

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ОЦЕНКЕ



А. И. ДЕМЧЕНКО

*Саратовская государственная консерватория
им. А. В. Собинова*

УДК 781.62.072.2.035(4)

КОНТЕКСТЫ, ПОДТЕКСТЫ И «ПОСТТЕКСТЫ» ТВОРЧЕСТВА М. И. ГЛИНКИ

Музыкальные тексты Михаила Ивановича Глинки являют собой многоплановый образно-стилевой субстрат, несколько существенных составляющих которого автор статьи обозначает известными словами-логотипами: «контекст», «подтекст» и «посттекст». Под последним из них подразумеваются те составляющие глинкинского наследия, которые нашли прямое продолжение в художественной практике последующего времени.

КОНТЕКСТЫ ТВОРЧЕСТВА И ПАРАДИГМЫ ВРЕМЕНИ

Широко известно высказывание композитора: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем». Конечно же, понимать эти слова буквально не приходится. Подразумевалось прежде всего то, что интонационный фонд любого времени вырабатывается главным образом в широком массовом обиходе и чтобы соответствовать времени, чтобы говорить с людьми на понятном, отвечающем их запросам языке, автор должен хотя бы опосредованно опираться на этот интонационный фонд, который является подлинной «почвой» искусства, как бы «настояем» самой жизни. Для Глинки такой «почвой» прежде всего служила окружающая его среда *бытового музицирования*, которое было в просвещенном обществе явлением чрезвычайно широко распространенным. Более того, русская музыкальная культура той эпохи как раз в основном и суще-

ствовала именно в таких формах; всю основную музыкальную «пищу» россиянин получал через свои пальцы (игра на инструментах) и голос (пение). Глинка нередко писал именно для домашнего или салонного времяпровождения — изящные безделушки, танцевальные миниатюры и эффектные пьесы для фортепиано, а также многие из своих вокальных произведений. И когда к концу первого своего пребывания за рубежом (приобщившись к достижениям западноевропейского искусства и почувствовав себя профессионально окрепшим) композитор пришел к убеждению в необходимости «писать по-русски», средства для этого он нашел прежде всего в звуковой среде, непосредственно его окружавшей.

Как помним, детство и отрочество Глинка провел в деревенской глуши Смоленщины, которая всегда славилась песнями. *Народная песня* стала одним из самых сильных его впечатлений тех лет. Не потому ли так многократно он обращался к жанру, который получил название *«русская песня»*: «Ночь осенняя, любезная», «Ах, когда б я прежде знала», «Зацветет черемуха» и т.д. Писал их композитор на стихи поэтов, умело воспроизводивших фольклорную лексику (А. Дельвиг, А. Римский-Корсаков), а подчас и на народные слова («Ах ты, душечка, красна девица»). То непосредственно приближаясь к прототипам, то заметно усложняя и обогащая их, но в любом случае добиваясь органичной народности интонирования, Глинка прошел в этих мно-

гочисленных и разнообразных по форме опытах настоящую школу национального песенного стиля.

В русском песнетворчестве Глинка более других выделял для себя песни протяжные и плясовые. Разрабатывая их особенности и выявляя через них сущностные качества русского характера, композитор самым активным образом преобразует исходную модель, подчиняя ее целям более высокого художественного порядка. Для примера достаточно представить то, что происходит с названными жанрами в Каватине и рондо Антонида из оперы «Иван Сусанин»¹. Другая из опор глинкинского авторского контекста — романсная стихия. Ее роль для всего творческого процесса и наследия композитора переоценить невозможно. Через нее он выходил на непосредственный контакт с самой широкой интонационно-жанровой средой, характерной для жизни образованного слоя русского общества. Сразу же выделим едва ли не главное: посредством романсной интонации Глинка передавал столь свойственные русской натуре отзывчивость, лирическую сердечность, задушевность, способность к сочувствию и состраданию. Не говоря уже, собственно, о романсе как таковом, романсные формы композитор широко вводил и в оперу — подчас в их почти «натуральном» виде, но опять-таки активно преобразуя и, конечно же, сообразуя с сюжетной ситуацией.

Опираясь на отмеченные пласты бытовой музыкальной культуры того времени и по необходимости преобразуя их интонационный строй, композитор как раз и создавал свои главные творения. Относительно «Ивана Сусанина» широко известен афоризм В. Одоевского, заметившего, что Глинка сумел «возвысить народный напев до трагедии». Более того, в этом произведении, в чем-то отталкиваясь от распространенного тогда жанра большой романтической оперы на исторический сюжет, он разработал принципиально новый тип музыкальной драмы. «Иван Сусанин» — поистине народная опера, что подчеркнуто с необычайной силой. Глинка вывел на сцену крестьянскую массу, и благодаря исключительной значимости хоровых сцен, народ впервые стал важным, необходимым «действующим лицом» в опере.

Уникальная история создания «Ивана Сусанина», когда музыка рождалась раньше слова, позволила Б. Асафьеву утверждать, что Глинка как никто другой смело поставил вопрос о пер-

вородстве музыки в музыкальном театре. Исходя из приоритета музыкального начала, он без каких-либо деклараций совершал настоящий переворот в оперной драматургии. Начиналось это с ораториального «масштабирования» в построении 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 всем протяжении — последовательное проведение принципа стилевого размежевания, который у Глинки, кажется, первым подметил Н. Гоголь: «Он счастливо умел слить в своем творении две славянские музыки; слышишь, где говорит русский и где поляк: у одного дышит раздольный мотив русской песни, у другого опротивительный мотив польской мазурки».

Начиная с середины III действия, «две музыки» вступают в непосредственное взаимодействие, в выявлении которого композитор добивается поразительно 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 заостренно танцевальной пульсации (с отрывистыми репликами чисто речевого склада, что, скорее, напоминает выкрики).

С самого начала духовного поединка Сусанина с поляками вводятся одна за другой все более тонкие и примечательные драматургические детали. Первая из них — нарастающие по звучности вторжения темы полонеза в идиллическую музыку семейного счастья. Следующая деталь раскрывает многосложность характера Сусанина: пытаюсь отвести опасность, он идет на хитрость, лукавит, 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 «опротивительность»: надменность, чванство, воинственность исходного настроения уступают место тоскливо-жалобному тону понижающих оборотов. В той же сцене (после Арии Сусанина) дважды разворачивается картина предсмертных видений главного героя, и в обоих случаях ком-

позитор впечатляюще использует прием реминисценций.

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 почти не знала.

Опера «Руслан и Людмила», в не меньшей степени выросшая из контекста песенно-романсных интонаций, — «это вечный предмет удивления и изучения для русских музыкантов» (А. Серов). Какую поразительную изобретательность проявил ее автор, и сколько здесь замечательных музыкально-драматургических находок! Сразу после похищения Людмилы — таинственно-мистическая атмосфера с мелькающими бликами флейты (отголоски Каватины исчезнувшей героини) и затем — квартет «Какое чудное мгновенье», решенный в форме канона, великолепно передающий состояние завороченности и оцепенения; 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.

И как опережает свое время последовательно проведенный принцип тембровой характеристики персонажей! Былинного сказителя Баяна сопровождают «гусли» (арфа, резонирующая фразе «Бряцайте, струны»). Они напоминают 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 ее Арии из IV акта (изысканно-прихотливый контрапункт к вокальной линии).

Национальный контекст, представленный прежде всего через бытовую музыкальную культуру, входил составной частью в более общие хронологические координаты. Основное время

творчества Глинки приходится на 1830—1840 годы. То были десятилетия высшего цветения *романтического искусства*, представленного, в первую очередь, именами Мендельсона, Шумана, Шопена, Листа, Берлиоза. Глинка принадлежал этому искусству и достаточно широко опирался на свойственную ему систему характерных образов и жанров.

Как бы компенсируя некоторое отставание русской музыки, он вовлекал в данную систему и относящееся к предыдущему этапу романтизма — от Джона Филда, родоначальника жанра ноктюрна (в юности Глинка взял у него несколько уроков фортепианной игры), до Франца Шуберта как ведущего представителя раннего романтизма. Соприкосновения с творчеством последнего более всего обнаруживаются в фортепианных миниатюрах (допустим, Полька *d moll* разительным образом напоминает шубертовский Музыкальный момент *f moll*) и романсах (близость «Попутной песни» к начальному номеру «Прекрасной мельничихи»). Причем, в данном случае у нас нет отчетливых свидетельств знакомства Глинки с музыкой Шуберта, так что речь может идти не о влиянии, а, скорее, о некоей общности «почерка» эпохи.

Независимо от временной принадлежности, всепроникающим качеством романтического искусства был *лиризм*. Если рассмотреть вокальное творчество как наиболее «многогранный» раздел глинкинского наследия, то здесь запечатлен богатый мир мыслей, настроений и переживаний, через которые портретируется человек душевно отзывчивый, лирик по натуре, наделенный высокой культурой чувств. Квинт-эссенцией воплощения лучших черт такого человека можно считать написанный на стихи Пушкина романс «Я помню чудное мгновенье», ставший эталоном поэтичности и красоты. Кстати, обрамляющие его фортепианные вступления и заключение кристаллизуют в себе то, что отмечено пушкинской строкой «гений чистой красоты». Это, действительно, образ столь манящего в те времена идеала, высшая изысканность и красота которого высвечены «небесной» чистотой и прозрачностью инструментальной фактуры. Подобные эпизоды утонченно-хрупкого светлого лиризма стали одной из важных примет глинкинского авторского текста, и мы встречаем их, к примеру, в фортепианных разделах романсов «Не искушай», «Я люблю, ты мне твердила», «Один лишь миг», «Как сладко с тобою мне быть».

Сердцевиной романтического лиризма нужно признать *элегические настроения*. Совершенно типично представлены они в фортепианном ноктюрне «Разлука», где уже сам по себе программный заголовок настраивает на соответствующий лад. В сущности, это настоящая «песня без слов», созвучная стилю родоначальника данного жанра не только безыскусной певучестью мелодики, но и проникновенной меланхолией, подчеркнутой общительностью и задушевностью. Но от текстов Мендельсона эту пьесу более всего отличает интонация русского городского романса, только «одетого» в чисто инструментальный наряд.

Естественно, что элегическая настроенность получила широкое хождение в вокальной лирике. Хорошо известный образец — романс «Сомнение», где раскрывается страсть, затемненная чувством ревности, что вело к сгущенной элегичности и резонировало распространенной тогда байронической «болезни» века. Это было порой глубоко прочувствованное, а иногда и несколько напускное (романс «К Молли») разочарование во всем и вся, неверие в добрые и светлые начала жизни. И хотя Глинка в своем творчестве, безусловно, тяготел к позитивным, жизнеутверждающим сторонам, тем не менее он охотно откликался на это поветрие времени (романсы «Не искушай», «Бедный певец», «Разочарование» или вокальный квартет «*Sogna chi crede d'esser felice*»). Название квартета переводят с итальянского двойко: «Помни, что счастье на свете — призрак мгновенный» или «Тот видит сон, кто верит в счастье».

Теперь рассмотрим нечто прямо противоположное — исключительный динамизм, по-разному воплощенный в «Славься» и в Увертюре к «Руслану», и присоединим к этому пылкое воодушевление зазданных романсов типа «Мери» или неудержимую токкатно-моторную пульсацию «Попутной песни» с ее буффонным двойником в Рондо Фарлафа. Заявленная в отмеченных образцах интенсивность жизненных проявлений, избыточность сил получили у романтиков (начиная с Э. Гофмана) совершенно определенное обозначение — *энтузиазм*.

Таковы две полярные грани несомненно романтического, диапазон которого простирался от модного *brillante* (не только в фортепианных миниатюрах, но и в таких композициях, как «Блестящий дивертисмент на мотивы из оперы «Сомнамбула» В. Беллини» или «Арагонская хота» с ее полным авторским названием «Блес-

тящее каприччио на тему Арагонской хоты») до заглядывающих в далекое будущее «неистовых варваризмов», к которым мы еще вернемся (хор «Лель таинственный», Лезгинка и образ Черномора в «Руслане»).

Отдельное, большое место в творчестве Глинки заняли те ракурсы, которые со времен романтизма связываются с понятием так называемого *локального колорита*. Композитору в высшей степени была присуща «всемирная отзывчивость», о которой позже Достоевский скажет в своей знаменитой речи о Пушкине. Для начала отметим постоянное влечение Глинки 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», «Гудэ витэр» и др.). Черты этой песенности очевидны в первом и последнем актах «Руслана», действие которых происходит в *стольном Киеве* (с наибольшей отчетливостью в хоре «Не проснется птичка утром»), и пронизывают всю партию Людмилы, дочери *великого князя киевского* (в особенности ее 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 «Разговор», написал «Польский» (для фортепиано) и «Торжественный полонез» (для оркестра), а также целую серию фортепианных мазурок, в том числе «Воспоминание о мазурке», задуманное в память о Шопене.

Особое предпочтение Глинка отдавал южным странам. Еще в России, а затем пробыв несколько лет в Италии, он написал массу сочинений в «*итальянском жанре*» (термин из области изобразительного искусства). Известно, что в первые десятилетия XIX века русских художников, как никогда *до* или *после*, влекла к себе эта страна. Многие из них подолгу там жили, писали пейзажи, людей Италии. Так возник «итальянский жанр», дань которому отдали и самые

крупные мастера — Орест Кипренский, Карл Брюллов, Александр Иванов.

Обаяние этой земли в полной мере испытал и Глинка, с теплым чувством вспоминая впоследствии о том, как много было испытано «отрадных и истинно поэтических минут». Счастье подобных мгновений, 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 нашел все необходимое, чтобы передать состояние тихого блаженства и пленительной безмятежности духа. Позже, в России, манящее очарование баркаролы с ее светлым лиризмом и идиллической мечтательностью продолжало волновать воображение композитора, находя себя не только в романсах («Уснули голубые...», «Финский залив»), но и в фортепианной миниатюре (Баркарола *G dur*).

Годы, проведенные в Италии, стали для Глинки и школой инструментализма. Важнейшей целью для него было уяснение природы выразительной мелодики. Но одновременно композитор пестовал и свой пианизм, осваивая романтический виртуозный стиль с его блеском, нарядностью, беззаботной легкостью и «ажурной» мелкой техникой. Эти подготовительные «штудии» были необходимы для той сферы творчества Глинки, появлением которой мы особенно обязаны тому времени. Имеются в виду созданные в Италии камерно-инструментальные ансамбли с участием фортепиано. Лучший из них и вершина «итальянского жанра» — «Большой секстет». Здесь Глинка, пожалуй, как никто другой (не только из русских, но и из западноевропейских музыкантов, включая Мендельсона с его Четвертой «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 буквально лучится светом, блаженством, духом довольства и безмятежности. По тону восторженности и солнечной гедонии Секстет очень близок шубертовскому «Forellenquintett», которого Глинка не мог знать и, следовательно, речь может идти только о созвучности настроений, витавших тогда в воздухе романтизированной Европы.

И до поездки в Испанию композитора сильнее всего влекло к себе *испанская тематика*, о чем свидетельствуют написанные тогда

романсы. «Воинственные и любовные мадригалы» — так на рубеже XVII века назвал одну из книг своих вокальных сочинений Монтеверди. Примерно тем же обозначением мог бы воспользоваться и Глинка, давая название целому ряду произведений для голоса с фортепиано: «Я здесь, Инезилья», «Победитель», «Ночной зефир», «Болеро» («О дева чудная моя»), «*Virtus antiqua*» («Рыцарский романс») — по музыке эти сочинения не только «воинственные и любовные», но в какой-то мере и «мадригальные». Действительно, в маршевой поступи или в горделивых ритмах болеро одновременно выражены и отвага наступательного порыва, трепет влюбленного сердца, а горячность природы дополнена рыцарственностью облика.

Побывав в Испании, свой восторг перед ее колоритнейшей культурой, экзотичной для европейца вообще и россиянина в особенности, Глинка выразил в увертюрах «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде». Эти красочные картины, задуманные как аранжировки полюбившихся композитору мелодий, на деле превращены в грандиозный симфонизированный танец, 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 не меньшим успехом имитирует испанский инструментарий. В соответствующем интонационном контексте скрипка напоминает свой народный прототип, струнные — исполнение на мандолинах, арфа — гитару, а когда включается острохарактерное шелканье кастаньет, сочность звуковой палитры достигает своего предела.

При всей соотнесенности с ведущими эстетическими принципами эпохи, Глинка в своем 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 постулат его эстетического кредо состоял в стремлении создавать произведения, «равно докладные знатокам и простой публике»). И, во-вторых, неизменным художественным идеалом композитора была гармоничность, что с наибольшей очевидностью сказалось в композиционных особенностях, присущих его произведениям, и что с предельным лаконизмом было

сформулировано им в двух определениях: «стройность и соразмерность целого» и «отчетливость» (как установка на определенность и ясность выражения). Неукоснительное следование этим принципам побуждало Г. Лароша называть Глинку «самым классическим, самым строгим и чистым среди композиторов XIX века».

Сказанное подводит к мысли об отличающем его творчество органичном сплаве классических и романтических черт. Этот синтез обозначился уже в самых ранних опытах инструментальной музыки (оркестровый диптих *Andante cantabile u Rondo d moll* и Альтовая соната с их объективно-уровневенным образным строем) и закрепился в дальнейшем как доминирующий модус его художественных предпочтений.

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

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, связанные с антитезами «русские — поляки» и «народ — господа», которые будут рассмотрены ниже, находим в этом акте балетные номера, «бесподобные по музыке» (Г. Ларош), полные «обольстительности» (Б. Асафьев).

Свое 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). Вальс — истинный перл, неотразимое очарование которого состоит в сочетании безупречного внешнего лоска, холодноватой красоты (флейта в качестве ведущего тембра), обворожительной пикантности (прихотливая синкопа с выделением второй доли) и абсо-

лютной естественности, возвышенной простоты, безусловной одухотворенности.

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 свое 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.

Здесь достигнута высшая классичность в ее соединении с обаятельнейшим флером романтики. И если говорить о поэтизации танца, то не легко представить себе нечто более возвышенное и неизъяснимо грациозное. Аромат истинного аристократизма, окончательно укоренившегося к тому времени в русской жизни, предстает в чертах особой тонкости, изысканности и подчеркнутой проясненности (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 легкости и глубины, серьезности, неизбывной меланхолии (то, что отличало и лучшие вальсы Шопена, прежде всего его «Эспромт-фантазию»).

ПОДТЕКСТЫ ТВОРЧЕСТВА: СКРЫТЫЕ СМЫСЛЫ И СОЦИАЛЬНЫЕ МОТИВЫ

Музыку Глинки внешне часто отличают кажущаяся доступность и простота, о чем Б. Асафьев пронизательно заметил: «Он по-великому прост, а потому и сложен, когда в него вдумаешься». И при внимательном осмыслении за тем, что сказано «*открытым текстом*», в контексте эпохи, социокультурной среды и времени обнаруживаются разного рода *подтексты*.

Один из них связан с отчетливой дифференциацией мужского и женского начал. Это сказывается уже в том, что Глинка выделял в русской народной песне контрастные ипостаси (протяжную и плясовую), а для раскрытия коренных архетипов национального характера обращался к

крайним голосовым амплуа. Припомним центральных персонажей обеих его опер: в первой — Сусанин и Антонида, во второй — Руслан и Людмила. В обоих случаях женская партия — это лирико-колоратурное сопрано, *самый высокий голос* (и соответственно легкость, исключительная подвижность, «порхающие» фиоритуры, певческие «взлеты»), а мужская партия — бас, *самый низкий* голос (фундаментальность и грузность звучания, степенность, эпическая «окладистость»).

В «Иване Сусанине» две доминирующие интонационно-жанровые стихии (раздольная песенность для передачи серьезных состояний и плясовая для выражения радости, веселья) дополнены совершенно различной обрисовкой мужских персонажей (широкая поступь, уверенная в себе сила) и дробного по ритму, подвижного по темпу звучания женских голосов. Драматургия танцев польского акта базируется на столь же характерном сопоставлении мужского и женского начал: мужским эпизодам присущи горделивый блеск, пышность, шумная бравада, воинственный характер; женские сцены отличаются подчеркнутым благородством звучания, пленительным изяществом мелодических линий, нежной акварельностью оркестровых красок.

Зримость воссозданных сцен танцующей Испании в обеих увертюрах подчеркнута яркими контрастами, раскрывая которые Глинка снова сопоставляет мужское и женское начала. Отсюда взаимодополняющие грани изящного, утонченного, «соблазняющего» и шумно-экспансивного, подчас нарочито грубоватого. Заодно отметим оттеняющие драматические штрихи, особенно явственные в «Арагонской хоте», где развертыванию сонатной формы, основанной на контрасте сдержанно-страстной главной темы и грациозно-шутливой, игривой побочной, предшествует суровое вступительное *Grave*, несущее в себе патетику серьезных осмыслений и намекающее на мрачные стороны испанской истории.

Нетрудно усмотреть в творчестве Глинки и явственные социальные акценты. Обратимся к столь значимому для его наследия образу Сусанина. Уникальность данной фигуры не ограничивается тем, что он — «единственный психологически-реальный тип русского крестьянина в оперном театре» (Б. Асафьев). Именно с этим образом Глинка связывал авторское определение жанра и тем самым суть замысла своего произведения: *отечественная героико-трагичес-*

кая опера. Уже современники почувствовали, что за Сусаниным и его окружением стоит нечто большее, чем просто удачная опера на сюжет из жизни народа. А. Улыбышев считал, что у Глинки наша музыка впервые зазвучала в резонанс с историческим величием страны и нравственным величием нации, французский критик А. Мери-ме еще в 1840 году говорил о том, что это более чем опера, это национальная эпопея.

Все отмеченное связано прежде всего с фигурой Сусанина, и именно его, крестьянина, «мужика» Глинка делает мерилем нации, чему соответствуют драматическая сила и мощь его характера. Вот что являлось совершенно необычным в искусстве того времени, за исключением лишь отдаленной аналогии в живописи А. Венецианова.

Сказанное об образе Сусанина и стоящей за ним крестьянской массы было новшеством исключительным. И то, что такое новшество появилось в *крепостнической* России, говорит о гражданской смелости композитора. Под прикрытием верноподданнического сюжета («*Жизнь за царя!*») он привнес в оперу острый социальный подтекст.

Кроме того, здесь улавливается еще 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 черты экспансивности, кичливой заносчивости и помпезной бравады.

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 презрительно называла оперу «Иван Сусанин» «мужицкой». Еще более примечательно, 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. Рыльева. По свидетельству сестры композитора Л. Шестаковой, самого близкого ему человека, в его сознании постоянно присутствовало чаяние, которое она передала в словах: «Одна его мысль была, чтобы народ был вольный... Живя часто за границей, он возмущался крепостным правом». И еще один показательный штрих, намекающий на бунтарские помыслы, бродившие в голове композитора, относится к музыке последней сцены Сусанина, где он отвечает полякам: «Туда завел я вас, куда и серый волк не забегал, куда и черный вран костей не заносил». Глинка пометил: «Я имел в виду нашу известную разбойничью песню «Вниз по матушке по Волге».

Сильный «критический заряд» обнаруживается в образе Черномора. По сути, это 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 измененным 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».

Еще более неожиданным может показаться аналогичный намек на неблагоприятную социально-историческую атмосферу эпохи в начале «Вальса-фантазии». Не только во вступительных тактах, но и в последующем развертывании в его «кружение» неоднократно вторгаются оркестровые *tutti*, которые подчас носят не только драматически-омрачающий, но даже зловещий характер (эти грозные «инъекции» созвучны подобному в I части Восьмой симфонии Шуберта). Так передается тревожная атмосфера времени, находившегося под неусыпным оком николаевской деспотии, что делает это произведение подлинной поэмой о пушкинском веке красоты и поэзии.

«ПОСТТЕКСТЫ» ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

Выходя на «посттексты» наследия Глинки, мы невольно попадаем в область хрестоматийно известных, многократно повторенных выводов, почти трюизмов. И все-таки рискнем напомнить отдельные истины, среди которых могут мелькнуть и не столь прописные.

В 19-летнем возрасте Глинка побывал на Кавказе, где познакомился с фольклором горских народов, и позже, питаясь этими впечатлениями, он открыл для русской музыки стихию *Восток*. Это воспринималось и как экзотика «заморской» жизни, и как компонент многонационального уклада России. Колорит, намеченный в «Грузинской песне» («Не пой, красавица, при мне...») и в ориентальных номерах музыки к драме «Князь Холмский», в универсальной полноте был раскрыт в «Руслане», где звуковой ориент представлен в диапазоне от томной неги, затаенной чувственности и завораживающей таинственности (Ратмир, девы Наины) до той пылкости и горячности темперамента, которая подчас может выплескиваться в неукротимо-неистовые проявления (с апогеем в Лезгинке, иллюстрирующей «дикие» нравы горцев). Все 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.

Что касается испанских увертюр Глинки, то 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 в других странах. В том числе, в варианте красочных «инонациональных» картин, продолженных Чайковским в «Итальянском каприччио» и Римским-Корсаковым в «Испанском каприччио». Еще более существенно то, что, находясь во всеоружии композиторского мастерства и с его помощью вдохновенно воссоздав колорит далекой страны и пылкий темперамент населяющего ее народа, Глинка в «Арагонской хоте» и «Ночи в Мадриде» явился родоначальником целого направления в мировом музыкальном искусстве: 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.

К сказанному можно добавить и то, что один из ракурсов «Ночи в Мадриде» обращен к ауре южного пейзажа («ноктюрновая» арка вступления и заключения). Последний несет в себе нечто загадочно-волшебное: чувство пленэра, где тонкость живописно-изобразительной манеры письма предвосхищает искания музыкального импрессионизма (в этом отношении примечательно полное авторское название увертюры: «Воспомина-

ние о летней ночи в Мадриде», где «воспоминание» — это уже почти «*impressione*»).

Композитор многократно апробировал метод варьирования, который в силу этой многократности получил «именное» название — *глинкинские вариации*. Широту смыслового спектра в их применении доказывают совершенно непохожие друг на друга Баллада Финна и Рассказ Головы, помещенные в опере «Руслан и Людмила» на самом близком расстоянии. И если в таком хрестоматийном образце вариаций, каким является Персидский хор из той же оперы, использована мелодия широкого дыхания (простая трехчастная форма протяженностью в 24 такта), то в разработке плясовой темы из «Камаринской» в основу положена минимальная тема. Она состоит из двух кратких фраз, почти повторяющих одна другую — это также показывает диапазон возможностей использования данной формы.

Как известно, форма вариаций на мелодию *ostinato* с легкой руки Глинки получила распространение не только в русской музыкальной классике, где в числе характерных примеров — песня Марфы «Исходила младшенька» из оперы Мусоргского «Хованщина» и Колыбельная Волховы из оперы Римского-Корсакова «Садко», но и в музыке XX века. Самые впечатляющие образцы — «Болеро» Равеля, «эпизод нашествия» в Седьмой симфонии Шостаковича).

«Камаринская» особенно примечательна тем, что при всей компактности изложения, в ней оказалось спрессованным чрезвычайно много принципиально важного для становления отечественного симфонизма. Это касалось и особенностей композиторской техники: способности сопоставления национально-характерного материала, приемы его вариантно-вариационного развития, методы фактурного изложения с опорой на полифонию контрастных мелодических линий и подголосочное плетение ткани и многое другое, открывавшее пути построения крупных оркестровых композиций, непосредственно связанных с родной музыкальной культурой.

Именно в этом направлении (национальный материал в соответствующих ему национальных формах) продвигалась впоследствии русская симфоническая классика, начиная с Балакирева. И эталоном для нее всегда оставалась достигнутая в творчестве Глинки безусловная подлинность русского характера, причем в таком его облагороженно-возвышенном преподнесении,

когда крестьянское предстало выражением общезначимого.

«Камаринская» и предшествовавшая ей «Симфония на две русские темы» стали прототипом фольклоризма XIX столетия. Вместе с тем можно говорить и о заложенных в творчестве Глинки элементах фольклоризма более поздней генерации. Так, в основной теме Марша Черномора и в Лезгинке из «Руслана» обнаруживаются ростки образности особого типа, которую в XX столетии станут именовать по-разному — варваристской, скифской или языческой (заявлено в названиях фортепианной пьесы Бартока «*Allegro barbaro*», оркестровой «*Скифской сюиты*» Прокофьева и в подзаголовке балета Стравинского «Весна священная» — «*Картины языческой Руси*»). «Варваризмы», представленные здесь в нарочито резком, огрубленном интонационном контуре и форсированной звуковой атаке, дадут свои всходы в балакиревском «Исламее» (кстати, кода Лезгинки непосредственно предвосхищает эту фортепианную фантазию) и Половецких плясках из «Князя Игоря» Бородина, а затем в полную силу в явлениях неофольклоризма начала XX века.

С точки зрения открываемых Глинкой перспектив поразительно, что даже на самом последнем витке жизненной судьбы он продолжал художественный поиск, выходя к совершенно неизведанным горизонтам. За год до смерти композитор начинает изучать старинную западную полифонию от Палестрины до Генделя и Баха, причем с совершенно определенной целью, которую он сформулировал в своих последних письмах: «С Деном бьемся с церковными тонами и канонами разного рода — дело трудное, но нарочито занимательное, а, даст Бог, и весьма полезное для русской музыки... Я почти убежден, что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки [курсив мой — А. Д.] узами законного брака». Это именно то, чем полустолетием позже самым капитальным образом будет заниматься Танеев, а еще полвека спустя в практической плоскости осуществят в своих полифонических циклах русские 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 чем он однажды сказал: «Я слишком втянулся в церковную музыку: мне не до козацкого разгула». Эти последние труды великого композитора задолго предвосхищали ре-

нессанс 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.

* * *

Невозможно назвать кого-либо из русских композиторов-классиков, в той или иной мере не испытавших бы прямого воздействия со стороны Глинки и не создавших бы соответствующих «посттекстов». Для иллюстрации напомним несколько разноплановых примеров из Римского-Корсакова, операм которого массу прообразов дал прежде всего «Руслан».

Волшебник Финн — и человек, 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 «Садко», где судьбу главного героя определит столь же чудесное вмешательство (Видение старчища могучего).

И колдунья Наина — прежде всего озлобившаяся старушка, однако за ее речитацией и острохарактеристическим лейтмотивом (гротесковые форшлагги, *staccato* гобоя и фагота) таится нешуточный «яд», который позднее даст знать о себе в отвратительной фигуре немца-знахаря Бомелия из «Царской невесты».

Личиной 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 ее саркастическим изобличением Додона и Додонова царства, за которым стояла самодержавная Россия. А в эпизодах рондообразной формы Марша Черномора таилось зерно красочно-декоративного симфонизма, характерного для русской сказочной оперы, свое прямое продолжение нашедшее в оркестровой картине «Три чуда» из «Сказки о царе Салтане».

Еще одна грань фантастической образности связана с так называемой «гаммой Черномора». Светлой, *натуральной* окраске «русского гексахорда» (обороты с VI ступенью в мажоре), положенного Глинкой в основу интонационно-гармонической характеристики положительных ге-

роев, противопоставлен зловеще-устрашающий лик искусственно построенного целотонавого звукоряда (воинственность подчеркнута громовыми *tutti* оркестра). И в данном случае следует напомнить, что гамма Черномора стала точкой отсчета колористических исканий русской музыки (вслед за Римским-Корсаковым у Лядова, Стравинского и др.).

Умножать число глинкинских прогнозов можно едва ли не до бесконечности, однако перейдем к итоговым соображениям.

Говоря о русской симфонической школе, Чайковский утверждал, что она целиком заложена в «Камаринской» Глинки, «как весь дуб — в желуде». Это утверждение правомерно распространить и на все остальное в русской музыке, поскольку творчество Глинки содержало в себе зерна для ее дальнейшего развития практически по всем направлениям. В своей многогранности оно представляло собой в некотором роде эскиз всего последующего, закладывая краеугольные основания для будущего развертывания.

К тому, что в этом отношении отмечалось выше, необходимо добавить следующее. Возвращаясь к мысли Чайковского о глинкинском «желуде» 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: «Торжественный полонез», наряду с Польским из «Ивана Сусанина», основал традицию аналогичных форм у Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Глазунова. Добавим к этому еще один общеизвестный факт: не создав балета как такового, Глинка заложил фундамент русской балетной музыки танцами польского акта из «Ивана Сусанина», двумя хореографическими сюитами в «Руслане и Людмиле», а также «Вальсом-фантазией» и танцевальными эпизодами обеих испанских увертюр.

За всеми этими отдельными моментами стояло главное из того, что принесло с собой наследие основоположника отечественной музыкальной классики: идея национального искусства, исходное и коренное выражение русского стиля, а также завет непрременной содержательности, серьезности и концепционной глубины художественного творчества. Вот почему Лист прозорливо назвал Глинку «патриархом-пророком му-

зыка в России». Причем, сделанное им по ряду позиций выводило к новым горизонтам и всю мировую музыку, что прежде всего касалось принципиально нового понимания народности. Отсюда следует вывод, зафиксированный в «Энциклопедии Парижской консерватории»: «Глинка совершил в музыке поразительную революцию; ее последствия неисчислимы не только для музыкального искусства его страны, но и для всего музыкального искусства».

Роль Михаила Ивановича Глинки для нашей музыки абсолютно сопоставима с тем, что сде-

лал Пушкин для отечественной словесности. 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 Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский, Стравинский, Прокофьев, Шостакович — целая плеяда композиторов первой величины.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Первая опера Глинки будет в дальнейшем упоминаться как «Иван Сусанин», хотя известны и другие авторские названия этой оперы («Смерть за царя», «Жизнь за царя»). С 1939 г.

в новой редакции текста, выполненной поэтом С. Городецким, за ней закрепилось название «Жизнь за царя», часто используемое и в современных постановках.

Демченко Александр Иванович

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова

