версия романса С.Я. Лемешева демонстрирует исполнительский подход стилистически убедительным исполнением гениального творения русского композитора. Очевидно и то, что его интерпретация данного произведения, соответствует особенностям замысла и идеи М.И. Глинки и являются близкими по способу осмысления материала и характеру исполнения. Данной интерпретации способствуют также подробные указания в нотном тексте: изменения темпа, динамические нюансы, смысловые акценты, зафиксированные автором в нотах и, которые подробно воспроизведены исполнителем.

Трактовка С.Я. Лемешева ассоциируется с широтой осмысления оперного замысла. Ориентация на классический оперный стиль исполнения – стилевая установка данной интерпретации. Романс в его видении является художественной трактовкой «широкими мазками»: певец мыслит значительными построениями, что придаёт его исполнению ощущение формообразующей целостности. Важная роль здесь отведена мелодекламации т.е. чёткому произношению поэтического текста. Чёткая структуризация последнего передаётся и в музыке, где ритм играет ведущую роль.

Идея постоянного движения, которую воспроизводит не только певец, но и концертмейстер, опирающиеся в интерпретации на подчёркнуто точное соблюдение метроритмических особенностей. Здесь образы насыщены движением, а в быстром тиратном времени они приобретают вихревое, эмоциональное начало. Своеобразие интерпретации формирует сопоставление достаточно активного темпа и одновременно тихого, приглушённого пения, выраженного на пиано и пианиссимо, которое обычно очень сложно даётся рядовым исполнителям. Это позволило певцу органично завершить романс, ритмическое движение которого в инструментальной партии не стихает до конца.

Таким образом, исполнительский замысел С.Я. Лемешева (партия фортепиано – С.К. Стучевский) связан с усилением в романсе драматического начала, проявляющегося в особом внимании к синтаксическим единицам текста, их взаимодействию с мелодией и объединяющей роли фортепиано, что служит ритмическим стержнем исполнения.

Композиционная идея сосредоточена в трактовке романса как яркой оперной сцены-монолог с глубоким и ярким образным развитием. А семантическая – в диалоге инструментальной и вокальной партий, нахождении камерно-инструментального баланса-звучания между пением, что во многом обусловлено строением поэтического первоисточника, и чёткой метроритмической структурой фортепианной партии, которая подчинена музыкальным закономерностям. Распев, широта фразировки, эмоциональность распространяются не только на трактовку лирико-созерцательных частей романса, они проникают и в динамические, активные образы среднего тиратного раздела, обеспечивая таким образом убедительность интерпретации стиля или, другими словами, «высокое качество исполнения».

Всё подчиняется единому исполнительскому замыслу – раскрыть образную полноту звучания камерно-вокальной лирики, которой насыщено это гени-

альное произведение М.И. Глинки. При этом в основе композиционной идеи лежит передача поэтических структур непрерывности сквозного музыкального становления, законам точной мелодической интонации. Семантическая идея этого исполнения является скорее воспроизведением равного, эмоционально-выразительного тону интонации, характерного для русской вокальной лирики, базирующейся на соответствующем народно-песенном начале.

Романс «Я помню чудное мгновенье», который отпраздновал свою полуторавековую историю, является вершиной камерно-инструментальной лирики композитора. Интерес к этому произведению не угасает и сегодня, хотя это одна из самых сложных камерно-вокальных работ эпохи романтизма. Сочетание творчества гениального поэта и знаменитого основателя русской романтической композиторской школы XIX в. подарили миру яркое национальное произведение, написанное в традициях классической вокальной музыки. Поливекторность музыкального замысла, оригинальность идеи раскрывают перед исполнителями многообразные возможности их воплощения, что и обуславливают долгую сценическую жизнь этого произведения.

Литература

1. Керн, А. П. «Воспоминания. Дневники. Переписка.» / Книга. – М.: Правда. 1989. – С. 5-6.
2. Натансон, В. А., Рощина, Л. В. «Вопросы музыкальной педагогики» / сб. статей Педагоги делятся опытом. – вып. №5. М.: Музыка. – 1984. – С. 48–49.
3. Розанов, А. С. «М.И. Глинка» / Альбом. – М: Музыка. – 1987. – С. 21–22.

Татьяна Красковская (Петрозаводск)

М.И.Глинка: формирование оперной школы

Юбилейные даты со дня рождения русского композитора Михаила Ивановича Глинки (1804–1857) всегда имели в России особый статус и широко отмечались на государственном уровне. В честь 100-летия со дня рождения композитора в 1904 году на заседании Московской городской думы было принято решение установить бюст композитора в первом городском Народном доме и ежегодно, в день рождения композитора, исполнять там его произведения. Уже в советское время к 100-летию со дня смерти композитора почта СССР выпустила серию почтовых марок с изображением портрета композитора и сцены из оперы «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»), а в год 150-летия со дня рождения был учреждён Музыкальный фестиваль имени М. И. Глинки (традиционная «Глинковская декада»)¹. В 1966–1991 гг. Премию имени Михаила Глинки присуждали за создание выдающихся сочинений в области музыкального искусства любого жанра, а также написание книг по истории музыки.

С беспрецедентным размахом отмечалось 200-летие со дня рождения композитора. Согласно плану, утверждённому Министерством культуры Российской Федерации, в Большом театре состоялась новая постановка «Руслана и Людмилы», прошёл международный симпозиум, посвящённый проблемам изучения и исполнения оперы, Московской и Санкт-Петербургской консерваториями была организована международная научная конференция в рамках фестиваля «Глинка. К 200-летию со дня рождения», открылась большая музейная экспозиция в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени Глинки в Москве, состоялся 47-й Всероссийский музыкальный фестиваль в Смоленске, фестивали в Москве и Санкт-Петербурге и множество концертов в различных городах России, были проведены реставрационные работы памятников на родине композитора².

220-летие со дня рождения Глинки в наступившем году – особый повод ещё раз обратиться к жизнеописанию русского композитора, его творческому наследию, отметить факты, которым ранее не придавалось особого значения. Так, в жизни композитора было одно событие, которое в исследованиях освещается не часто. Эпизод этот связан с вокально-педагогической деятельностью композитора и его командированием в Малороссию для набора певчих в При-

¹Известно, что всесоюзный оргкомитет фестиваля возглавил в 1957 году Д. Д. Шостакович, а, начиная с 1969 года, «Глинковскую декаду» вела заслуженный деятель искусств РФ, московский музыковед Ж. Г. Дозорцева.

²Шабшаевич Е. «Славься!» // Российский музыкант. 2004. №4 (1226). URL: <https://rm.mosconsv.ru/?p=4188> (дата обращения: 28.02. 2024).

дворную певческую капеллу¹. В Михайловском монастыре Глинка впервые услышал пение ученика Киевской духовной семинарии Семена Гулака-Артемовского (1813–1873). Так состоялась встреча автора первой национальной русской оперы с будущим легендарным басом-баритоном, исполнителем партии Руслана и автором оперы «Запорожец за Дунаем», увидевшей свет Петербургской театральной рампы в 1863 году. Процесс подготовки Глинкой Гулака-Артемовского к оперной сцене показателен для становления русской певческой школы, в котором автор «Руслана» сыграл далеко не последнюю роль [9]. Но, как окажется в дальнейшем, для Гулака-Артемовского певческая школа станет также и школой оперной.

В современной научной литературе жизни и творчеству малороссийского певчего С. С. Гулака-Артемовского уделено совсем немного внимания². Всплеск интереса к его фигуре и композиторскому творчеству пришёлся на 1950–1970-е годы, когда в периодических изданиях Украинской ССР обсуждались проблемы развития национального оперного театра, скорее всего, в русле дебатов о советской опере [14]. В 1962 году вышла скромная (90 страниц) монография Л. С. Кауфмана «С. С. Гулак-Артемовский» [8]³. Другим доступным источником является двухтомный словарь А. М. Пружанского [17], в котором знаменитому певцу и композитору отведено гораздо большее внимание, нежели другим героям данного свода.

Напомним некоторые вехи биографии Семена Степановича Гулака-Артемовского. Он родился в 1813 году на хуторе Гулаковщина Черкасского уезда Киевской губернии⁴. Будущий российский певец вырос в семье священника и в 11-летнем возрасте поступил в Киевское духовное училище, чтобы пойти по стопам отца. Однако его звонкий дискант был замечен митрополитом Евгением (Болховитиковым), и судьба повела юного певчего своей дорогой: сначала в митрополичий хор Софийского собора в Киеве, а затем – в хор Михайловского монастыря, откуда уже вместе с Глинкой он последует в Петербург. Известно, что певчий обладал необыкновенным природным бас-баритоном, а Михаил Иванович искал певцов не только для пополнения петербургской оперной сцены, но и для своего «Руслана», над которым он уже работал и сетовал на то, что «существовавшего до тех пор персонала было бы недостаточно для нового произведения» [19, с. 435]. Находясь в Качановке, которая

¹ В комментариях к «Запискам» сказано, что в 1838 году Глинка выехал из Петербурга «в сопровождении учителя пения Д. Н. Палагина, певчего Н. Н. Шеинова, дядьки Г. П. Саранчина и своего слуги Я. У. Нетоева» [3, с. 172]. Побывав в Новоспасском, он направился в Новгород-Северск, Воронеж, Нежин и Чернигов, где отобрал для капеллы пятерых мальчиков и певчего Бальбинского, проехал в Качановку, а затем в Киев.

² Гораздо больше сведений о нём можно найти на страницах всемирной сети Интернет, где достоверность тех или иных фактов не всегда имеет документальное подтверждение.

³ Перевод на русский язык был сделан в 1973 году.

⁴ Необходимо напомнить, что в то время Киевская губерния была частью Малороссии, воссоединившейся с Российским государством еще в 1654 году, и входила в состав Российской империи вплоть до образования СССР, когда Гулак-Артемовского возведут в ранг создателя первой национальной украинской оперы «Запорожец за Дунаем».

явилась своеобразным «пунктом сбора певчих» перед отъездом в Петербург, перспективный певец уже мог слышать, как Глинка работал над фрагментами будущей оперы: Балладой Финна, Маршем Черномора и Персидским хором [8, с. 12]. Как указывает Кауфман, Глинка в своём промежуточном отчете Львову ни словом не обмолвился о том, что помимо мальчиков-дискантов нашёл в Малороссии ещё и такого оперного певца [там же, с. 11]. Не было сведений об этой находке и в итоговом рапорте, что свидетельствует об особых планах композитора на незаурядный талант певчего. Известно также, что вакантного места в Придворной певческой капелле для Гулака-Артемовского не оказалось, поскольку выделены были лишь места для Бальбинского и Крутицкого. Кауфман подробно описывает, как Глинка хлопотал о том, чтобы Гулак-Артемовский получил свидетельство, разрешающее ему оставаться в столице (и даже сам его получил!), обращался к председателю Петербургской казённой палаты А. Жадовскому с просьбой перевести певца из духовного ведомства в светское, т.е. сделал всё возможное, чтобы Гулак-Артемовский остался в Петербурге. Эти факты, которым обычно не придавалось значения, служат особым штрихом к портрету композитора, характеризующим его не только как педагога, но и как наставника, осознающего меру ответственности за судьбу своих подопечных.

Глинка до 1839 года давал Артемовскому уроки вокала, готовил для оперной сцены, о чём есть свидетельство в «Записках» [3, с. 86], обучал его культуре исполнения и даже устроил ему занятия с Н. В. Кукольниковым по освоению французского и итальянского языков. Специально для Артемовского Михаил Иванович написал две украинские песни «Гуде вітер вельми в полі» и «Не щербечи, соловейко», а в 1839 году вместе с А. С. Даргомыжским организовал первый публичный концерт в театральном зале Юсуповского дворца. Присутствовавший на концерте меценат П. Н. Демидов оказал певцу финансовую помощь для поездки за границу в целях дальнейшего обучения вокальному мастерству.

Гулак-Артемовский был необычайно одарён: он имел уникальный природный тембр и объём голоса, блестящие актёрские данные, талант к живописи и композиторский дар. В его творческом наследии осталось большое количество сочинений – романсов, с которых он скромно начал осваивать композиторское ремесло, обработок украинских песен и оригинальных песен в народном духе. Их успех вдохновил Артемовского на создание крупных музыкально-сценических произведений – вокально-хореографического дивертисмента «Украинская свадьба» (1852), музыки к собственной комедии-водевиллю «Ночь накануне Иванова дня» (1852), музыки к драме «Разрушители кораблей» (1853), а также оперы «Запорожец за Дунаем».

Факт перевоплощения Артемовского – певца в Артемовского – композитора вполне объясним в ракурсе микроистории. В 1839 году Гулак-Артемовский отправился в Париж, где окунулся в атмосферу опер Беллини и Доницетти, постигая искусство мастеров *bel canto*: Рубини, Лаблаша, Тамбурини. Семен Степанович брал уроки у итальянца по происхождению, певца, композитора и педагога Алари, у преподавателей пения Мартолини и Романи. После почти годового курса вокала у Алари Гулак-Артемовский съездил с ним в

Италию (Флоренцию), где наряду с *bel canto* осваивал азы мелодекламации. Успешно продвигаясь в освоении техники прекрасного пения, в начале 1841 года Артемковский получил ангажемент во Флорентийскую оперу, где исполнял сольные партии в «Беатриче ди Тенда» Беллини, «Лючии ди Ламмермур» Доницетти и «Браво» Меркаданте. После стажировки у мастеров итальянского *bel canto* и успешных дебютов на оперной сцене Флоренции Гулак-Артемковский вернулся в Россию [17, с. 129]: дорога на императорскую сцену была открыта. До 1865 года певец бессменно выступал в составе оперной труппы не только в Петербурге, но и в Москве, а также гастролировал в провинциальных театрах. В составе петербургской оперной труппы прошедший итальянскую вокальную школу русский певец исполнял партии в операх Доницетти («Лючия ди Ламмермур», «Велизарий», «Фаворитка») и «Норме» Беллини. Театральная публика Петербурга в 1840-е годы находилась под большим впечатлением от спектаклей итальянской оперной труппы во главе с Джованни Баттиста Рубини. Гулак-Артемковский наряду с другими певцами был отобран для исполнения сольных партий в постановках итальянской труппы, исполнял уже знакомые ему соло в операх итальянских композиторов, в том числе, Россини (Яго из «Отелло», Рудольф из «Карла Смелого»¹), а также партии Командора и Мазетто в полюбившемся петербуржцам «Дон Жуане» Моцарта. Таким образом, итальянская школа буквально «вросла» в сознание малороссийского певца вместе с азами искусства *bel canto*. Важно заметить, что первый сценический опыт был получен во Флоренции, где сильна была старая итальянская традиция сочинения оперных спектаклей самими певцами [18]. Если принять во внимание перечисленные факты, то станет понятно, почему путь Артемовского – певца так естественно продолжился композиторской карьерой.

Кульминацией его композиторского творчества стало создание оперы «Запорожец за Дунаем», в которой он выступил автором музыки и либреттистом. В биографическом очерке Кауфмана подробно описаны первые шаги на поприще композиции, а также предпосылки создания оперы, связанные с формированием прогрессивных взглядов композитора в 1850-е годы. Тогда шла дискуссия о национальном самоопределении народов Российского государства, в том числе, обсуждались вопросы защиты прав украинского народа на собственный язык, литературу, театр и образование. Малороссийский певец всецело разделял прогрессивные взгляды поэта Тараса Шевченко, находящегося в это время в опале, и принимал самое активное участие в продвижении самобытной украинской культуры. Вполне вероятно, что желание композитора создать оперу, в которой воплотился бы образ украинского народа с только ему присущим чувством патриотизма и храбростью, природным юмором и благородством, основывалось на этих идеях. Кроме того, композитор уже создал водевили «Украинская свадьба» и «Ночь накануне Иванова дня», в которых эта цель была достигнута. Теперь нужно было перенести эти идеи на произведение в оперном жанре, в котором Гулак-Артемковский ещё не работал. Вполне естественно в таком случае обратиться к опыту своего авторитетного учителя, дру-

¹ Под таким названием долгие годы в России шла опера Россини «Вильгельм Телль».

га и наставника – Глинки, который после премьеры оперы «Жизнь за царя» обрёл статус создателя русской национальной оперы [11]. На тот момент, выбирая модель для своего произведения, Артемьевский не мог сделать выбор между оперой зарубежного композитора, «трагедией на музыке» О. А. Козловского и «бытовых представлений» А. Н. Титова. Возможно, он обратился бы к наследию А. Н. Верстовского («Пан Твардовский», 1828; «Вадим», 1832; «Аскольдова могила», 1835), но, вероятно, авторитет личности Глинки был для него значительнее. Об этом говорят и факты. Гулак-Артемьевский некоторое время жил в квартире своего вокального педагога, на протяжении долгого времени дружески общался с ним, исполнял и слушал его сочинения. В сентябре 1857 года, уже после смерти учителя, он дал бенефис, в программу которого по его настоятельным требованиям был включён второй акт «Руслана». Гулак-Артемьевский вместе с Булаховым и Петровым хлопотал за возобновление постановок «Руслана и Людмилы» в 1857–1858 годах.

Для Глинки идея национального, реализованная в «Жизни за царя», заключалась в воплощении уваровской триады «Православие – самодержавие – народность». Е. Лобанкова в своей монографии убедительно показывает, каким образом эти компоненты теории официальной народности «реализуются в сложном переплетении сюжетного, сценографического и музыкального рядов» [11, с. 74]. Напомним, что проект «первой национальной оперы» начался у Глинки с тщательного выбора сюжета, который был бы актуален в контексте данной идеологии [там же, с. 73–74]. В «Жизни за царя» концепт «православие» Глинка воплотил через ораториальность и аллюзию на партесный концерт с обязательной семантизацией тембров; соединил на уровне музыкального языка народную песенность с церковной певческой традицией, обратился к символике колокольности, привнёс в мелодику барочные риторические фигуры. В драматургическом плане он сформировал ситуацию двойного венчания, создал смысловые параллели с сюжетом Священного писания и т. п. Концепт «самодержавие» был выражен в косвенных характеристиках царя Михаила Романовича, в сквозном проведении мотивов хора «Слався», «народность» – в создании мифа семьи, вокально-хоровых сценах, противопоставленных танцевальной характеристике поляков, омузыкаливании быта крестьян, применении средств музыкальной выразительности народно-песенной сферы [там же, с. 75–84]. При этом Глинке удалось вписать триединый концепт «Православие – самодержавие – народность» в общеевропейскую традицию большой романтической оперы. В этой модели большое значение имеет национальный конфликт, который Глинка, во-первых, мастерски показывает через тональный, ладовый, жанровый и тембровый контраст, во-вторых, последовательно развивает на протяжении оперы, используя симфонизацию и лейтмотивный подход.

Опера «Руслан и Людмила» – продукт уже другого времени, однако освоенная Глинкой в «Сусанине» работа по модели в этой опере тоже присутствует, но реализуется по-другому. Р. А. Нагин в своем исследовании приходит к выводу о том, что эпические черты, характерные для русского музыкального искусства, органично соединяются с жанровыми признаками «волшебной оперы»: декоративные сценические приёмы, излюбленные авторами либретто сюжет-

ные мотивы, волшебные предметы, антитеза реального и фантастического [13, с. 15–18]. От «волшебных» опер европейского образца сочинение русского композитора отличают принципы эпической драматургии.

В обеих операх Глинки национальный стиль сложился из воспроизведения интонаций русской песенности во всех её жанровых, ритмических и ладовых проявлениях, в воссоздании квинтэссенции русского мелодического начала в знаменитом «глинкинском гексахорде». Только в «Руслане» композитор заметно расширил жанровый диапазон, применяя речитации, заклинания, приговоры, используя архаичные лады, асимметричные размеры. Кроме того уникальный слух Глинки и его «вокальное ухо» позволили органично, «без швов» переплести интонации русской песенности с вокальной техникой *bel canto*¹. Здесь необходимо подчеркнуть, что отношения русского композитора с итальянской музыкой не всегда были однозначны. Так, например, А. Джуст в статье «Михаил Глинка и Италия: история противоречивых отношений» констатирует: «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» [5, с. 209]. Глинка осваивал исполнительскую манеру, характерную для оперы-буффа, занимался итальянским языком и композицией с Л. Дзамбони, в своём путешествии по Европе 1830-х годов познакомился с В. Беллини, Г. Доницетти, пианистом Ф. Поллини, певицей Дж. Паста и другими итальянскими музыкантами и их творчеством. «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» [там же, с. 218]. Итальянский стиль был воспринят Глинкой также в период деятельности в Придворной певческой капелле. Известно, что до назначения А. Ф. Львова директором капеллы характерной чертой духовной музыки было смешение русского и итальянского стилей (вслед за Дж. Сарти). Назначение же Львова ознаменовало стилистический поворот, связанный с т. н. «немецким» стилем, который не был поддержан Глиной, оставшимся на «итальянской» линии [20, с. 14].

Принципы работы по модели, освоенные Глинкой в своём оперном творчестве, были последовательно воплощены Гулаком-Артемовским в процессе создания оперы «Запорожец за Дунаем», только жанровой моделью была выбрана комическая опера. Это неудивительно, поскольку в 1840-е годы в Петербурге звучали комические оперы популярного в то время Россини – «Итальянка в Алжире» и «Севильский цирюльник» [7], а также «Похищение из Сералия» Моцарта.

¹Связям музыки Глинки с итальянской культурой посвящена монография Е. Петрушанской [16].

Опера «Запорожец за Дунаем», впервые поставленная на сцене Мариинского театра в 1863 году, имела большой резонанс, о чём свидетельствуют рецензии, приведённые в биографических данных о композиторе. Во всех отзывах отмечался артистический талант Артемовского – исполнителя партии Караса. В то же время опера стала центром дискуссий о творческой самостоятельности её автора. Критик Загребельный назвал «Запорожца» «первой украинской оперой» и «новым проявлением народного самосознания» [цит. по: 8, с. 109]. М. Рапопорт отметил, что Гулак-Артемовский «стремился изобразить в своём произведении, по возможности верно, малороссийский характер, представить эскиз из жизни малороссийских казаков, представить народную картину и [это] ему вполне удалось» [там же]. На влияние итальянского оперного искусства указывал критик П. Ильин, говоря о заимствовании финального дуэта Караса и Одарки из оперы Доницетти «Любовный напиток» [там же, с. 111]. Д. Ревуцкий писал о том, что «стиль названных итальянских композиторов [Доницетти, Беллини] с их мелодикой (только без колоратур), ритмикой и гармониями отразился в ‘Запорожце за Дунаем’» [там же]. Мнение о том, что опера Гулака-Артемовского является плагиатом Моцартовской оперы «Похищение из Сералия» было высказано критиком З. Лисько [там же, с. 113].

Идея «итальянской прививки» Гулака-Артемовского, впервые выдвинутая Ревуцким, нашла продолжение и в научных исследованиях XX столетия. В частности, И. Драч в своей статье [6] аргументирует версию об итальянском влиянии и показывает, как в «Запорожце» воплотилось воздействие стиля Россини. Автор публикации обращает внимание на малоизвестный факт исполнения Гулаком-Артемовским партии Мустафы в россиниевской опере «Итальянка в Алжире» в 1850 году. Возможно, в результате работы в этом спектакле он увидел в либретто А. Анелли потенциальный сюжет для своей будущей оперы. Действительно, фабулы «Запорожца» и «Итальянки» схожи во многом: «сохраняется та же планировка действия, те же сюжетные мотивы, сценические положения, тот же набор действующих лиц, оппозиция молодых влюбленных семейной паре» [там же, с. 77]. Но подобные параллели можно провести и с моцартовским «Похищением из Сералия». Действие в обоих случаях разворачивается в Турции второй половины XVIII века. В этих операх есть пары, которые готовы рисковать жизнью ради свободы (Бельмонт и Констанца, Оксана и Андрей), есть соперники, влюблённые в главных героинь и создающие любовный треугольник (Паша и Прокоп Терень). Венчает оперы благополучный финал: моцартовский Паша прощает сразу всех влюблённых за попытку бегства (Бельмонта и Констанцу, Педрильо и Блонду); Султан Гулака-Артемовского возвращает свободу вольнолюбивому украинскому казачеству и дарует жизнь Оксане и Андрею.

Указанные сходства подтверждают мысль о том, что Гулак-Артемовский подобрал для своей оперы распространённый сюжет, который включал в себя «турецкую тему», характерную для популярных в то время и известных ему опер-buffa.

Текст либретто, как прозаический, так и стихотворный, был написан самим композитором на малороссийском наречии¹. Исполнение оперы в Петербурге на этом диалекте подтверждается рецензией Загребельного, в которой он отмечает, что исполнительница партии Оксаны Д. Леонова произносила слова «по-украински недурно» [8, с. 109]. Известно, что в то время в Петербурге украинский язык бытовал и понимался именно как диалект, являющийся «ответвлением» русского языка [1]. Петербургская публика охотнее слушала оперы на итальянском и немецком языках, в то время, как русский язык воспринимался как некий «чужеродный» элемент. Звучание же малороссийского наречия напомнило об одной традиции комической оперы, идущей от неаполитанской диалектной комедии 1700–1730-х годов и обусловившей использование наречий и диалектов в текстах либретто [12, с. 4].

Стремясь создать национальную оперу, Гулак-Артемовский воспользовался сюжетной формулой и драматургической моделью итальянской оперы-*buffa*. Наряду с музыкальными номерами в ней присутствуют разговорные диалоги. В действие включён «персонаж без пения» – Прокоп Терень. Композитор сохраняет вокально-регистрационную иерархию ведущих партий, подчеркивающую возраст и социальный статус героев: Иван Карась (запорожец, 45–50 лет) – характер «важный» – бас, сирота Оксана, проживающая в доме Карася – сопрано, молодой казак-запорожец Андрей – удалой тенор.

В музыке оперы ярко представлена украинская народная песенность, обеспечившая опере демократический характер. Кауфман очень подробно прослеживает эту линию, отмечая народно-песенные истоки буквально в каждом номере. Помимо развёрнутых арий и каватин (№ 8 «Теперь я турок») звучат характерные для комической оперы жанры: романс (Романс Одарки «Месяц ясный») и песня. Этот ряд продолжают буффонные скороговорки (№5 Песня Карася, № 21 Речитатив и хор), виртуозные рулады в сочетании с выразительным речитативом (№ 15 Песня Оксаны «Ангел ночи»), арии и оркестровые эпизоды с признаками танцевальных жанров (Вступление, романс Одарки в ритме вальса, Марш Имама), комедийные дуэты-перебранки (№18 Дуэт Одарки и Карася). Важное место в опере занимают ансамблевые номера (дуэты № 6, 16, 18; квинтет № 20, полифонический квинтет из III акта), а хоровые эпизоды несут важную смысловую нагрузку (№ 21 Речитатив и хор, № 24 Ария Андрея с хором). При том, что музыкальный язык «Запорожца» основан на украинских песенных интонациях, во многих вокальных партиях наблюдаются приёмы техники *bel canto*, к примеру: трели в Каватине Карася (№5) и в Песне Оксаны (№15), охватывающие широкий диапазон колоратуры в Дуэте (№16).

В оперу включена сюита украинских танцев. Есть в ней пример «ориентализма» – турецкая линия, как в «Похищении из Серая» Моцарта. Однако образ турецкого султана у Гулака-Артемовского лишён буффонного оттенка. «Этот скучающий тридцатилетний мужчина – средоточие добродетели и благородства – вовсе не вяжется с бытующими в Европе вообще и на Украине в частности представлениями о турках. Намеренная идеализация данного дей-

¹ Редакцию стихотворных текстов осуществил друг композитора, поэт В. Сикевич [8, с. 103].

ствующего лица, его подчёркнутая условность имели, видимо, серьезную подоплеку <...> Гулаку-Артемовскому была далеко не чужда укоренившаяся в народе вера в доброго и мудрого правителя, по воле которого мгновенно разрешаются любые проблемы» [6, с. 78]. Учитывая это и факт преподнесения клавира оперы великому князю Николаю Николаевичу, можно провести параллель с историей создания «Жизни за царя» Глинки и установить наличие в содержании «Запорожца» концепта «самодержавие». Но идея самопожертвования во имя государственных идеалов, как и традиция посвящения опуса высокопоставленным особам имеет свои истоки в классицизме, в его апелляции к духу античной поэзии и греческой трагедии. Приведём в пример «русскую» версию мифа об Альцесте – оперу Г. Раупаха на текст А. П. Сумарокова, поставленную в Петербурге в 1758 году. В ней, как пишет Л. Кириллина, «возникла важная идея, которой не было ни у кого из предшественников, и которая затем неисповедимыми путями переключалась в парижскую редакцию оперы Глюка: идея самопожертвования не только во имя любви, но и во имя государя и государства» [10, с. 182].

Итак, профессиональное и личное общение Гулака-Артемовского с Глинкой – вокальным педагогом способствовало формированию замечательного певца, которому удавались партии различного уровня сложности. Общение же с Глинкой – композитором стало для музыканта оперной школой. Очевидно, что «Запорожец за Дунаем» явился примером воплощения глинкинских принципов работы по модели создания национальной оперы. В опере «Жизнь за царя» воплощение актуальной национальной идеи происходит через синтез жанров оратории, хорового концерта и большой оперы; в «Руслане» сочетаются эпическое начало с чертами волшебной оперы. Интонационный словарь этих опер основан на русской песенности, но органично связан с итальянским стилем. Комическая опера Гулака-Артемовского на малороссийском материале демонстрирует ту же специфику понимания национального. Однако, взгляд на оперное творчество Глинки сквозь «Запорожца» Артемовского позволило акцентировать еще одну важную мысль. Она заключается в том, что Глинка следовал традициям классического стиля, воспринятым через итальянское музыкальное искусство, и интеграции этих традиций в оперное творчество, основанное на национальном (народно-песенном) языке.

В опере «Запорожец за Дунаем» слышны национальная украинская песенность и зажигательность народных танцев, моцартовские оркестровые эпизоды и россиниевские искромётные скороговорки, «турецкая» музыка и итальянское *bel canto*. Но есть в этом произведении эпизоды, когда наше ухо улавливает сходство оркестровки сюиты украинских танцев с «Камаринской», романс Оксаны – с каватиной Людмилы. Квартет №19 (после Марша) вызывает в памяти трио «Не томи, родимый», а песня Карася демонстрирует сходство с рондо Фарлафа. Учитывая то, что Гулак-Артемовский знал оперное творчество Глинки «изнутри», вполне возможно, что эти параллелизмы не случайны. В опере также есть фрагмент, на который обратил внимание Кауфман: вступление к арии Андрея перекликается со второй темой песни Вани из «Жизни за царя» [8, с. 114]. Этот фрагмент не назван цитатой, но по классификации

А. В. Денисова он является таковой, поскольку частично сохраняет звуковысотный, метrorитмический и фактурный параметры (примеры № 1, 2).

Пример № 1

М. И. Глинка. «Жизнь за царя». Ария с хором (№19)
«Бедный конь в поле пал», т. 106–113

Andante moderato. ♩ = 66.

Ты не плачь, не плачь си-ро-ти - ну-шка!
Ar - - me Wai - se, o wei - ne, o wei - ne nicht!

Пример № 2

С. С. Гулак-Артемовский. «Запорожец за Дунаем». Ария Андрея (№24)

Largo

В диахронном аспекте цитату можно рассматривать как смысловой «мост», воплощающий «принцип преемственности в развитии истории, в которой отдельные этапы непрерывно сменяют друг друга и одновременно оказываются тесно взаимосвязанными» [4, с. 108].

Почему же Гулак-Артемовский остался в истории русской оперы только как талантливый исполнитель партии Руслана в творении Глинки? Причины сложившейся ситуации можно попробовать объяснить следующим образом. История русской музыки была впервые представлена как целостный исторический процесс в трудах Б. В. Асафьева¹. Опера Гулака-Артемовского не попала в поле зрения идеолога, поскольку к тому времени Малороссия обособилась и стала отдельной, de jure самостоятельной советской республикой – Украиной со своей национальной историей.

В биографии Глинки встреча с Гулаком-Артемовским, дальнейшая их совместная работа, а также многолетняя дружба, на первый взгляд, воспринимаются как эпизоды, «мелочи истории», расположенные на полях биографии Глинки. Обращение к подобным эпизодам позволяет актуализировать методологию микроистории – сравнительно молодого направления в отечественном

¹ С 1925 года Асафьев стал профессором Ленинградской консерватории, тогда же начался активный период его научной деятельности, были созданы самые значительные работы учёного: «Симфонические этюды», «Письма о русской опере и балете», «Музыкальная форма как процесс», а также труд, который долгое время являлся настольной книгой для последующих поколений музыковедов – «Русская музыка от начала XIX столетия».

музыкознании¹. Как справедливо отмечает В. Б. Валькова, интерес к методологии микроистории в музыковедении до сих пор носит спонтанный характер: «Музыкально-исторические исследования порой стихийно выходят на близкие этому направлению идеи и методы, и особенно часто – в биографических трудах» [2, с. 142]. Но как раз интерес к «мелким» событиям и малоизвестным фактам биографии творцов, а также к именам, находящимся в тени их фигур, позволяет сделать важные уточнения в магистральных выводах «большой» истории. Несколько, на первый взгляд, незначительных фактов биографии Глинки, во-первых, позволяют по-новому взглянуть на личность композитора, а во-вторых, важны для осознания процесса формирования отечественной оперной школы, в котором Глинка сыграл основополагающую роль. С точки зрения «когнитивного слоя» микроистории, это «пристальный взгляд на определенную историческую ситуацию» [2], который приводит к осознанию магистральной линии истории национальной оперы: работа Гулака-Артемовского над «Запорожцем» стала продолжением оперных исканий Глинки, а взгляд на оперное наследие Глинки сквозь оперу малороссийского композитора акцентировал приверженность автора «Руслана» классицистской эстетике. И если бы в истории музыки утвердилось понятие «оперная школа Глинки», то Гулак-Артемовский несомненно стал бы одним из её продолжателей.

Литература

1. Александровский И. С. «Язык» или «наречие»? Полемика вокруг украинского языка в XIX в. // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: История и политические науки. 2009. № 1. С. 46–53.
2. Валькова В. Б. Биография музыканта в свете принципов микроистории // Диалектика классического и современного в музыке: новые векторы исследования: Тамаре Николаевне Левой посвящается / ред.-сост. Т. Б. Сиднева. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2021. С. 140–149.
3. Глинка М. И. Записки. М.: Музыка, 1988. 222 с.
4. Денисов А. В. Метаморфозы музыкального текста: монография. 2-е изд., испр. и доп. М.: Юрайт, 2017. 187 с.
5. Джуст А. Михаил Глинка и Италия: история противоречивых отношений // Италия – Россия: четыре века музыки. М.: ABCdesign, 2017. С. 206–224.
6. Драч И. Украинский парафраз на россиниевский сюжет // Джоаккино Россини: современные аспекты исследования творческого наследия: сборник статей. Киев, 1993. С. 74–79.

¹ Сам термин «микроистория», имевший ранее негативный смысл, с 1970-х годов «приобрел права гражданства» (Х. Медик) в трудах представителей школы Анналов, К. Гинзбурга («Сыр и черви»), Э. Ле Руа Ладюри («Монтайю, окситанская деревня»), Л. Февра и М. Блока и как новое научное направление был представлен в статье бельгийского учёного Э. Фрэймана «Три слоя значений в микроистории», а в отечественной науке стал известен благодаря работам В. Я. Гуревича. Подробнее об этом: статьи В. Б. Вальковой [2], В. И. Ниловой [14].

7. Золотницкая Л. Постановки опер Россини в Петербурге и в Москве в XIX – начале XX века // Джоаккино Россини: современные аспекты исследования творческого наследия: сборник статей. Киев, 1993. С. 47–55.
8. Кауфман Л. С. С. С. Гулак-Артемовский. М.: Музыка, 1973. 167 с.
9. Кизин М. М. Русская певческая школа М. М. Глинки // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2012. № 4 (32). С. 105–108.
10. Кириллина Л. В. Глюк. М.: Молодая гвардия, 2018. 383 с.
11. Лобанкова Е. В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре от Глинки до Скрябина: историко-социологические очерки. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова: Галина скрипит, 2014. 416 с.
12. Луцкер П. В. Традиция итальянской комической оперы в XVII – первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров: автореферат дис. ... док. искусствоведения : 17.00.02 / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. М., 2015. 48 с.
13. Нагин Р. А. Оперное творчество М. И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII – первой половины XIX веков : автореферат дис. ... канд. искусствоведения / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 2011. 26 с.
14. Науменко Т. И. «Песенная опера» 1930-х годов: в поисках новой поэтики жанра // Проблемы музыкальной науки. 2023. № 3. С. 58–67.
15. Нилова В. И. Микроистория и методологический синтез в трудах М. С. Друскина // Музыкальное искусство и наука в современном мире: сборник статей по материалам Международной научной конференции (12–13 ноября 2015 года). Астрахань, 2015. С. 29–36.
16. Петрушанская Е. М. Михаил Глинка и Италия: загадки жизни и творчества. М.: Классика–XXI, 2009. 444 с.
17. Пружанский А. М. Отечественные певцы. 1750 – 1917: словарь: в 2 частях. Ч. 1. М.: Советский композитор, 1991. 41 с.
18. Сапонов М. А. На излёте Ренессанса: questa nuova maniera di canto и «незаконно» рождённая опера // Тезисы и материалы Международной научной конференции «Развитие и разломы: историческое измерение в художественном творчестве, восприятии и интерпретации» 30 октября – 1 ноября 2023 г. СПб., 2023. С. 46–47.
19. Стефанович Д. В. Композиторская школа Н. А. Римского-Корсакова в контексте развития русской духовной музыки: автореферат дисс. ... канд. иск. : 17.00.02 / С.-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2017. 24 с.

**Общественная-литературная полемика
о главном герое романа «Обломов»
как форма познания в России
в середине XIX – начале XX века
специфики национального характера**

Вопрос о художественной литературе как историческом источнике в 60-х гг. XX в. вызвал широкую дискуссию в отечественной историографии. Результатом обсуждения проблемы стало признание правомерности использования историками этого документального комплекса. В то же время участники полемики отмечали, что в литературном произведении историку следует искать не столько свидетельств о конкретных фактах, сколько воплощение нематериальных аспектов бытия, а именно, характер понимания современниками определенных событий и явлений, а также их отношение к ним [23, 125]. Эта позиция была достаточно емко сформулирована Л.Н. Гумилевым, который писал, что «каждое великое и даже малое произведение литературы может быть историческим источником, но не в смысле буквального восприятия его фабулы, а само по себе, как факт, знаменующий идеи и мотивы эпохи» [12, 82].

В контексте такого понимания информационных возможностей художественной литературы, востребованность которой как исторического источника особенно возросла в последние тридцать лет в связи с активной разработкой социально-психологической проблематики, мы обратились к роману И.А. Гончарова «Обломов», публикация которого вызвала в середине XIX в. широкий общественный резонанс. Практически сразу же после выхода из печати (Отечественные записки. 1859. №№ 1-4), несмотря на отсутствие единодушия во мнениях, он был воспринят как концентрированное выражение национальных черт характера и способа миропонимания русского человека. В главном герое романа, невзирая на антипатию, вызываемую его ленью и апатией, был увиден коренной, всероссийский тип, «крепко сцепленный с почвой народной жизни», вобравший в себя все «элементарные свойства русского человека», «равного которому по широте» не было создано ни одним из русских писателей.

Анализ текста романа, раскрывающего воззрения его создателя, и работ различных авторов, посвященных его интерпретации – литературно-критических статей, публицистических произведений, философско-этических трактатов, писем, записок, заметок, позволяет увидеть, как наши соотечественники в XIX – начале XX в., постигая суть романа, подбирали ключ к понима-

нию русского национального характера и специфики жизненной стратегии его носителей.

Основную форму бытования Обломова российские мыслители определяли как беспробудный сон, инертность, жизненная и умственная апатия, основанные на отсутствии мужественности, силы и импульса к действию. По их словам, Илья Ильич «не умеет и не хочет бороться с чем бы то ни было и как бы то ни было». Пребывая в состоянии бесплодной утопической мечтательности, он испытывает отвращение и презрение к любой деятельности («Да разве я мечусь, разве работаю?... Я ни разу не натянул себе чулок на ноги... хлеба себе не зарабатывал и вообще черным делом не занимался») [22, 9; 13, 347; 7, 173].

Признавая, что Обломов это не исключение из правил, а общественный тип («многие нашли его в себе»), российские мыслители стремились установить истоки этой инертной жизненной стратегии, этой волевой пассивности, названной Гончаровым «обломовщиной».

Первое время после выхода романа этот национальный недуг, эту «психопатологию русской национальной формы», чаще всего трактовали как «печальное следствие рабства», оказывавшее разлагающее воздействие как на крепостных, так и на крепостников. Парализуя волю человека, его потребность в самостоятельной творческой деятельности, возводя праздность «в принцип, в исключительную привилегию людей умных и талантливых», оно деформировало общество нравственно, утвердив в нем представление, что «сидеть сложа руки почетнее, нежели суетиться с работою» («Барчонок, пожалуй, и сам оденется; но он знает, что это для него вроде милого развлечения, прихоти... Некому, что ли, подать и сделать для него все, что ему нужно?»). Однако праздное времяпрепровождение представлялось привлекательным и людям из «простой среды». Добролюбов, в частности, обращал внимание на то, что Обломов внушал «к себе благоговейную любовь доброй вдовы Пшеницыной именно тем, что он барин, что он сияет и блещет, что он... ”не пишет беспрестанно бумаг, не трясется от страха, что опоздает в должность”» [13, 349].

В то же время российские мыслители всегда осознавали, что крепостничество не было единственной причиной, породившей обломовщину. Этот факт стал для них самоочевиден, когда и по прошествии многих десятилетий после отмены крепостного права – уже в начале XX в. – «Обломовы продолжали жить в русской среде». По их мнению, основой формирования обломовщины послужила так называемая «славянская природа», сложившаяся в результате сочетания следующего ряда факторов: природно-климатическая среда, патриархально-общинная организация социума, народный эпос, приметы и суеверия языческого характера, православная религиозная традиция. Именно на них акцентировал внимание Гончаров в IX главе романа («Сон Обломова»), в которой он предпринял попытку прикоснуться к «таинственной психеи народной жизни» и сделать, как писал А.В. Дружинин, первый могущественный шаг «к уяснению Обломова с его обломовщиной» [14, 450].

Отмечалось, что воссозданный в «Сне Обломова» «мир тишины и невозмутимого спокойствия» как в природе («правильно и невозмутимо совершался там годовой круг»), так и в сфере социальных взаимоотношений («тишина и

невозмутимое спокойствие царствуют и в нравах людей в том краю», живущих единым миром), стал основой формирования «мечтательного, ленивого и кроткого характера Ильи Ильича». Наблюдая окружающую жизнь, он «бессознательно чертил программу» собственного «косного» бытия («отцы и деды не глупее нас были... да прожили же век счастливо; проживем и мы», только бы завтра было «похоже на сегодня, а послезавтра на завтра»), которое в условиях традиционной культуры считалось нормой, соответствующей идеалу благообразия и благочестия, в отличие от «зверообразного рвения» деятельностной жизненной стратегии [11, 328; 19, 245].

Говоря о климате и социальной среде как характерообразующих факторах, Гончаров по сути дела представил целостную «геополитическую концепцию» формирования русского национального характера. Примечательно, что ее основные положения, выраженные художественным слогом, в полной мере соответствовали суждениям многих отечественных мыслителей XIX – начала XX в., которые были ими изложены в исследованиях, посвященных философским, историческим и государственно-правовым вопросам. Как и Гончаров, они считали, что необъятные просторы, вялость, неторопливость сезонных ритмов «давили русскую энергию», порождая «лень, беспечность, недостаток инициативы» и располагая «к беспредметному унылому раздумью без ясной, отчетливой мысли» [6, 279; 17, 87].

Они обращали внимание, что подавляющее воздействие на индивидуальную активность оказывала и доминировавшая в народной среде система социальных отношений. Сохраняя семейно-родовой облик, предполагавший «исчезновение личности в общем», она не позволяла человеку провести резкой черты между собой и другими, а следовательно, и построить свою жизнь на основе сухой рациональности и практичности.

Эти мотивы наши мыслители считывали во всех произведениях Гончарова, повсюду несшего «почву родной Обломовки на ногах». Они обращали внимание на то, что автор «Обломова», поэтизируя тепло межличностных отношений, представил картину жизни «миром» не только в среде крестьян, но и в кругах мелкопоместного дворянства. Если крестьяне были всегда готовы «сотворить святую милостыню Христа ради» по отношению к каждому страждущему, подав «краюху хлеба», то помещик – «кормить целую ватагу старичков и старушек», поддерживать деньгами и продуктами близких и дальних, участвовать в благотворительных акциях и пожертвованиях. В этой атмосфере человек, зная, что не останется один на один с невзгодами, неизбежно как-то расплывался, лишался упругости, энергии; распускался в море семейной любви и мирной родственной близости; убаюкивался, предавался покою, нравственной дремоте и, подобно ребенку, становился доверчивым, слабым, беспечным [20, 255; 9, 57; 15, 339].

Отечественные мыслители считали, что такую же миронастроенность общала русскому человеку и народная сказка, так называемая «Илиада русской жизни», в которой, по словам Е.Н. Трубецкого, «сочувствие лени и воровству граничит с апофеозом лентяя и вора» [25, 244]. Гончаров писал, что сказочное предание нашептывает «о какой-то неведомой стране, где нет ни ночей, ни хо-

лода, где все совершаются чудеса, где текут реки меду и молока, где никто ничего круглый год не делает, а день-деньской только и знают, что гуляют», где является добрая волшебница и осыпает какого-нибудь Емелю-дурачка «разным добром, а он знай кушает себе да наряжается в готовое платье» [8, 98].

Однако русские мыслители, как и сам автор «Обломова», были убеждены, что это лишь внешний пласт. Истинный смысл сказки – этой народной воспитательницы – гораздо глубже. Свое, тщательно завуалированное, понимание сущностного смысла предания о «ни с того ни с сего» одаренном щукой-волшебницей дурачке-лентяе Гончаров выразил одной фразой: Емеля – не просто какой-то любимец, а тихий и безобидный юноша, которого все обижают. На то, что Емеля осыпан дарами не вдруг, обращали внимание многие отечественные мыслители. Они считали, что все им полученное было наградой за каждодневное смирение, непривязанность к материальным благам, участливое отношение к страждущим, безропотное сношение обид и великодушное прощение обидчиков.

По их мнению, в образе вечно лентящегося дурачка-запечника народ выразил свой жизненный идеал, свое представление о должной жизненной стратегии. Демонстрируя убожество любимого героя (любопытна в дальнейшем смена планов – сказочного на христианский: дурак / блаженный), он как бы насмеялся над умом, «над тем, что считается умом между людьми» (как правило, у старших разумных братьев Емели / Ивана имен нет). Не случайно в сказках гордость ума всегда побеждается смиренной простотой, а своекорыстная погруженность в будничные заботы, мелочи и дрязги – демонстративным неделанием («Я ленюсь!» – заявляет дурень) и безразличием к символам земного пресуспевания. В успехах героя его личные качества, сила и ум не играют никакой роли, для сказки человеческое дело – ничто. Его удачливость основана на безграничном доверии к природе (чтобы сделаться героем, Емеля / Иван «должен влезть в одно ухо своему чудесному коню и вылезти в другое» или искупаться в громадном чане с молоком «от всякой скотины») и высшей силе, высшей мудрости, являемой в образе либо Василисы Премудрой, либо Серого волка, либо Конька-горбунка, либо Щуки. Только с их помощью удастся решать любые, даже абсолютно непосильные с житейской точки зрения, задачи. Так, превознося дурака над умным и деловитым, сказка провозглашает идею человеческого бессилия (потому-то и нужна помощь ближних, природы, высших начал) и необходимость поиска «инога царства» вне обыденного житейского довольства [1, 153; 24, 458].

Вероятно поэтому, человеку, воспитанному на русской народной сказке, ни одно земное дело не представлялось самоценным, достойным приложения усилий и поглощенности души. Невозможность свершить абсолютно содержательное действие превращает его в пассивного наблюдателя окружающего мира, который во имя относительного и частичного не считает нужным прилагать каких-либо усилий. Именно таков ход мыслей был у сказочного Емели / Ивана, точно также рассуждал и Обломов Илья Ильич. Не случайно многие мыслители в бездействии Обломова видели не только природную лень и барское иждивенчество, но и следствие разочарования умного и честного человека в возможно-

сти такой деятельности, «из-за которой стоило бы лишиться покоя». Всякий раз, сталкиваясь с внешним миром, он осознавал, что общественная жизнь ничего не может ему предложить, кроме пустоты [2, 91; 13, 351].

Эту точку зрения со всей полнотой выразил и сам Гончаров. В письмах к С.А. Никитенко он отмечал: «Представьте себе... донкихотскую борьбу лет тридцать с жизнью... представьте непрерывное падение, обман за обманом, охлаждение за охлаждением... Другие... мирятся с жизнью, как она есть...<...>...мирятся с ее маленькими пошленькими благами – и вне сферы этих благ ничего не признают и никогда из нее не выглядывают». Тем же, кому не удастся такое примирение, остается лишь впасть в «бессилие от сознания слабости своей и чужой, то есть вообще человеческой природы», «закрывать глаза от ужаса и онеметь» [10, 332, 366].

В романе эти мысли Гончаров озвучил устами Обломова в сценах «парад гостей» и «ночной спор со Штольцем», в которых Илья Ильич, обзревая окружающих и фиксируя их поглощенность «дрянными страстишками», жадностью, сплетнями, пересудами, «оглядываньем с ног до головы», завистью («бледнеют от успеха товарища»), определяет жизнь общества как «ежедневную пустую перетасовку дней», наполненную мелким тщеславием вместо разумных стремлений. Такого рода повседневность, по его словам, и задула в нем, некогда «тоненьком и живом мальчике» с томами Руссо и Шиллера в руках, огонь жизни, заставив вопрошать: «Где же тут человек? Где его целость? Куда он скрылся, как разменялся на всякую мелочь? <...> Что ж это за жизнь?» «Нет, это не жизнь, а искажение нормы, идеала жизни, который указала природа целью человека...». «Я не хочу ее. Чему я... научусь, что извлеку», чем я виновнее других, «лежа у себя дома и не заражая головы тройками и валетами?» [8, 22, 332, 366].

Подхватывая эти вопрошания, отечественные мыслители отмечали, что лежание Обломова по сути своей мало отличается не только от светской беготни, но и от таких трудовых усилий, которые предпринимают деятели типа Штольца. Признавая нравственную пользу призывов к труду («проповедь труда не лишена морального оттенка»), они не одобряли мотивов, которыми обосновывалась его необходимость – «труд для самого труда» [21, 316; 16, 234]. Н. Ашхарумов – автор одной из рецензий-откликов на роман – в 1860 г. писал: «Труд, как конечная цель, немногим более имеет прав на наше уважение, чем обломовский отдых или покой; потому что, как то, так и другое, в смысле конечной цели, может клониться только к личному удовольствию... Что нужды, что один лежит на боку, а другой трудится без отдыха и без остановки? Если ни тот ни другой не имеют при этом в виду ничего, кроме собственного удовольствия, то кто поручится, что труд одного будет полезнее лени другого?» [4, 610].

Обозреватели романа считали, что единственно достойным мотивом к труду может считаться только стремление свершить общественное дело, а именно такое, которое направленно «на проложение путей внутреннего развития России», на решение «вопросов о народе, об устройении его экономического быта». По их мнению, «иначе и быть не может в стране, где всякая деятель-

ность, направленная на улучшение своего существования, сопровождается чувством неправоты», т.к. «трудно согласить личные интересы с чистотой убеждений». Не случайно деятельность Штольца, «удовлетворенного своим одиноким, отдельным, исключительным счастьем», практически у всех вызывала подозрение: «что он делает и как он ухитряется делать что-нибудь порядочное там, где другие ничего не могут сделать, – это для нас остается тайной». И этот факт, как отмечал А.В. Дружинин, «неприятно действует на читателя, с детства своего привыкшего глядеть неласково на всякого афериста, которого деловые занятия покрыты мраком неизвестности» [22, 11; 13, 373; 21, 321; 14, 455].

Видимо именно этим обосновывается то, что Штолец, человек внешне благородный и положительный, характеризовался как «существо бездомное, ограниченное, тупое, не привязанное ни к чему, кроме ежедневного барыша и заработка, <...> у которого всякий шаг, минута и копейка рассчитаны на сорок лет вперед», не исключая даже сферы сердечных дел. О нем писали, что он бодр бодростью физиологической, а не духовной, что жизнь переживает рассудком, а не сердцем («он жил во всех отношениях по линейке, по циркулю и по ватерпасу, не хватал никогда через край, умел все заранее рассчитать и предвидеть, никогда ничем не увлекался и ничем не жертвовал»). Эта рассудочность, несмотря на признание ее стратегической эффективности, вызывала у русских читателей тоску, подобно той, о которой говорила жена Штольца Ольга, находясь в зените своего семейного благополучия: отчего так грустно, отчего вдруг покажется, что в жизни как будто не все есть [15, 332; 19, 32; 4, 616; 20, 250; 8, 383].

Подобные чувства пережил Гончаров, соприкоснувшись с капиталистической цивилизацией английского образца во время своего кругосветного путешествия на фрегате «Паллада». Восхищаясь достижениями жителей Туманного Альбиона во многих областях социально-экономической деятельности, он замечал: «...но, к сожалению, тут есть своя неприятная сторона... Незаметно, чтоб общественные и частные добродетели свободно истекали из светлого человеческого начала... Кажется, честность, справедливость, сострадание добываются как каменный уголь, так что в статистических таблицах можно, рядом с итогом стальных вещей, бумажных тканей, показывать, что вот таким-то законом, для той провинции или колонии добыто столько-то правосудия, или для такого дела подбавлено в общественную массу материала для выработки тишины, смятения нравов и т.п. Эти добродетели приложены там, где их нужно, и вертятся, как колеса, оттого они лишены теплоты и прелести... Добродетель лишена своих лучей; она принадлежит обществу, нации, а не человеку, не сердцу». И далее, подобно Обломову, Гончаров вопрошал: «Но, может быть, это все равно для блага целого человечества: любить добро за его безусловное изящество и быть честным, добрым и справедливым — даром, без всякой цели... Кажется бы, все равно, но отчего же это противно?» [9, 45].

Аналогичные мысли высказывали многие современники Гончарова. Так, например, П.В. Анненков, признавая все преимущества материальной обустроенности западного мира, тем не менее, восклицал: «Но я скучаю!». Не менее эмоциональным в своих суждениях был и В.Г. Белинский. Он писал: «Я ува-

жаю расчетливость и аккуратность немцев, которые умеют никогда не забываться и не отвлекаться... уважаю немцев за это, но не люблю их»; «их добродетели уважаешь, а не любишь» [3, 67; 5, 447].

Пожалуй, в этих «противно», «скучаю» и «не люблю» наиболее рельефно проявилось чисто интуитивное, иррациональное, расходящееся со здравым смыслом отторжение наступающего на Россию буржуазного прагматизма («нашу Россию да избавь Господь от всех этих медицинских пособий, от этих холодных пиявок (Штольцев с К^о – О.С.), рукою немецкого доктора приставленных к ее горячему сердцу!») и нежелание расстаться с традицией теплоты межличностных отношений [4, 629]. В этом контексте показательно замечание Белинского: «Возьмем противоположную крайность – мотов, расточителей, прожигателей, гуляк, даже развратников: в них не редкость встретить черты доброты, человеколюбия, широту натуры, человечность. <...> Из этой параллели, – обращался он к Боткину, – ты, пожалуй, заключишь, что я не уважаю труда, и в гуляке праздном вижу идеал человека. Нет, это не так. В гуляках я вижу потерянных людей, но людей, а в наживальщиках я не вижу никаких людей...» [5, 450]. Не случайно подавляющее большинство российских мыслителей ставили Обломова со всеми его пороками гораздо выше штольцевщины и адуевщины, подчеркивая, что Илья Ильич с его честной и доброй душой «любезен всем... и стоит беспредельной любви» [14, 448; 11, 329; 4, 600; 20, 248; 18, 173].

На наш взгляд, эти суждения о романе и мысли, «примыкающие» к мотивам романа, практически совпали с его основной идеей, связанной с внешним отрицанием и порицанием обломовщины при одновременном тайно-сокровенном ее признании и прославлении как духовно чистого начала, не желающего поклониться «идолу лжи». Сопоставляя ее с прагматизмом представителей нового социального слоя, олицетворяемого образом Штольца, отечественные мыслители заявляли, что «из черт, недостающих Обломову и России, не построишь ни идеального человека, ни идеального общества» [25, 187]. Вглядываясь в Обломова, они признавали чрезвычайную притягательность этой натуры.

Следуя по пути не рассудочной правды, а духовной истины, Обломов интуитивно отторгал предлагаемые ему формы деятельности и вопрошал об ином бытии, в котором духовные запросы не вступали бы в противоречие с делами повседневности, превращая дела в делание и переводя их из области материальной ограниченности в сферу трансцендентной безбрежности. Не случайно они считали, что неудача Штольца в его попытках пробудить Обломова не дает оснований полагать, что этого не удалось бы сделать никому другому, и выражали надежду, что всемогущее слово «вперед!» еще будет произнесено на родном для русской души языке.

Предпринятый анализ позволяет заключить, что через образ Обломова и его интерпретацию отечественные мыслители XIX – начала XX вв., с одной стороны, выразили свое понимание сущности русского национального характера, а с другой – заявили о себе как о его непосредственных носителях.

Литература

1. Аксаков К.С. О различии между сказками и песнями русскими (По поводу одной статьи) // Московские ведомости. – 1852. – № 153.
2. Анненский И.Ф. Гончаров и его Обломов // Русская школа. – 1892. – № 4.
3. Анненков П.В. Письма из-за границы // Анненков В.П. Парижские письма / ред. И.Н. Конобеевская. – М.: Наука, 1984.
4. Ашхарумов Н. Обломов. Роман И. Гончарова. 1859 // Русский вестник. – 1860. – № 1-2.
5. Белинский В.Г. В.Г. Белинский - В.П. Боткину (2-6 февраля 1847 г.) // Полн. собр. соч. – М.: Издательство АН СССР, 1956. – Т. 12.
6. Бердяев Н.А. Судьба России // Бердяев Н.А. Русская идея. Судьба России. – М.: «Сварог и К», 1997.
7. Введенский А.И. Общественное самосознание в русской литературе. Критические очерки. – СПб.: Издательство М.П. Мельникова, 1909.
8. Гончаров И.А. Обломов // Собр. соч.: в 6 т. – М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1959. – Т. 4.
9. Гончаров И.А. Фрегат «Паллада» // Собр. соч.: в 6 т. – М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1959. – Т. 2.
10. Гончаров И.А. И.А.Гончаров – С.А. Никитенко (8 июля 1860 г.) // Собр. соч.: в 8 т. – М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1955. – Т. 8.
11. Григорьев Ап. И.С. Тургенев и его деятельность (по поводу романа «Дворянское гнездо»). Письма к г. Г.А.К.Б. // Литературная критика. – М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1976.
12. Гумилев Л.Н. Может ли произведение изящной словесности быть историческим источником? // Русская литература. – 1972. – № 1.
13. Добролюбов Н.А. Что такое обломовщина? // Литературная критика: в 2 т. – Л.: Государственное изд-во художественной литературы, 1984. – Т. 1.
14. Дружинин А.В. «Обломов» Роман И.А. Гончарова. Два тома. СПб., 1859 // Дружинин А.В. Прекрасное и вечное. – М.: Современник, 1988.
15. Елагин Ю. (Говоруха-Отрок Ю.Н.) Литературно-критические очерки // Русский вестник. – 1892. – № 1.
16. Иванов-Разумник Р.В. История русской общественной мысли: в 3 т. М., 1997. Т. 1.
17. Ключевский В.О. Курс русской истории // Ключевский В.О. Сочинения: в 9 т. М.: Мысль, 1987. Т. 1.
18. Короленко В.Г. И.А. Гончаров и молодое поколение // Русское богатство. – 1912. – № 6.
19. Кушелев-Безбородко Г.А. Значении романа нравов в наше время, по поводу нового романа г. Гончарова «Обломов» // Русское слово. – 1859. – № 7.
20. Мережковский Д.С. Гончаров // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: в 17 т. – СПб: Издательство товарищества М.О. Вольф, 1911. – Т. 13.

21. Овсяннико-Куликовский Д.Н. История русской интеллигенции. Итоги русской художественной литературы XIX в.: в 2 т. – М.: Издательство В.М. Саблина, 1906-1907. – Т. 1.
22. Писарев Д.И. Обломов // Сочинения: в 4 т. – М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1955. – Т. 1.
23. Смирнова О.А. Художественная литература как источник изучения общественных умонастроений // Художественная литература как историко-психологический источник. Материалы XVI Международной научной конференции. Санкт-Петербург, 14-15 декабря 2004 г. – СПб.: Нестор, 2004.
24. Трубецкой Е.Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке // Трубецкой Е.Н. Избранные произведения. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.
25. Трубецкой Е.Н. Е.Н. Трубецкой – М.К. Морозовой // Новый мир. – 1993. – № 9.

Ольга Туминская (Петербург)

Цикл «Музыка и живопись» в экскурсионной программе.

Тема: «Портрет Е.А.Лавровской»

В экспозиции Русского музея (зал № 23) находится портрет художника И. Н. Крамского, изображающий певицу Е.А. Лавровскую. Зал Русского музея, в котором представлены живописные работы М.И. Крамского — основоположника передвижничества, продолжателя реалистической школы портретного искусства, представляет творческие произведения, среди которых можно обратить внимание на изображение людей искусства: И.И. Шишкин, М.М. Антокольский и Е. А. Лавровская. Певица Е. А. Лавровская представлена в Большом Концертном зале Филармонии (Здание Дворянского собрания). В портрете главная героиня изображена на фоне рояля и оркестра. Бюст композитора М.И. Глинки является ключевой единицей композиции и символом события.

1.

Музыка, как союзница живописи, является ведущим воспитательным видом искусства. Изображение в живописных портретах лиц эпохи создает общность интересов художников и музыкантов в пропаганде культурно-исторического наследия народа. Портрет Е. А. Лавровской (Лавровская Елизавета Андреевна (1845–1919) — певица) выстроен по всем законам реализма, выполнен ведущим художником-портретистом, четко воспроизводит главную цель события — демонстрирует главную героиню в важном историческом контексте — после исполнения оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя». Реализм позиционирует натуру (как в облике, так и фоне), однако, собранные на картине изображенные лица, предметы и фон способствуют прочтению реалистического портрета в форме синтеза с символизмом — стилем последующей эпохи. Знаковость и иконология, представленная в картине, выводит произведение из разряда портретов известных личностей и вводит в регистр символических образов эпохи.

Елизавета Андреевна Лавровская (1845–1919) — русская оперная певица (контральто) и педагог. В Бадене брала уроки у известной Полины Виардо. Много гастролировала по России и за границей: пела в Лондоне, Париже, Берлине, Милане, тем самым завоевала мировую известность. В Париже ее слушали Дж. Россини и директор «Гранд-Опера», высоко оценившие талант певицы. По обширности диапазона, тембру голос Лавровской считался редким, исключительным явлением.

2.

Портрет находится в собрании Русского музея и представлен в экспозиции, что позволяет включить его рассмотрение зрителями в соответствующем цикле экскурсионного рассказа.

Творчество М. И. Крамского нацелено на представление людей своей эпохи с соблюдением точных портретных характеристик, выражением духа времени, распознаванием творческого потенциала каждого из изображаемых им персоналий, представлено в четком и скрупулезном рисунке и живописи картины. Введение атрибутики, способствующей распознать в портретируемом его занятия и область интересов, лишь добавляют интереса в рассматривание картины.

Так, в картине «Портрет Е. А. Лавровской» перемежаются символы и образы, которые следует узнать, разгадать и предложить для диалога, и такой экскурсионный подход ведет к непосредственному контакту со зрителем.

Крамской М. И. Портрет Е. А. Лавровской. 1879. Х., масло. 166x121,5. ГРМ. Инв. № Ж–2987. [3, с. 62–63].

На переднем плане дана сцена, убранная красным бархатом. Цвет бархата передан в спокойной тональной подаче. По центру картины и в центре сцены находится женская фигура в рост. Концертное платье белого атласа со шлейфом, белые перчатки, белые цветы в прическе дополнены белой лентой букета, лежащего на черной поверхности лакированного рояля, белыми воротниками сидящих на втором плане оркестрантов и рядом вертикальных белых колонн у стены. Задний план списан единым штриховым движением для передачи большого пространства филармонического зала. Колонны и пилястры обрамляют задник сцены. С левой стороны картины находится группа служащих оркестра в свободном положении инструментов в руках, по всей вероятности, начало антракта (один стул — первая скрипка — пуст). Справа, с другой стороны картины, изображена группа мужчин (среди зрителей отсутствовали женщины) прямо на сцене, такова мода посещения концертов третьей четверти XIX в. Вдалеке, за роялем у колонн комнатное растение большого размера — пальма, символизирующая, по всей вероятности, время «ваий», называемого в России Вербным (Пальмовым) воскресеньем. Церковное название пальм — «ваий» — подсказывало название шестой седмицы Великого Поста, когда в украшении интерьеров общественных зданий использовались вербы или пальмовые листья. Рядом с Залом Филармонии на Невской линии Гостиного двора устраивали вербные базары и потому совершенно допустимо присутствие пальмовых листьев в декоре зала в течение предпасхальной недели (в 1979 г., когда И.Н.Крамской писал портрет Е. А. Лавровской, вербная неделя занимала время с 6 по 13 апреля).



Илл. 1. Крамской И. Н. Портрет Е. А. Лавровской. 1879 [4].

3.

История дает факты, что не первое исполнение певицей арии из оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя». Известно, что дебют Е. А. Лавровской состоялся ранее. В постановке 1868 г. в роли Вани блистательно выступила Елизавета Лавровская. Это был дебют молодой певицы. По обширности диапазона и красоте тембра голос Лавровской был редким, исключительным явлением, отличался художественной простотой исполнения, глубоким проникновением в стиль музыкального произведения.

27 ноября 1836 года — впервые на театральных подмостках прозвучали знаменитые слова «Славься, славься, ты Русь моя, славься, ты русская наша земля!» — знаменитый финал оперы Михаила Глинки «Жизнь за царя». Опера стала величайшим достоянием русского искусства в мировых масштабах. Это первая русская опера, получившая признание во всем мире. Идея об использовании истории Ивана Сусанина для оперы принадлежит Василию Жуковскому, хорошему товарищу Михаила Ивановича Глинки и воспитателю наследника престола великого князя Александра Николаевича (будущего Александра II). Партия пасынка народного героя Ивана Сусанина — мальчика Вани — писалась специально для женского голоса контральто.

Впоследствии роль Вани считалась одной из лучших работ артистки, неслучайно на портрете кисти Ивана Крамского Елизавета Лавровская изображена на эстраде Дворянского собрания с программкой оперы «Жизнь за царя» в руках [5].

И. Н. Крамской изобразил певицу Елизавету Андреевну Лавровскую на эстраде в Дворянском собрании в 1879 г., когда она была одной из ведущих солисток Мариинского театра. П. И. Чайковский считал Е. Лавровскую одной из

выдающихся представительниц русской вокальной школы. Он отмечал ее «чудный, бархатный, сочный» голос, художественную простоту исполнения, глубокое проникновение в стиль музыкального произведения. Он писал о Лавровской: «И что всего дороже в Лавровской, так это то, что она не прибегает ни к каким внешним эффектам, ни к какому театральничанью... чтобы очаровать слушателя. Нигде не дает себе чувствовать стремление угождать известным, общепринятым на итальянской сцене рутинно-эффектным приемам... Лавровская никогда не выходит за пределы строгой целомудренной художественности...». Известные русские композиторы посвятили Е. А. Лавровской свои романсы, в том числе: П. И. Чайковский («На сон грядущий», «Смотри, вон облачко», «Не отходи от меня», «Моя баловница» и др.), С. В. Рахманинов («Она, как полдень, хороша», «В моей душе»), С. Танеев («Люди спят») и др. Образ певицы запечатлел художник И. Н. Крамской [7].



Илл. 2. Е. А. Лавровская в роли Ивана Сунанина. 1880-е гг. [6]

4.

Методика подготовки и проведения экскурсионного занятия: целостность передачи знаний слушателям посредством соединения изложения фактов из искусствоведения, музыки, изобразительного искусства, риторики, поэзии. Предложено рассуждение на тему воздействия музыки после прочтения стихотворения М. И. Шор-Ивенсен «Послушай».

Послушай: музыка вокруг;
Она во всем — в самой природе,
И для бесчисленных мелодий
Она сама рождает звук.

Ей служат ветер, плеск волны,
Раскаты грома, звон капли,
Птиц несмолкаемые трели
Среди зеленой тишины.
И дятла дробь, и поездов
Гудки, чуть слышные в дремоте,
И ливень — песенкой без слов,
Все на одной звенящей ноте.

А снега хруст, а треск костра!
А металлическое пенье,
И звон пилы, и топора!
А проводов степных гуденье!
... Вот почему-то иногда
Почудится в концертном зале,
Что нам о солнце рассказали,
О том, как плещется вода,
Как ветер шелестит листвою,
Как, заскрипев, качнулись ели...

А это арфы нам напели,
Рояль, и скрипка, и гобой.

Детская писательница Маргарита Ильинична Шор-Ивенсен (1903–1977) относится к плеяде поэтов предвоенного и военного времени, однако, этап формирования профессионализма (сочинение стихов, публикация в журналах, выступления на радио) пришелся на непризнанную советским правительством стилистику: ее кумирами были К. Симонов, А. Твардовский, О. Берггольц, а также Вл. Ходасевич, А. Белый, Н. Гумилев, что привило разнообразие интонаций, применение большого количества сравнительных выражений, созвучий с музыкой: «Если поэзия конца XIX – XX в. была по существу лирической, то в 20–30-е гг. с небывалой силой зазвучала гражданская лирика, создаются обращенные к массам марш, песня, стихотворное воззвание, послание. Поэты пишут слова песен, которые сразу становятся популярными: В. Лебедев-Кумач, М. Исаковский и другие» [1, с. 4]. Маргарита Ивенсен остается на позициях гуманизма и соцреализма, пополняя свой словарный запас разнородными сравнениями, особенно интересными в плане созвучия музыки и живописи. По всей вероятности, такое восприятие синтеза искусств было заложено в детстве: «Жили скромно, отец Маргариты был коммивояжером, а после 1917-го г. работал в разных учреждениях бухгалтером. Но он любил и знал изобразительное искусство, покупал для дочери книги и художественные альбомы. Маргарита окончила гимназию (Головачевская гимназия в Москве), хорошо рисовала, с самого раннего возраста писала стихи. В 1922 г. она поступила на частные курсы Александра Германовича Шора, где живопись преподавал Илья Машков» [8].

В течение послевоенной жизни М. И. Ивенсен много работала с композиторами, составителями советской массовой песни. В данном контексте совершенно правомерно использование стихотворения поэтессы, написанное в духе соединения отголосков поэзии ОБЭРИУТов (Н. Олейников, Д. Хармс) [9, с. 400] и лирики реалистов с включением описаний живописного восприятия природы. Время несколько затмило имя Маргариты Ильиничны Ивенсен, поэтому обращение к ее поэзии можно считать некоторым реваншем.

После прочтения стихотворения у картины рассматриваются инструменты и раскрываются смысловые образы: звук воды, шелест листвы, вой ветра и другие.

И обращено внимание на бюст М. И. Глинки. По всей вероятности, это бюст мог быть выполнен скульптором Н. С. Степановым в 1870-е гг. «В 1842 г. с Глинки снята была его маска даровитым скульптором Н. С. Степановым, и с нее впоследствии сделан им же бюст» [2]. Посмертную маску сделал литейщик Полиевкт Балин под чутким руководством скульптора Самуила-Фридриха Гальберга. Он — автор скульптурных портретов М. И. Глинки (гипс, 1819, Русский музей) [7].

5.

Только синтез искусств помогает человеку более полно и лично воспринимать изобразительное искусство. На занятиях по истории музыки важно соблюсти баланс между всеми видами искусства, множественно подчеркивая роль и значимость включения слухового аппарата при прослушивании музыкальных отрывков или чтения стихотворения, но главными средствами художественной выразительности остаются цвет и форма, что и требуется неоднократно подчеркивать, обращаясь к зрительному аппарату смотрящего. Художественное слово и звучащая в залах художественного музея музыка лишь дополняют полноту и многогранность восприятия изобразительного искусства. Эпоха реализма также полна ассоциациями из области смежных видов искусства, оставаясь при этом единственно правильным и неискаженным транслятором идейной позиции передвижников — реализм и главным методическим средством на службе воспитания подрастающего поколения в области культуры функциональным приемом музееведческого погружения в мир искусства.

Литература

1. Акишина А. А., Тряпельников А. В. История советского периода: народ, власть, события и судьбы. М.: изд-во АТиСО, 2013. 55 с.
2. Annotation историк искусства и литературы, музыкальный и художественный критик и археолог В. В. Стасов URL: <https://litmir.club/br/?b=201564&p=52> Дата обращения: 01.04.2024.
3. Живопись. Вторая половина XIX в. (К–М). Т. 6 /Альманах. Вып. 490. СПб.: Palace Editions, 2016. 175 с., ил.
4. Е. А. Лавровская в роли Ивана Сусанина. 1880-е гг. Изображение взято с сайта: <https://историческийбагаж.рф/> Дата обращения: 01.04.2024.

5. Как Елизавета Лавровская партию мальчика Вани исполняла URL: <https://artmuseum.karelia.ru/news/kak-elizaveta-lavrovskaya-partiyu-malchika-vani-ispolnyala> Дата обращения: 01.04.2024.

6. Крамской И. Н. Портрет Е. А. Лавровской. 1879 URL: <https://rusmuseumvrm.ru/> Дата обращения: 01.04.2024.

7. Крамской: коллекция. Русский музей URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/zh_2987/ Дата обращения: 01.04.2024.

8. Маргарита Ильинична Ивсенсн URL: <https://www.livelib.ru/author/454005-margarita-ivensen> Дата обращения: 03.04.2024.

9. «Сборище друзей, оставленных судьбою»: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях : в 2 т. [2-е изд.] Т. 2: Д. Хармс. Н. Олейников. М.: НИЦ «Ладомир», 2000. 749 с.

Творчество Владимира Чёрного – от образов М.И.Глинки к современности

Сюжеты из истории Древней Руси и России, отображенные в живописных и графических произведениях, величественные и лаконичные пейзажи, острые психологические решения портретов, росписи и интерьеры различных стилей находят свое место в творчестве Владимира Анатольевича Чёрного – художника, в наши дни продолжающего традиции реалистического искусства.

Свой взгляд на задачи живописца он определяет так: «Окружающая нас природа и жизнь настолько богаты и прекрасны, что они служат неисчерпаемым источником вдохновения при создании картин. Живопись должна показывать чувства и мысли людей, правдиво раскрывать мир душевных переживаний, сложные и тонкие отношения между людьми, истолковывать события истории и современной действительности. Только глубокие и искренние раздумья о больших жизненных проблемах, проникнутые любовью к природе и человеку дают пищу уму и сердцу».¹ Для Владимира Чёрного не подлежит сомнению, что решение таких художественных задач невозможно без следования классическим традициям при их синтезировании, обращении к богатому спектру стилей и художественных манер. Истоки такого подхода к созданию произведений отечественного искусства находим в хронологическом пространстве XX в., когда в период 1960-х–1980-х гг. в сфере культуры стало очевидным «выдвижение на первый план идеи высвобождения личности из пут сковывающей жизни, чему отвечал общий дух творческой раскрепощённости – от полной свободы текстового монтажа и смелого технического эксперимента до принципов спонтанности высказывания и парадоксальной логики» [5, с. 13]. Таким образом, художники обретали профессионализм и творческую свободу, которые позволяли им сказать свое слово в искусстве.

Постижение классики началось для Владимира Чёрного с детских лет, проведенных в родном городе Павлодаре, где он начал посещать кружок изобразительного искусства под руководством Т.С. Ефремовой, ставшей его первым преподавателем живописи и рисунка. Она рекомендовала Владимиру заниматься в мастерской известного павлодарского живописца П.Г. Лысенко, а через год учитель предложил ему отправить свои работы в отборочную комиссию Московской средней художественной школы при институте имени В.И. Сурикова. В 1983 г., получив приглашение к поступлению в художественную школу, 11-летний Владимир вместе с отцом отправился в столицу. Удачно сдав вступи-

¹ Из личного архива Е.А. Скоробогачевой. Интервью с В.А Чёрным 03.03.2011 г.

тельные экзамены, начинающий художник уехал учиться в Москву. В упорных занятиях начиналась его самостоятельная жизнь в столице, и вновь неоценимую поддержку оказали учителя: Н.Н. Березная, открывшая красоту и живописные богатства акварели и художник Н.В. Кондрашин, преподававший рисунок. В 1988 г. в числе лучших учеников Владимиру была предоставлена исключительная возможность: посетить Италию. Около месяца начинающие художники жили в итальянских семьях города Милана. Они впервые увидели Флоренцию, Бергамо, Венецию – прославленные итальянские города, где в архитектурных памятниках, шедеврах живописи, скульптуры и в наши дни словно звучит музыка ушедших столетий. В дальнейшем В.А. Черный не раз бывал в Италии, но именно первая поездка оставила неизгладимые впечатления, позволив ему увидеть и во многом иначе воспринять выдающиеся классические произведения.

Важнейшей вехой в обретении мастерства реализма стало для него поступление в Российскую академию живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова в 1990 г. Основатель и ректор Академии, наш выдающийся современник, всемирно известный художник Илья Сергеевич Глазунов создал в Москве уникальное учебное заведение, в стенах которого продолжают реализмические традиции. Благодаря беспримерной энергии Ильи Сергеевича, руины бывшего здания Московского училища живописи, ваяния и зодчества¹ были превращены в храм искусства. Владимир Черный вспоминает о своем первом посещении Академии так: «В то время во всем здании шли масштабные реставрационно-строительные работы, Академия буквально поднималась из руин. Напряжение от того, что здесь и сейчас решается наша судьба, сменилось трепетным любопытством, когда в аудиторию стремительно вошел Илья Сергеевич Глазунов. Его вопросы были неожиданными и заставляли задумываться, а тот разговор, который состоялся у ректора с нами, будущими студентами, стал для меня откровением» [6, 627].²

Ныне в мастерских, где учились или преподавали В.Г. Перов, А.К. Саврасов, В.Д. Polenov, К.Е. Маковский, И.И. Левитан, С.Ю. Жуковский, вновь занимаются молодые художники, постигая традиции реализма. Во время учебы для В.А. Чёрного исключительно важным было копирование в таких музеях, как: Эрмитаж, Русский музей, Третьяковская галерея и многих других. Копируя, «говоря» со старыми мастерами, он изучал классическое искусство, технику и технологию живописи. Многие студенческие работы Владимира Чёрного по праву могут быть названы самостоятельными творческими произведениями: «Девушка с письмом», «Утренний туман», «Старая яблоня» и многие другие.

Его дипломная работа «Андрей Рублев» — монументальная картина, в которой убедительная портретная характеристика и решение пространства

¹ В 1844–1917 гг. Московское училище живописи, ваяния и зодчества располагалось в центре столицы, в особняке, построенном архитектором В.И. Баженовым для генерала-поручика И.И. Юшкова.

² Российская академия живописи, ваяния и зодчества. М.: Белый город, 2008. С. 627.

раскрывают образ выдающегося древнерусского художника и его эпоху: конец XIV – начало XV в. Рублев, инок, показан в храме, у строительных лесов перед началом работы. И ясно, что вскоре на серых стенах появятся росписи, непревзойденные по силе и глубине решения, исполненные тем, кого современники заслуженно называли «светлым светочем во тьме и мраке нашей истории».

За успешной защитой диплома последовала учеба в ассистентуре-стажировке и педагогическая работа в Академии Ильи Глазунова. С 1997 г. по настоящее время Владимир Анатольевич преподает на факультете живописи. Летние практики проходят в Москве и Санкт-Петербурге, в Суздале и Ростове Великом, на Соловецких островах. Владимир Чёрный миссию педагога определяет так: «Не только дать знания как инструмент, но и воспитать, привить духовные навыки нести ответственность» [6, 627].

Его академическая деятельность сочетается с насыщенной творческой работой, которая свидетельствует, насколько для художника важно передать суть разных эпох, раскрыть контрастные темы, сложные исторические сюжеты. Одинаково профессионально он обращается к жанрам историко-религиозной картины, портрета, пейзажа, натюрморта, работает как архитектор, иконописец, автор монументальных росписей и интерьеров. Образам Руси художник посвящает многочисленные произведения, в которых высокая культура исполнения сочетается с силой трактовки и эмоциональной выразительностью. Его картины различны по художественному почерку, но едины в своем идейном звучании.

Несомненно, в настоящее время многообразно и актуально обращение художников к сфере театрально-декорационного искусства, о чем свидетельствуют, в частности, произведения художников РАЖВиЗ Ильи Глазунова [7, 134]. В 2008–2009 гг. В.А. Чёрным в соавторстве с Е.М. Кравцовым и А.Ю. Пикаловой был исполнен масштабный проект – занавес Государственного академического Большого театра России: маслом написана многофигурная картина «Въезд Минина и Пожарского в освобожденную Москву». В живописном полотне раскрыта одна из переломных эпох в русской истории. В смутное время, в 1598–1613 гг., под натиском польско-шведской интервенции едва не погибло единое русское государство. Его спасением стал подъем ополчения Кузьмы Минина и Дмитрия Пожарского, поистине всенародного, объединившего всю Русь в одном стремлении — преодолеть смуту, скорби и потрясения, ею причиненные, постоять за родную землю, за святую веру. Недалеко от Ростова Великого в келье Борисоглебского монастыря¹ преподобный старец Ирinarх благословил Минина и Пожарского на освобождение Москвы.

У стен древнего Кремля показана торжественная сцена. Нижегородский гражданин Кузьма Минин и князь Дмитрий Пожарский в окружении народа, представителей разных сословий, вступают в древнюю столицу. 22 октября 1612 г. ополчение штурмом взяло Китай-город. Гарнизон Речи Посполитой от-

¹ Борисоглебский мужской монастырь, расположенный в поселке Борисоглебском близ Ростова Великого по дороге на Углич, основан в конце XIV в., построен в первой половине XVI столетия. В его стенах бывали Сергей Радонежский, Василий II Тёмный, Ивана III, Иван Грозный, Дмитрий Пожарский, Кузьма Минин.

ступил в Кремль, но уже 26 октября командованием польского гарнизона была подписана капитуляция. Князь Пожарский вступил в Москву с Казанской иконой Божьей Матери и дал обет в память победы построить храм, который и был возведен на Красной площади. Так поднималась Русь в начале XVII в., но картина приобретает и вневременное звучание, напоминая о многих событиях в истории России.

Данная композиция воссоздает решение первого занавеса Большого театра — монументальное полотно, исчезнувшее более 70 лет назад. Выбор сюжета объясняется тем, что современная реконструкция театра основана на проекте архитектора Альберто Кавоса, который осуществлял восстановление театра в 1856 г. после пожара. Частью художественного решения тогда было исполнение занавеса итальянцем Козроэ Дузи в монументальном формате: 17 x 21 метр. Выбор темы восходит к итальянской традиции: нередко на занавесе изображался сюжет из истории города, в котором находился театр. И в наши дни эта традиция продолжена в театрах Львова, Праги, в некоторых городах Италии.

В Большом театре занавес Козроэ Дузи, который впервые был представлен на коронации Императора Александра II, 26 августа 1856 г., использовался до 1896 г., когда к коронации Николая II, к 14 мая 1896 г., были исполнены новые занавесы, один из которых — «Вид с Воробьевых гор». После 1917 г., Федор Федоровский, во время постановки оперы Рихарда Вагнера «Лоэнгрин» на сцене Большого театра, сделал раздвижной занавес — золотую драпировку: гладкое полотно, окрашенное бронзой. В период с 1955 по 2005 г. использовался вновь другой занавес: отражающий тему государственности, выполненный по эскизам Федоровского Михаилом Петровским. Последние сведения о занавесе Большого театра «Въезд Минина и Пожарского в освобожденную Москву» относятся к 1938 г., когда его предполагали использовать в качестве декорации при постановке опер Михаила Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») или Бориса Асафьева «Минин и Пожарский». В наши дни сохранилось только два документа, дающие представление о первом занавесе: нечеткая черно-белая фотография и гравюра 1859 г., раскрашенная вручную.

При восстановлении занавеса художники столкнулись с рядом сложностей. Фотография и гравюра не давали достаточно точного представления об изображенных фигурах, необычном орнаменте, окаймляющем занавес, цветовом решении. Из-за огромного размера композиции не удавалось найти цельнотканное полотно, но, все же, его соткали на уникальном станке мануфактуры в Пензенской области. И насколько непросто было работать около полугода со столь монументальной композицией площадью почти 400 квадратных метров, вместившей в себя свыше ста фигур, многие из которых написаны больше натуральной величины.

Одна из важных задач реконструкции занавеса — точное следование исторической правде: в характере костюмов и оружия, в деталях архитектуры Спасской башни, построенной в 1491 г. итальянским архитектором Пьетро Антонио Солари. В воссоздании документально точного изображения Спасской башни неоценимой оказалась помощь известного реставратора Виктора Васильевича Филатова. Он же уточнил, что над главными воротами стольного града

Руси, выходящими на Красную площадь, находилась не икона Спасителя, а скульптура, расцвеченный белокаменный горельеф, «Георгий Победоносец, поражающий змея», символ Московского государства. До наших дней скульптура святого Георгия чудом сохранилась и отреставрирована¹, но не установлена на прежнее место: фрагментарно экспонируется в Третьяковской галерее.²

К сложнейшему времени начала XVII столетия обращена и картина Владимира Чёрного «Смута» – емкий портретный образ, в котором через психологическую характеристику персонажа раскрывается жизнь народа, суть происходящего в государстве: читаются безмерные скорбь и тревога, но и готовность к их преодолению.

Помимо грандиозного подъемно-опускного занавеса Государственного академического Большого театра, В.А. Чёрным в 2010 г. был разработан эскиз для антрактно-раздвижного занавеса, сотканного фирмой «Руббели» в Венеции, который представляет собой раппорт, четко соотносящийся с орнаментальной композицией занавеса советского времени, использовавшегося в 1955–2005 гг. На его полотнищах повторялся орнамент: лира, изображенная на фоне фразы: «Славься, славься родная земля!» — измененные слова «Гимна России», написанные композитором М.И. Глинкой, выше золотая звезда, серп и молот. В орнаментальную композицию включен символ России — двуглавый орел, ставший государственным гербом нашей страны при Иване III в 1472 г., после его венчания с Софьей (Зоей) Палеолог, племянницей последнего императора Византии Константина Палеолога, как наследие Византийской империи. Аббревиатуру «СССР» заменило слово «Россия».

К историческому прошлому нашей страны В.А. Чёрный обращается и во многих станковых произведениях. Негасимой верой народа, его нестигаемым духом во все времена была сильна русская земля, берегла свои святыни, чтит подвижников. Об этом напоминает его произведение «Серафим Саровский». На полотне создан узнаваемый образ саровского подвижника, с 1778 по 1833 год прошедшего путь от общежительного инока до затворника пустыни, известного своим смирением и прозорливостью.

Среди исторических произведений в творчестве Владимира Анатольевича одно из центральных мест занимает «Портрет Николая II. Последний Всероссийский император», в котором найдено сочетание строгого спокойствия и внутренней силы самодержца. Работая над портретом, художник изучал многочисленные документальные материалы, фотографии, живописные и графические произведения, среди которых выделил для себя образ императора, созданный В.А. Серовым. В картине Владимира Чёрного за Николаем II показан трон, мантия — атрибуты императорской власти и обращение к трагическим событиям, которые обрушились на нашу страну в начале XX века. В начале 2020-х гг.

¹ Скульптуру «Святой Георгий, поражающий змея» много лет реставрировал О.В. Яхонт, о чем он пишет в своей книге «О реставрации и атрибуции» (М.: Сканрус, 2007).

² Первоначально Спасская башня Московского Кремля называлась Флоровской, в память мучеников братьев Флора и Лавра, живших во II в. В XVII столетии башня была переименована в Спасскую, но скульптура святого Георгия осталась над ее воротами по-прежнему.

художник завершил работы над новым вариантом репрезентативного портрета последнего самодержца России. Этот образ словно звучит напоминанием слов императора, произнесенных 2 марта 1917 года перед отказом от престола: «Приведет ли Мое отречение к благу и счастью России?»¹.

В потрясениях войн и революций, во всех испытаниях XX в. Россия берегла свою старину. Отголоски древних традиций еще слышны в наши дни, особенно на Русском Севере, в крае, где издавна чтит древние заветы. На окраинных землях В.А. Чёрный бывает нередко, путешествуя по обителям, глухим деревням, неоглядным просторам далекого края, рисует и пишет с натуры. Наиболее близким ему стало Беломорье, Соловецкий край, самобытной глубинной красотой которого он был покорен еще в 1993 г., во время первой поездки сюда вместе с друзьями. В 1995 г. он провел на Соловках около семи месяцев, тогда же им была написана композиция «Моя жизнь» и многие пейзажи.

Образы северных земель отражали в картинах художники рубежа XIX–XX вв., среди них — В.М. и А.М. Васнецовы, М.В. Нестеров, В.А. Серов, К.А. Коровин, И.Я. Билибин, Н.К. Рерих. Владимиру Чёрному удалось увидеть Север по-своему. Пейзажи окраинных земель переданы им в произведениях: «Белое море», «На Сельдяном мысу», «Северный ветер» и других. Основанные на натуральных этюдах и зарисовках, множестве впечатлений и восприятии художника они убедительны в передаче самобытного облика северной земли.

Выразительность обобщений и эпические трактовки присущи его соловецким пейзажам. «Белое море» — лик Севера, суровый и лаконичный. Каждая деталь весома, подобна символу: избы, рыболовные сети на изгороди, вдали лодка и полоса студеного моря. В картине «Остров Анзер» через иносказательные детали художник говорит о превратностях жизни человека. Волны смывают деревья и выбрасывают их обратно на берег грудями мертвых бревен. Так мощь водной стихии уподоблена непреодолимой силе, вершащей судьбами людей. Контрастным звучанием отличается произведение «Северный ветер». Здесь все дышит им, и ветер подобен движению самой жизни, воплощению жажды свершений. Он властвует над водной зыбью и сумрачным небом, и прорываются солнечные лучи, преображая осенние дали в призрачно прекрасные дары Севера.

Одна из граней творчества Владимира Чёрного — исполнение для православных храмов икон, картин, эскизов интерьеров. В 1999 г. в Москве завершалось воссоздание Храма Христа Спасителя, взорванного в 1931 г. В.А. Чёрный представил свои эскизы икон на конкурс. По результатам отборочного тура ему предложили возглавить группу художников, писавших иконы для приделов Александра Невского и Николая Чудотворца. За исполнением работ наблюдал координационный совет во главе с архиепископом Орехово-Зуевским Алексием. Для иконостаса во имя святого князя Александра Невского в Храме Христа Спасителя в 1999–2000 гг. Чёрным были написаны композиция «Тайная вечеря» и 11 икон. Во второй половине XIX в., когда ведущие живописцы России

¹. Винберг Ф.В. Крестный путь. Мюнхен, 1922. Цит. по Глазунов И.С. Россия распятая. Том 1. М.: Олимп, 2004.[4, 248].

работали над созданием художественного убранства Храма Христа Спасителя, иконы придела Александра Невского были исполнены профессором Т.А. Неффом, работавшим также над образами для Исаакиевского собора в Петербурге. Однако иконы Неффа в приделе Александра Невского были полностью утрачены. Владимир Чёрный должен был воссоздать их. Художественное решение одного из важнейших сюжетов Нового Завета, «Тайной вечери», остро выразительно, пережито автором, обращено к словам Иисуса Христа: «Примите, ядите: Сие есть Тело Мое, еже за вы ломимое во оставление грехов» (Евангелие от Матфея, 26, 26-28).

В 2001–2002 гг. по проекту В.А. Чёрного в Москве было реконструировано внутреннее убранство храма Великомученика Димитрия Солунского на Благущей¹. Им разработаны эскизы и точные чертежи в натуральную величину центрального мраморного иконостаса, художественное решение которого восходит к темпонам Византии, выполнены и эскизы мозаичных полов. Храм Великомученика Димитрия Солунского был возведен в 1908–1910 годах, сразу же после окончания строительства стал действующим. Но в 1931 году приход был закрыт, здание церкви передано в ведение НКВД и использовалось как помещение завода по вторичной переработке драгоценных металлов. Были снесены кресты, сняты купола, разобраны верхние ярусы колокольни, в алтаре установлены плавильные печи, а под главным сводом размещался кислотный цех. После возвращения храма Русской Православной Церкви началось его возрождение, и в 2001 г. состоялось первое богослужение в главном приделе.

В 2002 г. в городе Мытищи Московской области по проекту Владимира Чёрного было создано внутреннее убранство одноглавой бревенчатой церкви Введения во храм Пресвятой Богородицы, восходящей к древнейшим традициям русского деревянного зодчества, немногие образцы которого по сей день еще сохраняются в России, в основном на землях Севера. Интерьер церкви исполнен художником в «русском стиле». О стародавних традициях напоминает общее решение и элементы иконостаса, для которого он исполнил все образы в технике масляной живописи по дереву. В тонком письме насыщенных по тону, решенных в контрастных цветах икон традиции древнерусского искусства переработаны согласно законам классической живописи.

Владимир Анатольевич работал и над проектом росписи храма Рождества Христова, который был возведен в Мытищах рядом с церковью Введения во храм Пресвятой Богородицы. В 2004 г. им были выполнены эскизы росписей в контрастных цветовых сочетаниях, восходящие к традициям камерной изысканной живописи Византии эпохи Палеологов.

Не менее емко и ясно в портретах, сюжетных композициях, пейзажах В.А. Чёрный характеризует различные эпохи. Рассуждения об ушедших исторических периодах, их философском содержании, о сохраняемых и гибнущих

¹ Благущая — историческое название местности, располагавшейся на северо-востоке Москвы между Семеновской заставой и селом Измайлово. Название «Благущая» происходит от Благущинской казённой рожи — одной из шести заповедных казённых рож, учреждённых в XVIII веке, ныне это территория Измайловского парка.

традициях отражены в произведениях: «Зимой», «Девушка с письмом», «Портрет старика», «Осенний натюрморт», «Сумерки». Нередко его этюды подобны путевым заметкам, отражению впечатлений поездок по России и за рубежом. На основе многочисленных этюдов создан ряд картин: «Вечный Парфенон», «Метеора»¹, «Афон», «Шторм у берегов Крита», «Форт Кайбей. Александрия», «В монастыре Святой Екатерины» и другие. Пейзаж «Вечный Парфенон» — образ реалистичный и мистический одновременно. И в наши дни главный храм Афин, шедевр эпохи Перикла, возвышается над акрополем и городом, являет совершенство строгой простоты и силы, которые заключает в себе культура Древней Греции.

В творчестве В.А. Чёрного не менее значимы проекты оформления экстерьеров и внутреннего убранства, монументальные росписи, в которых художнику удается передать образ времени: отразить его в особенностях стиля архитектуры, общем образном строе и деталях интерьеров. Его первой работой в области монументального декоративного искусства стало участие в оформлении торжественного представления к празднованию 850-летия Москвы в 1997 г. на Красной площади. Он выполнил целый ряд знамен и стягов, сюжеты росписи которых связаны с важнейшими событиями русской истории.

Запоминающийся образ работы Чёрного – роспись в интерьере холла частного особняка, оформленного в духе итальянского Ренессанса и барокко. Скульптуры атлантов, обрамляющие выход к лестницам, в росписи изображения фигур, обращенных к аллегорическим образам «Дня», «Ночи», «Утра» и «Вечера» работы Микеланджело для гробницы Медичи в церкви Сан-Лоренцо во Флоренции, напоминают о традициях Возрождения. Но монументальная роспись размером 6 на 9 метров, с глубиной передачи пространства в архитектурных пейзажах, с игрой фактур, сочетаний реальных и иллюзорных деталей, обращена к эпохе барокко, к росписям Пьетро да Кортона, Поццо, Риччи, Тьеполо — выдающимся произведениям мирового искусства.

Среди работ Владимира Анатольевича: проект росписи и декоративного убранства творческой дачи В.Ф. Шухова в городе Мышкин Ярославской области, а также оформление интерьеров частного подмосковного дома. Их художественные решения различны: если интерьеры подмосковного особняка выполнены в стиле барокко, напоминающем интерьеры XVIII столетия и решения в стиле историзм второй половины XIX века, то оформление дачи В.Ф. Шухова является обращением к традициям искусства Русского Севера.

И в наши дни символика домового росписи во многом еще остается непрочитанной страницей культуры северного края. Каждая изба здесь отличалась своим обликом. Их строили без гвоздей, ставили сруб, связывая четыре бревна между собой венцом. Снаружи и внутри избу нередко оформляли резьбой и росписью. Ажурная резьба украшала балконы, наличники со ставнями, крыльца с перилами, кровли, фронтоны, на концах выступающих бревен крыши избы — охлупнях — вырезали коньки, птиц. Сюжеты и орнаменты северных росписей разнообразны: растительные и геометрические узоры, изображения

¹ Метеора — ансамбль монастырей XIV–XVI веков в Греции, в Западной Фессалии.

птиц, животных, людей, сцены из крестьянской жизни. На Севере радость и праздничность многоцветных росписей составляла необходимый контраст с так часто пасмурным небом, белыми зимними покровами земли, с суровыми оттенками бревенчатых стен. Художник И.Я. Билибин после путешествия по северным землям в 1903 г. писал: «...Любовь к узору чувствуется и по сие время. Я видел избы, где узорами, хотя и позднейшими, было размалевано буквально все: шкафчики, двери, полки, лежанка, — все, где только можно было красить» [2, 10].

В домовых росписях сохраняются древние традиции, основа их исполнения — резьба и роспись бытовых предметов, мебели. Особым характером и богатством мотивов отличаются росписи Каргополья, во многом послужившие образцом для В.А. Чёрного при оформлении экстерьера дома В.Ф. Шухова. Каргопольские росписи, как правило, включают разноцветные полосы, иногда с орнаментом в виде небольших розеток или побегов. Звезды на синем фоне, изображающем небо, располагаются преимущественно на сводах арок и на всей подшивке свесов. Распространены и крупные розетки с разноцветными сегментами. Остальное поле свеса, как правило, заполняют цветные вертикальные полосы, окрашенные по доскам. На них орнамент в виде гирлянд из мелких цветов и листьев. На живописных филанках нередко писали цветочные кусты. Фигуры львов, охранителей дома от зла, чаще изображали на подшивках сводов трехлопастных арок. Мотив вьющейся виноградной лозы, символ Спасителя, также был распространен в северной росписи, в том числе и на Каргополье. Так, каждая живописная деталь дополняла мажорный по звучанию образ, но заключала в себе и символику, отражала наивную мудрость народного искусства, представления северян о земном и небесном мире, их мировоззрение. Рассмотренные интерьеры — лишь несколько примеров проектов В.А. Чёрного, в которых отражены традиции Русского Севера, эпохи Возрождения, пышного стиля барокко, строгого лаконизма классицизма. Через контрасты художественных решений раскрывается течение истории, выявлена взаимосвязь прошлого и современности, суть ушедших столетий.

Обращаясь к сегодняшним дням, Владимир Чёрный дает им философскую трактовку, оценивая нашу эпоху как часть исторического пути России. Потому, наверное, портреты современников, ясно передающие характер, душевное состояние людей, тонкие настроения пейзажей, четкие по построению и выражению мысли композиции воспринимаются как образы окружающей нас жизни, но также как поэтические иносказания. Таковы портреты: «Инна», «В мастерской», «Портрет маршала Г.К. Жукова», «Архимандрит Павел», композиции: «Детство», «Рассвет», «Моя жизнь», натюрморты: «Спелые яблоки», «Роза», «Оставленный букет», «Кофе и бокал воды» — изысканное и немногословное решение, обращение к искусству Жана Батиста Шардена, пейзажи, столь разные, но всегда выразительные в своем звучании: «Москва», «Крыши Петербурга», «Суздаль» и многие другие.

Ныне произведения Владимира Чёрного заслуженно известны. С 1994 года художник регулярно участвует в российских и зарубежных выставках. Его работы находятся в постоянных экспозициях музеев: Храма Христа Спасителя,

истории города Москвы, Государственного академического Большого театра, Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, в частных собраниях России и за рубежом. Произведения В.А. Черного репродуцированы в таких крупных изданиях, как «Русская живопись», «Современный русский реализм», «Пейзаж. Русская живопись», «Портрет. Русская живопись», «1000 русских художников», «Российская Академия живописи, ваяния и зодчества» и многих других. В.А. Чёрный замечает: «О чем художник рассказывает в своей картине и каким языком — определяется его культурой, уровнем гражданской ответственности» [6, 627]. Его творчество многогранно, ярко индивидуально и характерно для реалистической школы живописи, картины часто сложны по замыслу, трактовке, но ясны для восприятия. Убедительно и остро им характеризованы далекая эпоха Древнего мира, стародавняя Русь, XVIII, XIX и XX столетия, современность, отражена сама жизнь во всем богатстве и контрастах ее проявлений. Произведения Владимира Черного, зримо свидетельствуя о значимости и жизненности великого реалистического искусства, служат подтверждением слов М.А. Врубеля: «Реализм рождает глубину и всесторонность» [3, 8], актуальных ныне, как и столетие назад, что подтверждается и в XXI веке в произведениях современных художников, в искусстве и деятельности продолжающих классические традиции России.

Литература

1. Личный архив Е.А Скоробогачевой. Интервью с В.А Чёрным 03.03.2011 г.
2. Билибин И.Я. Остатки искусства в русской деревне // Журнал для всех. 1904, № 10. С. 608–618.
3. Врубель М.А.. Переписка. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, 1976. 383 с.
4. Глазунов И.С. Россия распятая. Том 1. М.: Олимп, 2004. 693 с.
5. Демченко А.И. Преамбула VII. Заключение SCIENCEFORUM PAN Международный научный форум Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи, очерки, материалы. Т. 52. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2022. С. 3–28.
6. Российская академия живописи, ваяния и зодчества. М.: Белый город, 2008. С. 627.
7. Скоробогачева Е.А., Стеклова И.А. Проблема трактовки театральных образов в современной реалистической живописи (на примере произведений художников Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова) // Театральный процесс: актуальные проблемы теории и практики: материалы Всерос. науч. конф., 25 ноября 2019 г. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2019. С. 134-140.

Имени М.И.Глинки

От редактора-составителя. В нашей стране существует множество различных учреждений, носящих имя Михаила Ивановича Глинки. Среди них Государственная академическая Певческая капелла Санкт-Петербурга, Челябинский государственный академический театр оперы и балета, Смоленское областное музыкальное училище, Новомосковский музыкальный колледж, Государственный квартет имени М.И.Глинки, Международный конкурс вокалистов имени М.И.Глинки и т.д., включая некоторые зарубежные (таковы, к примеру, Минский государственный музыкальный колледж имени М.И.Глинки и Берлинское общество имени Михаила Глинки).

Примечательно, что существует целый конгломерат под названием «Содружество детских музыкальных школ и детских школ искусств имени М.И.Глинки», цели которого обозначены следующим образом:

- объединить образовательные организации дополнительного образования детей, носящих имя М.И.Глинки совместной творческой деятельностью;
- соединить ресурсы и возможности образовательных организаций в целях повышения эффективности исполнения своей основной уставной деятельности – улучшения качества образовательных услуг по осуществлению совместной творческой и концертно-выставочной деятельности обучающихся, методической деятельности преподавателей;
- принимать участие в научно-практических конференциях, творческо-образовательных проектах, организуемых ДМШ и ДШИ, с целью обмена педагогическим опытом и инновационными технологиями;
- осуществляют информационную связь по различным вопросам жизнедеятельности школ и образовательного процесса;
- осуществлять обмен правовыми нормативными актами и учебно-методическими материалами в рамках ФГТ;
- обмениваться информацией об исполнительских конкурсах и фестивалях учащихся и преподавателей в регионах России и за ее пределами;
- информировать о юбилейных датах и значимых концертно-просветительских мероприятиях, проходящих в образовательных учреждениях.

В настоящее время в это объединение входят одиннадцать школ:

- Санкт – Петербургское государственное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования детей «Санкт-Петербургская детская школа искусств имени М.И. Глинки»;
- Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская музыкальная школа № 1 имени М.И. Глинки» города Смоленска;
- Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования городского округа Самара «Детская музыкальная школа им. М.И. Глинки»;

- Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Десногорская детская музыкальная школа имени М.И.Глинки» муниципального образования город Десногорск Смоленской области;
- Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская школа искусств имени М.И. Глинки» г. Всеволожск;
- Муниципальное бюджетное учреждение культуры дополнительного образования «ДМШ № 2 им. М. И. Глинки», г. Екатеринбург.
- Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования города Калининграда «Детская музыкальная школа имени Глинки М.И.»
- МБУДО «Детская музыкальная школа имени М. И. Глинки» г. Ельни Смоленской области,
- ДО «Рославльская детская музыкальная школа имени М.И. Глинки»
- Муниципальное автономное учреждение образовательная организация дополнительного образования «Детская школа искусств № 3 им. М.И. Глинки» г. Ижевска.
- МБУ ДО «Детская школа искусств №1 имени М. И. Глинки» г. Липецка

Ниже приводятся исторические очерки об отдельных учреждениях культуры, которые носят имя композитора.

Надежда Деверилина (Смоленск)

Сохраняя память о М.И.Глинке на его родине – Смоленщине

Смоленщина всегда чтит и чтит память о своём великом земляке Михаиле Ивановиче Глинке. Это выражается и в создании монументальных объектов, и в проведении музыкальных праздников, и в изучении эпохи, в которую жил М.И. Глинка.

Все, кто приезжают в областной центр, обязательно подходят к памятнику Глинке. Композитор стоит на пьедестале, слегка наклонив голову, словно вслушивается в звучащую музыку. Выполненный скульптором А.Р. Бокком, этот монумент в 1885 году был торжественно открыт в центре Смоленска напротив здания Дворянского собрания, где в 1848 году чествовали Михаила Ивановича.



Памятник М.И. Глинке
в Смоленске.
Фото В. Флиманкова



Дом в Смоленске, в котором
останавливался М.И. Глинка.
Почтовая открытка нач. XX в.

А бюст композитора работы скульптора И. Н. Ларионова в городе Ельне у здания музыкальной школы имени Глинки был установлен к 200-летию композитора в 2004 году. Тогда же в Музее-усадьбе в Новоспасском открыли бюст Михаила Ивановича, автор которого народный художник СССР З. М. Виленский. В Смоленске в 2007 году разместили памятную доску на принадлежавшем отставному майору А.А. Ушакову здании, в котором у этого дальнего родственника не раз останавливался Глинка, в том числе осенью 1847 года после возвращения из Испании.

В бывшем имении Глинок в Новоспасском Ельнинского района в 1982 году начал работать Музей-усадьба М.И. Глинки, который ежегодно принимает тысячи посетителей, почитателей творчества композитора. Сотрудники музея хранят атмосферу старинной усадьбы, рассказывают о пребывании в ней Михаила Ивановича, изучают историю рода Глинок, сестёр композитора Стунеевых, Шестаковых, Измайловых, Соболевских, Гедеоновых, поддерживают связи с их потомками.



Музей-усадьба М.И. Глинки
в Новоспасском.
Фото А. Нестерова



Столовая в Музее-усадьбе
М.И.Глинки.
Фото А. Нестерова

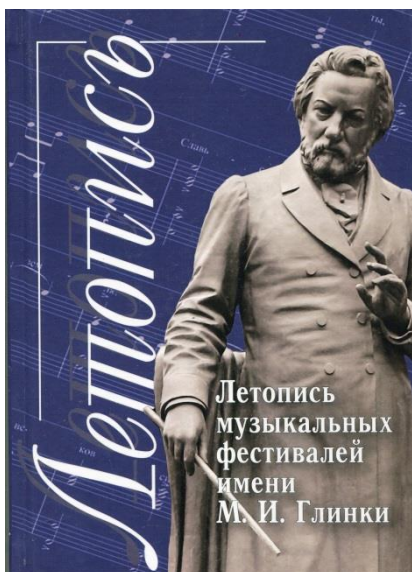
Начиная с 1958 года в Смоленске и Новоспасском в конце мая – начале июня проводится Всероссийский музыкальный фестиваль имени М.И. Глинки, одним из инициаторов учреждения которого был выдающийся певец И.С. Козловский. Фестиваль открывается выступлением симфонического оркестра в здании Смоленского государственного академического драматического театра имени А.С. Грибоедова. Его продолжают концерты в зале филармонии, «помнящем» Глинку и завершают праздником в Новоспасском. Лучшие музыкальные коллективы, солисты, исполнители России стремятся выступить на родине Глинки. Частые гости в Новоспасском и представители областной филармонии: Смоленский народный оркестр имени В.П. Дубровского, Камерный оркестр, ансамбль народной песни «Славяне», ансамбль песни «Русская душа», фольклорный ансамбль «Таусень», солисты.

В минувшем году состоялся 65-й по счету фестиваль, ведется подготовка к очередному фестивалю, который будет проведен в 2024 году.

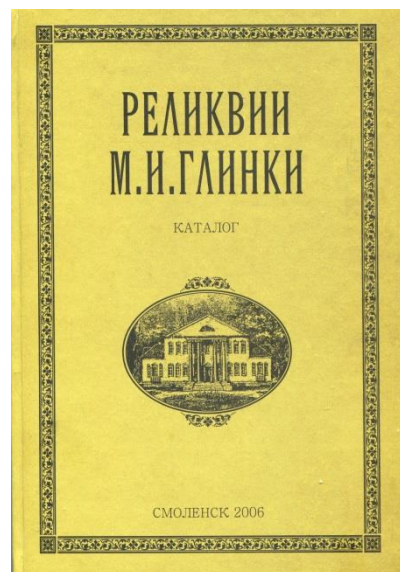
Истории этого старейшего в России музыкального праздника посвящена «Летопись музыкальных фестивалей имени М.И.Глинки» (1, 2), которая состоит из двух книг. Издания снабжены подробным справочным аппаратом и содержат афиши 60 фестивалей, перечень всех участников, отзывы исполнителей, прессы, зрителей.

После празднования 200-летия со дня рождения композитора, начиная с 2005 года, в планы проведения музыкальных фестивалей включалась научная составляющая – всероссийские конференции, посвященные изучению жизни и творчества композитора, его окружения. Доклады конференций, мемуары, до-

кументы, касающиеся истории музыки, истории рода Глинок, стали печататься в «Новоспасских сборниках».



Летопись музыкальных фестивалей
имени М.И. Глинки.
Смоленск, 2017



Каталог «Реликвии
М.И. Глинки». Смоленск,
2006

Проведение научных конференций, посвященных М.И. Глинке, было поддержано Департаментом Смоленской области по культуре, Музеем-заповедником, в состав которого входит Музей-усадьба М.И. Глинки в Новоспасском, филармонией и Смоленской областной универсальной библиотекой имени А.Т. Твардовского.

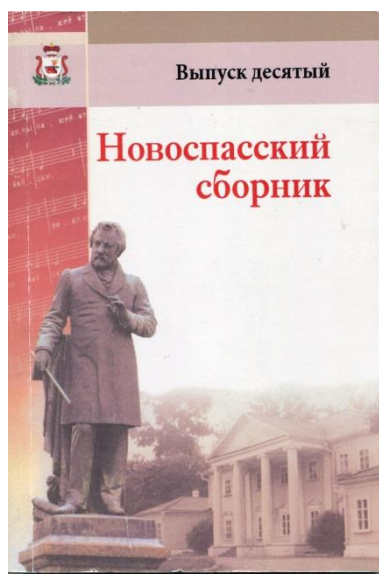
Первая конференция, состоявшаяся 31 мая – 2 июня 2005 года, была примечательна тем, что ее участникам были продемонстрированы два уникальных издания – Альбом рисунков Н.А. Степанова из собрания Российской национальной библиотеки, представленный доктором искусствоведения Н.В. Рамазановой и другой альбом того же художника, хранящийся в отделе рукописей научной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, с которым собравшихся познакомили сотрудники библиотеки Л.А. Миллер и Т.З. Сквирская. Оба альбома содержат рисунки и дружеские карикатуры на великого Глинку и его друзей. Известно, что сам композитор ценил и очень дорожил этими альбомами.

Во всех конференциях, а их проведено десять, активно участвовали научные сотрудники ГЦММК им. М.И. Глинки (ныне – Российский национальный музей музыки), в котором хранится немало реликвий композитора и его окружения. В Смоленск приезжали и выступили генеральный директор ГЦММК им.М.И. Глинки М.А. Брызгалов, заместитель генерального директора И.А.Медведева, ответственные сотрудники М.П. Рахманова, Н.Ю. Тартаковская, О.И.Федорова и другие.

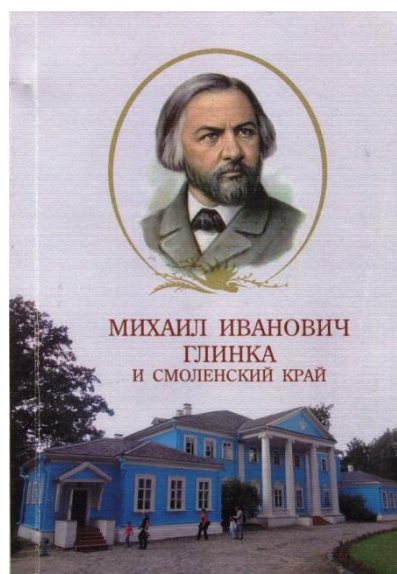
Непременными участниками конференций были ученые Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, Московской консерватории имени П.И. Чайковского, Российской национальной библиотеки,

Дома-музея П.И. Чайковского в Клину. Неоднократно выступали с докладами сотрудники Пушкинского дома (ИРЛИ), Красноярской академии музыки, исследователи из Германии, Грузии, Италии, Украины и Беларуси. Их доклады позволили расширить наши знания об эпохе Глинки, его музыке, окружении композитора.

Свою лепту в изучение глинкианы, ее краеведческой составляющей, внесли смоленские исследователи, выступившие на конференциях: А.В. Тихонова, М.В. Иванов, С.В. Пьянкова, Т.М. Чибисова, Т.К. Королева, З.М. Перепелкина, Л.Г. Хромченкова, Н.В. Романкова, Н.В. Никитина, О.Э. Эрдман, Л.М.Козикова, В.М. Калыгина, О.Г. Леоненкова, Н.Е. Писаренко и другие.



Новоспасский сборник.
Выпуск десятый, 2015



Библиографический указатель
«М.И. Глинка и Смоленский
край». Смоленск, 2013

Сотрудником Смоленского музея-заповедника В.И. Склееновой проведена большая работа по выявлению в смоленских архивах и фондах музея сведений о мемориальных предметах Глинки, их бытовании после продажи имения, о создании первых посвященных композитору экспозиций в городах Рославле, Ельне, Смоленске. Среди документов есть подлинники и копии, а все вместе взятое, как отмечает Склеенова, по времени можно разделить на два периода: 1918 – 1929 и 1941 – 1982 годы. Учитывая трагедию смоленских архивов в период Великой Отечественной войны, можно считать чудом, что до нашего времени дошли подлинные списки мемориальных предметов.

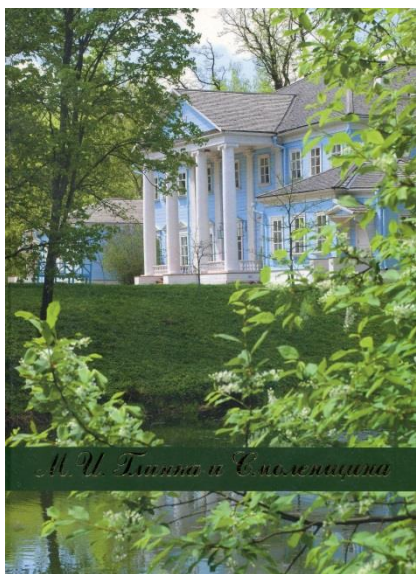
В.И. Склееновой составлен каталог «Реликвии М.И. Глинки» (3). Издание включает перечни: документов (автографы, прижизненные издания, метрическая книга с записью о рождении композитора), личных вещей М.И. Глинки, фаянса, фарфора, мебели, металла. Каталог содержит документальные приложения, это выписка из передаточной описи на имение, ранее принадлежавшее М.И. Глинке (1860 г.), опись имущества, взятого на учет (1919 г), мемориальные вещи М.И. Глинки и его семьи, утраченные в годы Великой Отечественной войны, список предметов, вывезенных из имения Сазонов Починок.

Обсуждение важнейших тем на конференциях позволило использовать местный материал, выявить малоизвестные документы, архивные источники. Назовем некоторые из публикаций. Это статьи сотрудника Смоленского государственного музея-заповедника В.И. Склееновой «История мемориального комплекса М.И. Глинки» (4), «Реликвии М.И. Глинки в годы Великой Отечественной войны» (5), заведующей Музеем-усадьбой М.И. Глинки Т.М. Чибисовой «Возрожденная усадьба» (6). Искусствовед Л.М. Козикова посвятила свои публикации истории создания художниками К. Е. Маковским (7) и Д. Ф. Богословским (8) портретов М.И. Глинки, которые хранятся в фондах Смоленского государственного музея-заповедника. Биографии отца композитора посвящена статья Н.В. Деверилиной «Он умел радовать и возвышать все его окружавшее» (И.Н. Глинка и Новоспасское» (9).

В третьем выпуске «Новоспасского сборника» были напечатаны воспоминания о Новоспасском А.В. Глинки-Павловой (10), в которых она рассказала о событиях 20-30-х годов XX века в Новоспасском, о судьбах Глинок, проживавших тогда в Новоспасском и Шмакове. Представители рода Глинок были неизменными участниками конференций.

«Новоспасские сборники» направлены в библиотеки Смоленской области, они поступили в крупнейшие книгохранилища страны, что сделало их доступными для круга читателей, хотя тиражи их небольшие.

На конференциях состоялись презентации новых книг, в том числе альбома «М.И. Глинка и Смоленщина» (11) и других.



Альбом «М.И. Глинка
и Смоленщина».
Смоленск, Свиток, 2014



Сборник материалов научно-
практической конференции.
Смоленск, 2019

В 2016 году во время фестиваля была проведена международная конференция «Усадьбы Смоленщины и Беларуси, их владельцы и обитатели. Музыка. Архитектура. Садово-парковое искусство», которая вызвала интерес у учёных и краеведов. Конференции, посвящённые усадьбам Смоленщины и приграничных территорий как центрам хозяйственной и культурной жизни, стали прово-

даться ежегодно, но уже в сентябре. Сборники докладов конференций также направляются в библиотеки области. Инициатором конференций выступает Смоленское областное краеведческое общество при поддержке Министерства по культуре и туризму, Музея-заповедника, филармонии и Библиотечной ассоциации Смоленской области.

В 2013 году Смоленской областной универсальной библиотекой имени А.Т. Твардовского совместно с Всероссийским музейным объединением музыкальной культуры имени М.И. Глинки был разработан и издан библиографический указатель (12), включивший издания, начиная с 1984 года. В указатель включены материалы о пребывании Глинки на родине, о работе над отдельными музыкальными произведениями, об увековечивании памяти о композиторе на Смоленщине, переписка М.И. Глинки со смоленскими родственниками. Кроме краеведческого материала представлены издания, посвященные увековечению памяти М.И. Глинки в России и за рубежом, о постановке его опер, о фестивалях, конкурсах, концертах в честь композитора. Указатель снабжен вспомогательным именованным списком, дополнен иллюстративными материалами. Этот указатель стал продолжением указателя, изданного библиотечными работниками в 1984 году.

С целью популяризации мест, связанных с М.И. Глинкой и его родными, проводятся праздники не только в Новоспасском, но и в Шмакове Починковского района, бывшем имении дядюшки Афанасия Андреевича Глинки, в имении зятя и сестры композитора Натальи Ивановны Гедеоновой Беззаботах Глинковского района, где Глинка писал интродукцию к опере «Руслан и Людмила». Материалы об истории глинкинских усадеб печатаются в Смоленском научно-популярном журнале «Край Смоленский» (13), краеведческом сборнике «Смоленская старина» (14, 15, 16).

Смоленские художники тоже не остались в стороне, они участвуют в пленэрах, проводимых в старинных усадьбах, проводят передвижные выставки, в настоящее время выставка работает в Музее-усадьбе М.И. Глинки.

Сейчас полным ходом идет подготовка к Всероссийскому музыкальному фестивалю, который состоится 31 мая – 9 июня 2024 года. Он посвящен 220-летию со дня рождения композитора. 1 июня Мариинский театр под руководством В.А. Гергиева представит оперу «Жизнь за царя». В этот день состоится вручение премий имени М.И. Глинки лучшим юным музыкантам, обучающимся в музыкальных школах, школах искусств областного центра. В дни фестиваля на родине Глинки выступят прославленные коллективы, солисты, исполнители.

Литература

1. Летопись музыкальных фестивалей имени М.И. Глинки / Смоленская областная библиотека им.А.Т.Твардовского ; сост. Е. М. Лаврухина ; ред. Н.В.Деверилина. – Смоленск : Смядынь, 2007. – 437, [1] с., [4] л. цв. ил. : ил., фот.

2. Летопись музыкальных фестивалей имени М. И. Глинки / Смоленская областная библиотека им. А. Т. Твардовского ; сост., авт. вступ. ст. Е.М. Лавру-

хина ; отв. за вып. О.Е. Мальцева. – Смоленск : Свиток, 2017. – Ч. 2 . – 183 с. : ил., фот.

3. Реликвии М. И. Глинки : каталог / Смоленский государственный музей-заповедник ; авт.-сост. В. И. Склеенова. – Смоленск, 2006. – 153 с. : ил.

4. Склеенова В. И. История формирования мемориального комплекса М.И. Глинки : (по архивным документам) / В. И. Склеенова // Новоспасский сборник / Администрация Смоленской области [и др] ; отв. за вып. Н. В. Деверилина. – Смоленск, 2005. – Вып. 1 : М. И. Глинка. Личность. Музыка. История: материалы Всероссийской конференции, 31 мая – 2 июня 2005 года. – С. 123–139.

5. Склеенова В. И. Реликвии М. И. Глинки в годы Великой Отечественной Войны / В. И. Склеенова // Новоспасский сборник / Департамент Смоленской области по культуре и туризму [и др] ; сост., ред. Н. В. Деверилина ; отв. за вып. О.Е. Мальцева. – Смоленск, 2015. – Вып. 10 : Эпоха М. И. Глинки : музыка, поэзия, театр : материалы Международной научно-практической конференции 6–7 июня 2014 г. – С. 120-140.

6. Чибисова Т. М. Возрождённая усадьба (к 30-летию музея-усадьбы М. И. Глинки) / Т. М. Чибисова // Новоспасский сборник / Департамент Смоленской области по культуре [и др] ; отв. за вып. Н. В. Деверилина. – Смоленск, 2012. – Вып. 8 : Эпоха М. И. Глинки: Музыка. Поэзия. Театр : материалы Всероссийской научно-практической конференции 2–3 июня 2012 года. – С. 158–176.

7. Козикова Л. М. Портрет М. И. Глинки художника К. Е. Маковского из фондов Смоленского музея-заповедника / Л. М. Козикова // Новоспасский сборник / Администрация Смоленской области [и др] ; отв. за вып. Н. В. Деверилина. – Смоленск, 2010. – Вып. 6 : Эпоха М. И. Глинки: Музыка. Поэзия. Театр : материалы Всероссийской научно-практической конференции 6–7 июня 2009 года. – С. 174–181.

8. Козикова Л. М. Портрет М. И. Глинки художника Д. Ф. Богословского в Смоленском музее-заповеднике / Л. М. Козикова // Новоспасский сборник / Администрация Смоленской области [и др] ; отв. за вып. Н. В. Деверилина. – Вып. 5 : Эпоха М. И. Глинки: Музыка. Поэзия. Театр : материалы Всероссийской научно-практической конференции 30 мая – 1 июня 2008 года. – С. 95–101.

9. Деверилина Н. В. «Он умел радовать и возвышать всё его окружавшее» : (И. Н. Глинка в Новоспасском) / Н. В. Деверилина // Новоспасский сборник / Департамент Смоленской области по культуре [и др] ; отв. за вып. Н. В. Деверилина. – Смоленск, 2012. – Вып. 7 : Эпоха М. И. Глинки: Музыка. Поэзия. Театр : материалы Всероссийской научно-практической конференции 5–6 июня 2010 г. и 4–5 июня 2011 г. – С. 68–78.

10. Новоспасский сборник. – Смоленск, 2007. – Вып. 3 : Детства ушедшего память нетленная : воспоминания о Новоспасском / А. В. Глинка-Павлова ; ред., авт. предисл. и коммент. Н. В. Деверилина. – 78 с. : ил., портр.

11. М. И. Глинка и Смоленщина / авт.-сост. Н. В. Деверилина. – Смоленск, 2014. – 208 с. : ил.

12. Глинка и Смоленский край : библиографический указатель / Смоленская областная библиотека им. А. Т. Твардовского, Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры им. М. И. Глинки ; авт.-сост. О. В. Назарова ; отв. за вып. О. Е. Мальцева. – Смоленск, 2013. – Вып. 2 – 174 с. : ил.

13. Деверилина Н. Под сенью муз в усадьбе Беззаботы / Н. Деверилина // Край Смоленский. – 2023. – № 5. – С. 3 – 11.

14. Деверилина Н. В Лучесе «природе содействовало искусство» / Н. Деверилина // Смоленская старина : сборник Смоленского областного краеведческого общества / ред.-сост. Н. В. Деверилина. – Смоленск, 2020. – С. 21–50.

15. Деверилина Н. «Священный сердцу уголок». Имение Закуп Глинок / Н. Деверилина // Смоленская старина : краеведческий альманах / Смоленское областное краеведческое общество ; ред.-сост. Н. В. Деверилина. – Смоленск, 2021. С. 12 – 38.

16. Деверилина Н. Усадьба Сухой Починок Ельнинского уезда и ее владельцы Стунеевы / Н. Деверилина // Смоленская старина : краеведческий альманах / Смоленское областное краеведческое общество ; ред.-сост. Н. В. Деверилина. – Смоленск, 2022. – С. 71 – 92.

Татьяна Сиднева (Нижний Новгород)

Нижегородская консерватория

Нижегородская государственная консерватория (Горьковская до 1990 г.) была основана в 1946 году. Первыми педагогами консерватории стали известные музыканты — выпускники, преподаватели Московской и Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерваторий — И.В. Способин, А.П. Стогорский, Б.С. Вепринский, А.А. Касьянов, Н.Н. Полуэктова, С.Л. Лазерсон, А.Л. Лазерсон, М.В. Тропинская, Д.В. Житомирский, М.С. Пекелис, Г.Р. Гинзбург, Я.В. Флиер, Я.И. Зак, В.П. Португалов, В.А. Щербинин, А.В. Броун, О.К. Эйгес, Б.С. Маранц, А.А. Нестеров, И.Б. Гусман, И.И. Кац.

Первым ректором консерватории был авторитетный музыкально-общественный деятель А.А. Коган. С 1950 по 1972 год консерваторией руководил пианист и музыковед Г.С. Домбаев, талантливый организатор, благодаря инициативам которого консерватория заняла достойное место в ряду ведущих музыкальных вузов страны.

Признанием заслуг консерватории явилось присвоение ей в 1957 году имени М.И. Глинки. К шестидесятым годам в вузе сложились свои музыкальные традиции и педагогические школы, создана система послевузовского образования (1965). В это время осуществляются строительство студенческого общежития, перестройка учебного здания консерватории. В 1960 году немецкая фирма «Александр Шукке» установила в Большом концертном зале консерватории орган. Органный класс возглавила известная в стране и за рубежом органистка, заслуженная артистка РФ, профессор Г.И. Козлова (1937-1997). С 1962 года консерватория — активный участник фестивалей «Современная музыка» в Горьком, положивших начало подобным проектам в стране.

Более двух десятилетий (1972-1994) ректором консерватории работал композитор, народный артист РФ, профессор А.А. Нестеров. В эти годы значительно расширяется композиторское отделение, складывается сильная музыковедческая школа, издаются сборники научных трудов («Проблемы анализа музыки», «Проблемы современной музыки» и др.), конференции консерватории привлекают молодых ученых страны.

В 70-е годы в Большом концертном зале консерватории впервые в СССР прозвучали некоторые произведения А. Шнитке, духовная музыка С. Рахманинова, П. Чеснокова, А. Кастальского, произведения современных зарубежных композиторов. Эти музыкальные события утверждали мнение о вузе как первооткрывателе незаслуженно забытых и даже запрещенных шедевров.

В 1994 г. коллектив консерватории избирает ректором выдающегося дирижера, народного артиста России, Почетного гражданина Нижнего Новгорода, профессора Л.К. Сивухина. Под его руководством Нижегородская консерватория приобретает международный статус и устанавливает крепкие плодотворные связи с зарубежными странами. В консерваторию приезжают для обучения студенты и стажеры из Японии, Сирии, Дании, Франции, США, Китая, Ямайки.

В 1996 году Нижегородскую консерваторию возглавил композитор и дирижер, народный артист РФ, заслуженный деятель искусств РФ, действительный член Академии гуманитарных наук, лауреат премий Нижнего Новгорода, лауреат премии Н.И. Собольщикова-Самарина, почетный гражданин Нижнего Новгорода, профессор Э.Б. Фертельмейстер. Началось стремительное развитие вуза во всех направлениях деятельности, новыми темпами стала осуществляться дальнейшая интеграция в мировую музыкальную культуру.

Авторитет консерватории в образовательной, научной и культурной жизни страны значительно вырос, значительно преобразились как внешний вид, так и интерьер консерватории: древние стены приобрели современный облик, сохранив особую атмосферу творческого уюта. Деятельность ННГК неоднократно отмечалась грантами Российского гуманитарного научного фонда (впоследствии РФФИ, РФНФ), Института «Открытое общество», Международного культурного центра «Гете-институт», Федерального агентства по культуре и кинематографии, стипендиями ДААД, программы «Фулбрайт в России» и др.

Нижегородская консерватория регулярно получает государственную финансовую поддержку на основании Указа Президента РФ от 31 декабря 2015 г. N 688 «О Грантах Президента Российской Федерации в области культуры и искусства». Это позволяет не только улучшать материальное положение преподавателей и концертмейстеров, но и заметно активизировать творческую деятельность с целью сохранения и развития российской композиторской, музыковедческой и исполнительских школ.

С 2017 года ректором является лауреат международных и всероссийских конкурсов, Заслуженный деятель искусств РФ, профессор Ю.Е. Гуревич. Э.Б. Фертельмейстер утвержден в должности президента Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки.

В настоящее время консерватория представляет собой крупнейший центр музыкальной культуры Приволжского федерального округа. Здесь работает более 260 преподавателей и более пятидесяти концертмейстеров, среди которых 1 действительный член Академии гуманитарных наук, 11 докторов наук, 53 профессора, 55 кандидатов наук, 67 доцентов, 2 народных артиста РФ, 21 заслуженный артист РФ, 4 заслуженных деятеля искусств РФ, 3 заслуженных работника культуры РФ, 2 заслуженных работника высшей школы РФ, три кавалера Ордена Дружбы, 110 лауреатов и 30 дипломантов международных и всероссийских конкурсов, 5 лауреатов премии Нижнего Новгорода, 30 членов различных творческих союзов России.

Образовательная деятельность консерватории ведется по всем уровням высшего образования (бакалавриат, специалитет, магистратура, ассистентура-стажировка, аспирантура). С 2018 года 10 образовательных программ Нижего-

родской консерватории вошли в перечень национального рейтинга лучших образовательных программ инновационной России, из них 7 программ успешно прошли экспресс-тест на соответствие европейским требованиям. Проект проводился в рамках предварительного этапа общественно-профессиональной аккредитации и был направлен на выявление образовательных программ высшего профессионального образования, которые пользуются доверием академического, профессионального и студенческого сообществ.

В 2022 году Нижегородская консерватория получила свидетельства об успешном прохождении профессионально-общественной аккредитации двух реализуемых образовательных программ: Дирижирование (Направление подготовки 53.03.05. Дирижирование академическим хором) и Музыкальное прикладное искусство (Направление подготовки 53.04.06. Музыкальная педагогика, а в 2023 году стала обладателем Сертификата участника НОК (Независимая оценка качества). В ее рамках была осуществлена проверка официального сайта, произведен выезд независимого эксперта, проведено анкетирование студентов и работников. По результатам проверки консерватория была удостоена высокой оценки условий осуществления образовательной деятельности.

В консерватории обучается более 600 студентов, около 100 аспирантов и ассистентов-стажеров. Согласно требованиям времени введены и успешно апробируются магистерские программы: музыкально-инструментальное искусство (фортепиано, оркестровые струнные инструменты, оркестровые духовые и ударные инструменты, баян, аккордеон и струнные щипковые инструменты), музыкальное прикладное искусство (музыкальная педагогика, музыкальная журналистика и редакторская деятельность в СМИ), вокальное искусство (академическое пение), дирижирование (дирижирование академическим хором).

Нижегородская консерватория остается единственным музыкальным вузом России, который с 2009 года проводит Всероссийскую олимпиаду учащихся музыкальных колледжей под патронажем Российского совета олимпиад школьников при Министерстве образования и науки РФ. Олимпиада включена в Перечень, утвержденный Минобрнауки РФ. В этом Перечне — олимпиады Нижегородской консерватории по предметам: «теория и история музыки», «хоровое дирижирование», «струнные инструменты», «инструменты народного оркестра», «музыкальная педагогика и исполнительство (фортепиано)».

В течение более чем двадцати лет активно работает центр дополнительного образования и повышения квалификации. Молодым специалистам оказывается содействие в трудоустройстве, проводится Ярмарка специалистов, вызывающая большой интерес у соискателей вакансий и у работодателей.

Музыкальное просветительство на протяжении всей истории консерватории было одним из главных направлений деятельности вуза. ННГК — непременный участник всех крупных мероприятий, проводимых в Нижнем Новгороде (достаточно упомянуть: фестивали искусств имени А.Д. Сахарова; Дни культуры Германии, Франции, Австрии; музыкальные фестивали «Новые имена»:

всероссийские конкурсы исполнителей на различных инструментах, Всероссийский открытый хоровой фестиваль имени Л.К. Сивухина и др.).

В Большом и Малом концертных залах консерватории ежегодно проходит более 200 концертов, в которых принимают участие преподаватели, аспиранты и студенты. Просветительскую цель имеют музыкальные абонементы: «Выходной? В консерваторию!», «Студенты и гости консерватории — студентам Нижнего Новгорода», «Музыкальные прогулки по городам и странам». В Большом зале проходят циклы концертов «Органный цикл “В-А-С-Н”», цикл «Великие имена».

Авторитет ННГК во многом определяется и серьезными научными исследованиями, осуществляемыми в вузе. В консерватории сложилась высокопрофессиональная музыковедческая школа, которую отличает неизменный интерес к проблемам современной музыки и склонность к междисциплинарному профилю исследований. Научно-исследовательская работа проводится педагогами всех кафедр. Это касается как фундаментальных исследований, так и работ научно-методической и учебно-методической тематики. Ежегодно в консерватории проводятся конференции. Только в 2023 году в консерватории проведено 19 научных конференций, в том числе 2 — международных, 4 — всероссийских, 13 — внутривузовских. Педагоги и студенты консерватории — постоянные участники конференций, организуемых другими учебными заведениями и учреждениями культуры и искусства.

С 2003 года при консерватории работает Диссертационный совет, по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 23.2.011.01 (по специальности 5.10.3 — виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение). В его состав входят авторитетные специалисты Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода. Председатель совета — профессор, доктор культурологии Т.Б. Сиднева, ученый секретарь — профессор, доктор искусствоведения Т.Р. Бочкова. На заседаниях совета защищены более 90 кандидатских и докторских диссертаций.

В консерватории существует издательский отдел: выпускаются монографии, сборники статей, сборники материалов конференций, учебные пособия. Консерватория имеет три собственных периодических издания — научно-аналитический, научно-образовательный журнал «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» (включен в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК), научно-образовательный журнал «Музыкальное образование и наука» и музыкально-просветительский журнал «Консонанс». Все издания зарегистрированы в российской и международной информационных системах, включены в общероссийский каталог «Роспечать». Журналы «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» и «Музыкальное образование и наука» размещены в Национальной библиографической базе данных научного цитирования РИНЦ.

Заметным явлением российской культуры стало осуществление консерваторией комплексных научно-художественных проектов, включающих циклы концертов, научные конференции, мастер-курсы, конкурсы, художественные выставки, публикации материалов. Среди регулярных проектов — «Искусство

XX века», «Музыка в диалоге культур и цивилизаций», «Диалектика классического и современного в музыке», «Всероссийский открытый конкурс имени А.А.Нестерова», «Картинки с выставки» и др.

Активное внимание любителей музыки и высокую оценку профессионалов получают международные проекты. Ставшие регулярными творческие контакты с музыкантами Белоруссии, Германии, Австрии, Франции, Китая, Сербии, Узбекистана увенчались подписанием договоров о сотрудничестве. В рамках совместных договоренностей проводятся концерты и мастер-классы, симпозиумы и коллоквиумы, издаются совместные сборники научных материалов.

Плодотворность международной деятельности консерватории во многом обусловлена сотрудничеством ННГК с Нижегородским лингвистическим университетом, Нижегородским государственным университетом имени Н.И. Лобачевского, НИУ «Высшая школа экономики — Нижний Новгород».

Нижегородская консерватория стремится к расширению всех направлений своей деятельности. В 2018 и 2022 годы ННГК вошла в ТОП-100 вузов по версии Forbes. Для формирования рейтинга, который составлялся впервые, специалисты Forbes изучили данные мониторинга эффективности более 600 российских вузов. Информация взята из официальных документов, подготовленных Министерством образования РФ.

В 2022 году в консерватории в рамках Федерального проекта «Придумано в России» и при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации в консерватории был открыт Центр прототипирования «Глинка-медиа». Центр стал современной площадкой для реализации инициатив и проектов креативных команд.

Сегодня на счету Нижегородской консерватории — более восьми тысяч выпускников. Специалисты, получившие здесь образование, работают практически во всех крупных городах России и мира. Ее выпускники достойно представляют музыкальную элиту города и страны.

Новосибирская консерватория

Новосибирская консерватория – крупнейший центр многоуровневого музыкального образования на огромной территории от Урала до Дальнего Востока, открывающий для своих выпускников неограниченные профессиональные перспективы, успешно реализуемые как на отечественной культурной почве, так и за ее пределами – в Европе, Азии, Америке. Первый в Сибири музыкальный вуз был открыт в соответствии с распоряжением Совета Министров РСФСР от 12 апреля 1956 года за №1187-р на основании приказа по Министерству культуры РСФ. Консерватория завершала второй учебный год, когда Указом Президиума Верховного Совета РСФСР от 7 марта 1957 года за №215 м/1 ей было присвоено имя Михаила Ивановича Глинки.¹

1950-е годы. Здание, в котором с 1956 г. размещается консерватория, было построено в 1923-1924 годы по проекту архитектора А.Д. Крячкова. Первоначально оно имело три этажа, в 1967 году было реконструировано по проекту Г.П. Зильбермана: появился четвертый этаж, правая пристройка с Большим залом и библиотекой и левая пристройка, в которой первоначально располагалось общежитие, а с 1975 года её помещения стали использоваться как учебные и административные.

Развитие образовательной, концертной и научной деятельности консерватории в первое десятилетие её истории определяли музыканты, приехавшие из разных городов Советского Союза, представлявшие разные поколения, исполнительские и научные школы. С самого начала в консерватории был объявлен прием по большинству специальностей академического музыкального искусства: «Фортепиано», «Оркестровые струнные и духовые инструменты», «Народные инструменты», «Сольное пение», «Хоровое дирижирование», «Музыковедение». Библиотека, открывшаяся в 1956 году, имела фонд в 270 экземпляров, переданные в дар молодому сибирскому вузу библиотеками Московской и Санкт-Петербургской, (тогда Ленинградской) консерваторий. К концу первого учебного года библиотечный фонд достиг почти 6 тысяч экземпляров.

¹В 1957 г. 100-летие со дня смерти великого русского композитора отмечалось всей страной, но в Новосибирске к его имени уже сложилось особое отношение. Сцены из оперы «Жизнь за царя» были впервые поставлены в 1910 г., когда будущий Новосибирск назывался Новониколаевском и совсем недавно из поселка строителей моста через Обь превратился в полноценный город. В 1920-е годы опера «Руслан и Людмила» шла на сцене Сибгосоперы, первого стационарного оперного театра в Сибири. 12 мая 1945 г. премьерой оперы «Жизнь за царя» (тогда «Иван Сусанин») начал свою деятельность Новосибирский театр оперы и балета.

Общежитие консерватории располагалось в одноэтажном флигеле во дворе учебного корпуса.

1960-е годы – время становления фортепианного исполнительства, дирижерского искусства, первых ансамблевых составов. Были созданы и дали первые концерты хор, симфонический, народный, духовой оркестры. Осуществляются первые оперные постановки студентов вокального факультета. На разных кафедрах начинают преподавательскую работу первые выпускники НГК. Открывается научная аспирантура и ассистентура-стажировка. В 1958 и 1960 годах были подготовлены и вышли в свет первые сборники научных статей педагогов НГК как музыковедов, так и музыкантов-исполнителей – Научно-методические записки Новосибирской консерватории в двух выпусках. В 1960 году состоялся первый творческий отчет Новосибирской консерватории в Москве. В октябре 1967 г. открылся Большой зал, а в сентябре 1968 г. принят к эксплуатации большой концертный орган фирмы «W. Sauer». Зарождается практика фестивалей, положено начало международным контактам вуза. Проходят первые музыкально-этнографические экспедиции, где были сделаны записи фольклора народов Сибири. Первый выпуск специалистов состоялся в 1961 г. Экзаменационную комиссию возглавлял Д.Д. Шостакович. Вуз наращивает цифры приема: если в 1961 году в НГК обучалось не более 300 студентов, то к началу 1967 г. их было уже 736.

1970-е годы. Активную творческую деятельность развивают кафедры народных, духовых и ударных инструментов. Существенно меняется отношение к зарубежной музыке XX века, интересные программы посвящены творчеству новосибирских композиторов. НГК укрепляет длительные партнерские отношения с Академией музыки и сценического искусства г. Брно. Приоритетным направлением научных исследований НГК объявлена комплексная тема «Музыкальная культура Сибири». Открыта Средняя специальная музыкальная школа при консерватории, успешно решается задача дальнейшего развития методических связей с учебными заведениями среднего звена. Вводится в эксплуатацию новое здание общежития. В 1977 году численность студентов НГК достигает 858 человек. Популярными не только в НГК, но и в городе становятся Капустники – любительский комедийно-сатирический театр с участием студентов и преподавателей.

1980-е годы в истории НГК ознаменованы рождением уникальной скрипичной школы Новосибирска: на весь мир заявляют о себе учащиеся начальных классов ССМШ при консерватории В. Репин, М. Венгеров, А. Барановский, ученики З.Н. Брона и М.Б. Либермана. Возникает устойчивый интерес к европейской музыке Средневековья, Ренессанса, Барокко. В 1981 г. студентами НГК создается ансамбль старинной музыки «Insula magica». С именем Ю.Н.Мазченко связано рождение нового направления в концертной, образовательной, позднее конкурсной жизни страны – сольное исполнительство на виоля д`амур. Открывается первая и единственная в стране кафедра компьютеризации музыкальной деятельности. Начинает деятельность студенческий джазовый оркестр (1985). В НГК создан Центр по изучению музыкальной культуры

Сибири и Дальнего Востока, осуществляются комплексные экспедиции в различные регионы Сибири. К 25-летию НГК открывается музей.

1990-е годы отмечены активизацией контактов с зарубежными музыкантами. Расширяются международные связи вуза и сотрудничество с учебными заведениями и другими организациями стран Европы и Юго-Восточной Азии. В НГК стартует первый Международный конкурс юных скрипачей и начинают историю международные скрипичные форумы. Формируется класс компьютерной музыки. В концертной практике вуза складывается формат ансамблей – масштабной демонстрации творческих сил консерваторцев. Положено начало серии «Учебная библиотека», направленной на создание фонда учебников и учебных пособий. В рамках соглашения о сотрудничестве с колледжем Тонг Ре (Пуссан, Южная Корея, 1996) начинается обучение корейских студентов. В 1992 году открывается Музыкальный лицей консерватории, что ведет к стремительному росту исполнительского мастерства. Начинает работу кафедры этномузыкознания, ориентированная на исследование традиционных музыкальных культур коренных и переселенческих народов Сибири и Дальнего востока, складываются научные школы (теоретической монодии, точных методов исследования фольклора, сибирской музыкальной славистики, тюркологии, синологии, тибетологии, японистического музыкознания). НГК выигрывает первые гранты на научные исследования. Финансовая поддержка научными фондами вузовской науки играет важную роль в развитии комплексной исследовательской темы Новосибирской консерватории «Музыкальная культура Сибири». В 1994 г. открывается совет по защите кандидатских диссертаций.

2000-е годы – период многоаспектного изучения музыкальной культуры Сибирского региона. В НГК состоялись выдающиеся исполнения, приуроченные к 50-летию юбилею («Прометей» А. Скрябина, «Царь Эдип» И. Стравинского, опера «Пегий пес, бегущий краем моря» А. Смелкова), издается 2-томная энциклопедия «Новосибирская консерватория – 50 лет».

В результате осуществления многочисленных проектов, Новосибирск знакомится с немецкими, итальянскими, японскими, корейскими инструменталистами, вокалистами, хормейстерами, дирижерами. Внедрение стандартов Болонской образовательной системы в стране приводит к началу реализации программ магистратуры. Открывается Совет по защите докторских диссертаций. Создается электронная студенческая газета НГК «Консерватория» (2006). Руководством вуза реализуется политика по омоложению профессорско-преподавательского состава. Консерватория празднует свой 50-летний юбилей рядом ярких неординарных акций и проектов.

2010-е годы насыщены концертами и проектами, связанными с важными событиями общественной жизни России и Сибири: к 300-летию со дня рождения М.В. Ломоносова, «Антология музыки сибирских композиторов», «Музыкальные деятели Ленинграда в Новосибирске в года Великой Отечественной войны. И.И. Соллертинский», «Санкт-Петербург» - Сибирь: диалог культур», устанавливаются теснейшие партнерские отношения с Новосибирской филармонией, НГАТОиБ. Консерватория начинает выпуск журнала «Вестник музыкальной науки» (2013), входящий в Перечень ВАК, проводит I Всероссийский

конкурс вокалистов имени Л.В. Мясниковой, I Международный фестиваль «Сибирские сезоны», I Сибирский органый форум. Начинает работу «Лаборатория новой музыки» – мобильное творческое содружество магистрантов, аспирантов, выпускников и молодых преподавателей НГК.

2020-е годы. Новосибирская консерватория сегодня – центр развития музыкального образования и науки в Сибири, сохраняющий свои лидирующие позиции в отрасли (консерватория входит в Премьер-лигу Национального рейтинга вузов России и в тройке лидеров среди российских вузов творческой направленности). В НГК развивается ряд научных школ в рамках профиля «Искусствоведение. Музыковедение»¹, работает совет по защите кандидатских и докторских диссертаций. С 2020 года функционирует Научный центр по изучению региональных и традиционных музыкальных культур, хранящий экспонаты, документы, музыкальные инструменты, книги и другие материалы с целью донесения до новых поколений музыкантов и любителей музыки знаний о НГК, истории музыкального образования и музыкальной культуры Сибири. Успешно работает издательский отдел, продукция которого представлена монографиями, очерками, учебниками и учебными пособиями, альманахами, сборниками статей и материалов конференций. В 2022 году в рамках реализации федерального проекта «Придумано в России» консерватория открывает Центр прототипирования («Медиацентр»), осуществляющий на высококлассном техническом оборудовании звукозапись, саунд-дизайн, мастеринг музыки. В 2023-м НГК стала оператором Образовательной программы Транссибирского Арт-фестиваля (художественный руководитель В. Репин) «Просто общайся со звездой!». Как никогда тесны связи с музыкальными вузами страны, Ближнего зарубежья, Китая и Монголии, активно студенческое движение и музыкально-просветительская работа (в т.ч. проект «Большую музыку – в малые города»). Команда КВН консерватории выступает в Первой лиге и участвует в международных фестивалях. В год 220-летия М.И. Глинки НГК празднует его юбилей перекрестными научными и творческими мероприятиями с Нижегородской и Магнитогорской консерваториями, также носящими имя русского классика.

Литература

1. Новосибирская консерватория. 50 лет. Материалы и документы. Новосибирск, 2006.
2. Новосибирская консерватория. 50 лет. Энциклопедический словарь. Новосибирск, 2006.
3. Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки. 1956-1921. Новосибирск, 2021.

¹ Среди магистральных направлений научно-исследовательской деятельности назовем следующие: Музыкальная культура Сибири; музыкальная этнография; Профессиональная музыкальная культура; История академической отечественной и зарубежной музыкальной культуры; Проблемы теоретического музыкознания; Музыкальная медиэвистика; Музыкальная культура стран Азии; Музыкальная эстетика и культурология; История и теория музыкальной педагогики; Информационные технологии в музыкальной деятельности; Масовая музыкальная культура; Исполнительное искусство; Музыкальная синестетика.

Магнитогорская консерватория

Мир есть имя, в нем все имеет название. Трудно представить себе культуру, в которой все не было бы поименовано. Невозможно помыслить современный город с безымянными улицами. Каждый городской топоним маркирует определенные культурные и исторические события, транслирует определенную социокультурную информацию о городе и стране. Общеизвестно, что топонимика «исследует имена собственные, обозначающие названия географических объектов, их происхождение, развитие, современное состояние, написание и произношение» (Большая российская энциклопедия, 2007–2014). Под топонимом обычно понимают название географического объекта и рассматривают его как элемент системы, связанный с другими ее топонимами.

Несмотря на длительную историю исследований урбанистической топонимики, остаётся множество интересных и мало исследованных лакун, связанных с топонимами, посвященными историческим персонам, в частности выдающимся деятелям культуры и искусства. В год празднования 220-летнего юбилея со дня рождения великого русского композитора Михаила Ивановича Глинки нас заинтересовала проблема, насколько широко его имя представлено в топонимике российских городов. В нашей работе мы сосредоточили внимание на этом специфическом ракурсе топонимических изысканий еще и потому, что автором двигал личный интерес, связанный с поиском ответа на вопрос, как свое имя получила Магнитогорская государственная консерватория.

Улицы имени М.И. Глинки можно обнаружить в Армении, Белорусии, Казахстане, Узбекистане, Украине. Есть улица Глинки в столице Германии Берлине. Но, безусловно, самое большое количество улиц с таким названием в России.

Согласно общедоступным данным, имя Глинки как топоним можно найти во Владимире, Красноярске, Кургане, Новокузнецке, Новосибирске, Петрозаводске, Санкт-Петербурге, Саранске, Смоленске, Туле, Улан-Удэ, Уфе, Хабаровске¹. Кроме того, в результате собственных поисков к этому списку удалось добавить такие города, как Воронеж, Казань, Нижний Новгород, Оренбург, Пермь, Тюмень (сайт mapdata.ru)². В каких-то из этих городов улица Глинки протяженная (как, например, в Оренбурге), в каких-то населенных пунктах – нет. Зачастую глинкинский топоним обнаруживается далеко от городского центра, в промышленных районах и секторах с частной застройкой.

¹ Мы ограничили поиск только областными центрами.

² Мы использовали этот источник для получения единообразных данных по разным городам, чтобы они могли быть корректно сопоставлены.

Согласно данным названного сайта, не удалось обнаружить улицу с таким названием в Москве, хотя в Подмосковье и городах Московской области такой топоним встречается (например, в Сергиевом Посаде, в Химках). В Уральском федеральном округе именем композитора не названы улицы в Екатеринбурге и Челябинске. Тем не менее, имя Михаила Ивановича Глинки широко представлено в топонимике российских областных городов.

В приведенном списке особое место занимают Смоленск и Санкт-Петербург. В Северной столице связано много важных событий в жизни великого русского композитора. Здесь он учился в Благородном пансионе при Главном педагогическом институте, служил при Министерстве путей сообщения. В этом городе началась его музыкальная карьера. В салонах Санкт-Петербурга на светских раутах впервые исполнялись романсы, написанные на стихи русских поэтов, здесь состоялись премьеры его опер «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила». Поэтому появление имени Михаила Ивановича Глинки в топонимике города было логичным. В Северной столице есть несколько адресов, связанных с его именем. Самый известный — набережная реки Мойки, дом 20. Здесь в здании Певческой Капеллы композитор жил некоторое время, занимая пост капельмейстера. В городе возведены два памятника Михаилу Ивановичу Глинке. Один из них находится в Александровском саду (открыт в 1899 году), другой — на Театральной площади рядом со зданием Консерватории (установлен в 1906 году).

Интересна история появления улицы имени М.И. Глинки. Она проходит через Театральную площадь от реки Мойки до проспекта Римского-Корсакова. Об увековечивании памяти композитора ходатайствовала его сестра Людмила Ивановна Шестакова. Городской думой было предложено переименовать в улицу Глинки Эртелев переулок (ныне улица Чехова), где в доме № 7 Михаил Иванович жил в 1854–1855 годы. Но обсуждению данного вопроса в Городской думе предшествовало высочайшее вмешательство Александра III, которому показалось, что «какой-то незначительный переулок» мал для великого композитора (Владимирович А.Г., Ерофеев А.Д., 2009, с.44). Было принято решение о соответствующем переименовании Никольской улицы, расположенной около Никольского собора Санкт-Петербурга.

Начиная с 1769 года улица, ведущая к Никольскому собору, а также близлежащие площадь и переулок называлась Никольскими. Обилие одинаковых топонимов позволило Городской думе пожертвовать одним из них. При обсуждении подходящей улицы для увековечения имени русского композитора Михаила Ивановича Глинки отмечалось, «что было бы весьма уместно назвать именем Глинки Никольскую улицу, ведущую к Мариинскому театру, где производятся и слушаются музыкальные произведения Глинки, и к строящемуся зданию консерватории» (Владимирович А.Г., Ерофеев А.Д., 2009, с.44). Так 20 ноября 1892 года Никольская улица превратилась в улицу Глинки. Примечательно, что это переименование было приурочено к пятидесятилетию премьеры оперы «Руслан и Людмила».

Улица М.И. Глинки есть на родине композитора — в Смоленске. Она располагается в центре города, берет свое начало от улицы Ленина, проходит

вдоль восточной стороны городского сада, пересекает улицу Коммунистическую и заканчивается на Большой Советской. Кстати, городской сад, именуемый смолянами ранее Блонье, тоже носит имя их выдающегося земляка. В 1885 году в городском саду ду был торжественно открыт памятник М.И. Глинке.

До революции часть улицы, прилегающей к саду Блонье, не имела названия, а в 1920-е годы улица была переименована в Большую Пролетарскую. Имя М.И. Глинки ей было присвоено в 1954 году к 150-летию со дня рождения композитора. В настоящий момент — это центральная улица и одна из самых красивых магистралей Смоленска. В доме №3 (здание бывшего Дворянского собрания, построено в 1825 году по проекту М.Н. Слепнева и А.И. Мельникова, является памятником истории и культуры XIX века), размещается Смоленская филармония. Она располагает концертным залом на 400 мест, носящим имя Михаила Ивановича Глинки. Историческую ценность строению придает факт выступления композитора в этих стенах.

История появления топонимов Глинки на карте Смоленска очевидна, поскольку маркирует факты его присутствия в этих местах. При этом обращает на себя внимание тот факт, что появление соответствующего топонима на родине композитора было связано с его юбилейными датами.

Если увековечивание памяти великого земляка на смоленской земле является закономерным процессом, то появление топонимов Глинки на Южном Урале выглядит не столь очевидным.

В регионе распространены городские поселения особого типа. Это — индустриальные моногорода, которые возникли в ходе промышленной революции XVIII – XIX веков при металлургических заводах. Они отличались специфическим монофункциональным укладом городской жизни, а также отсутствием значимых исторических событий и памятников культуры. Логика индустриализации, проводимой в годы первых советских пятилеток, строилась на иных идеологических основаниях, но по-прежнему была ориентирована на воспроизведение городов-заводов. Детищем советской индустриальной урбанизации стал Магнитогорск, который был основан в 1929 году на юге Челябинской области как поселение при металлургическом комбинате.

Для художественной топонимики Магнитогорска как типичного варианта южно-уральского моногорода нет исторических предпосылок. С другой стороны, проектируемый как город будущего, как новый социалистический город Магнитогорск превратился в специфический феномен, поскольку в истории его строительства возведение собственно города осуществлялось параллельно с созданием его художественной культуры. Мы уже писали о том, что «субъективные и объективные обстоятельства сложились так, что городская история и сам имидж города были выстроены в плотном сопряжении с художественной жизнью. В течение нескольких поколений усилиями подвижников целенаправленно и планомерно реализовывались значимые и содержательные культурные проекты... Музыкальные традиции Магнитогорска формировались форсировано... В результате удалось скомпенсировать перекосы индустриального развития и устранить «неустранимое индустриальное прошлое» города» (Гун Г.Е.,

2023, с.75). Эта особенность культурного строительства города нашла свое отражение в его топонимике.

Среди 1000 улиц Магнитогорска 67 названы в честь выдающихся художников, поэтов, писателей, композиторов, деятелей театра. Среди них улицы Айвазовского, Васнецова, Репина, Серова, Сурикова, Шишкина, художника Соловьева, а также архитектора Щусева¹. Театральная культура представлена именами Вахтангова, Качалова, Москвина. Улицы, названные в честь уральских поэтов Бориса Ручьева, Ворошилова, Владилена Машковцева, Калмыкова, Кондратовской, Люгарина, Татьянической, Риммы Дышаленковой, не только закрепили на городской карте имена местных поэтов, но и маркировали значение пафосной советской поэзии, посвященной героике первых советских пятилеток, а также патриотическую поэтическую традицию.

Широко представлена в городской топонимике плеяда выдающихся русских писателей. Это классики отечественной литературы – Белинский, Вересаев, Герцен, Грибоедов, Гончаров, Добролюбов, Достоевский, Джембул, Короленко, Крылов, Ломоносов, Мицкевич, Лермонтов, Некрасов, Островский, Писарев, Пушкин, Салтыков-Щедрин, Рылеев, Толстой, Тургенев, Чехов, Чаадаев, Шота Руставели. Имена советских поэтов и писателей Гайдара, Горького, Демьяна Бедного, Есенина, Евгения Евтушенко, Казакова, Маяковского, Серафимовича, Фадеева, Фурманова закрепили в сознании горожан советскую ментальность, а местная, уральская идентичность маркировалась именем писателя Бажова, автора известных сказов.

Русские композиторы и музыканты представлены в топонимике Магнитогорска развернуто. Есть улицы Бородина, Балакирева, Глинки, Глазунова, Глиэра, Даргомыжского, Мусоргского, Рубинштейна, Чайковского. Если говорить о музыкантах «неклассической» направленности, то только одной улице было дано имя Утесова.

Не вызывает сомнения планомерное и, можно сказать, методичное присваивание имен деятелей искусства улицам строящегося социалистического города. В Левобережной его части, когда-то бывшей центральным районом, улицы с именами великих русских композиторов образуют целые кварталы, как, например, улицы Чайковского, Глинки, Глиэра и Даргомыжского. Такой же «литературный» квартал образован улицами Шота Руставели, Некрасова, Чехова и пересекающим их переулком Гайдара. Улицы Чайковского и Глинки образуют перекресток. Равно, как и пересечение проспекта Пушкина и улицы Маяковского, являющееся самым крупным и самым загруженным перекрестком в этой части города.

Исторических прецедентов для появления подобных «художественных» топонимов в Магнитогорске нет, поскольку никто из исторических деятелей и представителей творческой интеллигенции (за исключением писателя А. Фадеева) не бывал в этих краях. Но появление имен деятелей культуры и искусства не было случайным. Это была выстроенная работа по закреплению на карте города имен выдающихся представителей отечественной культуры,

¹ Здесь и далее написание названий улиц соответствует их официальным названиям.

стратегия позиционирования искусства в качестве обязательного элемента жизни, естественной части городской культуры и городского менталитета. К слову, из иностранных авторов на карте Магнитогорска оказались идейно близкие авторы: Барбюс, Шекспир и Бетховен. Правда, улица его имени располагается в весьма отдаленном от центра и не очень привлекательном районе – поселке Димитрова.

Частью этой работы стало и присвоение имен великих композиторов открывшемуся в 1939 году музыкальному училищу (первый директор – С.Г. Эйдинов). В 1940 году в честь 100-летия со дня рождения П.И. Чайковского этому учебному заведению было присвоено имя композитора. В этом же году центральный проспект Левобережной части города тоже получил имя Чайковского. Сейчас об этих фактах мало вспоминают, но они подтверждают логику юбилейной топонимики. В силу определенных исторических обстоятельств имя Петра Ильича через некоторое время было отозвано и долгое время музыкальное учебное заведение не носило чьего-либо имени. Усилия коллектива в этом направлении активизировались только в 1950-е годы, когда были написаны запросы на присвоение имени другого русского композитора – М.И. Глинки. В вопросе, когда же учебное заведение получило это имя, наблюдалось некоторое разночтение. Так, в музее музыкальной культуры Магнитогорской консерватории указан 1957 год, как дата обретения имени. Однако некоторые исследователи (например, Т.Г. Якименко и В.И. Семенов) приводят другую дату – 1954 год. Обе приведенные гипотезы выглядят убедительно, по той причине, что в обоих случаях подтверждается идея юбилейных поименований: в 1954 году отмечался 150-летний юбилей композитора, а в 1957 году – 100-летняя годовщина со дня его смерти.

В результате архивных поисков нам удалось найти решение исполкома Челябинского областного совета депутатов трудящихся № 393 от 9 июня 1954 года, в котором говорится: «В связи со столетием со дня рождения М.И. Глинки и учитывая успехи в деле подготовки музыкальных кадров и пропаганды музыкальной культуры, - присвоить музыкальному училищу имя Михаила Ивановича Глинки» (ГУ ОГАЧО, л.160). Таким образом, удалось документально подтвердить факт обретения имени М.И. Глинки именно в год празднования 150-летнего юбилея композитора. С одной стороны, это еще раз подтверждает идею присвоения имен по поводу юбилеев. С другой стороны, означает, что в 2024 году у Магнитогорской государственной консерватории, которая была создана путем реорганизации музыкального училища сначала в Высший музыкальный колледж, а затем и в высшее учебное заведение, в текущем году свой юбилей – 70-летие со дня его присвоения.

Попутно заметим, что в том юбилейном году имя М.И. Глинки было присвоено Государственной академической капелле Санкт-Петербурга, Московскому Музею музыкальной культуры и Петербургскому Хоровому училищу, одному из старейших в нашей стране. Еще две отечественные консерватории, носящие имя Михаила Ивановича Глинки — Новосибирская и Нижегородская — получили имя композитора примерно в это же время: в 1956 и в 1957 годах соответственно.

Таким образом, имя великого русского композитора представлено на карте нашей страны достаточно широко. В контексте городской топонимики просматриваются две отчетливые тенденции. Так, в Санкт-Петербурге и Смоленске имя М.И. Глинки на карте атрибутирует его длительное присутствие в этих местах или факты их посещения, что составляет основу локальной идентичности. Для других городов нашей страны глинкинские топонимы маркирует его значение как выдающегося деятеля отечественной культуры, транслируя уважения к традициям родной культуры. При этом топонимика российских городов, связанная с именем М.И. Глинки, носит отчетливый юбилейный характер. Самыми распространенными является ситуация с появлением соответствующих топонимов в 1954 и 1957 годах, когда отмечался 150-летний юбилей композитора и 100 годовщина со дня смерти. Хочется надеяться, что широко отмечаемый 220-летний юбилей станет дополнительным поводом для появления имени великого русского композитора на картах наших городов.

Литература

1. Большая российская энциклопедия 2007-2014 г. / Гл. редактор Кравец С. Л. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://old.bigenc.ru/linguistics/text/4197585>. (Дата обращения: 30.04.2024 г.).
2. Владимирович А.Г., Ерофеев А.Д. Петербург в названиях улиц: происхождение названий улиц и проспектов, рек и каналов, мостов и островов. СПб.: Издательство АСТ. 2009.
3. Гун Г.Е. Музыкальные традиции Южного Урала: общее и // Культурная жизнь Юга России. 2023. № 4 (91).
4. Левашова О.Е. Михаил Иванович Глинка. Монография в 2-х кн. Москва: Музыка. 1 кн. 1987. 381 с. 2 кн. 1988. 352 с.
5. ГУ «Объединенный государственный архив Челябинской области», Архивный фонд «Челябинский облисполком», ф. Р-274, оп. 3, д. 2616, л. 160.
6. Сайт [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://mapdata.ru>. (Даты обращения: 25.04.2024 г. - 30.04.2024 г.).

Светлана Ибатуллина (Петербург)

Хоровое училище имени М.И.Глинки

Хоровое училище имени М.И. Глинки – старейшее профессиональное учебное заведение России. Его истоки корнями уходят в 1479 год, когда при Хоре Государевых певчих дьяков (основан указом Великого Князя московского Иоанна III в 1476), появился Хор малолетних певчих.

Малолетние певчие принимали участие в торжествах по поводу основания новой столицы Государства Российского, и дальнейшая история этих необыкновенных мальчиков навсегда оказалась связанной с историей Града Петрова. Хоровое училище имени М.И. Глинки все годы своего существования играло ключевую роль в подготовке музыкантов, в формировании русской музыкальной культуры. Высочайший исполнительский уровень хора обеспечен превосходной системой обучения и воспитания музыкантов.

При Императорской Придворной Певческой Капелле, получили образование такие выдающиеся музыканты, как Д. Бортнянский, М. Березовский, С.Давыдов, В. Пашкевич. С деятельностью певческой капеллы в разные годы связаны имена М. Глинки, А. Алябьева, М. Балакирева, А. Лядова, Н. Римско-Корсакова, А. Аренского.

Заложенные в XVIII–XIX веках традиции профессионального музыкального образования в значительной степени удаётся сохранить и по сей день. Достаточно упомянуть имена выпускников Хорового училища, составляющих сегодня основу концертной афиши: Д. Китаенко, А. Дмитриев, В. Атлантов, В.Чернушенко, Р. Мартынов, С. Бычков, А. Чистяков, В. Успенский, С. Легков, В.Нестеров, А. Борейко, В. Зива, А. Морозов, А. Петренко, В. Петренко, П.Петренко, Я. Дубравин, С. Скороходов, П. Мигунов, Б. Пинхасович, Д. Штода...

Многие годы последнего столетия Хором мальчиков руководили такие выдающиеся дирижёры как А. Свешников, П. Богданов, Ф. Козлов. С 1991 по 2007 художественное руководство Хором мальчиков было возложено на В.Беглецова. Ему удалось внести заметный вклад в обогащение репертуара, профессионализацию звучания. С марта 2014 года он не только возглавил Училище, но и возобновил работу с Хором мальчиков.

В. Беглецов подарил слушателям города несколько сложнейших программ с участием юных певцов, в чьём исполнении совместно с Концертным Хором Санкт-Петербурга звучали такие шедевры мировой классики, как Месса *h-moll* И.С.Баха, Реквием В.А. Моцарта, Всенощное бдение С. Рахманинова, что происходило на лучших концертных площадках Санкт-Петербурга – Концертном зале Мариинского театра, Концертном зале академической Капеллы,

Концертно-выставочном зале «Смольный собор», государственном музее-заповеднике «Исаакиевский Собор», Петрикирхе.

Прославленный коллектив – постоянный участник праздничных церемоний, посвящённых празднованию Дня дипломатических работников в Мраморном дворце и консульских учреждениях Финляндской республики, Соединенного Королевства Великобритании и Северной Ирландии, Королевства Дания, государства Израиль. Училище неоднократно принимало у себя в гостях мэров, губернаторов, официальные делегации различных стран мира, консульский корпус, аккредитованный в Санкт-Петербурге.

Хор мальчиков много гастролирует. Его богатым, эмоционально насыщенным звучанием наслаждались слушатели Великобритании, Германии, Дании, США, Франции, Швейцарии, Швеции, Голландии, Австрии, Словении, Латвии, Польши, Финляндии, Испании, Италии, Южной Кореи, Китая.

Во время своих гастрольных выступлений за рубежом маленькие послы мира пели в Зале Берлинской филармонии, Лондонском Королевском Альберт-холле, Организации Объединённых наций в Нью-Йорке. Хор – неизменный участник разнообразных специальных международных культурных программ, проводимых под эгидой ООН, ЮНЕСКО, правительств различных государств и Санкт-Петербурга.

Хор мальчиков принимал участие в культурных программах XXXII саммита глав государств и правительств «Большой восьмёрки» (Санкт-Петербург, 2006), зимних Олимпийских и Паралимпийских игр (Сочи, 2014), международных культурных и экономических форумов, в концертах, посвящённых открытию Мариинки–2. Его воспитанники заняты во многих оперных постановках Мариинского, Михайловского, Большого театров. В составе Детского сводного хора России 50 учащихся Училища приняли участие в праздновании Дня России в Симферополе, Ялте и Севастополе (2014–2015) и в концерте в Кремле (декабрь 2015).

Интерпретация «Шестнадцати детских песен» соч.54 П. Чайковского Хором мальчиков под управлением В. Беглецова и пианистом А. Гориболом, записанная в июне 2016 года фирмой «Мелодия», стала прекрасным подарком поклонникам музыки Чайковского, любителям вокально-хорового искусства.



Контексты

Александр Демченко (Саратов)

Ференц Лист

Как композитор, Ф.Лист прошёл чрезвычайно длительный путь (свыше шести десятилетий творческой жизни, практически «без пауз и цезур»), оставив после себя огромное художественное наследие, исчисляемое десятками больших томов, включающих около 1200 произведений. Подобный «марафон» естественно заставляет задуматься о периодизации. У Листа она оказывается на редкость стройной и соразмерной, словно сознательно выстроенной по принципу зеркальной симметрии. Находящийся в центре кульминационный этап (1850-е годы) окружают два равновеликие периода (1830–1840-е и 1860–1870-е), а они, в свою очередь, обрамлены «прелюдией» ранних, ещё во многом самостоятельных по стилю сочинений и «постлюдией» поздних опусов, стилистически выводящих за пределы XIX века. Вот почему последовательное рассмотрение эволюции творчества Листа позволяет, в сущности, проследить движение европейского музыкального искусства из XVIII-го в XX столетие.

Первые известные нам «штудии» Листа выполнены им в 11-летнем возрасте, и они весьма симптоматичны тем, что представляют собой ростки двух важнейших направлений, по которым будут в последующем развиваться творческие интересы композитора: «Вариация на вальс А.Диабелли» как зародыш «экстравертной» манеры с её тяготением к концертно-публичным формам выражения и хорал «*Tantum ergo*» как зерно «интровертного» стиля, нацеленного на духовно-сосредоточенные, самоуглублённые состояния.

После этих проб пера юный музыкант концентрирует внимание в основном на «пальцевой» стороне, предвосхищая свои виртуозные склонности 1830–1840-х годов. Начав в русле венской музыкальной классики («Восемь вариаций на собственную тему» 1824) и пройдя школу инструктивных экзерсисов Черни («Двенадцать этюдов» 1826), он всё активнее наращивает фортепианный «технизм» и одновременно входит во всё более тесный контакт с раннеромантическими увлечениями.

«Прелюдирование» завершалось двумя опусами 1827 года – Скерцо для фортепиано и Фантазия для фортепиано с оркестром, которая с чьей-то руки получила эффектное название «Проклятие», совершенно не соответствующее содержанию. В них с достаточной отчётливостью обнаруживаются признаки эстетического и технологического перелома: интенсивная хроматизация, мерцания мажоро-минора, дерзость гипертрофированных скачков, намечается нота

«мефисто», нарастает тяга к фактурной изобретательности и артистической бравуре (одна из «Восьми вариаций на собственную тему» уже получила указание *brillante*, а заголовки опусов следующего, 1825 года говорят сами за себя – «Бравурное аллегро», «Бравурное рондо»).

* * *

Первый период самостоятельной жизни Листа в искусстве (1830–1840-е годы) прошёл под эгидой «трансцендентной» виртуозности, национальной экзотики и романтического лиризма. Лабораторией художественного поиска и «полигоном» творческого разбега послужили фортепианные жанры, где раньше всего оформилась образно-стилевая система и нашли исходное выражение коренные для композитора идеи и мотивы.

Наряду с Шуманом и Шопеном, создавая в 1830-е годы качественно новый стиль игры на рояле, он совершает поистине революционный переворот, стремительно обретая статус «великого магистра» фортепиано. Любопытно, что его произведения, существующие в оркестровой и фортепианной версиях, интереснее, колоритнее и «выигрышнее» звучат в редакции для рояля. Этот шлейф «фортепианности», как определяющего знака листовской индивидуальности, сохранится до последних дней творчества (достаточно назвать поздние по времени создания «Мефисто-вальсы», написанные вначале для оркестра).

Открывая неведомые до того ресурсы фортепианного исполнительства, вводя небывалые ещё средства выразительности, композитор зачастую выдвигает на передний план акцентированно виртуозный стиль, в котором феерия пассажей, головокружительные каскады октав и циклопическая мощь аккордики соседствуют с ювелирно отделанным «бисером» мелкой техники. Что касается укрупнённо-фрескового стиля, то здесь генезис обогащения фактуры справедливо видят в уподоблении приёмам оркестрового письма (с наибольшей откровенностью – в эффектах тремолирующих нагнетаний). В отношении «филиграни» столь же естественно говорить о влиянии скрипичного искусства Паганини.

И всё же преувеличивать значимость подобных факторов, воздействующих извне, не следует – основной поток новшеств рождался в ходе имманентного развития фортепианной игры. Как бы ни относиться к многочисленному окружению «конкурентов» Листа, наиболее заметным из них невозможно отказать в развитой способности к изобретению новых приёмов и в остроумии технических кунштюков. Эта масса процветавших тогда пианистов-искусников несомненно стимулировала искания композитора, накладывая самую осязаемую печать на его артистизм. Чего стоит хотя бы пристрастие к тому, что находило себя в заголовках *Бравурный*, *Блестящий*, *Большой*, *Торжественный*, *Праздничный* (в том числе и в удвоениях типа «Большой бравурный вальс», «Большие бравурные вариации», «Большая бравурная фантазия»).

Отдельная грань виртуозности Листа была связана с интенсивнейшим развитием красочной стороны изложения материала, резонирующей аналогичным его поискам в сфере гармонического языка. Роскошный декор пышно расцвеченной фактуры, обволакивающее кружево колорированных фигураций,

«жемчужные» россыпи и нарядные звуковые гирлянды, орнаментика инструментальных рулад и фиоритур – на всё это композитор был особенно щедр в парафразах, транскрипциях и фантазиях на чужие темы. Страсть к живописанию побуждала к разного рода звукоизобразительным эффектам (к примеру, журчание воды и блеск искрящихся водяных струй в пьесе «Гондольера» из триптиха «Венеция и Неаполь»). Свои красочные нюансы вносило подражание народным инструментам (наиболее часто использовался эффект звучания цимбал).

Что стояло за этим бумом виртуозности и звукового «буйства»? В какой-то степени – обилие жизненных впечатлений, что в частности нашло себя в оригинальном замысле «Альбома путешественника», который перерос позднее в «Годы странствий». Но главное – избыточность молодых сил, мощный выплеск романтической лавы, свободная игра возможностей и проявлений. По части музыкальной драматургии это повлекло за собой резкие контрасты, сопоставление поляризованных оппозиций, неожиданные переключения образов, непрерывную вибрацию состояния и выразилось в спонтанности изложения, что нередко выливалось в структуры поэмого типа.

Та же настроенность вкупе с импровизационностью и отмеченной выше красочностью вызвала к жизни принцип «монтажа кадров», форму многоэпизодной мозаики разноплановых наблюдений и зарисовок. Не случайно, подыскивая жанровое обозначение некоторым своим композициям, Лист отталкивался от практики древнегреческих рапсодов, которые комбинировали фрагменты различных источников эпической словесности (имеет смысл напомнить, что слово *рапсод* происходит от греческого *сшиваю* и *песнь*).

В смысловом отношении виртуозно-красочная стихия молодого Листа была нацелена на выявление особенностей чисто романтического темперамента, будь то горячий напор бурлящей энергии («Большие этюды по каприсам Паганини»), бурная патетика героического деяния (№№ 4, 7, 8 из «Этюдov трансцендентного исполнения»), водоворот титанического противоборства (фантазия-соната «По прочтении Данте»), наплывы мрачных одиозно-демонических видений («Пляска смерти» для фортепиано с оркестром) или порывы взвихренно-экстатических эмоций (№ 10 из «Этюдov трансцендентного исполнения»). На периферии столь «приподнятой» образности находим причудливо-фантастические арабески (№ 5 из «Этюдov трансцендентного исполнения»), беззаботную гедонию пикантно-игривых «музыкальных шкатулок» («Вальс-экспромт») и эффектно инсценированные сценки праздничной суеты («Большой хроматический галоп»).

Столь притягательный для романтиков локальный колорит Лист осваивал преимущественно на фольклорном материале своей родины. Наряду с Шопеном в польской музыке и Глинкой в русской, ему удалось дать самое яркое выражение национальной характерности в искусстве первой половины XIX века. И как бы высоко ни оценивать глубинное постижение венгерского духа, осуществлённое впоследствии Кодаи и особенно Бартоком, тем не менее дух этот связывается в культурной памяти человечества прежде всего с соответствующим пластом наследия Листа. Опираясь на введённые им самим жанры (внача-

ле «Венгерские национальные мелодии», затем «Венгерские рапсодии», основной корпус которых возник на данном этапе), композитор создавал своего рода «ориент», поражающий яркой самобытностью, исключительно выпуклым рельефом, щедростью тематизма и нарядным убранством.

Этой специфике отвечала свободно построенная многосоставная форма красочного калейдоскопа резко сопоставленных контрастов, которые автор мастерски «сшивает» в пёстрый ковёр разноплановых впечатлений. Наиболее устойчивые среди них: таинственный сумрак сказаний о седой старине, горделиво-церемонная рыцарственность, наступательное шествие людских масс, шумное выплясывание, поэтика лиризованной танцевальности, питtoresкно-затейливые зарисовки народного быта.

Горячая увлечённость Листа национальной экзотикой и присущая ему художественная интуиция позволили утвердить принципы взаимоотношений композитора с фольклором, которые сохраняют актуальность до сих пор. В зависимости от конкретной творческой задачи это могли быть обработка или *разработка* народного напева, его различной степени переосмысление и, наконец, сочинение своей музыки в народном духе. Право на любой из этих подходов давало Листу законченное знание родной музыкальной речи с её ритмическим своеобразием, острой характерностью ладовых структур и тяготением к импровизационности.

При всём обилии «соловьиных голосов» в музыкальном искусстве первой половины XIX столетия, венгерскому композитору удалось выдвинуть свой тип романтической лирики. Его едва ли не в равной мере привлекают и благостные, отрешённо-созерцательные настроения с их почти нарочитой заторможенностью темпоритма (фортепианные пьесы «Обручение», «Утешение № 3»), и учтиво-изысканные светские изъяснения с их лоском и шармом, а подчас и нотой несколько напускного скепсиса (фортепианные «Сонеты Петрарки»). Но особый интерес Лист испытывает к двум ракурсам лирического чувства – это, если воспользоваться названием картины Тициана, «Любовь земная и небесная».

Один из названных ракурсов самым широким образом представлен во втором фортепианном концерте (он был закончен раньше Первого, и его романтическая настроенность более отчётлива). Акцентируя здесь поэтику чувственно-субъективного, композитор передаёт её и через сладостно-упоительную гедонию, и через оазисы неги томления, и через забытьё «интимма», и через вскипающие на кульминациях порывы страстной экзальтации. Другой ракурс с достаточной определённой обозначен в стихотворной строке, предпосланной первому из «Трёх ноктюрнов» для фортепиано – «Высокая любовь». Весь триптих имеет подзаголовок «Грёзы любви» – по названию песни, на теме которой основана третья из этих пьес.

Указанный цикл и отмеченная песня (она фигурирует иногда и с названиями «Канцона», «Люби, пока любить ты можешь...»), а также песня «Как дух Лауры» могут считаться образцами лирики особого рода. В них запечатлено чувство поклонения, пиетета перед обожаемым существом. Мечтательно-нежное излияние, благоговейное приношение красоте может дополняться

всплесками пылкого восторга, что только подчёркивает общую приподнятость настроения. Передаёт всё это композитор в опоре на чарующую кантилену (она соприкасается с итальянским *bel canto*), утончённую красочность гармонического спектра и искусно сотканную «воздушную» фактуру с трепетным струением фигураций.

Сосредоточивая внимание на безусловно ценных качествах первого периода творчества Листа, не следует забывать и об определённых издержках, свойственных этой поро «бури и натиска». Временами композитор впадал в самодовлеющий техницизм, внешнюю эффектность, салонную манерность. Его могли преследовать гиперболизированный патетизм, аффектированность и поза, претензия на философскую многозначительность. Иногда он страдал не только «многозвучием» (громогласие, декоративные излишества), но и «многословием». Шлейф подобных гипертрофий в какой-то степени будет заметен и в ближайшие следующие десятилетия, однако затронет он в основном сугубо побочные явления.

* * *

1850-е годы явились для творчества Листа безусловно центральным этапом. Если быть хронологически точным, эта фаза должна исчисляться с конца 1840-х по начало 1860-х, что почти совпадает с его пребыванием в Веймаре (1848–1861). В конце 1840-х к нему приходит полная творческая зрелость, его художественная мысль становится кристально ясной, что позволило подытожить искания двух предшествующих десятилетий – именно на это время приходятся окончательные редакции основных сочинений предыдущего периода.

Время это было для Листа поистине «звёздным». Именно в те годы он создал основу «золотого запаса» своего наследия: двенадцать симфонических поэм, обе симфонии, Соната *h-moll*. Не случайно как раз тогда возникла возглавленная им веймарская школа – пожалуй, самое влиятельное творческое объединение в музыкальном искусстве середины XIX века. Ещё существеннее другое: вместе с Верди, написавшим в начале 1850-х годов знаменитую триаду опер («Риголетто», «Трубадур», «Травиата»), Лист становится несомненным лидером общеевропейского музыкального процесса, сделав на данном этапе определяющий вклад в развитие инструментальных жанров.

Действительно, припомним фактологию общей картины композиторского творчества. В конце 1840-х годов ушли из жизни Мендельсон и Шопен, вступили в закатную пору Берлиоз, Шуман, Глинка. Вагнер после блистательного взлёта 1840-х («Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин») накапливает силы для следующей фазы, когда появится «Тристан и Изольда» (1865) и будет завершено «Кольцо нибелунга». И только с самого конца 1850-х начинает вызревать творчество нового поколения («Фауст» Гуно и Первый фортепианный концерт Брамса), которое по-настоящему заявит о себе во второй половине 1860-х (Бизе, Григ, Сметана, Брукнер, композиторы «Могучей кучки» и Чайковский).

Историческая заслуга Листа тех лет состоит в том, что ему удалось наилучшим образом выразить самые существенные тенденции перепутья вре-

мён – переходной стадии от первой ко второй половине XIX века. Один из этих периодов определяют термином *Романтизм* в узком и прямом значении слова, другой нередко и с достаточным основанием обозначают понятием *Постромантизм*. Для самого композитора то была зона некоего, притом счастливого для него равноденствия, когда он по мере необходимости свободно оперировал возможностями как романтического, так и постромантического стиля в их сложно вибрирующем балансе.

Надо полагать, что середина XIX столетия, как время перестройки общеевропейского сознания, была связана с сильнейшими напряжениями и потому естественно вызывала к жизни романтические формы выражения. Кроме того, не менее естественно дление тянущихся из предыдущих десятилетий художественных акцентов и пристрастий. Вот откуда у Листа повышенная взволнованность переживания, стихия бурных жизненных схваток и роковых страстей (симфоническая поэма «Мазепа»), пафос фатальных императивов и грозные налеты глобальных катаклизмов (симфония «Данте»), не до конца мотивированная драматургия образных переключений, что порождает черты фрагментарности и калейдоскопичности (симфоническая поэма «Тассо»).

При всём том, в самом существенном творчество Листа 1850-х годов было нацелено в перспективу, открывая горизонты музыкального искусства второй половины XIX века. Общий тонус большинства его произведений становится заметно спокойнее, мягче, несомненно тяготение к сдержанности и уравновешенности проявлений, в том числе к «укрощению» чувственного лиризма. Во многом отказываясь от излишеств пространный изложения и заботясь о компактности формы, композитор одновременно преодолевает известный волюнтаризм авторской мысли, добивается всё более твёрдой логики целенаправленного развития (важным подспорьем в этом служит принцип монотематизма и связанная с ним техника образно-тематических трансформаций), вплотную приближаясь к той диалектике симфонического мышления, которая своё законченное воплощение получит у Брамса и Чайковского.

Вообще по части предвосхищений разного рода музыка Листа этого этапа чрезвычайно богата. Достаточно реконструировать спектр её воздействий на только что упомянутого Чайковского, что очень симптоматично, поскольку нашего соотечественника можно с достаточным правом считать ведущим представителем музыкального искусства второй половины XIX столетия. Не говоря о текстуальных совпадениях (из хрестоматийных образцов – мелодический контур одной из тем «Долины Обермана» и арии Ленского), отметим более существенное, касающееся типов образности и стилистики. Допустим, Первый концерт Листа явно стал для Чайковского эталоном концертно-виртуозного стиля (включая тип крупной октавной техники). Характерной для русского композитора станет элегическая лирика этого Концерта, интимная и вместе с тем объективно-общезначимая (с использованием тёплого «грудного» тембра партии виолончелей). Заявленная там же формула скерцо-марша с его элегантной остротой штриха и летучим *staccato* также будет напрямую унаследована Чайковским.

Другие примеры плодотворного влияния на творчество великого русского композитора даёт «Тассо» – влияния как косвенного (душевная отрада и просветлённый земной дух «канцоны» или торжественно-монументальный апофеоз, открывающий сферу всевозможных шествий в музыке второй половины XIX века), так и самого непосредственного (от острой выразительности «мотива стоны» и «адских вихрей», которые напомним о себе в оркестровой фантазии «Франческа да Римини», до способа секвентного развёртывания, приёма переключек оркестровых групп и характерных пассажей струнных). Несомненными истоками стиля Чайковского послужили и менее известные сочинения типа симфонической поэмы «Идеалы» с её взволнованно-исповедальными порывами и самозабвенным, идущим из глубин сердца лиризмом.

Самое важное из того, что открывал Лист для музыки второй половины столетия – это полнота и объёмность жизнеощущения. Ему удалось претворить многообразную шкалу состояний и настроений с их свободными, гибкими переходами от одного к другому. И сделано это с впечатляющей масштабностью, широким и сильным мазком укрупнённо-фресковой манеры письма, что объясняет фронтальный поворот композитора к симфоническим жанрам. В своих лучших произведениях он добивается подлинно философской глубины при сохранении общительности, доступности, «коммуникабельности» – добивается во многом благодаря яркому тематическому рельефу и превосходной мелодической пластике, а также благодаря концентрированности мысли, что влекло его к развёрнутой одночастной композиции, способной вобрать в себя всё богатство циклической структуры. В этом отношении особенно выделяется Соната *h-moll* – творение одновременно и монолитно-сжатое, и грандиозное, синтезирующее черты поэмы и полного сонатного цикла, соединяющее моменты колоссальных звуковых напластований и эпизоды истончённо-прозрачной фактуры, строгий хоральный склад и развитые полифонические формы.

Основополагающая концепция, выдвинутая Листом на данном этапе, состояла в раскрытии сложных взаимоотношений индивида с окружающим его миром. В центре внимания композитора – сильная личность, наделённая незаурядной волей, способностью к могучим деяниям и богатым внутренним содержанием в его всеобъемлющем диапазоне (высокие помыслы, мощь интеллекта, тонкость эмоциональных реакций). Траектория её самоутверждения обычно пролегает через сумрак состояний подавленности или даже душевных мук и страданий, через биение ищущей мысли и воодушевление ораторских изъяснений, через контрасты мятущегося вихря фаустианства и очарования просветлённой мечтательности, через выси прозрений и пропасти срывов в незнание, через бушевание жизненных бурь и титанизм преодолевающих усилий к конечному достижению желаемого результата.

Итог этот материализуется, как правило, в картине триумфального празднества, в которой получают свою кульминацию героические устремления (торжественные реляции-провозглашения с открытым выражением гражданственно-публицистического темперамента) и черты импозантно-величественного монументализма (блеск и пышность гимнического *romposo*). Победоносные апофеозы, обязательные для героя Листа середины XIX века, венчают собой

многоактурные панорамы бытия, демонстрируя веру в торжество целеустремлённой деятельности и борьбы (в числе самых показательных образцов – грандиозная кода симфонической поэмы «Прелюды»).

* * *

В большом массиве произведений Листа последнего периода творчества отчётливо выделяются две наиболее существенные линии. Одна из них была связана с развитием в новых исторических условиях романтической традиции. Другая в той или иной степени может быть соотнесена с принципами реалистического искусства второй половины XIX столетия, насколько это вообще приложимо к музыке.

Говоря о первой из названных линий, следует признать, что романтическое на этой стадии чаще всего преобразуется в романтику и именно в такой метаморфозе оно входит заметным элементом в эстетику 1860–1880-х годов. Для Листа это начиналось уже в середине века соответствующей трансформацией гамлетовских и манфредовских мотивов (гнетуще-сумрачные состояния, томительная рефлексия), бурной батальности и фантастического начала, вспышек экзатичности и богоборческого бунтарства. Всё это в разных своих гранях представлено, например, в «Фауст-симфонии» и в симфонических поэмах «Что слышно на горе», «Прометей», «Битва гуннов».

Оригинальную ноту в романтику второй половины XIX столетия внёс композитор разработкой той образности, для обозначения которой он воспользовался понятием *мефисто* (это слово не было его изобретением – Мефисто, как сокращённая форма имени Мефистофель, введена в трагедию «Фауст» самим Гёте). Группу фортепианных пьес подобной направленности составляют четыре «Мефисто-вальса», созданные в основном в последние годы жизни (1860, 1880, 1883, 1885), «Мефисто-полька» (1883) и примыкающий к ним по характеру этюд «Хоровод гномов» (1863), отличающийся от них только налётом фантастического колорита.

Имеет смысл внести некоторые поправки в интерпретацию содержания этих пьес, поскольку её обычно целиком выводят из авторских названий. С общепринятым представлением о «мефисто» их связывает главным образом общая бурлескная настроенность со свойственной ей шумной, дразнящей бравадой и оттенком ироничности (см. хрестоматийную параллель в куплетах Мефистофеля из оперы Гуно «Фауст»). Суммарный образ, возникающий при непредвзятом восприятии этой музыки, можно представить примерно в следующей шкале ассоциаций: праздничная суэта и карнавальное кружение («Танец в деревенском кабачке», как подзаголовок «Мефисто-вальса № 1», до известной степени проливает свет на такую трактовку), пёстрая толчея жизни, её нарядная суэта, «карусель» и «ярмарка» бытия (переклички с ворохом новостей и слухов в «Лиможском рынке» из цикла Мусоргского «Картинки с выставки»).

Этот скерцозно-вихревой водоворот композитор подаёт чрезвычайно темпераментно, ярко, зрелищно. Своеобразно поэтизируя столь примечательный пласт внешней стороны бытия второй половины столетия, он фиксирует в нём внутренне нечто судорожное, идущее от жадного стремления не упустить

радость утех и удовольствий (общая атмосфера взбудораженности, бурление дробного ритма, доводимое до галопирующего «канкана»).

Русло реалистических исканий оказалось для Листа почти целиком связанным с духовной тематикой. В данном случае речь идёт о произведениях, где эта тематика претворялась в её общечеловеческом ключе и в её «светском» истолковании, но с целью раскрытия возвышенных аспектов современной композитору действительности. Поворот к подобным образом трактуемому культовому содержанию наметился в Симфонии «Данте» (1856), в которую автор ввёл *Magnificat* (хор и сопрано *solo*), призванный обрисовать очищение человеческих душ через образ благодати, «песнь блаженных» и мерное колыхание «небесных сфер» (передано фигурациями струнных).

Этот поворот был закреплён в «Псалме № 13» (1859), который воспринимается как повесть о драме земной жизни, наполненная взволнованными чувствами и психологизмом глубоких переживаний (в одном из писем Лист признавался, что вынужден прервать работу над симфонической поэмой «Прометей», чтобы положить на музыку рвущийся «из глубины сердца» 13-й псалом). Эта одностая оратория-поэма звучит как исповедь героя (баритон *solo*), поддержанная хором, откликающимся на его речения.

Будучи культовым по тексту, «Псалом № 13» построен скорее как обширная оперная сцена, в основе которой лежит гибкое ариозное пение, подчиняемое последовательному изложению смысла. Этот тип оперно-ораториального действия во всей полноте предстал в «Легенде о святой Елизавете» (1862). Наличие обстоятельного либретто, круга чётко обрисованных персонажей и живого, подчас взрывчатого диалога позволяет легко представить сценическую реализацию данного опуса. Единственное возражение может состоять в том, что здесь чрезвычайно развёрнуты сольные высказывания (например, Монолог Елизаветы в № 5), но подобное сплошь и рядом встречается в операх позднего Вагнера или, скажем, в сцене письма Татьяны из «Евгения Онегина» Чайковского. Это именно опера-оратория, поскольку повествование выдержано в обобщающей фресковой манере (вместо дробных, быстро сменяющихся друг друга мизансцен – шесть больших картин общим звучанием около двух с половиной часов) и драма индивидуальных судеб вписана в широкий фон общенародной жизни.

Другое центральное произведение такого рода – «Христос» (1866). В опоре на тексты Библии и католической литургии, через описание земной судьбы Иисуса композитор воссоздаёт масштабнейшую панораму жизни Европы второй половины XIX столетия. Вот для чего он вводит максимальные исполнительские ресурсы (четыре солиста, детский и смешанный хоры, орган и оркестр) и в отношении монументальности невольно вступает в состязание с пассионами Баха и ораториями Генделя (продолжительность звучания около трёх часов). Здесь Лист – художник объективно-эпического плана, способный мыслить взвешенно и всечеловечески, закономерно завершающий это преимущественно скорбное полотно о перипетиях и тяготах всеобщего существования могучим славением бытия.

В сочинениях подобного плана композитор вышел к горизонтам впечатляюще полнокровного, всеобъемлющего стиля вокально-хорового и оркестрового письма – стиля выверенного, сбалансированного, по складу своему возвышенного и уравновешенного. Даже трагические кульминации (допустим, жестокие душевные борения в предсмертном монологе Христа «*Tristis est anima mea*») решены очень строго, сдержанно, передавая мужественно-стоическое приятие жизненных бедствий.

В данном случае можно говорить о феномене универсально-обобщающего музыкального языка второй половины XIX века. В формировании этого языка несомненно сказались интернациональные наклонности «космополита» Листа. Будучи патриотом своей родины, он был и «гражданином мира»: венгерское детство, парижская юность, проведённые в Германии зрелые годы плюс впечатления, почерпнутые во время путешествий и гастролей в ряде других стран, включая Россию – вот что способствовало множественному синтезу различных интонационно-стилевых компонентов.

Но если сфера «мефисто» сохраняла достаточно ясную преемственность с почерком Листа предыдущих этапов (темперамент, красочность, виртуозная трактовка инструмента) и если в некоторых сочинениях он сознательно обращается к определённым семантическим системам (подобающий случаю приподнято-монументальный строй образов «Венгерской коронационной мессы», идущий от бетховенской «Торжественной мессы»), то его универсальная манера в известной мере парадоксальна – в ней он практически «неузнаваем», в ней почти начисто отсутствуют приметы персонального «листианства», композитор как бы отрешается от всего ощутимо индивидуального в пользу нейтральной по окраске звуковой лексики 1860–1880-х годов вообще.

Столь кардинальные, а с ценностно-эстетической точки зрения довольно двойственные перемены в стилевом облике приходится дополнить следующей констатацией: творчество Листа стало в это время заметно уступать в своей значимости тому, что удалось сделать другим выдающимся мастерам музыки второй половины столетия.

* * *

«Постлюдия» творчества Листа представляет особый интерес, в том числе и с точки зрения поразительного многообразия ракурсов, в которых композитор развивал свой поиск, осваивая ещё неизведанные горизонты звукового мышления.

Только что говорилось о произведениях духовной тематики позднего Листа, поэтому имеет смысл сразу же рассмотреть её совершенно иной пласт. Параллельно созданию «светских» культовых опусов типа духовных ораторий «Легенда о святой Елизавете» и «Христос» композитор длительное время и очень настойчиво продвигался по пути формирования «*истинно церковного стиля*». Принятие обета послушания и рукоположение в сан аббата (1865) не было для него, глубоко верующего с детских лет, чем-то случайным и внешним. Желая всемерно способствовать вящей славе христианства, он, как человек искусства, стремился самым серьёзным образом реформировать католиче-

скую музыку. Ему удалось выдвинуть качественно новый для традиций классической культуры стиль духовной музыки, всецело отвечающей критериям нравственной чистоты, отрешённости от земной суетности – музыки возвышенно-строгой и проповеднической по своей сути. Так что в определённом смысле сочинения подобного стиля имеют отношение не столько к миру искусства, сколько к церковному ритуалу, и в этом отношении они отмечены самыми высокими достоинствами.

Мысль о коренном преобразовании современной ему культовой музыки занимала Листа смолоду. Некоторые «предварительные» идеи на этот счёт он сформулировал в эссе «О церковной музыке будущего» (1834). Первые церковные произведения написаны им в середине 1840-х, а в центр его внимания духовный жанр встаёт с конца 1850-х годов. О глубоком влечении к сакрально-сокровенному говорит тот факт, что раздумья на этот счёт композитор поверял даже главному своему инструменту, совсем не культовому по своей природе, в чём-то возрождая традицию *sonata da chiesa* (ряд номеров в фортепианных циклах «Поэтические и религиозные гармонии» и «Рождественская ёлка», а также отдельные пьесы – «Alleluia», «*Sancta Dorothea*», «*Iu festo transfigurationis*» и др.). Однако предстояло ещё пройти большую дистанцию от «земных» молитв, которые превращались порой в чисто лирические излияния с чувственным оттенком, выдержанные в манере оперного речитативно-ариозного пения («Псалом № 137»).

Кристаллизация искомого стиля духовной музыки произошла не ранее конца 1860-х годов – вехами можно считать «Реквием» (1868) и «Гимн святой Марии» (1869). Его контуры определяются стремлением подняться над бременем обычных житейских привязанностей, освободиться от пут «земного притяжения». Поэтому здесь господствует строгий, суровый колорит и более того – дух аскезы. Общая скупость средств сказывается и в выборе исполнительских средств: чаще всего это хор *a cappella* (изредка с подключением органа), причём неоднократно используются только мужские голоса, к тому же с обилием унисонов.

Среди значимых стилеобразующих компонентов – григорианские песнопения (обращение к их своду началось с оратории «Легенда о святой Елизавете», лейтмотивом которой стал средневековый хорал) и отчасти так называемый строгий стиль хоровой полифонии XVI столетия (характерно, что одна из пьес цикла «Поэтические и религиозные гармонии» получила название «*Misere-re d'après Palestrina*»). Вот благодаря чему передаётся состояние высокой благочестивости, отрешённости и максимальной сосредоточенности на религиозных медитациях. Дополнительным средством усиления сосредоточенности состояния служит то, что композитор резко ограничивает объём вокализируемого текста, сводя его иногда буквально к одной фразе (к примеру, в хоре «*Salve Regina*» это «Радуйся Царица, Мать милосердия», в хоре «*Nun danket*» – «Сердца, уста, руки – всё теперь прославляет Бога!»).

Спиритуалистическая настроенность приводила подчас к полному отчуждению от личностно-индивидуального и к выходу за пределы координат привычного человеческого бытия (ораториальная композиция «*Via crucis*» на сю-

жет легенды о крестном пути на Голгофу), а проповедь стоицизма могла обернуться чуть ли не пугающей картиной священного таинства, творимого как бы в молельнях-катакомбах, скорее напоминающих мрачный могильный склеп (упоминавшийся «Реквием»). В таких случаях почти неизбежно возникают определённые потери в отношении художественности – своеобразная красота суровой аскезы становится труднопреодолимым барьером в эстетическом восприятии музыкального ряда, который может показаться нарочито выхолощенным и заведомо «некоммуникабельным».

В некоторых из поздних культовых опусов прослушивается скорбная нота, которую по ряду признаков естественно соотнести с закатной порой существования. «У меня в сердце глубокая печаль, и эта печаль подчас должна проявиться в музыке», – пишет Лист в одном из писем 1883 года. Судьбе было угодно, чтобы на заключительном этапе своей жизни он предвосхитил настроения *fin du siècle*, заявившие о себе в самом конце XIX столетия. С достаточной отчётливостью эти настроения композитор претворил в траурно-погребальных образах. Он тяготел к ним и раньше (почти единственно в жанре фортепианной миниатюры), но в последние годы жизни их концентрация и сгущённость трагического тонуса резко возрастает, находя себя теперь в произведениях крупного масштаба (среди них симфоническая поэма «От колыбели до могилы», четыре реквиема и называвшаяся выше оратория «*Via crucis*»).

Весьма эмблематичной показалась композитору кончина Вагнера с характерными для его последней оперы мотивами исхода (роковой, но знаменательной случайностью будет впоследствии и то, что последним музыкальным впечатлением Листа станет именно «Парсифаль», увидев который в Байройте, он через несколько дней там же и умрёт). Вот почему со смертью друга и почти ровесника связана целая серия фортепианных пьес: «Траурная гондола II» (созвучная ей «Траурная гондола I» сочинена за два месяца до кончины Вагнера), «Рихард Вагнер – Венеция», «У могилы Рихарда Вагнера». Этим и подобным им сочинениям свойствен сумрак угасания, ощущение тягостности и безнадёжности, интонации оплакивания и то, что в одной из пьес Листа называется «*Pensée des morts*» («Размышление о смерти»).

Прощальные тона совсем другого рода появились в группе фортепианных пьес с заголовком «Забытый...». Её открыл «Забытый романс» (1880) – действительно, как бы припоминая мелодию, сочинённую в далёкие 1840-е годы во время посещения России и записанную в чей-то альбом. Затем последовали четыре «Забытых вальса» (1881, 1882, 1883, 1885), к которым можно присовокупить сходные по характеру «Элегию № 2» (1878), ноктюрн «Бессонница!» (1883), а также средние разделы двух первых «Мефисто-вальсов». Многое здесь предстаёт в дымке воспоминаний, в полусне, в состоянии лирического забытья, когда человек словно вслушивается, вглядывается, силится припомнить. Образ фиксируется эскизно, даже пунктиром, отдельными бликами, штрихами, «осколками». Общий рельеф расплывчатый, «смазанный», ускользающий, с растворением звукового потока в конце (он теряется в зыбком тумане).

Рассмотренные пьесы с их тонкой психологической «импрессией» обнаруживают явные симптомы соответствующего направления, которое примерно

через десятилетие со всей отчётливостью заявит о себе в творчестве Дебюсси. То, что это не было у Листа случайностью, доказывается появлением у него программных заголовков нового типа («Серые облака», «Печальная степь») и почти «стопроцентных» приёмов импрессионистической гармонии и фактуры (пьесы «Фонтаны виллы д'Эсте», «*Angelus!*»).

* * *

Композитор чутко улавливал и другие веяния приближавшегося стилевого перелома. Скажем, «Пять венгерских народных песен» (1872) намечают перспективу фольклоризма XX века, в том числе даже в самом названии (такое обозначение жанра обработки появляется здесь едва ли не впервые в мировой практике).

По всей видимости, Лист был и самым ранним пророком неоклассицизма. Начиная с «Прелюдии и фуги на тему *BACH*» (сочинена в 1855 для органа, переработана в 1871 для фортепиано), он неуклонно продвигался к «антиромантическому» необарокко. Это заметно и в фуге из вокально-симфонического «Псалма № 13» (1859), но особенно в фортепианных «Вариациях на тему Баха» (1862, существует и вариант для органа), которым предшествовала «Прелюдия по И.С.Баху», основанная на той же теме.

Примечательно, что в обоих случаях импульсом послужил мотив *basso ostinato* из I части баховской кантаты «Плач, Жалобы, Заботы, Сомнения» (его Бах использовал и в *Crucifixus* Мессы *h-moll*). Принцип остинатности становится исходным пунктом той суровой организующей логики, которая здесь «режиссирует» развёртывание музыкальной мысли. В этих произведениях господствует сосредоточенная медитативность, предвосхищающая напряжённый интеллектуализм следующего столетия.

Другую грань листовского необарокко даёт исходный тематизм «Испанской рапсодии» (1863). Легендарная *Folia*, введённая в обиход профессионального искусства по инициативе Корелли, трактована подчёркнуто серьёзно, в проблемном ключе, а нонлегатные приёмы звукоизвлечения придают сумрачному шествию особую строгость.

Вслушиваясь в музыку Листа, можно прийти к выводу, что ему вообще в высшей степени был присущ дар прогнозирования. Причём прогнозирования «через голову» очередного исторического периода. Так, в 1857 году он создаёт две симфонические поэмы – «Что слышно на горе» и «Идеалы». В первой из них отдалённо предвосхищается стиль Малера, а вторая полна предчувствий той нервно-импульсивной экстатичности и того пафоса горделиво-личностного самоутверждения, которые в равной мере отзовутся в творчестве Р.Штрауса и Скрябина.

Последнее из названных имён побуждает ещё к одной параллели. В середине 1900-х годов Танеев с удивлением отметит, что в ряде случаев музыка Скрябина не кончается, а прерывается. Но подобное у позднего Листа встречается многократно. Эскизность целого с эффектом прерыва встречаем, к примеру, в «Мефисто-вальсе № 4» и в «Траурной гондоле I» для фортепиано, в Псалмах № 125 и № 129 для хора с органом. Обращает на себя внимание совершен-

но неожиданная для системы классического искусства произвольность «брошенных», внетонических окончаний: в «Мефисто-вальсе № 2» последний звук в лучшем случае может быть истолкован как прима локрийского лада, в «Забывтом вальсе № 4» на тоническую приму накладывается доминантсептаккорд, «Траурная гондола I» заканчивается увеличенным трезвучием, «Мефисто-вальс № 4» обрывается гармонией уменьшённого септаккорда и т.п.

Завершая обзор эвристических устремлений Листа, следует подчеркнуть, что он выразил не только предощущение близящегося заката Классической эпохи, но и смелее, чем кто-либо из композиторов-современников, намечал контуры музыкальной реальности XX века. Ряд его произведений последних лет – своего рода лаборатория средств выразительности грядущего столетия. Эти поиски в своё время вызвали, как известно, отчуждённо-негативную реакцию. Исключения были редкими даже среди ближайшего окружения композитора. Входившей в него Каролине Витгенштейн принадлежит мнение, согласно которому, по её образному выражения, Листу удалось метнуть копьё в будущее дальше, чем это удалось сделать Вагнеру.

Действительно, подступы к художественному мышлению XX века намечены Листом весьма впечатляюще. Рационально-конструктивный подход к построению музыкальной формы, графичность письма со всё более широко входившим принципом линейаризма, подчёркнуто скупая фактура (вплоть до сплошь монодийного изложения, как в первом из «Венгерских исторических портретов»), общая жёсткость звуковой ткани, достигаемая отчасти благодаря ударной трактовке инструмента, но более всего ввиду чрезвычайной смелости гармонических сочетаний (от «пустотной» вертикали и «брутального» параллелизма чистых квинт до цепочек увеличенных трезвучий и остродиссонирующей аккордики нестандартной структуры) – вот что с разной степенью концентрации отличает фортепианные пьесы «Серые облака», «Чардаш смерти» и «Навязчивый чардаш», «Венгерские исторические портреты» и последние «Мефисто-вальсы». Добавим к сказанному активное использование натуральных и искусственных ладов, исключительную интенсивность модуляционных процессов, ничем не стесняемое скольжение из тона в тон, настойчивое избегание тоники и тональную разомкнутость, что приближало к «свободной тональности» XX века и даже к атонализму («Мефисто-вальс № 4», знаменитый своим подзаголовком «Атональная багатель»).

С точки зрения прогнозов в смысловом аспекте хотелось бы обратить особое внимание на два сочинения Листа. «Псалом № 18», написанный в далёком 1860 году, закладывал основания того стиля, который получил распространение у традиционно мыслящих авторов XX века, когда они стремились передать суровый пафос энергичного публицистического воззвания-плаката, обращённого к массам (могучая призывность кантаты, выраженная в мощных унисонах-провозглашениях побудила самого композитора сказать: *«Этот псалом прост и массивен, как монолит»*).

Пьеса «Ласло Телеки» (четвёртый из «Венгерских исторических портретов», 1886) может быть воспринята как пророческое видение XX столетия. В основе её конструкции – четырёхзвучный мотив-остинато, который прово-

дится свыше полусотни раз. Неуклонно выдержанное нагнетание (хроматически «ползущие» гармонии, ритмическое дробление от половинных до шестнадцатых) вызывает ассоциации с тяжёлым локомотивом, постепенно набирающего ход (подобно будущему «симфоническому движению» Онеггера «Пасифик-231»). В завершающем эпизоде пьесы происходит прерыв движения: сознание как бы вглядывается в зияющую пустоту неведомого. И затем звучит грозное подтверждение: да, эра урбанизма грядёт неизбежно!..

* * *

Проследив эволюцию творчества Листа, можно было убедиться, что стилистически она охватывает огромную дистанцию – от следования канонам конца XVIII века до прозрения канунов начала XX столетия. Одновременно можно было убедиться и в огромном диапазоне колебаний маятника художественных исканий композитора. Мыслимо ли в контексте столь коренных трансформаций говорить о каких-либо «постоянных величинах», присущих искусству венгерского мастера? Отвечая на этот вопрос, выделим прежде всего «три кита» единства творческой манера Листа: роль слова и программности, патетика и театральность, а также особенности творческого процесса, связанные с повторным обращением к одному замыслу.

Приверженность слову доказывается уже хотя бы тем, что программные сочинения безусловно преобладают в общем реестре наследия композитора. Сказалась она и в стремлении к поэтичности предлагаемых заголовков (фортепианные циклы «Утешения», «Видения», «Три сонета Петрарки» и проч.). Для самого автора программа постоянно служила вдохновляющим импульсом и, кроме того, он видел в ней средство «наведения мостов» к публике (в качестве дополнительного ресурса общительности и доступности содержания).

Но была у слова и программности ещё одна функция, очень важная для Листа. В них он находил стимул к обновлению музыки, к её высвобождению от стандартов и схем традиционного формообразования. Жанр поэмы и принцип поэчности, заимствованные из литературы, позволили композитору реализовать его тяготение к свободе изложения и многообразию материала, удовлетворили его склонность к импровизационности и спонтанности высказывания. Поэмный тип развёртывания стал для Листа всеохватывающим, основательно затрагивая даже самые крупные многочастные произведения (обе его симфонии композиционно близки к симфоническим поэмам и даже такое грандиозное ораториальное полотно, как «Легенда о святой Елизавете», воспринимается как гигантская симфоническая поэма).

Патетика – важнейшее слагаемое в комплексе листовской индивидуальности, неотъемлемое от представлений о его авторском «я». Питательной почвой данного явления служили общая приподнятость мысли и чувства, свойственный менталитету Листа императив долженствования, а также публицистический темперамент, требующий обращения к стихии ораторской речи и жестикюляции. Основные «точки приложения» энергии пафоса – трагедийные грани бытия, сфера углублённых философских осмыслений (название и суть фортепианной пьесы «Мыслитель» в этом отношении очень показательны) и

героика как торжественное, доводимое до *grandioso* провозглашение гордого и свободного человеческого духа. «Патетизм» проникает даже в чисто лирические и созерцательные вещи, так как один из привычных для Листа драматургически-смысловых канонов состоит в развитии состояния от подчёркнутого спокойствия, даже отрешённости к взволнованно-экстатическому порыву (№ 3 «Пейзаж» и № 11 «Вечерние гармонии» из «Этюдov трансцендентного исполнения»).

Склонность к патетике естественно подталкивает к театрализации музыкальной образности (вплоть до открытой аффектации и котурнов исключительности). Листовская театральность в широком смысле слова – это и яркий артистизм, и его фантастическая виртуозность, и тяготение к картинности образов.

Примечательная особенность творческого процесса Листа состояла в неоднократном обращении к тому или иному художественному замыслу. Отчасти это было связано с его пианистической практикой, с внесением изменений, возникающих в ходе разных исполнительских прочтений произведения. Но главная причина заключалась в неустанной шлифовке материала, в стремлении довести его «до кондиции». Вот почему перечень листовских сочинений буквально пестрит пометками: переработка, вторая версия, окончательная редакция и т.п. Так, в ходе кристаллизации исходного «проекта» Двенадцать этюдов (1826) претерпели коренную трансформацию в 1838-м и окончательный вид приобрели только в 1851 году, превратившись в «Этюды трансцендентного исполнения».

Широко обращался композитор к своего рода «трансплантации»: материал «Большой концертной фантазии на испанские темы» (1845) перешёл затем в «Испанскую рапсодию» (1863), симфоническая поэма «Мазепа» основана на мотивах одноимённого фортепианного этюда, в ораторию «Христос» вошли ранее написанные хоровые сочинения («*Stabat mater*» стала № 3, «*Pater noster*» – № 7, «*Die Seligkeiter*» – № 6, но уже в изложении на латыни).

Наконец, и сам замысел мог складываться исподволь, поэтапно. Любопытна в этом отношении история создания «Венгерских исторических портретов» (1870–1886): номера «Шандор Петёфи» и «Михай Мошоньи» выросли из ранее написанных самостоятельных пьес «Памяти Петёфи» и «Погребение Мошоньи», а номер «Ласло Телеки» формировался в движении от пьес «Рихард Вагнер – Венеция» (ок. 1883) и «Траурная прелюдия и fuga» (1885).

Здесь же следует упомянуть об уникальном опыте «выращивания» на протяжении длительного времени листовских «суперсериалов»: 13 симфонических поэм (1847–1881); семь тетрадей этюдов, в состав которых входят 12 этюдов (1826), 24 больших этюда (1838), Бравурные этюды по каприсам Паганини (1838), 3 концертных этюда (1843), Этюды трансцендентного исполнения (1851), Большие этюды по Паганини (1851), 2 концертных этюда (1863); «Годы странствий», в сумме своей охватывающие 26 произведений разного масштаба (от миниатюры до сонаты), создававшихся с начала 1830-х (в виде «Альбома путешественника») до начала 1880-х годов; наконец, настоящий компендиум национального достояния, над которым композитор работал с 1830-х годов до конца жизни – первоначальный цикл из 23 сочинений («Венгерские националь-

ные мелодии», «Венгерские рапсодии» и «Пештский карнавал») и 20 произведений окончательного цикла (19 «Венгерских рапсодий» с сопутствующей им «Испанской рапсодией»).

К сказанному об «устоях» авторской индивидуальности Листа можно добавить многое. Он всегда оставался смелым новатором, вёл неустанные художественные поиски, в том числе став создателем жанров рапсодии и фантазии на народные темы, а также жанров одночастной сонаты, одночастного концерта и симфонической поэмы. Чрезвычайно сильный национально-патриотический акцент он сумел органично соединить с «глобалистскими» устремлениями, что позволило ему, оставаясь ведущей фигурой венгерского искусства XIX столетия, быть в центре музыкальной жизни Парижа 1830-х годов и Германии середины XIX века.

Ему был свойствен неостывающий интерес, поразительная отзывчивость к «чужому» творчеству, свидетельством чему является совершенно непредставимый объём выполненных им транскрипций, парафраз и фантазий на темы других композиторов (массив этот даже в далеко не полном издании насчитывает полтора десятка больших томов, едва ли не перекрывая удельный вес оригинальных сочинений)...

Не всё и не всегда удавалось Ференцу Листу, но главное в его наследии не оставляет сомнений в безусловной серьёзности намерений, в глубине и масштабности его искусства, в возвышенном строе его художественных созданий. И что немаловажно в историческом отношении – эволюция его творчества даёт законченное представление о панораме музыкальной культуры XIX столетия.

Семантическая основа программности в комментариях к инструментальным партитурам

Если текст выписан в партитуре и не произносится, то в данном случае, как правило, он призван выявлять дополнительное уточнение программы, содержательного уровня произведения, направленное на исполнителей. И. Аппалонова выделяет *четыре уровня конкретизации программы* в инструментальном (на примере романтической симфонической поэмы) сочинении: название произведения, наличие программных подзаголовков у отдельных разделов, вербальное пояснение к темам, эпизодам, особую систему авторских ремарок [см. об этом: 1]. Исследователь видит истоки такой конкретизации в симфонической поэме «Гамлет» (1858) Ф. Листа, в партитуре которой (во время появления побочной партии) написано: *«Это интермеццо должно исполняться очень спокойно; оно характеризует силуэт Офелии»*. Эти пояснение – не цитата из У.Шекспира, а самостоятельно придуманный текст, адресованный исполнителям и призванный диктовать специфику звукоизвлечения. Однако, Лист и ранее пользовался уточнениями программы своего опуса: например, словесную программу симфонической поэмы «Мазепа» (1851) составил текст стихотворения И. Гете из цикла «Восточные мотивы». В дальнейшем в партитуре симфонической поэмы «Макбет» (1890) Р. Штрауса представлен фрагмент монолога Леди Макбет из 5 сцены I действия: *«Спеши сюда: в твой слух пролью я смелость / моей души и бодрыми словами / заставлю взять златой венец. Судьба / и духов сонм тебя уже венчали»* [1, с. 374]. Текст У. Шекспира, с точки зрения композитора, должен направить исполнителей на создание необходимой образной подачи материала.

Абстрагируясь от жанра романтической программной симфонической поэмы, ставшего объектом исследования И. Аппалоновой, и, безусловно, сыгравшего важную роль в появлении текстов в области инструментальной музыки, можно, удаляясь во временном отношении в глубину истории, определить и другие, более ранние образцы проникновения непроизносимого слова в инструментальную партитуру [разные способы присутствия текста в партитурах инструментальных произведений рассмотрены нами в следующих работах: 8, 9, 10, 11]. При этом, необходимо сразу отметить, что непроизносимый словесный текст может быть: *придуман композитором, взят из литературного источника (прозаическое или поэтическое произведение религиозной или светской направленности)*. В обоих случаях текст, с точки зрения Е. Ершовой, становится ««закрепленным» за инструментом» [4, с. 18], поскольку не произносится. В ряде сочинений тексты, придуманные композитором и взятые из литературных ис-

точников, могут совмещаться. При этом, приблизительно в равном количественном отношении применяются поэтические и прозаические тексты.

Подробная программа, созданная самим композитором, представлена и в предисловии к партитурам практически всех симфонических поэм **Ференца Листа** – не только тех, которые были перечислены И. Аппалоновой в указанной выше ее статье. Среди них – «Тассо» (1849), «Прометей» (1850), «Что слышно на горе» (1847-1856), «Прелюды» (1850-1854), «Орфей» (1854), «Плач о героях» (1854), «Битва гуннов» (1857). Например, прозаическая словесная программа к «Тассо», хотя и базируется (это специфический прием листовского программного симфонизма) на сюжетах трагедии «Торквато Тассо» И. Гете и поэмы «Жалоба Тассо» Д. Байрона, сочинена Листом: *«Тассо любил и страдал в Феррари; он был отомщен в Риме; его слава и поныне еще жива в народных песнях Венеции. Эти три момента неотделимы от его бессмертного образа. Для того, чтобы выразить их в музыке, прежде всего надо вызвать к жизни великую тень героя, и теперь еще скользящую по лагунам Венеции; затем надо, чтобы явился его гордый и печальный облик, созерцающий с глубокой тоской празднества Феррары, где зародились его шедевры; наконец, мы последуем за ним в Рим, в “вечный город”, увенчавший его лаврами и прославивший его как мученика и поэта... Нашим стремлением было передать музыкой вопиющее противоречие: не признанный при жизни гений после своей смерти озаряется сиянием славы, которая своими уничтожающими лучами поражает его гонителей»* [сведения по: 6, с. 397, 807-808]. Лист свободно трактует сюжеты Гете и Байрона, акцентируя в эпиграфе необходимые ему содержательные моменты, ставшие на музыкальном уровне эмоционально овеятыми в сочинении – трагедию личности и триумф. А программная преамбула, предпосланная партитуре поэмы «Что слышно на горе», тоже имеющая в основе литературный источник (одноименное стихотворение И. Гете в полном варианте представлено перед преамбулой), имеет следующий текст Листа: *«Поэт внимает двум голосам: один – неизмеримый, величественный, невыразимый, воспевающий красоту и гармонию создателя; другой – глухой, преисполненный вздохов, стенаний, рыданий, криков возмущения и проклятий. Первый – голос Природы, второй – голос Человечества. Эти голоса перемежаются сперва вдали, потом, приближаясь, сплетаются, смешивая свои звуки... пока, наконец, размышления глубоко взволнованного поэта не приводят его к молитве»*¹. Свободное осмысление и пересказ стихотворения «Прелюды» из цикла «Новые поэтические размышления» французского писателя А. Ламартина лег в основу программы одноименной симфонической поэмы: *«Разве не представляет собой наша жизнь ряда прелюдий к неведомому гимну, первую торжественную ноту которого*

¹ В этом и предыдущем случае мы говорим лишь о факте присутствия текстов в партитурах Листа. Однако нельзя не согласиться с мнением Я. Мильштейна, что «Из-за острых, таящихся в самой глубине противоречий у Листа словесная программа не только полностью (адекватно) не отражает действительной поэтической программы (то самой, о которой Лист говорит как о “поэтической необходимости”), но подчас, ...разительно расходится с ней, представляя собой как бы субъективную интерпретацию объективного содержания» [6, с. 405-406].

возьмет смерть? Любовь является волшебной зарей для каждого сердца; но в чьей судьбе первое блаженство счастья не было разрушено порывом бури, чьи чарующие иллюзии не были развеяны ее суровым дыханием, чей алтарь не был разбит смертоносной молнией? И чья душа не искала – после подобных потрясений – мира и покоя деревенской жизни, чтобы заглушить воспоминания? Но человек не может долго предаваться блаженному покою на лоне природы, столь пленяющему его вначале, и лишь только раздается боевой сигнал трубы, спешит он, какая бы война ни звала его, в ряды сражающихся, на свой опасный пост, чтобы в битве вновь обрести всю полноту самосознания и восстановить целиком свои силы».

Композитор самостоятельно сочиняет программы к своим произведениям, несмотря на то, что в их основе – конкретный литературный источник. Сюжет античного мифа, вдохновивший Листа на создание симфонической поэмы «Орфей», переосмыслен в предпосланной партитуре программе, в которой композитор понимает под символическим персонажем (Орфеем) искусство в целом, отмечая, что *«Сегодня, как прежде и всегда, Орфей, то есть искусство, должен изливать потоки своих мелодий, своих вибрирующих аккордов, подобных нежному и непреодолимому свету на противоречивые элементы, которые ведут кровопролитную борьбу как в душе каждого человека, так и внутри всякого общества».* Собственный текст, ориентированный также на собственные эмоции, впечатления, *независимый* от конкретного литературного источника, лежит лишь в основе программного эпиграфа к поэме «Плач о героях»: *«Страдание остается постоянным и тем же самым, каким оно было изначально. Империи сотрясаются, цивилизации увядают, наука покоряет новые миры, человеческий дух сияет все интенсивней – но ничем не умеряется сила страдания, ничто не отнимает у него господствующего места, занимаемого им в нашей душе...».* Лист, олицетворяя себя с симфонистом-поэтом, высказывался, что программа – «есть изложенное общедоступным языком предисловие к чисто инструментальной музыке, с помощью которого композитор стремится предохранить своих слушателей от произвольного поэтического истолкования и наперед указать поэтическую идею целого, навести на ее главнейшие моменты» [цит. по: 5, с. 11]. Из цитаты становится понятным, что эпиграфы композитора направлены не только на исполнителей, воссоздающих их содержание звуками, но и на слушателей, которые, придя на концерт, имеют право вооружиться печатным вариантом программы. Такая практика использовалась в середине XIX столетия.

На основе содержания поэмы Д. Байрона «**Манфред**» в 1886 году **Петр Чайковский** создает одноименную «симфонию в четырех картинах». Работая над произведением, он сочинил свой текст (с опорой на изначально предложенный текст М. Балакирева, написавшего его для Г. Берлиоза), в итоге и ставший программным эпиграфом к изданию партитуры: *«1. Манфред блуждает в Альпийских горах. Томимый роковыми вопросами бытия, терзаемый жгучей тоской безнадежности и памятью о преступном прошлом, он испытывает жестокие душевные муки. Глубоко проник Манфред в тайны магии и властительно общается с могущественными адскими силами, но ни они и ничто на све-*

те не может дать ему забвения, которого одного он просит. Воспоминание о погибшей Астарте, некогда им страстно любимой, грызет и гложет его сердце и нет ни границ, ни конца беспредельному отчаянию Манфреда. 2. Альпийская фея является Манфреду в радуге из брызг водопада. 3. Пастораль. Картина простой, бедной, привольной жизни горных жителей. 4. Подземные чертоги Аримана. Адская оргия. Появление Манфреда среди вакханалии. Вызов и появление тени Астарты. Он прощен. Смерть Манфреда». Конкретизация программы заставила композитора отказаться от традиционной формы симфонии. Наличие программы также потребовало наделения главного персонажа произведения рядом лейтмотивов, раскрывающих его с разных сторон. Соответственно программе, I картина – психологический портрет героя, II и III картины – лирико-пасторальные картины природы, не лишённые, тем не менее, фантастической образности, IV картина – трагическая, со звучанием органа, воссоединением темы Гарольда и темы «Dies irae» в момент смерти героя.

Собственно сочиненные тексты лежат в основе некоторых сочинений **Александра Скрябина**, считавшего, что «В языке... есть законы развития вроде тех, которые в музыке. Слово усложняется, как и в гармонии, путем включения каких-то обертонов. Мне почему-то кажется, что всякое слово есть одна гармония» [13, с. 290-291]. Сходство определенных словесных и музыкальных единиц привело композитора к использованию текста внутри инструментальных партитур. Стихотворный текст избран им в качестве эпиграфа к **Пятой сонате** (1908) для фортепиано: «Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья! / Вы, утонувшие в темных глубинах / Духа творящего, вы, боязливые / Жизни зародыши, вам дерзновенье я приношу». Этот текст – фрагмент сочиненной поэтической программы к его же «одночастной симфонии» «**Поэма экстаза**» для большого оркестра, законченной в том же году. «Поэме» же предпослан текст на 10 страницах, начало которого звучит следующим образом: «Дух, / Жаждой жизни окрыленный, / Увлекается в полет / На высоты отрицанья. / Там в лучах его мечты / Возникает мир волшебный / Дивных образов и чувств. / Дух играющий, / Дух желающий, / Дух, мечтою все создающий, / Отдается блаженству любви. / Среди возникнувших творений / Он томленьем пребывает, / Высотою вдохновений / Их к расцвету призывает...». Сам Скрябин не являлся апологетом открытой программности: «Еще в 1906 году Скрябин издал отдельно стихотворный текст Поэмы экстаза. Однако сам композитор сознательно не напечатал его при партитуре в качестве программы. “Дирижерам, которые захотят поставить Поэму экстаза, всегда можно сообщить, что таковой имеется, вообще же я хотел бы, чтобы относились сначала к чистой музыке”, – писал он. Это лишний раз показывает, что Скрябин, хотя и стремился связывать свое творчество с отвлеченными философскими положениями, был прежде всего великим художником-музыкантом, для которого первенствующее значение имела все же сама музыка, ее специфическое образное содержание» [7, с. 73]. Тем не менее, ряд партитур композитора содержит в себе различного рода тексты – эпиграфы. Сам Скрябин, сочиняя программу «Предварительного действия», работа над которым шла на протяжении более двадцати лет, писал: «Единственное, что меня беспокоит, это текст. В музыке я чувствую себя владыкой; тут я спокоен: сде-

лаю, что хочу. Но мне нужно вполне овладеть техникой стиха. Я не могу допустить, чтобы текст был ниже музыки, я не хочу, чтобы на стихи мои смотрели, как на произведение музыканта, решившегося написать текст к своей музыке» [14, с. 113]. «Предварительное действие», оставшееся незавершенным, содержит в себе ряд интересных поэтических метафор, доказывающих поэтическое дарование Скрябина: *«А ласки страстные четы первоизбранной / Очнувшись в этот мир явлений и чудес / Себя познали в многоцветном, / многогранном Луча расколами, всезвездностью завес... / Новой, непонятною / Дрожью мир объят / Боги в отражениях / Сны свои дробят»*. В. Дельсон, сопоставляя программность Скрябина с программностью Листа, отмечал: «...оба композитора считали, что форма рождается из поэтической идеи, что она должна быть свободна от классических схем и закоряченных традиций» [3, с. 342].

Прозаические же тексты Скрябин использует реже: например, – в качестве литературной программы к **Четвертой сонате** (1903) для фортепиано: *«В тумане легком и прозрачном, вдали затерянная, но ясная звезда мерцает светом нежным. О, как прекрасна! Баюкает меня, ласкает, манит лучей прелестных тайна голубая... Приблизиться к тебе, звезда далекая! В лучах дрожащих утонуть, сиянье дивное! То желание острое, безумия полное и столь сладостное, что всегда, вечно хотел бы желать без цели иной, как желание само.. Но нет! В радостном взлете ввысь устремляюсь... Танец безумный! Опьянение блаженства! Я к тебе, светило чудное, устремляю свой полет! – К тебе, мною свободно созданному, чтобы целью быть полету свободному! В игре моей капризной о тебе я забываю. – В вихре, меня уносящем от тебя, я удаляюсь. – В жгучей радости желанья исчезает цель далекая... Но мне вечно ты сияешь, – ибо вечно я желаю! – И в солнце горящее, в пожар сверкающий ты разгораешься сиянье нежное! Желаньем безумным к тебе я приблизился! В твоих искрящихся волнах утопаю, – Бог блаженный! И пью тебя – о море света! Я, свет, тебя поглощаю!»*. По мнению А. Бандуры, «С 1903 года он (Скрябин. – В.П.) отождествляет себя с героем своей ранней незавершенной оперы – философом, музыкантом и поэтом в одном лице – и начинает писать развернутые поэтические программы к своим крупным сочинениям. Среди первых таких опытов особенно интересна программа Четвертой сонаты соч. 30, в коде которой Скрябин впервые в музыке изображает мистический экстаз. По сути, это первое, сделанное музыкантом и в звуках, и в слове описание процесса соединения человека со своим Высшим Я, которое у Скрябина предстает в образе “далекой звезды”» [2]. Ключевые слова программного эпиграфа – туманность, безумие, блаженство, море света – раскрывают особенности музыкальной драматургии Сонаты. Ее итог – *«Я, свет, тебя поглощаю!»* – образный экстаз.

Прозаический текст лежит и в основе программы к **Третьей симфонии** («Божественная поэма», 1903), в которой дано образное описание каждой из ее частей. Так, в I части («Борьба») представлена *«Внутренняя борьба между человеком – рабом созданного им самим бога и могучим свободным человеком, человеком-богом»*, во II части («Наслаждение») *«Человек отдается радостям чувственного мира. Наслаждения опьяняют его; он поглощен ими. Его лич-*

ность растворяется в природе. И тогда-то из глубины его существования поднимается сознание возвышенного, которое помогает ему преодолеть пассивное состояние», в III части («Божественная игра») «Дух, освобожденный, наконец, от всех уз, связывающих его с прошлым, исполненным покорности перед высшей силой, дух, производящий вселенную одной лишь властью творческой воли и сознающий себя единым в этой вселенной, отдается возвышенной радости свободной деятельности – “божественной игре”». Сама идея создания грандиозного цикла, который представляет собой «развитие человеческого духа, который оторвавшись от прошлого, полного верований и тайн, преодолевает и ниспровергает это прошлое и, пройдя через пантеизм, приходит к упительному и радостному утверждению своей свободы единства со вселенной (божественного я)», предопределила наличие индивидуализированного подхода к системе образов и средств. Исследователь творчества Скрябина В. Дельсон отмечает также, что «в третьей симфонии композитор впервые применяет тот грандиозный состав оркестра, масштабы которого в основном были им сохранены во всех последующих симфонических произведениях: четверной состав деревянных и усиленные группы медных и ударных инструментов. Причем партитура сочинения обнаруживает тенденцию выделять и подчеркивать отдельные тембры, связывать специфическую инструментальную выразительность с определенной семантикой» [3, с. 388]. Эти музыкальные средства наравне с использованием текста, хотя и направленного лишь на исполнителей, делают концепцию Скрябина монументальной.

В XX веке собственно придуманное словесное уточнение программы встречается в партитурах Ч. Айвза, А. Берга, Э. Вареза, Л. Бордена, В. Екимовского, В. Горлинского. Например, в симфонии «**Празднества в Новой Англии**» (1913) **Чарльза Айвза** первые три из четырех частей¹ включают в себя авторские программы, как созданные лично композитором, так и базирующиеся на литературном источнике. I части предпослан объемный комментарий, настраивающий исполнителей на определенную сюжетную драматургию, которая должна быть воплощена: «Холод и уединение, – говорит Торо, – мои друзья. Сейчас самое время, пока не поднялся ветер, выйти из дому и увидеть снег на деревьях... Но для молодежи зимние праздники – это, прежде всего, веселье!..». Придуманый Айвзом драматургический план, воссоздающийся исполнителями, включает в себя и цитирование стихотворения Д. Уитьера «Снежные заносы». В некоторых случаях композиторы просят слушателей во время исполнения произведения иметь при себе текстовый комментарий к своему произведению – эта линия, напомним, ведет свою историю от исполнений некоторых симфонических произведений Берлиоза и Листа. Например, партитуре **Виктора Екимовского** «**Симфонические танцы**» (1993) предпослана текстовая преамбула-эпиграф: «И увидел я город, в котором плясали все: никто не работал, не отдыхал, а все время только плясали. / И был такой, который не умел плясать, но и ему пришлось плясать, потому что все вокруг все время должны плясать.

¹ Симфония имеет следующие части: I – «День рождения Вашингтона», II – «День памяти погибших», III – «Четвертое июля. День независимости США», IV – «День благодарения».

/ И была такая, которая плясала любовный танец, полный соблазна, но некому и некогда было ей ответить, потому что все вокруг все время должны плясать. / В этом городе плясали все: с утра до вечера, и с ночи до утра, и все время только плясали, ибо так свершилось посланное этому городу наказание». По мнению Д. Присяжнюка, «Решение данного опуса в русле взаимодействия музыкального и вербального рядов внешне выглядит традиционным: сочинению предпослана литературная программа. Но автор акцентирует ее значение, предписывая слушателям во время исполнения держать текст перед собой, дабы иметь возможность “следить за ходом развития сюжета”» [12, с. 298]. Текст, соответственно, направлен не только на исполнителей, воссоздающих необходимый образ, но и на слушателей, имеющих возможность, воспринимая музыкальное звучание, воспроизводить в своем сознании определенный, *заданный* композитором сюжет.

Другая линия инструментальных произведений с эпиграфами связана с направленностью текстов только на исполнителей. Так, например, на титульном листе пьесы «*S'Morzando*» (2005) для ансамбля **Владимира Горлинского** имеется следующий эпиграф: «*Непревзойденная летучесть лучистых сентенций Моцарта, проявляющая себя в момент перехода от константного состояния к метастабильному*». Слова, придуманные композитором, скорее, отражают специфику музыкального процесса, разворачивающегося при исполнении сочинения, построенного на варьировании тем Моцарта. Эта специфика должна быть воплощена инструментальным ансамблем.

Становится очевидным, что какие бы тексты не сочинялись композиторами – поэтические или прозаические, короткие или длинные, имеющие в качестве прототипа определенные литературные источники или не имеющие таковых – их наличие в партитуре в виде эпиграфа или подстрочного варианта присутствия всегда служит дополнительным источником информации относительно содержания произведения. Такая программа призвана раскрыть смысл сочинения исполнителям, которые, в свою очередь, должны донести его до слушателя, или самим слушателям, если предполагается соответствующая адресация программы.

Литература

1. Аппалонова И.В. Жанр симфонической поэмы: к проблеме интертекста // Музыкальное содержание: наука и педагогика: Материалы III всероссийской научно-практической конференции 26-29 апреля 2004 г. – Уфа: РИЦ УГАИ. С. 368-377.
2. Бандура А.И. О программности в произведениях А.Н.Скрябина / Электронный ресурс // URL: <http://www.newepoch.ru/journals/25/bandura.html> (дата обращения: 23.04.2023).
3. Дельсон В.Ю. Скрябин. Очерки жизни и творчества. – М.: Музыка, 1971. 430 с.
4. Ершова Е.Д. Вопросы формы в творчестве советских композиторов: Монографические очерки по курсу «Анализ музыкальных произведений». – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1991. 24 с.

5. Крауклис Г.В. Симфонические поэмы Ф. Листа. – М.: Музыка, 1974. 144 с.
6. Мильштейн Я.Ф. Лист. Изд.2-е. Т. 1. – М.: Музыка, 1970. 864 с.
7. Михайлов М.К. Александр Николаевич Скрябин: Популярная монография. Изд. 3. Л.: Музыка, 1982. 112 с.
8. Петров В.О. Инструментальная композиция со словом: вопросы теории и истории жанра // Музыковедение. – 2011. – № 4. С. 2-8.
9. Петров В.О. Композитор говорит: об одном из способов включения текста в инструментальную композицию со словом // Новый университет. Актуальные проблемы гуманитарных и общественных наук. – 2016. – № 7-8 (64-65). С. 9-15.
10. Петров В.О. Литературный текст как источник смысла в инструментальных композициях отечественных композиторов второй половины XX века // Слово и образ в русской художественной культуре: Коллективная монография по материалам Международного научно-практического форума. – Кемерово: Кемеровский государственный университет культуры и искусства, 2011. С. 171-178.
11. Петров В.О. Слово в инструментальной композиции: типология интегрирования текстов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология, искусствоведение. Вопросы теории и практики: Научно-теоретический и прикладной журнал. – 2011. № 2 (8): в 3-х ч. – Ч. III. С. 129-133.
12. Присяжнюк Д.О. О музыке немой и говорящей... (К проблеме интерпретации в риторическом поле) // Искусство XX века как искусство интерпретации: Сборник статей. – Нижний Новгород, 2006. С. 285-308.
13. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. – М.: Классика-XXI, 2005. 268 с.
14. Шлёцер Б.Ф. Записка о Предварительном Действии // Русские пропилеи: Материалы по истории мысли и литературы. – Т. 6. – М., 1919. 213 с.

Александр Демченко (Саратов)

Пушкиниана. Очерк третий

«Брожу ли я вдоль улиц шумных...»

Многое поражает в Пушкине. Но, может быть, более всего – его универсализм.

Универсализм и в узко литературном отношении этого слова, поскольку он охватил практически все виды и жанры современной ему словесности, претворил в своём творчестве все основные идеи и темы художественного процесса своей эпохи.

Универсализм и в общечеловеческом истолковании этого слова, так как мы находим в его наследии многомерный, всеобъемлющий срез бытия, что делает пушкинский мир настоящей вселенной.

Универсализм этот тем более поражает, что в отличие от многих других романтиков, которые много путешествовали, Пушкин никогда не покидал пределов России – хотя под давлением обстоятельств неоднократно помышлял о бегстве из страны.

Правда, какой России! России, которая вмещала в себя едва ли не всё – исконно русское начало и поистине вавилонское смешение народов, просвещенность цивилизованной Европы и азиатскую дикость, классическую культуру и экзотику Востока.

И все-таки удивительно, как такой всеохватывающий феномен мог появиться в этой полунищей, неухоженной и, по выражению Ф.Шляпина, «загнанной стране», жизнь в которой часто навевает то, о чём читаем в стихотворении «**Зимняя дорога**» (1826).

*По дороге зимней, скучной
Тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит.*

И дальше: «сердечная тоска... глушь и снег... скучно, грустно... путь мой скучен... туманен лунный лик».

Одна из загадок пушкинского универсализма – в высшей гениальности, в особом даре, ниспосланном свыше. Это сознавал и сам поэт. С наибольшей отчётливостью – в символике стихотворения «**Пророк**» (1826).

Здесь очень характерны начальные строки: «*Духовной жаждою томим*» – заложенное природой в душу поэта стремление к осмыслению происходящего вокруг; «*В пустыне мрачной я влачился*» – это о России.

*Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился –
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился.
Перстами лёгкими как сон
Моих зениц коснулся он.
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он –
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горный ангелов полёт,
И гад морских подводный ход,
И дольней лóзы прозябанье.*

Употреблённые здесь архаизмы: *серафим* – ангел, *персты* – пальцы рук, *зеницы* – глаза. При их участии речь идёт о том, что поэт с помощью высших, непостижимых сил обрёл дар особой восприимчивости и всеведения:

- «*И внял я неба содроганье*» – всеобщие, мировые катаклизмы;
- «*И горный ангелов полёт*» – божественное начало бытия;
- «*И гад морских подводный ход*» – низменные стороны существования и его подноготная;
- «*И дольней лозы прозябанье*» – повседневное течение суетной, обыденной жизни.

Способность постичь всё и вся с наибольшей полнотой раскрылась в двух самых капитальных созданиях Пушкина – «**Евгений Онегин**» и «**Борис Годунов**».

Как уже упоминалось, В.Белинский назвал роман «Евгений Онегин» «энциклопедией русской жизни». Н.Добролюбов расшифровал это подробнее: «*В его роман наряду с “поэзией” хлынула широким потоком и “проза” – жизнь как она есть, со всеми её красками и оттенками, с праздничным и обыденным, патетическим и смешным, трогательным и ничтожным, высокими поэтическими порывами и житейским “пёстрым сором”*».

Добавим, что это прежде всего роман о романтизме, который представлен здесь в любых ипостасях: романтическая гедония (юный Онегин и многое в самом поэте – через авторские отступления), байронизм (молодость Онегина с его хандрой и разочарованностью), пылкость и восторженность (Ленский), мечтательность и сила чувств (Татьяна).

Но если «Евгений Онегин» подобрал в себя духовный и жизненный опыт главным образом верхних слоев русского общества, то трагедия «**Борис Годунов**» в своей множественной разноголосице даёт полную панораму общенационального бытия, высвечивая нерасторжимые связи «*судьбы человеческой, судьбы народной*» (известное определение Пушкина).

Поэт являет здесь дар обрисовать словом любую фигуру многообразной человеческой иерархии. Будь то баба с ребенком –

*Агу! не плачь, не плачь; вот бука, бука
Тебя возьмет! агу, агу!.. не плачь!..*

Или монах-бродяга Варлаам (выговаривает в корчме Григорию Отрепьеву) –

*– Когда я пью, так трезвых не люблю;
и́но дело пьянство, а иное чванство;
хочешь жить, как мы, милости просим –
нет, так убирайся, проваливай...*

Отец Пимен –

*Ещё одно, последнее сказанье –
И летопись окончена моя,
Исполнен долг, завещанный от Бога
Мне, грешному...*

Или Борис в его царственном обличье (из тронной речи, обращаясь к Господу) –

*О Праведник! о мой Отец Державный!
Воззри с небес на слёзы верных слуг
И ниспошли тому, кого любил Ты,
Кого Ты здесь столь дивно возвеличил,
Священное на власть благословенье:
Да правлю я во славе свой народ,
Да буду благ и праведен, как Ты.*

Как видим, у каждого персонажа свой «выговор», соответствующий его характеру и социальному статусу.

Размышляя о наследии поэта, Достоевский важную его грань обозначил как «*всемирность и всечеловечность гения Пушкина*». Такого рода универсализм предполагал в нём потрясающую интуицию, способность благодаря некоему «шестому чувству» проникать в суть и тайну любых явлений.

Совершенно уникальный в этом смысле пример – маленькая трагедия «**Моцарт и Сальери**». Поразительная точность определений обнаруживается, начиная с первых строк.

*Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет – и выше. Для меня
Так это ясно, как **простая гамма**.*

Сразу же заявлено умение безошибочно распоряжаться специфическим материалом далёкого Пушкину вида искусства. Он демонстрирует изумительный дар постижения этого материала в любых нюансах и тонкостях.

*Труден первый шаг
И скучен первый путь. Преодолея
Я ранние невзгоды. Ремесло
Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленник: перстам
Придал **послушную, сухую беглость**
И **верность уху.***

Впечатляющая точность в раскрытии законов профессии музыканта, которая требует фундаментальной школы, длительной выучки, бесконечных трудов в овладении необходимыми навыками. Первейшие из них – «*верность уха*» и «*беглость*», то есть техническая оснащённость.

Показывая этот процесс, автор бросает вскользь и такое замечание: «*Поверил // Я алгеброй гармонию*». Каким чутьем надо обладать, чтобы вот так, мимоходом, прикоснуться к настоящей бездне! Бездне, которую иногда помещают в проблемном поле под кодом *музыка и математика*.

Специалисты знают, что, кажущееся эфемерным и сугубо эмоциональным, искусство звуков, на самом деле, базируется на глубоких знаниях, сложных расчётах и всякого рода исчисляемых закономерностях.

И ещё один штрих (опять-таки вложенный в уста Сальери).

*Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я всё, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошёл ли бодро вслед за ним...*

Разве не может удивить подобная информированность в области истории музыки? Ведь именно так и было: Сальери из числа приверженцев Глюка, принял его оперную реформу и работал в русле глюковского направления.

Вдобавок ко всему пушкинский Моцарт упоминает одну из опер Сальери («Тарар»), прибавляя: «*Там есть один мотив... // Я всё твержу его, когда я счастлив... // Ла ла ла ла...*» – замечено очень по-музыкантски и выказывает знание такого раритета, что этому может позавидовать профессионал.

Упомянутая маленькая трагедия, как и остальные три («Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Пир во время чумы»), поднимает целые пласты ионациональных культур. Подобных проникновений в жизненный уклад других стран и народов у Пушкина множество. И всё это настолько убедительно, что на память невольно приходят сказанные почти столетием позже слова Блока.

*Мы любим всё – и жар холодных числ,
И дар божественных видений,
Нам внятно всё – и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений...
(«Скифы», 1918)*

Как часто в поэзии Пушкина всплывают античные мотивы, сколько у него «итальянских», «греческих», «испанских» стихов и какое обилие всевозможных вариаций на темы Востока!

При всей полноте и многосторонности пушкинской картины мира, более всего взор поэта был обращен, разумеется, к своей стране. Чтобы прочувствовать глубину постижения им национального духа, обратимся к его небольшой поэме **«Песнь о вещем Олеге»** (1822).

Создавая её, Пушкин отталкивался от летописного сообщения, приведенного в «Истории Государства Российского» Н.Карамзина (том I, глава V – «Олег правитель. Годы 879–912»).

Волхвы́ – так говорит Летописец – предсказали Князю, что ему суждено умереть от любимого коня своего. С того времени он не хотел ездить на нём. Прошло четыре года: в осень пятого вспомнил Олег о предсказании, и слыша, что конь давно умер, посмеялся над волхвами; стал ногою на череп и сказал: его ли мне бояться? Но в черепе таилась змея: она ужалила Князя, и Герой скончался.

Эти четыре предложения Пушкин развернул в семнадцать шестистрочных строф. Вспомним основные из них. Но прежде два пояснения: кудесник, волхв – в Древней Руси мудрец-прорицатель; в строках, обращённых к костям коня («*Не ты под секирой ковыль обagriшь // И жаркою кровью мой прах напоишь*»), имеется в виду языческий обряд, согласно которому в могилу с умершим господином погребали принадлежащие ему доспехи и боевого коня.

*Как ныне собирается вещей Олег
Отмстить неразумным хозарам:
Их селы и нивы за буйный набег
Обрёк он мечам и пожарам;
С дружиной своей, в цареградской броне,
Князь по полю едет на верном коне.*

*Из тёмного леса навстречу ему
Идёт вдохновенный кудесник,
Покорный Перу́ну старик одному,
Заветов грядущего вестник,
В мольбах и гаданьях прошедший весь век.
И к мудрому старцу подъехал Олег.*

*«Скажи мне, кудесник, любимец богов,
Что сбудется в жизни со мною?
И скоро ль, на радость соседей-врагов,
Могильной засыплюсь землёю?
Открой мне всю правду, не бойся меня:
В награду любого возьмёшь ты коня».*

*«Волхвы не боятся могучих владык,
А княжеский дар им не нужен;
Правдив и свободен их вещий язык
И с волей небесною дружен.
Грядущие годы таятся во мгле;
Но вижу твой жребий на светлом челе...*

*Твой конь не боится опасных трудов;
Он, чуя господскую волю,
То мирный стоит под стрелами врагов,
То мчится по бранному полю.
И холод и сеча ему ничего...
Но примешь ты смерть от коня своего».*

*Олег усмехнулся – однако чело
И взор омрачилися думой.
В молчанье, рукой опершись на седло,
С коня он слезает угрюмый;
И верного друга прощальной рукой
И гладит и треплет по шее крутой...*

*Пирует с дружиною вещий Олег
При звоне весёлом стакана.
И кудри их белы, как утренний снег
Над славной главою кургана...
Они поминают минувшие дни
И битвы, где вместе рубились они...*

*«А где мой товарищ? – промолвил Олег, –
Скажите, где конь мой ретивый?
Здоров ли? Всё также ль лёгок его бег?
Всё тот же ль он бурный, игривый?»
И внемлет ответу: на хólме крутом
Давно уж почил непробудным он сном.*

*Могучий Олег головою поник
И думает: «Что же гаданье?»*

*Кудесник, ты лживый, безумный старик!
Презреть бы твое предсказанье!
Мой конь и доньне носил бы меня». —
И хочет увидеть он кости коня...*

*Князь тихо на череп коня наступил
И молвил: «Спи, друг одинокой!
Твой старый хозяин тебя пережил:
На тризне, уже недалекой,
Не ты под секирой ковыль обagriшь
И жаркою кровью мой прах напоишь!*

*Так вот где таилась погибель моя!
Мне смертью кость угрожала!» —
Из мертвой главы гробовая змия,
Шипя, между тем выползала;
Как черная лента, вокруг ног обвилась,
И вскрикнул внезапно ужасенный князь.*

*Ковши круговые, запенясь, шипят
На тризне плачевной Олега:
Князь Игорь и Ольга на холме сидят;
Дружина пирует у берега;
Бойцы поминают минувшие дни
И битвы, где вместе рубились они.*

Несколько фраз летописи преобразованы в шедевр русского эпоса. Шедевр, ставший важнейшим поэтическим знаком национально-исторического бытия, поскольку в сознании россиянина образ нашего давнего прошлого запечатлелся именно через это пушкинское сказание. Произошло это благодаря тому, что оно вобрало в себя все драгоценные качества русской словесности подобного рода и может служить её классическим эталоном.

«Песнь...» написана величаво-размеренным слогом, в высоких речениях, с самым широким использованием архаической лексики («**Как ныне сбирается вещий Олег // Отмстит... на светлом челе... на вратах Цареграда... над славной главою кургана... промолвил Олег... внемлет... почил... презреть бы твое предсказанье... у берега Днепра... мне смертью кость угрожала... гробовая змия... вокруг ног... на тризне плачевной**»). Посредством подобных «фоном» передается аромат «преданий старины далекой».

Но главное в другом: по сюжету перед нами просто эпизод легендарного прошлого, однако за этим эпизодом встает большая ретроспектива жизни нации. И Пушкина данный эпизод увлек совсем не случайно. Через занимательную интригу он даёт портрет Олега, с которым связывает исток великой будущности России (к его образу поэт обращался не раз, в том числе в стихотворении «Олегов щит», 1829).

Ведь Олег – тот самый киевский князь, который сумел объединить ряд славянских племен и впервые возвестить миру о Руси – *«Победой прославлено имя твоё: // Твой щит на вратах Цареграда»*, то есть успешно воевал с могущественной тогда Византийской империей.

Олег, который к тому же был и мудрым правителем. Кончину его, как говорит предание, оплакивал весь народ. Вот почему поэт неоднократно величает его *вещим* – в слове этом заложена не только похвала мудрости, но и потенция пророческого для России деяния.

Попутно в поэме проводится внутренняя идея, суть которой можно обозначить ходовым выражением *«от судьбы не уйдёшь»*. Причем поражает целенаправленность утверждения этой мысли, связанной со сквозным лейтмотивом коня: *«Князь по полю едет на верном коне... В награду любого возьмешь ты коня... Твой конь не боится опасных трудов... Но примешь ты смерть от коня своего...»* и т.д. – 12 строк только с прямым упоминанием слова *конь*, а всего с этим образом соотносятся 63 строки из 102, что составляет больше половины текста!

Проникая в глубины общенационального духа России, поэт настойчиво стремился погрузиться и в мир её народной жизни. Для примера ещё раз обратимся к сказкам.

Эта часть его наследия драгоценна поразительным постижением народного мирозерцания и народной поэтики, в чём свою роль сыграло и то обстоятельство, что сам он был захвачен миром народной сказки.

Так, из ссылки в Михайловском Пушкин писал брату в 1824 году: *«Вечером слушаю сказки... Что за прелесть эти сказки! каждая есть поэма!»* Тогда же со слов няни своей, Арины Родионовны, он записал содержание нескольких сказок и позже создал их великолепные стихотворные версии.

*Ветер, ветер! Ты могуч,
Ты гоняешь стаи туч,
Ты волнуешь сине море,
Всюду веешь на просторе.
(«Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях», 1833)*

Разве не удивляет это умение сказывать, «баять» так ладно и складно, и так по-русски – воистину *«там русский дух»!* Органика претворения народной речи и фольклорно-поэтического мышления у Пушкина безупречна, начиная с внешних примет.

Вот полное название одного из лучших образцов: **«Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди»** (1831) – в традиции велеречивости, характерной для народной письменности.

*Три девицы под окном
Пряли поздно вечерком.
«Кабы я была царица, –*

*Говорит одна девица, –
То на весь крещённый мир
Приготовила б я пир».
«Кабы я была царица, –
Говорит её сестрица, –
То на весь бы мир одна
Наткала я полотна».
«Кабы я была царица, –
Третья молвила сестрица, –
Я б для батюшки-царя
Родила богатыря».*

*Только вымолвить успела,
Дверь тихонько заскрыпела,
И в светлицу входит царь,
Стороны той государь.
Во всё время разговора
Он стоял позадь забора;
Речь последней по всему
Полюбилася ему.
«Здравствуй, красная девица, –
Говорит он, – будь царица
И роди богатыря
Мне к исходу сентября.
Вы ж, голубушки-сестрицы,
Выбирайтесь из светлицы,
Поезжайте вслед за мной,
Вслед за мной и за сестрой:
Будь одна из вас ткачиха,
А другая повариха».*

Вот так: короткой строкой, певучей рифмой, с массой чисто народных речений («Три девицы под окном // Пряли поздно вечерком... «Кабы я была царица», – // Третья молвила девица... Во всё время разговора // Он стоял позадь забора; // Речь последней по всему // Полюбилася ему»).

И в самом изложении – идущие от народного эпоса многократные повторы ситуаций с соответствующими возобновлениями описаний: кораблик в море, остров Буян, белка с золотыми орешками, тридцать три богатыря, царевна Лебедь, перелёты Гвидона через море. И повторы не просто троекратные, как обычно в народных повествованиях, а чаще всего пятикратные.

По тону и сути своей все сказки Пушкина очень разные. Достаточно сравнить только что упоминавшуюся «Сказку о царе Салтане» со «Сказкой о попе и работнике его Балде» (1830).

Первая из них – добродушная, ласковая, вторая – грубоватая, весьма жёсткая по своей социальной подоплеке. Таково здесь уже само имя Балда. У

Пушкина оно не носит оттенка порицания, а употреблено в первоначальном значении. По В.Далю, «балда – лесная кривулина, толстое корневище, палица, дубина», то есть то, чем можно ударять, бить.

И у поэта, по забавному совпадению написавшего свою сказку в *Болдино*, в этой нижегородской глубинке, *Балда* действительно до смерти ударяет попа, позарившегося на даровщинку.

Помимо далеко идущего обличительного смысла, Пушкин проникает здесь в самый корень «заковыристой» народной смекалки. Выполняя задание хозяина, замышлявшего погубить его, Балда выдерживает три состязания с бесом, которого ловко одурачивает. Условие последнего из этих испытаний задаёт бесу сам Балда.

*«Посмотрим, какова у тебя сила.
Видишь: там сивая кобыла?
Кобылу подыми-тка ты,
Да неси её полверсты...»
Бедненький бес
Под кобылу подлез,
Понатужился,
Понапружился,
Приподнял кобылу, два шага шагнул,
На третьем упал, ножки протянул.
А Балда ему: «Глупый ты, бес,
Куда ж ты за нами полез?
И руками-то снести не смог,
А я, смотри, снесу промеж ног».
Сел Балда на кобылку верхом,
Да версту проскакал, так что пыль столбом.*

Лексика и свободная сказовая манера изложения адекватна здесь бунтарской направленности сказки. Написана она стихом раёшника (тексты, звучавшие во время балаганных представлений), что привело в восторг Гоголя: «У Пушкина сказки совершенно русские. Одна писана даже без размера, только с рифмами и прелесть невообразимая» (Гоголь имел в виду «Сказку о попе...»).

Столь же органично у Пушкина воссоздание и любых других ракурсов народной жизни – достаточно припомнить такие разноплановые вещи, как «Сказка о рыбаке и рыбке», повести «Гробовщик» и «Станционный смотритель», драма «Русалка», трагедия «Борис Годунов», роман «Капитанская дочка».

Универсализм Пушкина состоял и в его всезнании, которое, в свою очередь, предстало в многостороннем, всеобъемлющем спектре.

Начнем с того, что человеческая мудрость поэта нередко проявляла себя в форме житейского здравого смысла, то есть через внешне обыденные, простые, вполне доступные соображения по различным поводам и ситуациям, высказы-

ваемые без какой-либо нарочитой многозначительности, без претензий на философские откровения.

Перелистаем роман «Евгений Онегин». Разве в ответе Онегина на признание Татьяны не сквозит подлинное знание жизни?

*Что может быть на свете хуже
Семьи, где бедная жена
Грустит о недостойном муже,
И днём и вечером одна;
Где скучный муж, ей цену зная
(Судьбу, однако ж, проклиная),
Всегда нахмурен, молчалив,
Сердит и холодно-ревнив!*

Свои меткие жизненные наблюдения поэт подаёт мягко, ненавязчиво, как бы между прочим.

*Привычка свыше нам дана:
Замена счастью она.*

Даже на «вечные» вопросы Пушкин отвечает очень просто и совершенно конкретно, как делает он это на примере круговорота поколений.

*Так наше ветреное племя
Растёт, волнуется, кипит
И к гробу прадедов теснит.
Придёт, придёт и наше время,
И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас!*

Столь же просто, конкретно Пушкин умеет преподнести и любые другие «материю». Вот как он интерпретирует в стихотворении «Калмычке» (1829) понимание относительности всего и вся, ссылаясь на предмет, который занимал его воображение более всего – женщина.

*Твои глаза, конечно, узки,
И плосок нос, и лоб широк,
Ты не лепечешь по-французски,
Ты шелком не сжимаешь ног...*

И, перечислив ещё немало из того, чего нет от светской дамы в «любезной калмычке», поэт тем не менее подчёркивает, что его «ум и сердце занимали» её «взор и дикая краса». Как уже говорилось, Достоевский обозначил это в Пушкине понятием *всемирная отзывчивость*.

Отмеченный мотив подводит к мысли о плюрализме пушкинского миро-чувствия. Оно оказывается восприимчивым к любому явлению бытия, в каждом из них ощущает определённое рациональное зерно, сознавая логическую оправданность его существования.

В диалоге «**Разговор книгопродавца с поэтом**» (1824) пикируются между собой две позиции: поэт пытается отстоять свободу от рынка, от мнений «толпы» и даже ближайшего окружения, а книгопродавец уверяет, что надо работать на спрос, тем более, что это может принести барыш, в чём есть свой резон.

Книгопродавец

*Вот же вам совет;
Внемлите истине полезной:
Наш век – торгош; в сей век железный
Без денег и свободы нет.*

После некоторых колебаний поэт склоняется к этой трезвой оценке реального положения дел, завершая диалог прозаическим резюме (прозаическим и в переносном, и в буквальном смысле).

Поэт

Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся.

«Условимся», то есть договоримся об условиях реализации поэтического «продукта».

В связи с этим стоит напомнить, что Пушкин стал первым русским писателем, который сделал литературный труд своей прямой профессией и начал жить на авторские гонорары. По его собственным словам, он постепенно «*поборол в себе отвращение писать и продавать свои стихи для того, чтобы иметь средства к существованию*».

Завершая разговор о житейской мудрости, нашедшей место в произведениях поэта, обратимся к драме «**Русалка**» (1832). Мельник советует дочери более всего «*беречь свою девическую честь – // Бесценное сокровище...*», ибо «*она – // Что слово – раз упустишь, не воротишь*».

Князь высказывает ей столь же справедливую, бесспорно выношенную мысль.

*Мой милый друг, ты знаешь, нет на свете
Блаженства прочного: ни знатный род,
Ни красота, ни сила, ни богатство,
Ничто беды не может миновать.*

И он же, столкнувшись с безумием Мельника, рассуждает не менее убедительно.

Страшно

*Ума лишиться. Легче умереть.
На мертвеца глядим мы с уваженьем,
Творим о нём молитвы. Смерть равняет
С ним каждого. Но человек, лишённый
Ума, становится не человеком.
Напрасно речь ему дана, не правит
Словами он, в нём брата своего
Зверь узнает, он людям в посмеянье...*

Наряду с такой, житейски-доступной мудростью, Пушкин разрабатывал и линию глубинных осмыслений человеческого бытия. Склонность к этому обнаружилась у него очень рано. Уже в четырнадцати-пятнадцатилетнем возрасте он являл себя в стихах совершенно развитым человеком.

И тогда же среди шутливой «легковейности» начинают мелькать первые блики возвышенной медитативности. Один из них – в стихотворении «**Сраженный рыцарь**» (1815), где погружение в глубины сознания предваряется пейзажным вступлением соответствующей настроенности: очень серьёзно, с медлительной величавостью.

*Последним сияньем за рощей горя,
Вечерняя тихо потухла заря,
Безмолвна долина глухая;
В тумане пустынном чернеет река,
Ленивой грядою идут облака,
Меж ими луна золотая.*

Семнадцати-восемнадцати лет юный поэт демонстрирует полную жизненную зрелость во всех сферах мысли и чувства, и к двадцати годам его художественное мышление достигает истинно философской глубины. Вновь начнём с «**Евгения Онегина**».

В развитии одной из линий романа Пушкин вскрывает подоплёку возникновения чувства любви. Оно подспудно созревает в человеке к определённом сроку, и тогда душа начинает томиться в ожидании, а на этой подготовленной почве едва ли не любое семя может дать всходы. Именно так и произошло с Татьяной.

*Давно её воображенье,
Сгорая негой и тоской,
Алкало пищи роковой;
Давно сердечное томленье
Теснило ей младую грудь;
Душа ждала... кого-нибудь,
И дождалась... Открылись очи;
Она сказала: это он!*

*Увы! теперь и дни и ночи,
И жаркий одинокий сон,
Всё полно им; всё деве милой
Без умолку волшебной силой
Твердит о нём.*

К Ленскому автор относится в общем-то со снисходительной иронией. Однако в преддверии роковой дуэли он именно в его уста вкладывает сентенцию о необходимости мудрого приятия всего происходящего в жизни, каким бы оно ни казалось на первый взгляд, принимая это происходящее с признательностью и спокойствием.

*Всё благо: бдения и сна
Приходит час определённый;
Благословен и день забот,
Благословен и тьмы приход!*

Главе второй «Евгения Онегина», переносящей в усадебный быт, автор предпосылает в качестве эпиграфа два восклицания: «*O rus!..*» из Горация (в переводе с латыни означает «*О деревня!*») и «*О Русь!*» собственного изобретения.

Внешне – вроде бы просто созвучные по фонетике фразы. Но за кажущейся игрой слов таится важный смысл: Россия – деревня, истинно русское более всего заключено в её крестьянском укладе.

Это тот смысл, который с большой силой прозвучит позже в повести И.Бунина «*Деревня*» и в так называемой деревенской прозе второй половины XX века.

В романе «**Капитанская дочка**» (1836), входя в самое тесное соприкосновение с народной жизнью, Пушкин поднимается к подлинному прозрению на предмет нескончаемых крестьянских мятежей и восстаний, которые в России неизменно заканчивались поражением. В одном из эпизодов герой романа склоняет Пугачева отдаться на милость царской власти.

– Нет, – отвечал он, – поздно мне каяться. Для меня не будет помилования. Буду продолжать как начал. Как знать? Авось и удастся! Гришка Отрепьев ведь поцарствовал же над Москвою.

– А знаешь ты, чем он кончил? Его выбросили из окна, зарезали, сожгли, зарядили его пеплом пушки и выпалили!

– Слушай, – сказал Пугачев с каким-то диким вдохновением. – Расскажу тебе сказку, которую в ребячестве мне рассказывала старая калмычка. Однажды орёл спрашивал у ворона: скажи, ворон-птица, отчего живёшь 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 орёл 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 крови, а там что Бог даст! – Какова калмыцкая сказка?

Так, через притчу Пушкин нащупывает глубинную мотивацию народного бунта. На каком-то витке своей судьбы русский человек может пойти не только на риск, но даже на гибель ради пусть даже совсем недолгой «воли вольной», когда заодно можно пустить «красного петуха» и кровь хозяевам жизни.

На завершающем этапе творческой траектории поэт пришел к выверенному, сбалансированному подходу по многим коренным вопросам существования. В том числе по столь волновавшей его всегда проблеме *поэт и толпа* (воспользуемся этим, ходовым тогда выражением).

Уже говорилось об имевших место у него крайних позициях: с одной стороны, служение обществу до полного саморастворения, с другой – высокомерно-презрительное отчуждение от «черни». Теперь поэт определяет для себя своего рода «золотую середину».

Состоит она, во-первых, в подчеркнутой объективности отношения к окружающему – в трагедии **«Борис Годунов»** это сформулировано в известных словах летописца Пимена: *«Добру и злу внимая равнодушно, // Не ведая ни жалости, ни гнева...»*

И, во-вторых, эта «золотая середина» состоит в утверждении независимости от поветрий модных мнений, от преходящей молвы, от поверхностных суждений современников.

*Поэт! не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься твёрд, спокоен и угрюм.*

*Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечёт тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.*

*Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
(«Поэту», 1830)*

Сказанное здесь следует признать оптимальной и в то же время высшей формулой существования творящего духа: твердо и неуклонно идти своим путем, находя удовлетворение в самом себе и в собственных трудах, в трезвой самооценке, а не в похвале окружающих.

И отнюдь не случайно стихотворение это написано в форме сонета – его «рафинированная» структура как бы призвана подчеркнуть, что выраженная в нём мысль относится к избранным.

Такое, окончательно сложившееся суждение о самосознании поэта и его взаимоотношениях с окружением Пушкин подтвердил в одном из самых последних произведений, где отстаивается независимость творца от воздействий извне и расценивается бессмысленной трата душевных сил на сведение счетов с нападками и непониманием.

*Веленью Божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца;
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспаривай глупца.
(«Я памятник себе воздвиг нерукотворный», 1836)*

Пушкина посещали самые глубокие раздумья о перипетиях и метаморфозах существования. К примеру, о необъяснимых превращениях типа *любовь – ненависть, жизнь – смерть*. Подобные размышления находим в эпизоде дуэли из «**Евгения Онегина**».

*Враги! Давно ли друг от друга
Их жажда крови отвела?
Давно ль они часы досуга,
Трапёзу, мысли и дела
Делили дружно? Ныне злобно,
Врагам наследственным подобно,
Как в страшном, непонятном сне,
Они друг другу в тишине
Готовят гибель хладнокровно...*

Как бы всматриваясь вместе с нами в остывающие черты Ленского, поэт задаётся неразрешимым вопросом.

*Тому назад одно мгновенье
В сем сердце билось вдохновенье,
Вражда, надежда и любовь,
Играла жизнь, кипела кровь –
Теперь, как в доме опустелом,
Всё в нём и тихо, и темно;
Замолкло навсегда оно,
Закрыты ставни, окны мелом
Забелены. Хозяйки нет.
А где, Бог весть. Пропал и след.*

Временами Пушкин прикасается к особой «музыке души», говорит о чём-то неизъяснимом, пребывая в некоем «четвёртом измерении» (пояснение к приводимому ниже фрагменту: «Зóрю бьют» – так в старину называли вечерние фанфары армейской трубы, означающие время отбоя).

*Зóрю бьют... из рук моих
Ветхий Данте выпадает,
На устах начáтый стих
Недочитанный затих –
Дух далече улетает.
(«Зóрю бьют...», 1829)*

Как и какое схвачено мгновенье! В подобных изъяснениях в известном смысле происходит «дематериализация» слова и смысла, их воспарение в эмпиреи импрессивного, то есть зыбкого, расплывчатого, даже бесплотного. И тогда могли возникать строки, предвещающие утончённые поэтические витания «серебряного века».

*...И от мира уводила
В очарованную даль.
(«Рифма, звучная подруга...», 1828)*

Примерно в том же ряду оказывается и «Сказка о золотом петушке» (1834) – последнее произведение Пушкина в этом жанре. При внешней «дурашливости» (царь Дадон с его окружением) многое здесь окутано атмосферой загадочности, полно намёков и таинственной недосказанности (зашифровано в образах Звездочета и Шамаханской царицы).

«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»

В последние годы своей жизни А.С.Пушкин явно эволюционировал к утверждению уравновешенного, гармоничного жизнеотношения.

Это касалось и столь важной для него темы любви, в том числе в её сугубо эротическом варианте. Познав всё по части утех сладострастия, его лирический герой находит теперь высшее блаженство не в пылких оргиях, а в любовании облагороженными эмоциями.

*Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем,
Восторгом чувственным, безумством, исступленьем,
Стенаньем, криками вакханки молодой,
Когда, висясь в моих объятиях змией,
Порывом пылких ласк и язвою лобзаний
Она торопит миг последних содроганий!*

*О, как милее ты, смиренница моя!
О, как мучительно тобою счастлив я,*

*Когда, склоняясь на долгие моленья,
Ты предаёшься мне нежна без упоенья,
Стыдливо-холодна, восторгу моему
Едва отвечаешь, не внемлешь ничему
И оживляешься потом всё боле, боле –
И делишь наконец мой пламень поневоле!*
(«**Нет, я не дорожу...**», 1831)

(Во второй строфе несомненно имеется в виду жена поэта, Н.Гончарова, на первом году их супружеской жизни.)

Перед нами настоящая «анатомия любви», в которой документируются два варианта чувственной страсти – тема рискованная, почти запретная, но как деликатно и поэтично она преподнесена, причём не утаивая сути и не укрываясь за намёки или иносказания!

Гармоничность подразумевала прежде всего успокоение духа. Островки соответствующих состояний возникали в лирическом мире поэта и раньше, но, во-первых, спорадически, а во-вторых – связаны они были, как правило, с вознесением в выси надсуетного.

*Редеет облаков летучая гряда.
Звезда печальная, вечерняя звезда!
Твой луч осеребрил увядшие равнины,
И дремлющий залив, и чёрных скал вершины.
Люблю твой слабый свет в небесной вышине;
Он думы разбудил, уснувшие во мне...*
(«**Редеет облаков летучая гряда...**», 1820)

Иное дело в поздние годы, когда потребность в гармонии духа заявляла о себе постоянно, обретая к тому же вполне реальные очертания.

*На хólмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой... Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит,
И сердце вновь горит и любит – оттого,
Что не любить оно не может.*
(«**На хólмах Грузии...**», 1829)

Как видим, сохраняется романтика, и в частности повествование подсвечивается экзотикой восточного колорита («*На холмах Грузии... шумит Арагва*»). Подтверждается неисходность лирического чувства, «неизлечимость» от него («*И сердце вновь горит и любит – оттого, // Что не любить оно не может*»).

С необыкновенной точностью и тонкостью передаётся особый, сложный эмоциональный сплав («*Мне грустно и легко; печаль моя светла... Унынья моего // Ничто не мучит, не тревожит...*»). И в итоге всё вместе взятое даёт всеобъемлющий синтез, а с ним – высокую мудрость жизнеощущения.

Параллельно процессу гармонизации образного строя в позднем творчестве Пушкина наметился фронтальный поворот к трезвому, реалистичному миропониманию. Движение к новым горизонтам можно было ощутить уже в ходе создания «**Евгения Онегина**» (имеет смысл подчеркнуть продолжительность написания романа – с 1823 по 1831 год). Любопытен данный здесь самоанализ творческой эволюции.

*Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят,
И я – со вздохом признаюсь –
За ней ленивей волочусь.
Перу старинной нет охоты
Марать летучие листы;
Другие, хладные мечты,
Другие, строгие заботы
И в шуме света и в тиши
Тревожат сон моей души.*

И ещё одна вариация на ту же тему, когда автор сопоставляет свои более поздние склонности с прежними устремлениями.

*В ту пору мне казались нужны
Пустыни, волн края жемчужны,
И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал,
И безыменные страданья...
Другие дни, другие сны;
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал
Воды я много подмешал.*

«*И в поэтический бокал // Воды я много подмешал*» – это о том, что в существование лирического героя самым широким образом вошла проза жизни. А сдвиг в мироощущении естественно повлёк за собой переход от поэзии к прозаическим жанрам.

Пушкин, в сущности, стал основоположником русской классической прозы. Характерно, что и в своём стихотворчестве он постепенно склонялся от «чистой поэзии» к повествовательным формам: *повестями* названы поэмы «Кавказский пленник» и «Медный всадник», а «Евгений Онегин» – *роман* в стихах.

Особенности пушкинского искусства версификации подготовили такое замечательное качество его прозы, как лаконизм. К примеру, в четверостишии «**Золото и булат**» (1826) с лапидарностью просто непостижимой говорится о двух властителях жизни.

*«Всё мое», – сказало злато;
«Всё мое», – сказал булат.
«Всё куплю», – сказало злато;
«Всё возьму», – сказал булат.*

Хорошо известно чеховское утверждение: «*Краткость – сестра таланта*». Если это так, то Пушкин супергениален. В прозе лаконичность у него совершенно исключительна. Он отсекает всё, что считает мало-мальски необязательным.

Скажем, в повести «**Барышня-крестьянка**», когда уже становится ясным счастливый исход, автор прерывает изложение характерной фразой: «*Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку*».

Пушкин снимает также всё, что читатель может дорисовать сам. В середине той же повести он отказывается от пересказа деталей сближения влюблённых посредством авторского отступления.

Если бы слушался я одной своей охоты, то непременно и во всей подробности стал бы описывать свидания молодых людей, возрастающую взаимную склонность, занятия, разговоры; но знаю, что большая часть моих читателей не разделит со мною моего удовольствия. Эти подробности вообще должны казаться приторными; итак, я пропущу их, сказав вкратце, что не прошло ещё и двух месяцев, а мой Алексей был уже влюблён без памяти, и Лиза была не равнодушнее...

Пушкинская проза по внешней манере может показаться суховатой (сугубо фактически и как бы документально), но по сути своей она чрезвычайно сильная, лапидарная, отточенная и, что называется, литая. Л.Толстой, имея в виду «Повести Белкина», настаивал: «*Писателю надо не переставая изучать это сокровище*».

Рука об руку с переходом к прозе шёл и поворот Пушкина к реализму. Сразу же следует оговорить, что и его поэтические фантазии чаще всего питались реальными импульсами. Приведём несколько показательных свидетельств.

Образ «*древа яда*» в стихотворении «**Анчар**» подсказан сообщением о нём побывавшего на острове Ява врача (Ф.Фурш) – сообщение оказалось сильно преувеличенным, но оно дало пищу воображению поэта, который развернул данный факт в плоскость глубокой художественной идеи.

В повести «**Выстрел**» описывается эпизод, как блистательный молодой офицер во время дуэли держит фуражку с черешнями и беспечно поглощает их, сплевывая косточки, в то время как другой дуэлянт целится в него – именно так вёл себя сам Пушкин во время дуэли, состоявшейся в 1822 году.

«Вскормлённый в неволе орел молодой» из стихотворения *«Узник»* находился во дворе кишиневского острога, который Пушкин посетил в 1821 году.

*Сижу за решёткой в темнице сырой.
Вскормлённый в неволе орёл молодой,
Мой грустный товарищ, махая крылом,
Кровавую пищу клюёт под окном,*

*Клюёт, и бросает, и смотрит в окно,
Как будто со мною задумал одно;
Зовёт меня взглядом и криком своим
И вымолвить хочет: «Давай улетим!»*

Ещё один факт из пребывания Пушкина в Кишинёве. В бытность свою там он однажды присоединился к кочующему цыганскому табору и провёл с ним несколько дней. В стихотворении *«Цыганы»* (1830) поэт вспоминает об этом случае. Поэма того же названия (1824) несомненно навеяна впечатлениями тех дней.

*Цыганы шумною толпой
По Бессарабии кочуют...*

Своему *«Скупому рыцарю»* Пушкин дал подзаголовок *«Сцены из Ченстоновской трагедии»*. На самом деле такого произведения не существует. Посредством мистификации поэт надеялся избежать биографических сближений, поскольку всем была известна скупость его отца, по этой причине находившимся с сыном в весьма тяжёлых отношениях.

Приведенные факты показывают, как штрихи собственной жизни могут претворяться и преображаться в произведениях литературы. Размышлял на этот счёт и сам Пушкин.

*Цветок засохший, безуханный,
Забывший в книге вижу я;
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя:*

*Где цвёл? когда? какой весною?
И долго ль цвёл? и сорван кем,
Чужой, знакомой ли рукою?
И положён сюда зачем?*

*На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой,
Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной?*

*И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?*
(«Цветок», 1828)

Поэт вскрывает здесь механизм художественной фантазии и подтверждает, что даже самый незначительный блик реальности может возбудить работу воображения, вызвать рой мыслей и чувств, дать толчок к рождению образа.

Находясь в движении к реализму, Пушкин быстро остывал к своим прежним романтическим увлечениям и порывам, часто преодолевая их посредством иронии. Ещё раз обратимся к повести «**Барышня-крестьянка**», где находим насмешливое развенчание байронической личности.

Легко вообразить, какое впечатление Алексей должен был произвести в кругу наших барышень. Он первый перед ними явился мрачным и разочарованным, первый говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности; сверх того носил он чёрное кольцо с изображением мёртвой головы. Всё это было чрезвычайно ново в той губернии. Барышни сходили по нём с ума.

Реалистические склонности Пушкина своё законченное воплощение получили в его последнем романе «**Капитанская дочка**» (1836), который даёт пример простоты и естественности языка, полной достоверности характеров и ситуаций, а также примечателен тем, что обращён к жизни обыкновенных людей.

Сказанное о реализме Пушкина подводит к мысли: путь, проделанный им, не только вобрал весь духовный опыт его времени, но и содержал в себе зачатки многого из того, чему суждено было развернуться в творчестве следующих поколений.

Начнем с отдельных штрихов воздействия Пушкина на своих ближайших преемников.

Уже говорилось о том, что ему удалось в законченной полноте сформулировать кредо демонизма, которое будет многосторонне и детализированно развивать в своем творчестве М.Лермонтов.

Образ Земфиры и её взаимоотношения с Алеко получили явную проекцию в знаменитой новелле П.Мериме «**Кармен**» – не случайно её автор, страстный почитатель пушкинского творчества, дал исключительно высокую оценку поэме «Цыганы» и перевёл её на французский язык.

Н.Гоголь не только учился у Пушкина литературному мастерству, но и напрямую черпал из сокровищницы его щедрой художественной фантазии. В 1835 году он просил старшего коллегу: «*Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет... духом будет комедия из пяти актов*».

И Пушкин предложил ему сюжет «**Ревизора**». Позже Гоголь подтвердил: «*Мысль о “Ревизоре” принадлежит ему*». Подсказал Пушкин Гоголю и идею

романа-поэмы «**Мёртвые души**», что писатель засвидетельствовал в «Авторской исповеди»: Пушкин *«отдал мне свой собственный сюжет, из которого он хотел сделать сам что-то вроде поэмы»*.

Отдельно остановимся на имеющей отношение к Гоголю и к писателям «натуральной школы» теме «маленького человека». Открыл её для русской литературы Пушкин. Подходы к ней он намечал с двух сторон – в плане того, что можно назвать «народной поэзией», и в плане обрисовки обыкновенного, частного человека.

«Народная поэзия» Пушкина – это особый жанр, напрямую соприкасающийся с миром народной жизни и фольклорным началом. Здесь свой настрой (предельно просто, задушевно, часто сумрачно, тоскливо и с нотой заунывности) и своя стилистика (краткая строка, «мягкая» рифма, выпуклые и очень конкретные образы).

*Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;
То, как зверь она завоет,
То заплачет, как дитя,
То по кровле обветшалой
Вдруг соломой зашумит,
То, как путник запоздалый,
К нам в окошко застучит.*

*Наша ветхая лачужка
И печальна и темна.
Что же ты, моя старушка,
Приумолкла у окна?..
Выпьем, добрая подружка
Бедной юности моей,
Выпьем с горя, где же кружка?
Сердцу будет веселей.*

(«Зимний вечер», 1825)

Мотивы безрадостной жизни (*«И печальна и темна... Бедной юности моей»*) вызывают желание забыться в вине (*«Выпьем с горя... Сердцу будет веселей»*), инспирируют уменьшительные обозначения (*«ветхая лачужка... моя старушка... добрая подружка»*) – вот что порождает специфику некой мизерности. Именно с этого и начинался «маленький человек».

В плане обрисовки обыкновенного, частного человека показательна поэма «**Медный всадник**» (1833), где по контрасту с грандиозной исторической фигурой Петра I дан портрет Евгения, ничем не приметного петербургского чиновника. Характерны его рассуждения при мысли о женитьбе на Параше (уменьшительное от Прасковьи).

*Жениться? Мне?.. зачем же нет?
Оно и тяжело, конечно;
Но что ж, я молод и здоров,
Трудиться день и ночь готов;
Уж кое-как себе устрою
Приют смиренный и простой
И в нём Парашу успокою.
Пройдёт, быть может, год-другой –
Местечко получу, Параше
Препоручу семейство наше
И воспитание ребят...
И станем жить, и так до гроба
Рука с рукой дойдём мы оба,
И внуки нас похоронят...*

Своё законченное воплощение рассматриваемый образ получил в рассказе «**Станционный смотритель**» (1830). Самсон Вырин – воистину «маленький человек», которого можно вытолкать вназад, даже будучи перед ним кругом виноватым.

Но у него (как у некоторых «бедных людей» будущей русской литературы) есть своя гордость: когда гусарский офицер, который тайком увёз его дочь, суёт ему деньги, он бросает их наземь и топчет.

Хотя немного погодя, когда порыв негодования поостыл, Вырин «остановился, подумал... и воротился... но ассигнаций уже не было» – эта деталь также изобличает в нём «маленького человека».

И ещё о перспективах, которые открыл Пушкин русской литературе.

Своим «**Евгением Онегиным**» он определил основную линию развития русского романа – начиная с М.Лермонтова («Герой нашего времени»), а затем в творчестве И.Гончарова, И.Тургенева, Ф.Достоевского, Л.Толстого.

А.Герцен писал: «*Образ Онегина настолько национален, что встречается во всех романах и поэмах, которые получают какое-либо признание в России, и не потому, что хотели копировать его, а потому, что его постоянно находишь возле себя или в себе самом*». Даже если принять такое объяснение, нужно, тем не менее, признать, что открыл этот образ именно Пушкин.

Образ Германна из повести «**Пиковая дама**» нашел продолжение в фигуре Раскольников из романа Ф.Достоевского «**Преступление и наказание**». Недаром этот писатель находил в Германне лицо, вообще характерное для петербургской эпохи русской жизни.

Любопытны внешние штрихи вероятного воздействия пушкинского наследия на романы Л.Толстого. Не подсказано ли название его великой эпопеи речением Пимена из «**Бориса Годунова**»? Пимен говорит Григорию: «*Описывай, не мудрствуя лукаво, // Всё то, чему свидетель в жизни будешь: // **Войну и мир**, управу государей, // Угодников святые чудеса...*»

Или такая деталь – фамилия Вронского, одного из главных героев «Анны Карениной», ведёт свое происхождение от заметки Пушкина «**На углу маленькой площади**» («...женат, кажется, на Вронской»).

Флюиды пушкинского влияния можно обнаружить и в творчестве более далеких поколений, уже за пределами XIX столетия.

*Подруга дней моих суровых,
Голубка дряхлая моя!
Одна в глуши лесов сосновых
Давно, давно ты ждёшь меня.
Ты под окном своей светлицы
Горюешь, будто на часах,
И медлят поминутно спицы
В твоих наморщенных руках.
(«Няне», 1826)*

Это тот тон душевной теплоты («Подруга... голубка») и глубокого сочувствия к нелегкой человеческой доле («Горюешь... В твоих наморщенных руках»), и та стилистика с характерным повтором слова («Давно, давно ты ждёшь меня...»), которые получают развитие в поэтике С.Есенина.

*... Зависеть от царя, зависеть от народа –
Не всё ли нам равно? Бог с ними.*

Никому

*Отчёта не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи...*

(«Из Пиндемонти», 1836)

А это уже предчувствие слога М.Цветаевой:

- и по мысли (гордое самосознание поэта);
- и по манере высказывания («Зависеть от царя, зависеть от народа – // Не всё ли нам равно?»);
- и по характерному перебросу фразы из строки в строку (расположение последних четырёх строк по смыслу должно было бы выглядеть так: «Никому отчёта не давать, // Себе лишь самому служить и угождать; // Для власти, для ливреи не гнуть // Ни совести, ни помыслов, ни шеи»);
- и даже в такой детали, как оригинальное графическое оформление (выделенное отдельной строкой слово *Никому*).

Отмеченные предвосхищения – ещё одна грань пушкинского универсализма. Здесь же имеет смысл коснуться воздействия его творчества на музыкальное искусство.

Рассмотренная в самом начале музыкальность его поэтики вкупе с невероятной энергией мыслей, образов, идей, концепций, стала для композиторов

колоссальным катализатором, определившим становление целой художественной галактики, возникшей в орбите пушкинского наследия.

Обозреть гигантский массив музыкальных произведений, связанных с текстами и сюжетами Пушкина просто невозможно, однако два соображения могут дать некоторое представление о силе пушкинского влияния на композиторское творчество.

Во-первых, примечателен факт появления музыкантов, постоянно пребывающих под звездой поэта. Таковы, к примеру:

- Ц.Кюи – трудноперечислимое количество романсов, а также оперы «Кавказский пленник», «Пир во время чумы», «Капитанская дочка»;

- Н.Метнер – множество романсов, в том числе «Семь стихотворений А.Пушкина» *op.29*, «Пять стихотворений А.Пушкина» *op.32*, «Шесть стихотворений А.Пушкина» *op.36*, «Семь песен на стихи А.Пушкина» *op.52* (*op.* – общепринятое сокращение латинского слова *opus*, используемого для нумерации музыкальных сочинений);

- Б.Асафьев – целая балетная антология, в том числе «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Граф Нулин», «Каменный гость», «Домик в Коломне», «Гробовщик», «Барышня-крестьянка».

И во-вторых, даже самый поверхностный взгляд, брошенный на «золотой фонд» *музыкальной пушкинианы*, говорит о невероятно заражающей и стимулирующей ауре, рожденной излучением гения (композиторы названы в хронологическом порядке):

- М.Глинка – большая серия романсов и опера «Руслан и Людмила»;
- А.Даргомыжский – романсы, оперы «Русалка» и «Каменный гость»;
- М.Мусоргский – опера «Борис Годунов»;
- Н.Римский-Корсаков – романсы, оперы «Моцарт и Сальери», «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок»;

- П.Чайковский – оперы «Евгений Онегин», «Мазепа» и «Пиковая дама»;

- С.Рахманинов – оперы «Алеко» и «Скупой рыцарь»;

- И.Стравинский – опера «Мавра»;

- Р.Глиэр – балеты «Клеопатра» и «Медный всадник»;

- Д.Шостакович – Четыре романса на слова Пушкина и Четыре монолога на слова Пушкина;

- Г.Свиридов – Шесть романсов на слова Пушкина, музыка к фильму «Метель» и хоровой концерт «Пушкинский венок»;

- Р.Щедрин – хоровой цикл «Онегинские строфы» и хоровая поэма «Казнь Пугачева»;

- А.Петров – балет «Пушкин».

Кстати, автор последнего из названных произведений справедливо заметил, что *«если бы вся русская музыка состояла лишь из опер, балетов, романсов, созданных по произведениям великого поэта, то и тогда она имела бы мировую славу»*.

Сам собой напрашивается вывод: отечественное музыкальное искусство обязано Пушкину, как никому другому из поэтов. И при всех колебаниях умо-

настроений и эстетических ориентиров, в музыке России, как и в её литературе, неизменно будет продолжаться пушкинская эпоха.

Итак, бесподобный, гениальный, великий, человек-эпоха... но тем не менее человек. *Смертный* человек. Пушкин хорошо и подчас очень остро сознавал это.

Уже с конца 1820-х годов, то есть за семь-восемь лет до кончины, в его стихах начинает сквозить тихая грусть, элегическая усталость, появляются признаки утомления от жизни, возникают мысли о смерти (а ведь ему всего тридцать!).

*Младенца ль милого ласкаю,
Уже я думаю: прости!
Тебе я место уступаю:
Мне время тлеть, тебе цвести.
(«Брожу ли я вдоль улиц...», 1829)*

Соответствующий колорит приобретает и любимая поэтом картина осени.

*Октябрь уж наступил – уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей;
Дохнул осенний хлад – дорога промерзает,
Журча ещё бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл...
Унылая пора! Очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса...
(«Осень», 1833)*

К слову, в последних из приведенных строк Пушкин прогнозировал примечательную грань «осеннего» жизнеощущения «серебряного века». Так началось нечто вроде старения, одним из признаков которого является нарастающее неприятие «грешной» молодости.

*Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье...
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море...
И может быть – на мой закат печальный
Блеснёт любовь улыбкою прощальной.
(«Элегия», 1830)*

Мотивы угасания, заката вызывают разительные перемены жизненных ориентиров.

Здесь и усиливающееся раздражение по поводу бесконечной и бессмысленной житейской толчеи – как-то поэт роняет фразу «Жизни мышья беготня...» («Стихи, сочиненные во время бессонницы», 1830).

Здесь и довольно неожиданные для Пушкина истовые обращения к Богу, как находим это в стихотворном переложении великопостной молитвы Ефрема Сирина, где *любоначалие* – желание начальствовать, быть главным, а *празднословие* – суесловие, пустословие.

*...Владыко дней моих! дух праздности унылой,
Любоначалия, змеи сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей.
Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи.*
(«*Отцы пустыnnики...*», 1836)

В устах поэта слышались молитвенные взывания и о чём! – он просит Господа осенить его «смирением» и «целомудрием».

И наконец, одно из самых последних стихотворений несёт в себе печаль одиночества, истощения, невостребованности в наиболее притягательной для него теме – теме любви.

*От меня вечер Леила
Равнодушно уходила.
Я сказал: «Постой, куда?»
А она мне возразила:
«Голова твоя седа».*
(«*От меня вечер Леила...*», 1836)

Безжалостная констатация конца, краха – и в этом «*равнодушно*», и в слове «*гробам*», завершающем стихотворение.

Поэт погиб в том возрасте, в котором Толстой ещё только приступал к работе над «Войной и миром» – факт вопиющий. И все-таки сколько бы ни говорили о преждевременном уходе Пушкина из жизни и о далеко неисчерпанном его творческом потенциале, есть определённые основания и для того, чтобы не отвергать версию о достаточно естественном завершении столь краткого пути.

Как свидетельствует пушкинское наследие, он прошёл полный, законченный круг жизни: четверть века интенсивнейших трудов – можно ли большего требовать от человека?

Вышедшее в самом конце прошлого столетия (М., 1994–1997) Полное собрание сочинений А.С.Пушкина в 19 томах (четыре из них в двух книгах) лучше всяких комментариев говорит о титанической работе нашего великого соотечественника и о том, в каком невероятном напряжении интеллекта создавались «легкокрылые» и благоуханные плоды его фантазии.

Сказанное заставляет напомнить мнение Гете, который утверждал, что творцы искусства обычно умирают, когда чувствуют задачу своей жизни выполненной.

С точки зрения закономерного исхода Пушкина стоит прислушаться и к воспоминаниям его сестры (в замужестве О.Павлищева), которой мы не можем не доверять. Александр Сергеевич сказал ей в 1836 году на прощанье перед её отъездом: *«Едва ли увидимся когда-нибудь на этом свете, а впрочем, жизнь мне надоела; не поверишь, как надоела! Тоска, тоска! Всё одно и то же, писать не хочется больше, рук не приложишь ни к чему, но... чувствую: недолго мне на земле шататься».*

Вот почему не лишено смысла и встречающееся иногда суждение об истории с последней дуэлью Пушкина: возможно, он, помимо всего прочего, в какой-то степени искал смерти. В любом случае, ему удалось осуществить высказанную в **«Евгении Онегине»** мысль о предпочтении своевременного ухода из этого мира.

*Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина.*

Почему? Ответ лежит на поверхности: ведь *«дно бокала»* чаще всего горькое и печальное – усталость от жизни, потеря значимых целей, что чаще всего сопровождают хвори и немощь.

Присоединим к этому ту версию, которую приводят в первой книге (М., 2003) из серии *«Откровения ангелов-хранителей»* Р.Гарифзянов и Л.Панова.

Александр Сергеевичу Пушкину гадалка в молодости напороочила, что он умрёт в 37 лет от руки человека с белой головой. Это произвело на Александра Сергеевича настолько сильное впечатление, что он помнил об этом всю жизнь.

Пушкин неоднократно стрелялся на дуэлях и всегда относился к смерти с презрением и свысока, снискав славу отважного человека. Пока не пришло время дуэли с французом-блондином Дантесом. И возраст у Пушкина был соответствующий – 37 лет.

Друзья поэта отмечали, что на эту дуэль Пушкин поехал как на казнь. Привёл в порядок свои дела, оставил дома все свои защитные амулеты, с которыми до этого никогда не расставался – неудивительно, что дуэль закончилась именно так, а не иначе.

Тем не менее, сколько бы ни толковать о естественности и закономерности исхода поэта, смерть его была воспринята как национальная катастрофа. Прощание с Пушкиным вылилось в выражение любви к нему, совершенно небывалое в истории мировой культуры: десятки тысяч людей побывали возле дома в Петербурге, где умер поэт, нескончаемый поток шел через квартиру мимо гроба.

В те дни было написано стихотворение М.Лермонтова «Смерть Поэта», сразу сделавшее его автора знаменитым и что ещё важнее – этим произведением молодой поэт непосредственно подхватил у своего великого предшественника эстафету вершинного выявления «золотого века» русской поэзии.

*Погиб Поэт! – невольник чести –
Пал, оклеветанный молвой,
С свинцом в груди и жаждой мести,
Поникнув гордой головой!..
Не вынесла душа Поэта
Позора мелочных обид,
Восстал он против мнений света
Один, как прежде... и убит!..
Что ж? Веселитесь... он мучений
Последних вынести не мог:
Угас, как светоч, дивный гений,
Увял торжественный венок.*

Этот пламенный стих достоверно отмечает отношение России к Пушкину и со всей категоричностью проставляет акценты в отношении явных и тайных убийц поэта. Дантеса, стрелявшего в поэта, Лермонтов обвиняет как варваро-иноплеменника, не способного уразуметь, на какую святыню он посягнул.

*Его убийца хладнокровно
Навел удар...
... он дерзко презирал
Земли чужой язык и нравы;
Не мог щадить он нашей славы;
Не мог понять в сей миг кровавый,
На что́ он руку поднимал!..*

Вот почему основной заряд гневного пафоса и презрения направлен против придворной камарильи.

*Вы, жадною толпой стоящие у трона,
Свободы, Гения и Славы палачи!
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда – всё молчи!..
Но есть и Божий суд, наперсники разврата!
Есть грозный суд: он ждёт;
Он не доступен звону злата,
И мысли и дела он знает наперёд.
Тогда напрасно вы прибегнете к злословью:
Оно вам не поможет вновь,*

*И вы не смоете всей вашей чёрной кровью
Поэта праведную кровь!*

Совсем иное по тону, но по-своему не менее драгоценное художественное свидетельство кончины поэта оставил В. Жуковский – человек, которого Пушкин считал своим учителем и который намного пережил ученика (сопоставим даты их жизни: 1799–1837 и 1783–1852).

И вот Жуковский перед гробом младшего собрата по искусству, напряжённо всматривается в лик умершего.

*Он лежал без движенья, как будто по тяжкой работе
Руки свои опустив. Голову тихо склоня,
Долго стоял я над ним, один, смотря со вниманьем
Мёртвому прямо в глаза; были закрыты глаза,
Было лицо его мне так знакомо, и было заметно,
Что выражалось на нём – в жизни такого
Мы не видали на этом лице. Не горел вдохновенья
Пламень на нём; не сиял острый ум;
Нет! Но какую-то мыслью, глубокой, высокою мыслью
Было объято оно: мнилось мне, что ему
В этот миг предстояло как будто какое виденье,
Что-то сбывалось над ним, и спросить мне хотелось: что видишь?
(«Он лежал без движенья...», 1837)*

Отрешённо-сосредоточенное восприятие смерти человеком преклонных лет повлекло за собой обращение к величавому античному слогу (в духе гомеровского гекзаметра) – белый стих выражает здесь оголённую мысль.

Никакой аффектации, всё очень просто, сурово, с трезвой аналитичностью и вместе с тем с пронзительно-острым ощущением запредельного, которое так редко являет себя живущим на земле.

О том же вспоминал Жуковский и в письме к отцу Пушкина, и это тоже большая литература.

Когда все ушли, я сел перед ним и долго смотрел ему в лицо... В эту минуту, можно сказать, я видел самоё смерть, божественно тайную, смерть без покрывала. Какую печать наложила она на лицо его и как удивительно высказала на нём и свою и его тайну... Никогда на лице его не видал я выражения такой глубокой, величественной, торжественной мысли. Она, конечно, проскакивала в нём и прежде. Но в этой чистоте обнаружилась только тогда, когда всё земное отделилось от него с прикосновением смерти. Таков был конец нашего Пушкина...

Постскрипtum

При всей своей новизне и грандиозности появление Александра Пушкина на небосводе русской культуры было событием ожидаемым и закономерным. Быстро нараставшая с середины XVIII столетия сила русской словесности побудила Н.Карамзина за двенадцать лет до рождения поэта выразить предчувствие её расцвета восклицанием –

*О россы! Век грядёт, в который и у вас
Поэзия начнёт сиять, как солнце в полдень.
(«Поэзия», 1787)*

В лице Пушкина это солнце вошло и ему суждено было стать первым русским писателем мирового значения. Мы с полным основанием говорим именно так – мирового. Не только по причине исключительной масштабности гения Пушкина, но и ввиду безусловной сопоставимости его наследия с лучшим из того, что довелось сделать корифеям других национальных школ.

Одно из доказательств этому – высочайшее художественное качество, достигаемое Пушкиным в случаях его обращения к так называемым вечным темам и сюжетам.

Когда ему захотелось высказаться по-своему вслед за «Фаустом» Гете, он сделал это превосходнейшим образом в драматическом отрывке **«Сцена из Фауста»**.

Примерно то же произошло и в трагедии **«Каменный гость»**, где он вознес традицию разработки образа Дон Жуана на исключительную высоту (после пьес Тирсо де Молина, Мольера, Гольдони, после оперы Моцарта и поэмы Байрона).

В этом же ряду произведений поэта, как достойного наследника и полноправного «владельца» богатств мировой культуры, стоит его стихотворение **«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»** (1836).

Мы помним, что свой отсчёт традиция поэтических «Памятников» ведёт с 30-й оды Горация (Древний Рим, I в. до н.э.). На почву русской литературы её перенес М.Ломоносов, сделавший перевод (1747), начинавшийся словами *«Я знак бессмертия себе воздвигнул // Превыше пирамид и крепче меди...»*. Позже вольное подражание Горацию находим у Г.Державина.

*Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный,
Металлов твёрже он и выше пирамид;
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный,
И времени полёт его не сокрушит.*

*Так! – весь я не умру; но часть меня большая,
От тлена убежав, по смерти станет жить,
И слава возрастет моя, не увядая,
Доколь славянов род вселенна будет чтить.*

И наконец, высшего совершенства, кристально ясного выражения мысли и формы «Памятник» достигает у Пушкина.

*Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастёт народная тропа,
Вознёсся выше он главою непокорной
Александрійского столпа.*

(«Александрійский столп» – триумфальная колонна на площади перед Зимним дворцом в Петербурге.)

Речь здесь идёт о самом значительном в жизни, поэтому (как часто в таких случаях) поэт широко использует архаические речения («главою... тленья убежит... доколь... пиит... всяк суций в ней язык»).

В этом итоговом для себя произведении Пушкин выказывает спокойное сознание значимости своего творческого наследия, чем ставит завершающую точку в понимании ценности того, что он делал. Из предшествующих его размышлений на этот счёт можно напомнить шуточный пассаж в «Евгении Онегине».

*Быть может, в Лете не потонет
Строфа, слагаемая мной;
Быть может (лестная надежда!),
Укажет будущий невежда
На мой прославленный портрет
И молвит: то-то был поэт!*

Уже при жизни Пушкина сотворённое им вошло в духовное существование России огромным и неотъемлемым пластом чувства, мысли, национального менталитета, самой жизни. Характерный штрих: более чем за десятилетие до кончины поэта, Н.Языков посылает ему «признание в любви».

*О ты, чья дружба мне дороже
Приветов ласковой молвы,
Милее девицы пригожей,
Святее царской головы!*

«Святее царской головы!» – нетрудно представить, что значило сказать такое в монархическом государстве сразу после поражения восстания декабристов.

Н.Гоголь, узнав о смерти Пушкина, опечален бесконечно: «Всё наслаждение моей жизни, всё моё высшее наслаждение исчезло вместе с ним. Ничего не предпринимал я без его совета... Нынешний труд мой, внушённый им – его создание». Последние слова относятся к роману-поэме «Мёртвые души». И

впоследствии он рассматривал это произведение как *«священное завещание»* наставника.

По мнению П.Мериме, его любимый писатель был не только величайшим русским, но и наиболее значительным европейским поэтом.

Как бы продолжая эту мысль, выдающийся композитор XX века И.Стравинский, говоря о своём *«беспредельном преклонении перед Пушкиным»*, восторгался универсальностью его гения и выделял то, что *«по своей натуре, по складу своего ума, по образу мыслей Пушкин был ярчайшим представителем того замечательного племени, истоки которого восходят к Петру Великому, и которому посчастливилось в едином сплаве сочетать все самые типичные русские элементы с духовными богатствами Запада»*.

И вряд ли будет преувеличением сказать, что Александр Сергеевич Пушкин не только *«солнце русской литературы»*, как нередко именуют его, он – самое высокое и священное имя русской культуры, её недостижимая вершина и негасимый свет.

Как сказал русский религиозный философ И.Ильин, *«Пушкин дан нам был для того, чтобы создать солнечный центр нашей истории, чтобы сосредоточить в себе всё необъятное богатство русского духа, и вернуть всё это в глаголах бессмертной красоты»*.

Сведения об авторах

Антипова Юлия Владимировна (Новосибирск) – кандидат искусствоведения, доцент Новосибирской государственной консерватории имени М.И.Глинки, член Союза композиторов России.

Груцынова Анна Петровна (Москва) – доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, профессор кафедры хореографии балетмейстерского факультета Российского института театрального искусства (ГИТИС), сотрудник Научно-исследовательского института российской музыки при Университете города Линьи (Шаньдун, Китай).

Гендова Марья Юрьевна (Петербург) – кандидат искусствоведения, сотрудник и педагог Академии Русского балета имени А.Я.Вагановой.

Грушко Галина Игоревна (Воронеж) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального образования и народно-художественной культуры Воронежского государственного педагогического университета, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Воронежского музыкального колледжа имени Ростроповичей.

Гун Галина Евгеньевна (Магнитогорск) – доктор культурологии, профессор Магнитогорской государственной консерватории имени М.И.Глинки, проректор по научной работе.

Деверилина Надежда Владимировна (Смоленск) – советник-эксперт Министерства культуры и туризма Смоленской области, заслуженный работник культуры России, заместитель председателя Смоленского областного краеведческого общества, член Российского исторического общества, член Союза журналистов России, автор серии книг о М.И.Глинке и Новоспасском.

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».

Дрожжина Марина Николаевна (Новосибирск) – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального образования и просвещения Новосибирской государственной консерватории имени М.И.Глинки.

Зайцева Татьяна Андреевна (Петербург) – доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова и Санкт-Петербургской Духовной академии, заслуженный работник культуры России, член Союза композиторов Санкт-Петербурга.

Ибатуллина Светлана Эстафетовна (Петербург) – заведующая концертной и международной деятельностью Хорового училища имени М.И.Глинки, заслуженный работник культуры РФ.

Коломойцев Юрий Алексеевич (Луганск) – старший преподаватель кафедры культурологии и музыковедения Луганского государственного педагогического университета.

Красковская Татьяна Викторовна (Петрозаводск) – кандидат искусствоведения, проректор по научной и творческой работе Петрозаводской государственной консерватории имени А.К.Глазунова.

Петров Владислав Олегович (Астрахань) – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, член Союза композиторов РФ, главный редактор журналов «Вестник Астраханской консерватории» и «PHILHARMONICA. International Music Journal».

Сиднева Татьяна Борисовна (Нижний Новгород) – доктор культурологии, проректор по науке, профессор Нижегородской государственной консерватории имени М.И.Глинки.

Скоробогачева Екатерина Александровна (Москва) – доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусств Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.

Смирнова Ольга Алексеевна (Оренбург) – кандидат исторических наук, доцент кафедры педагогики, социально-экономических и гуманитарных дисциплин Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

Туминская Ольга Анатольевна (Петербург) – доктор искусствоведения, научный сотрудник Методического отдела Государственного Русского музея.

Фролов Сергей Владимирович (Петербург) – кандидат искусствоведения, член Союза композиторов СССР (Союз композиторов Санкт-Петербурга), президент Гуманитарного фонда имени М.И.Глинки.

Содержание

Александр Демченко (Саратов) Глинкиана. Очерк второй	3
Сергей Фролов (Петербург) М.И.Глинка и петербургский текст русской культуры	36
Анна Груцынова (Москва) Балетные сцены опер М.И.Глинки в отзывах современников	58
Гендова Марья (Петербург) Истоки танцевальности и балетного симфонизма в операх М.Глинки	66
Галина Грушко (Воронеж) Михаил Иванович Глинка: «соединить требования искусства с требованием века»	71
Марина Дрожжина (Новосибирск) Персидские штудии М.И.Глинки (о конкретном в «обобщённом русском Востоке»)	77
Татьяна Зайцева (Петербург) О роли М.И.Глинки и М.А.Балакирева в созидании новой музыкальной России	90
Юрий Коломойцев (Луганск) Особенности исполнения романса М.И.Глинки «Я помню чудное мгновенье» в интерпретационной версии С.Я.Лемешева	96
Татьяна Красковская (Петрозаводск) М.И.Глинка: формирование оперной школы	102
Ольга Смирнова (Оренбург) Общественная-литературная полемика о главном герое романа «Обломов» как форма познания в России в середине XIX – начале XX века специфики национального характера	114
Ольга Туминская (Петербург) Цикл «Музыка и живопись» в экскурсионной программе. Тема: «Портрет Е.А.Лавровской»	123

Екатерина Скоробогачева (Москва) Творчество Владимира Чёрного – от образов М.И.Глинки к современности	130
Имени М.И.Глинки	140
Надежда Деверилина (Смоленск) Сохраняя память о М.И.Глинке на его родине – Смоленщине	142
Татьяна Сиднева (Нижний Новгород) Нижегородская консерватория	150
Юлия Антипова (Новосибирск) Новосибирская консерватория.....	155
Галина Гун (Магнитогорск) Магнитогорская консерватория	159
Светлана Ибатуллина (Петербург) Хоровое училище имени М.И.Глинки	165
Контексты	168
Александр Демченко (Саратов) Ференц Лист.....	168
Владислав Петров (Астрахань) Семантическая основа программности в комментариях к инструментальным партитурам.....	185
Александр Демченко (Саратов) Пушкиниана. Очерк третий.....	193
Сведения об авторах.....	227

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 70

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 И.В.Каменская, С.П.Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П.Шлыковой

Подписано к печати 11.06.2024 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 19,7. Уч.-изд. л. 16,5. Тираж 50. Заказ 36.

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