

# КНИГА ВТОРАЯ

## «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»



### ВВЕДЕНИЕ

«М. И. Глинка поставил себя этой оперою в ряду первых композиторов всего мира и рядом с первейшими из них. „Руслан и Людмила“ — одно из тех высоких музыкальных творений, которые никогда не погибают и на которые может указывать с гордостью искусство великого русского народа<sup>1</sup>. „Руслан и Людмила“ — chef-d'œuvre в полном смысле слова, от первой до последней ноты. Это — прекрасно, величественно, бесподобно. Никто лучше нашего русского композитора не владел и не владеет оркестром; никто не развивал в одном сочинении такого множества смелых, счастливых и оригинальных мыслей; никто не посягал на такие гармонические трудности и не преодолевал их так удачно; ни в одной опере не найдется такого разнообразия красот, рождающихся одна из другой бесконечною цепью, без общих мест, без условных дополнений. Но все это еще не значит, чтобы мы были совершенно довольны новою оперою г. Глинки.

Мы не довольны именно тем, что это уж слишком прекрасно, слишком удивительно.

Выскажем откровенно наше мнение. При первом слушании в целом „Руслан и Людмила“ производит именно то утомительное действие, какое мы испытываем при чтении очень умных книг, в которых каждое слово — острота, замысловатость и оригинальность, каждая фраза — верх искусства, каждый период — целая бездна гениальных красот. Внимание должно оставаться на всяком слове, чтобы постигнуть и исчерпать заключенный в нем ум и талант. Чтение идет трудно. Ослепленный непрерывным фейерверком разноцветных огней, читатель измучен уже на третьей странице. Надо тихо прочесть четыре раза, чтобы все

---

<sup>1</sup> Курсив мой. — Б. А.

понять, все оценить, всему надивиться вразбивку: и тогда уже можно читать книгу с начала до конца с полным и свободным восторгом. В музыке таков в особенности „Фиделио“ Бетховена; таков „Оберон“ Вебера; таковы вообще многие части партитур Моцарта и Мейербергера; и предпочтительно это замечается в знаменитых волшебных операх, которые всегда основываются на большой оригинальности формы и подробностей, выражая не чувства, а идеи. Таков, наконец, и „Руслан и Людмила“ Глинки»<sup>1</sup>.

Так воспринимался «Руслан» одним из немногих чутких современников, умевших слушать музыку и слышать не только талантливое в ней, но интеллект — ум, идею. Сенковский — филолог, восточник-арабист — прекрасно ощущал интонационную природу и языков (человеческой речи) и музыкального искусства. Слушатель он был умный и чуткий. Следы привычного стиля талантливого публициста, имеющиеся в его статье «„Руслан и Людмила“ Глинки», начало которой только что было процитировано, в статье 1842 года, родившейся под свежим впечатлением от первых слушаний оперы, — следы эти легко преодолеваются и не препятствуют ощущать живые, свежие впечатления и выводы из них, принадлежащие чуткому современнику. Под статьей его можно подписаться и сейчас. Уже и то, что Сенковский понял, что «Руслан» — произведение, которым может гордиться великий народ и что такие произведения не погибают, делает честь его проницательным суждениям, и потому мне казалось необходимым напомнить о данной статье, статье столетней давности, но не потерявшей свежести, как и обсуждаемая в ней опера, тем более что не так уж много дельного осталось от высказываний старших и младших современников о «Руслане». Здесь же, что особенно ценно, высказывается культурнейший современник, действительно — повторяю — умевший слушать, и наслаждаясь, и мысля, как умел Стендаль и немногие ему подобные.

Послушаем теперь еще другого современника, друга Глинки: «Дивное дело! В других странах произведение гениальное окружается какою-то общественной атмосферой, в которой оно и нежится и зреет; все с глубоким чувством следят за изящным, редким растением, не только удаляют от него все препятствия, но помогают всеми средствами — всякий по силам его — полному развитию; у нас — напротив. Мы если не богаты, зато тароваты — на все, даже на идеи и на чувства; нам кажется, — им и конца не будет, и потому нечего о них много заботиться; отсюда не только легкомысленное равнодушие и невежественная беспечность, но нечто еще страннее: сплошь

---

<sup>1</sup> Сенковский О. И. Собр. соч., т. 9. СПб., с. 113, 114.

да рядом великая мысль, гениальное произведение встречаются у нас против себя даже какое-то непостижимое ожесточение; нам кажется странным, даже обидным, что человек, который вышел из нашей среды, — что-то сделал. „Кто это великий писатель, Гоголь-то? — да помилуйте, — мы с ним вместе служили!“ Эта наивная отповедь в таком роде у нас не редкость, словно мы боимся, чтобы [...] в самом деле нас не сочли за людей; это мы видим не на одном Гоголе и не [на] одном Глинке»<sup>1</sup>.

В. Ф. Одоевский пишет столь справедливые слова лет через пятнадцать после первой постановки «Руслана и Людмилы». Глинку он ценил и понимал. Оскорблялся пренебрежением к гению русской музыки и хорошо знал, что глубокие истоки творчества Глинки таятся в русской народности. Но, пожалуй, и он изумился бы, если бы ему стало известно, что опера эта, столь пренебрегаемая современниками, дожила до столетия своего сценического существования и что эта сторона жизни ее далеко еще не старость. Правда, Одоевский заметил, что музыка «Руслана и Людмилы», то есть «большая часть ее фрагментов, проникла в народный мир», но не предугадал, что народ-то и поддерживает жизнь оперы и не допустит изгнания ее из репертуара русских музыкальных театров именно потому, что общелюбимые напевы «Руслана и Людмилы» давно стали во всей стране связанными с образами героев глинкинского музыкального эпоса, созданного по *мотивам* одноименной пушкинской поэмы, но в основном от нее как музыкальное произведение независимого.

Музыка «Руслана и Людмилы» коренится во всем творческом становлении Глинки и органически с этим становлением связана, являясь его вершиной. Книга эта трактует о творческом методе Глинки, поскольку он сконцентрирован в «Руслане и Людмиле». Обосновав его исследованием всего, что сохранилось от музыки Глинки, я переношу свои выводы в работу над «Русланом», ибо тут осуществлено все, что и является глинкински-существенным.

Я убежден, что «Иван-Сусанин» по разного рода обстоятельствам сложился окончательно не в том виде, как его задумал сам композитор. Но зато в отношении «Руслана и Людмилы» я вдвойне уверен, что в этой опере Глинка осуществил все для него самое дорогое и заветное. Переделки театральных планов оперы шли от приспособления — приятелями и недругами — концепции Глинки к условиям тогдашней сцены, откуда пошли и все споры и все бесконечные издательские сокращения. Но в основном-то — в идейно-эмоциональном и в интонационно-вы-

<sup>1</sup> Новые материалы для биографии М. И. Глинки. Два письма князя В. Ф. Одоевского — «Ежегодник императорских театров». Сезон 1892/93 г. Эта цитата — из второго письма (с. 482).

разительном отношении и формах воплощения — Глинка остался тверд, остался самим собою и во многом скрывал свои замыслы и не допускал в свою творческую лабораторию, памятуя опыт с «Сусаниным».

В «Записках» своих он повествует, главным образом, об «историях» с планами театрального приспособления «Руслана», причем, как увидим дальше, и вопрос о либретто был для него здесь, а также и в «Сусанине», вопросом театрального приспособления его, Глинки, концепции.

Это очень важная черта в истории обеих глинкинских опер. В принципе можно против нее спорить, но ее надо понять, оценить и принять в преломлении Глинки. Так вот, об «историях с планами и либретто» Глинка в «Записках» повествует весьма иронически. А зато немного, что он говорил по существу о «Руслане» и что все-таки Серову, хотя и не понимавшему главного в Глинке, удалось зафиксировать в своих воспоминаниях о нем, — все это мудро и высокоценно, ибо всецело правдиво. Это немного вполне соответствует тому, о чем свидетельствует партитура оперы. А партитура при тщательнейшем ее изучении как раз и утверждает самостоятельность и убежденность Глинки в проведении своих замыслов. Если бы это было не так, то в ней — в партитуре, в стиле, в интонационной логике, в проведении эпических мотивов, в музыкальном претворении образов героев, в последовательности проведения каждой смысловой детали — не существовало бы наблюдаемой обоснованности и целесообразности.

Такая работа требовала большой организованности, знания и дисциплины творческого труда, а не «беспечного поджидания вдохновения» после «вакхических и капризных утех», хотя таковые и имели место. Кроме всего этого, музыка «Руслана и Людмилы» вся, всюду так едина и так правдиво поет, так естественна и душевна, что она не могла создаваться случайными, время от времени возникавшими фрагментами: потребовалось бы много «белых ниток», чтобы все эти обрывки досужего творческого легкомыслия связать механической работой. Но ничего подобного в «Руслане» нет: Глинка тщательно обдумал всю свою концепцию, и даже если он надолго отходил от работы над «Русланом» — чему я лично не верю — он возвращался к нему, возможно, с вариантами концепции, но не с «изменой» по существу.

Дальше я опять вернусь к тем же «больным вопросам» эпохи создания «Руслана» и к обоснованию его цельности, органичности; пока же обобщу сказанное так: не от созревания некогда идеального либретто, чего быть не могло и не было, зависело созревание музыки «Руслана», творчество и ускорение работы Глинки над оперой, а наоборот: вследствие органичности и обоснованности *созревшей* в интеллекте композитора концепции *не удавались* опыты с либретто и с приспособле-

нием этой концепции к тогдашним требованиям *русского* музыкального театра, на итальянско-немецкие «указки» опиравшимся.

Исследования о Глинке, особенно о «Руслане», оставшиеся в наследство нашей эпохе, весьма ограничены. Мнения Одоевского и Сенковского, пламенные слова В. В. Стасова, своеобразная антируслановская позиция Серова и хорошие мысли умного Лароша — вот все существенное. Разбросанность материалов о Глинке и отсутствие библиографии и солидных справочников заставляют каждого, кто хочет проникнуть в жизнь и деятельность Глинки, начинать все сначала, причем каждую деталь материала надо заново критически проверять. К счастью, есть музыка Глинки. Лично у меня сохранилось в памяти и кое-что из традиций исполнения этой музыки, полученных как от непосредственных современников композитора, так и от последующего ближайшего поколения. Застал я и изустные предания о Глинке.

Глинка свое музыкальное «я» выпестовал в живом музицировании и во вслушивании музыки. А творчество созревало в осознании Глинкою собственных мнений, как музыки. Поэтому оно органически насквозь интонационно. Работая много-много лет над вопросами и обоснованием музыкальной интонации, я только в декабре 1941 и в январе 1942 года смог зафиксировать эту область своих разысканий в большом исследовании как продолжении моей книги, вышедшей еще в 1930 году, «Музыкальная форма как процесс» (*интонирования*, как теперь я расшифровал бы!). Поэтому естественно, что труд мой о творческом методе интонационнейшего из русских композиторов появляется лишь вслед за исследованием-обоснованием музыкальной интонации, хотя мои наблюдения над композиторской работой Глинки уходят в далекие уже дни моей жизни.

Вот все, что надлежит здесь сказать о возникновении данной книги.

Исследование творческого метода Глинки затрудняет его же музыка: ее язык (материал), речь (интонация, ее свойства, ее качества), стиль, формы, голосоведение, ритмика так органически «сгармонизованы» и обусловлены содержанием сознания, так естественно едины и логически связаны, что определить существо дела можно в двух словах: какая простота!.. Но пылкую мысль не остановишь, и мне давно хотелось разгадать за простотой сложное и сложности. Я много наблюдал и, кажется, нашел и сложное и сложности, обусловившие простоту. Эти находки я суммирую в этой книге. Для чего? Чтобы опять с удивлением сказать: какая простота! — с удивлением, ибо самое сложное в искусстве звука добиться «такой простоты», чтобы слушатель и не подозревал о сложности музыкального творчества и технической стороны дела.

Особенно хотелось мне уловить «почерк Глинки» — то, что каждого слушателя заставляет вскрикнуть: «Вот Глинка!» Почерк этот не «экстравагантный», не самоуверенно-субъективнейший, не «оригинальствующий». Но, как и почерк Моцарта, он — глубоко индивидуален. А между тем, как и Моцарт, да и как Бетховен, Глинка совершенно свободно пользуется всем «музыкально-интонационным словарем» своей эпохи, не стремясь создать «собственные слова» во что бы то ни стало. Но выбрать эти слова и по-своему их соотнести друг с другом, тонко понимая, что куда и почему, и где не хватает выразительности, там и создать свое «речение», — вот тут-то весь Глинка, тут им можно любоваться без конца. Выбор «слов», отношение к выбранному и обобщение — в этом всегда сказывается острый и точный художественный интеллект Глинки, выработавший безупречное чутье стиля и вкуса, как прежде всего чувство меры. Вот тогда-то, на этом этапе, я и понял, что «почерк Глинки» — в своем обобщении элементов музыкальной речи, потребных ему как интонационно-образное выражение звукоидей.

Значит, «почерк Глинки» не в таком-то именно «кадансе имени Глинки», но в его трактовке системы кадансов европейской музыки, не в таком-то «строении периодов по конструктивным принципам М. И. Глинки», а в гибком соответствии построения данного периода обусловившей его мысли, — словом, что «почерк Глинки всюду и везде», а что особенно свое, индивидуальное, — где «кроме почерка» утверждается новое слово, — рождается даже непреднамеренно: его продиктовали на данном этапе художественное чутье и мысль, мысль же воплотила (нашла выразительную форму). А вот отчеканить форму помогла исключительно совершенная техника.

Несмотря на то, что музыка Глинки «знает» едва ли не все музыкально-интонационные словари его эпохи и лет на семьдесят пять — сто назад от вершины его зрелости (конец 30-х — начало 40-х годов прошлого века), о влияниях и воздействиях на нее говорить трудно. Есть моцартовские, глюковские, бетховенские, шубертовские, шопеновские черты в его творчестве? Конечно, да! Но это не цитаты, а раз навсегда прочитанные книги и солидно преломленные в собственном — Глинки — сознании и ставшие: мое (*omnia mea*).

Лично я, например, люблю черты моцартианства в Глинке, и они заметны, но считаю, что *бетховенское* в его музыке крепче, сильнее и плодотворнее им проработано, хотя и кажется менее заметным<sup>1</sup>. *Моцартовское* же скорее действует на Глинку непосредственно через слуховое впечатление «на слух», и многое, что считается моцартовским, в сущности, имеет истоки либо в Керубини, прекрасно понятом и оцененном Глинкою, либо

---

<sup>1</sup> Бетховен, по-видимому, был усвоен Глинкой не во всем объеме, но то, что попало в его художественный горизонт, — осмыслено в совершенстве.

ближе, в чертах переработанного моцартианства в русской доглинкинской музыке и бытовом городском романсе. Уже отсюда, от лирики быта, Глинка вновь подымает многие ставшие сентиментально-вялыми и «будничными» интонации до граней европейского мастерства и художественного интеллектуализма.

Вот в самых сжатых и общих соображениях существенные предпосылки глинкинского музыкального мышления и творческого метода. Их вполне достаточно для наблюдений над конкретным опытом проявления этого метода, к чему я теперь и приступаю.

«Руслан и Людмила», опера М. И. Глинки, пережила столетнюю годовщину своего сценического существования. Музыка не потеряла своей свежести. Мастерство композитора поражает ясностью и зрелостью мысли. Она поражает не тем, что можно назвать плакатной назойливостью. В сущности, ясность «Руслана» — высшая художественная простота. Когда изучаешь партитуру, кажется, что все, все элементы музыки живут естественной жизнью и что иной их расстановки, иного голосоведения, иной ритмики, динамики, иного расцветивания, иной светотени во взаимоотношении звучаний и быть не может. Так легко дышится от музыки и ее форм выявления, что возникает соблазн счесть эту убедительность за легкодостижимость «легковейной мысли гуляки праздного» и если не этим, то рассудочной праздностью «ума холодных наблюдений» объяснить безупречную выполняемость каждой художественно-технической детали. Слушаешь «Руслана» — и опять вновь и вновь хочется разгадать обаяние неотразимой свежести и мудрости, ощущения, что все дается композитору как-то само собой, непринужденно; и тут же несомненная интеллектуально-эстетическая целеустремленность каждого намерения: уж очень все крепко слажено и сплетено, чтобы быть случайными совпадениями, счастливой интуицией «опытной руки». Опять берешь партитуру, и опять охватывает прежнее чувство: как просто и ясно, стоит только попробовать взять приблизительно схожий звукоматериал и попробовать над ним поработать — должны получиться сходные результаты.

Вот тут-то и оказывается, что, подобно чтению сказок «Тысячи и одной ночи», мысль, действующая в «Руслане» — если только за нее суметь ухватиться, — поведет воображение в беспредельные пространства человеком созданного *прекрасного*. За кажущейся легкостью воплощения обнаруживается столько возможностей решить данное место и «так и эдак», а в общем хуже (и не вкусно, и не экономно, и вычурно, и лукаво-нарочито), чем решает Глинка. По подробностям, по ускользавшим ранее изобретениям исключительно ценных «мелочей» мастерства, в которых и таится истинное искусство, слух постигает, что за простотой скрывается длительный стиливой отбор и тончайшая

культура великого художника, человека больших наблюдений и знаний, не хвастливого «эрудита», а творчески усвоившего и переработавшего все, чем питалось его сознание. «Речь музыки Глинки» соткана из множества познанных звукодиалектов, но его авторский почерк всегда свой, несомненный, глинкинский (с этой точки зрения чрезвычайно показательна вся музыка к «Князю Холмскому», от бытовой песни Ильинишны до пламенного мелоса Рахили) и уловить его словесными определениями невозможно.

Глинка — подлиннейший классик, и стиль его глубоко свой, но не субъективный. Ум Глинки по-своему образно-звуково отражает действительность, основываясь на интонациях, прочно вкоренившихся в общественное сознание эпохи, в которых и до него и в его время высказывались и великие и малые таланты, каждый по мере своих сил. Оказывается, мир интонаций «Руслана» — сложнейшая интонационно-географическая карта и преломление сквозь художественное сознание русского художественного гения опыта жизненных музыкально-национальных и индивидуальных культур.

Поэтому свое исследование о творческом методе Глинки я совершенно сознательно начинаю и основываю на интонационном анализе «Руслана» как центре художественного наследия великого композитора, с привлечением сюда предшествующего и последующего его творчества. Я не принадлежу к числу критиков и исследователей, которые измеряют сочинения Глинки количественно и считают, что он написал мало и что после «Руслана» его талант мало себя проявил. Послеруслановский период, когда возникли испанские увертюры и «Камаринская», не считая даже менее значительных, но ценных произведений, совестно назвать малопродуктивным, если уметь ценить непревзойденную качественную значимость «Арагонской хоты», «Ночи в Мадриде» и, повторяю, «Камаринской». Но при всем том творческий метод Глинки сложился и развился в «Руслане» с такой убедительной зрелостью, что пути от него к последнему периоду вполне последовательны и даже predeterminedены, в силу чего нет необходимости выделять этот период как методически обособленный. Это убеждение мое вовсе не означает отказа от признания несомненно выдающегося художественно-интеллектуального развития Глинки — мятущегося Глинки — в годы его последних тревожных странствований.

В своей первой книге о нем я словами самого композитора о музыке рассказывал, в чем была особенность роста художественного самосознания и накопления и становления мастерства Глинки. Музыкальное воспитание Михаила Ивановича можно считать счастливейшим из счастливейших и только пожелать такого же воспитания каждому даровитому художнику звука. Музыка — всецело интонационное искусство. Тончайшее развитие слуха, наблюдение через слышание и слушание, восприятие



музыкальных явлений в живом исполнении и собственная композиторская работа, с постоянной проверкой на исполнении и последующей теоретической обобщаемости техники, уже усвоенной в интонационной практике сочинения,— что может лучше содействовать всестороннему органическому росту пытливого дарования? А дарование Глинки было интенсивно пытливым, и жизнь его сложилась именно так, чтобы указанные только что пути и способы усвоения художественного ремесла и культуры оказались к его услугам. С детства Глинка слышал народную песню и, пусть примитивный, но все же оркестр, на котором можно было упражнять свое пробуждающееся музыкальное сознание.

Таким образом, в отрочестве и ранней юности он постиг «душу народной музыки», и впоследствии ему не надо было учиться музыкальному фольклору и сочинять по песенным сборникам: он органически претворял и развивал в индивидуальном художественном творчестве народную мысль о жизни, дышащую в национальной песенности. Глинка с детства ощутил это дыхание. Дело не в том, сколько и какие именно песни он знал наизусть с детских лет, а в том, что он сперва интуитивно, потом сознательно постиг *песенность* и *песенное* как культуру очеловечивания звука, как естественную интонацию, а значит, и музыку как мысль и душу, высказывающие себя в звукообразах. Оттого инструментализм Глинки — не механический, не мертвенный. Его инструментовка, базирующаяся на принципе: все, что видно глазу в партитуре, прежде всего, должно быть слышано,— не потому обладает звукоясностью и прозрачностью, соединенными с силой и гибкостью, что Глинка с юности постиг французско-классическую культуру оркестра (преимущественно через формы увертюр парижских композиторов первой трети XIX века), а потому еще, что в его оркестре каждая деталь проинтонирована, звуко-очеловечена его сознанием. И в этом основном свойстве инструментализма Глинки, конечно, сказывается с детства и отрочества усвоенная песенность, со всей ее интонационно-технической культурой попевки и подголоска. Эта культура не допускает ни механистического тематизма, ни какой-либо столь же механистически предустановленной, набивающей ремесленную руку, но сковывающей мысль и живую интонацию, техники функционализма, столь противоречащей всей органике и всему строю русской национальной по формам выявления музыкальной культуры.

Оркестр Глинки поет, вокализует, как он пел у Глюка, у Моцарта, у французских XVIII века и в лучших образно-инструментальных созданиях Бетховена. Очень нелегко безупречно-оркестрово выявить лирически непрерывную ткань мелоса медленной части, например, как это сделал Бетховен в своей Четвертой симфонии (напомню еще о Второй и Девятой). По-видимому, уже в наивных переложениях русских народ-

ных песен на оркестр, как их делали крепостные музыканты, Глинка чутко подметил главное, основное, чем занимался русский XVIII век в области музыки: неизбежное перерастание песенной попевочно-подголосочной культуры древней Руси в городскую прогрессивную культуру западноевропейского инструментализма. Впоследствии ему первому удалось достичь творческого синтеза в данном процессе, без рабского подчинения деспотизму европеизма, и в то же время сдвинуть национально-песенное культурное достояние со стихийно крестьянской бытовой ограниченности и со сковывающих норм культовой идеологии.

Оркестровая стилистика преимущественно французской и моцартовской увертюренности, тоже с отрочества усвоенная слухом Глинки в живом интонировании, несомненно, содействовала и дальнейшему вниканию его ума в лучшие свойства французской музыкальной культуры, в строгое соответствие ясности мысли и ясности формы, в бережливое отношение к выразительным средствам музыки (не от скупости и скудости, а от глубокого понимания интонационности этого искусства; все должно быть слышно — ни одной детали без пробы на слух) и, в частности, в мудрое ладовое равновесие французского мелоса и гармонии (особенно гармонии), равновесие, которое эмоционально-психологически можно было бы определить так: чувство, а не чувствительность и, главное, не чувственность, отражаются гармонией как интонационным резонатором мелоса.

В «Руслане» этот принцип торжествует во всей своей полноценности, а вместе с тем и народно-национальном художественном целомудрии. Русская классическая музыка в данном отношении абсолютно чужда чувственной распушенности и потому, «антитристановская» по своей природе, она бережно хранила интеллектуальную культуру чувства, синтезированную Глинкой. Но не всегда она дорастала до суровости и величия — вершин чувства Глинки, чаще варьируя прелестные страницы его мягкого славянского мелоса, его романсно-лирических интонаций (особенно кристально ясной элегичности — стиль Баратынского — и простодушной задушевности «деревенских идиллий» — Дельвиг) и интонационной неги его грез о Востоке.

Глинка в Петербурге (юность) учится музыке разносторонне (и пению, и игре на рояле и скрипке), но, главное, расширяет свое познание форм и жанров, отдавая должное и чувствительной салонности, и товарищескому музицированию в пленэре (серенады), и на пирушках (культура застольной песни), знакомясь с монументальными произведениями европейского прогрессирующего симфонизма и оперы. Его пытливый интеллект из всего этого «выключает» для себя обобщения «на потребу», а не «цитаты» на случай, что органически присуще художественно-интеллектуальной целеустремленности всей его натуры.

Поездка на Кавказ открывает перед Глинкой богатейший мир разнороднейших пластически-четких ритмоинтонаций. Конечно, это след на всю жизнь. Не в том суть, записывал ли Глинка напевы, какие и сколько. Он, как и Лермонтов, *услышал* Кавказ, а через древнейшие интонационные пласты Кавказа услышал и прилегающие страны и Восток. С детства его слух привык, интонируя слышимое в своем сознании, не столько запоминать, сколько постигать существо мелоса и ритма, главное, качественно-основное, то, что «движет» звуковысказыванием, звукообразом и, постигая, возвращать это своим интеллектом. Волшебные сады русской Армиды — Нанны — и «эстета карлы Черномора» не обладали бы столь чарующей жизненностью, если бы были лишь созданием, пусть даже острейшего и пытливейшего, воображения Глинки, то есть если бы он сам не коснулся слухом и взором великого Кавказа. Но коснулся бы его не количественно, а качественно — творческим интеллектом, в котором каждое яркое впечатление перерастает в жизненно-познавательную ценность и художественно-образное отражение.

И вот, в сущности, за исключением обладавшего глинкинской хваткой Бородин (и все же не глинкинским интеллектом) и Чайковского, с мудро найденным им образом восточного врача в «Иоланте», — русская классическая музыка не заглушила своими красочными перепевами, а главное, принципами «перевода» на русскую почву восточно-интонационных прозрений, Востока Глинки. Даже в знаменитых ошеломляющих восточных плясках в «Князе Игоре» глинкинских воздействий и метода больше, нежели принято думать, что вовсе не в ущерб бородинской интуиции и оригинальности. Но Бородин и в этих плясках стихичен и импровизационно-статичен, при всей его силе и свежести, в сравнении с интеллектуально-проницательным, всегда обобщенно-концентрирующим существенное и толкающим полученное впечатление вперед, в развитие, творческим сознанием Глинки.

Гениальный пример этого метода — одна из испанских увертюр, «Ночь в Мадриде». В ней Глинка совершенно преодолевает условную, но характерную для его эпохи романтическую «испанность» (повсеместную в Европе) и устремляется к импрессионизму, словно предчувствуя его реалистически ценные достижения, в то же время оставаясь на конкретной основе чувства и наблюдения; мысль его не превращает действительность в «собственническое ощущение», не растворяет ее в зыбком субъективном миге «своего» впечатления. Оттого и «язык тембров» у Глинки выразительно-человеческий, а не внешне красочно-виртуозный. Тембр для него — стиливо-экспрессивное средство, а не только объект эстетической любознательности. Этим вовсе не отрицается безусловное наличие в художественном мировоззрении Глинки античного идеала красоты, как человеком отображаемой — в чувстве меры и пластики — постигаемой дей-

ствительности. В этом смысле Глинка всегда был язычником-эпикурейцем вне каких-либо пантеистическо-христианских чувствований.

Первое длительное заграничное путешествие Глинки посвящено преимущественно усвоению музыкальной, тогда еще цветущей, культуры Италии. И опять-таки происходит это в живой интонационной практике — в слушании, в музицировании и в сочинении. Больше — в тесном знакомстве с языком, страной, бытом, нравами. Итальянский мелос, стиль *bel canto*, вокальность Глинка воспринял в совершенстве, а потом, взвесив положительные и отрицательные стороны этой культуры, он органически сочетал их с русско-национальной песенностью и выразительно-реалистическими тенденциями мелодии русской городской бытовой лирики. Глинка приехал в Берлин к Дену для теоретических занятий. Но повторяю вновь: якобы мудрый метод Дена, превратившего русского барина-дилетанта в законченного профессионала, преувеличен: Глинка приехал в Берлин уже законченным мастером-практиком, да еще с тем преимуществом над своим учителем, что его познания покоились на непосредственно слуховом усвоении и на интонационном претворении музыкальных культур<sup>1</sup>. Ему необходимо было обобщить свой опыт и затем, перед возвращением в Петербург, иметь своего рода «почетный диплом от немца, музыкального знахаря» для аристократического круга музыкантов-снобов вроде Виельгорских, Львова и т. п., хваставшихся своими познаниями, почерпнутыми у «звезд» европейской музыкальной культуры.

Простой подсчет времени, которое мог уделить Глинка на занятия с Деном, указывает на недостаточность его для всестороннего усвоения «курса композиции» в тех размерах, как это тогда полагалось, судя по различного рода теоретико-педагогическим работам. К счастью, и Ден понял, с кем имеет дело, и судьба свела Глинку с музыкантом, в котором — если судить по его учебнику гармонии — «музиклерерство» еще хранилось и пыталось продвинуть прогрессивнейшие обобщения музыкальной техники, отчасти сложившиеся уже в XVIII веке в Италии и, по-видимому, централизовавшиеся вокруг «Падре Мартини», далее связанные с именем офранцузившегося Керу-

---

<sup>1</sup> В советском музыкознании до сих пор еще недостаточно оценено прогрессивное музыкальное значение бытовой лирики русского города, и особенно Петербурга, создававшейся особенно интенсивно «на подступах к Глинке» и потому им в его юности безусловно воспринятой. Ее основная черта — психореалистическая выразительность интонации при исключительной пластичности мелоса, который соединял песенность с романсностью в неразрывно органический пласт. Отсутствие явления, обобщающего этот процесс, в масштабе Шуберта не означает еще «мелочности» самого процесса ни в его исполнительской культуре, ни в его творческих навыках, ведущих непосредственно к характерности образов и к психореализму Даргомыжского и Чайковского.

бини (Энгра в музыке), а вполне дисциплинировавшиеся и обобщенные в Париже в годы революции и ближайше десятилетия XIX века в педагогической практике Парижской консерватории. Достаточно взглянуть повнимательнее, оценив каждое положение, в сжатый учебник гармонии Кателя («Traité d'harmonie», 1802), чтобы далее уже проследить отражение этой теории-практики у Керубини и в оркестровом голосоведении французов ближайшей эпохи, вплоть до отражения этих принципов у Листа; затем выявляется любопытнейшая фигура Бернгарда Клейна (Klein Bernhard, 1793—1832), композитора и теоретика-педагога, бывшего с 1812 года учеником Керубини в Париже. У него в Берлине занимался Ден. То, что можно узнать о Клейне, и то, что о нем как о теоретике рассказывает Ден в своем учебнике гармонии, в котором обобщены и несколько «распущены», но и обескровлены «педагогической муштровкой» в пользу параграфно-систематического изложения немногие яркие положения Клейна, позволяет предполагать, что в понимании Клейном основ композиции заложены жизненнейшие стимулы европейской гармонии XIX века в ее процессуально-интонационном аспекте.

Вероятно, Глинка в устной передаче от Дена мог слышать, как живую традицию, повествование о парижской школе композиции первой четверти века, еще глубже оценить Керубини и ознакомиться со всеми установками, домыслами и прогнозами Клейна. Во всяком случае, ощущение возникает такое: когда просматриваешь учебник гармонии («Theoretisch-praktische Harmonielehre», 1840, второе изд. 1860) Дена, да и его (посмертно изданное) учение о контрапункте, каноне и фуге — «Lehre vom Kontrapunkt, dem Kanon und der Fuge» (мне было известно второе издание 1883 года), то следы радикального воздействия Дена-систематика на Глинку с трудом поддаются учету. Скорее можно понять, как могла возникнуть из усвоения этой системы техника Рубинштейна с его владением формами как схемами и «скорописью развития» внутри схем. Но когда вчитываешься в керубиниевски-клеяновские положения и соображения в изложении Дена и различаешь их в его параграфах, то глинкавское мастерство в этих-то «следах» и слышно. Основное: «тоничность» гармонии Глинки достигается исключительно мудрой уравновешенностью доминантности и субдоминантности, с одной стороны, экономным пользованием «обнаженной» септимой доминантсептаккорда (то, что Глинка иронически подчеркивал у Вебера) — с другой, и, наконец, характерно-выразительным мелодизированием кадансов.

И Катель и затем Клейн считают основным аккордом уменьшенное трезвучие седьмой ступени, а не «доминанту», то есть аккорд пятой ступени. Эта деталь не мелочь, а крайне существенная направленность мысли, указывающая, что важна мелодическая тенденция «вводнотонности» в тесном ее сопря-

жении с идущей вниз вершиной интервала уменьшенной квинты (и «мелодический распор» увеличенной кварты), а не *бас доминанты* (пятой ступени) и что «тритон» как грань трезвучия седьмой ступени признан как интонационно ведущий стимул в процессе ладового становления. Вся история развития гармоний XIX века оправдала это стремление к стимулированию «тритона» и его самостоятельно-интонационного бытия.

Глинка далек от этого этапа, хотя, как увидим дальше на анализе марша Черномора, гениально предчувствовал «ход вещей», но понимание «вводнотонности», а с ней и доминантности, в мелодическом соподчинении тонике — для его стиля характерно как нельзя более. Он чужд чрезмерному и «чувственному» выдвиганию доминанты и трактовке ее в привычно школьном аспекте с механистически тупо долбящим басом, тогда как с точки зрения интонационно-мелодической тон пятой ступени не столько доминантен, сколько едва ли не равноправно тоничен, в частой практике миксолидийского лада с его отправным и опорным пунктом (I ступень) и центральной тоникой (IV ступень) с вводным перед ней тоном.

Так называемая плагальность гармоний Глинки тоже преувеличена. Ларош, анализируя «Руслана» в своей своевременно прекрасной статье, брал стиль Глинки в крайне широком ветвистом аспекте, но вне живой интонационной практики и глинкинского интонационного горизонта. Доминантаккорд в кадансах Глинки, конечно, порой умеряется субдоминантностью, но последняя вовсе не преобладает. Объяснять же наличие ее свойствами русской песенности никак нельзя; так же, как нельзя считать неравномерный метр в  $\frac{5}{4}$  национальной собственностью русской музыки.

Арханчская ладовость мелоса Глинки тоже преувеличена: ее хотели увидеть и видели, *не слыша* исключительно прогрессивной трактовки у Глинки европейской ладовости, мажора, минора и обобщенного минорно-мажорного и мажорно-минорного лада и жизненной эволюции внутри их разнообразнейших ладов и фрагментов. Разнообразнейших, а не только средневеково-европейских. Это многообразие ладов объясняется не стилизаторскими тенденциями таланта Глинки, а богатством его интонаций и их многообразием, откуда, естественно, вытекало многообразие ладовое. Во всяком случае, мастерство, с каким Глинка интонирует двенадцатиполутоновый лад (не как хроматическую гамму, а именно как вводнотонно сопряженный звукоряд) в гранях, скажем. C-dur'a и при всей «видимости» разрушения тоники ее *укрепляет*, показывает, что ему с равным правом свойственны и постижения развития архаических ладов в современности, и включение народных интонаций в процесс европейского ладового мышления, и сущность становления европейского синтетического лада в окру-

жающей Глинку музыкальной творческой действительности. Но я опережаю свое изложение.

Вернувшийся из Италии, после учебы у Дена в Берлине, Глинка жаждал стать глубоко национальным композитором. Думаю, что эта мысль его не покидала и раньше, но, освоив блестяще итальянскую культуру, французскую, на некотором пока отрезке и в мере необходимости немецкую (в сущности, он ближе всего ощутил европейский универсализм мышления Моцарта и в некоторой мере Генделя), Глинка обогатил свое звукомировоззрение настолько, что ему уже необходимо было собрать и обобщить себя в национально-героическом стиле, как наиболее объективном, чтобы определить свое собственное творческое лицо.

Впрочем, при методе интонационного переключения «на свое мастерство» всего, что поражало его пылкий ум, Глинка не мог бы расплыться в «ино-культурах». К тому же в нем всегда наличествовала упорная сопротивляемость каким-либо порабо-щавшим его сознание влияниям.

«Иван Сусанин» оказался достойной темой для гения Глинки. В гениальной партитуре этой оперы заключается «полный отчет» великого композитора перед народно-национальной культурой его родины в художественной зрелости, в полном овладении необходимым для монументального искусства мастерством. В «Сусанине» больше всего поражает мудрый отбор главного, что было уже завоевано русской музыкальной культурой в период овладения западноевропейской техникой и формами и жанрами музыки; а самое существенное — непостижимо новое качество, в каком предстала перед современниками (*русское лицо музыки!*) душа народа в дыхании песенности.

С первых тактов хора интродукции это дыхание владеет слушателями неотразимо. И опять-таки несущественно, думал ли Глинка о мелодии песни «Вниз по матушке, по Волге» в одной из инструментальных фигураций и о наличии «песни лужского извозчика» в партии Сусанина. Дело не в отдельных фрагментах песен, а в том, что так выразить скорбь крестьянина-отца о судьбе, о родине, о семье, как ее выразила музыка Глинки в предсмертной сцене Сусанина в лесу, мог композитор, мыслящий интонациями, неведомыми в истории европейской оперы, но не в отрыве от этой истории, а с включением интонаций в прогрессивные художественные завоевания тогдашней оперной культуры.

Есть возможность разобраться в постановке вопроса о национальной опере с помощью самого Глинки. Более, чем кто-либо из современников Глинки, чуткий писатель и мыслитель о музыке князь Одоевский понимал композитора и сочувствовал ему. Имеются характерные, переданные Одоевским в письмах к В. В. Стасову намерения и высказывания Глинки в связи с сочинением «Сусанина», на рассмотрении которых необхо-

димо остановиться именно здесь, на поворотном пункте в его жизни<sup>1</sup>. Вот что пишет Одоевский в первом из писем:

«Помню, как вчера, когда Михаил Иванович привез мне связку отдельных нотных листков (сохранились ли они?) — то был зародыш „Ивана Сусанина“, или „Жизни за царя“. Большая часть оперы была написана — *прежде слов*; я думаю, такой курьезной истории не случилось еще ни с одной оперой. Дело в том, что первая мысль Глинки была написать не оперу, — но нечто вроде *картины*, как говорил он, — или сценической оратории. Все музыкальное создание в главных чертах его было уже в голове; помнится, он хотел ограничиться лишь тремя картинами: сельской сценой, сценой польской и окончательным торжеством. В этом виде с первого раза проиграл он мне всю оперу, рассказывал содержание, припевая и импровизируя, чего не доставало на листках. Я был невольно поражен оригинальностью мелодий, свежестю оборотов, глубиной гармонических сочетаний» (с. 476).

В. Ф. Одоевский — крупнейшая и, можно сказать единственная по сочетанию многообразных дарований и познаний с исключительной общей культурностью и глубоким проникновением во все области музыки личность в истории русской музыкальной культуры. Нельзя не верить его сообщениям и в особенности в отношении Глинки, ибо сказанное им всецело совпадает с выводами о творческом методе Глинки в результате интонационного изучения его работы. В данном абзаце все значительно, и, главное, тут начертан живой портрет композитора (в период от возвращения из-за границы и после занятий с Деном до завершения «Сусанина»), почувствовавшего, что годы учения кончились, и ринувшегося в создание народно-национальной оперы.

Итак, Глинка сочиняет в голове, то есть изобретает, интонирует, оформляет и опять сам в себе слышит, как звучит созданное. Записи, по-видимому, сжатые («листки!»), для памяти. Импровизация как проверка и восполнение<sup>2</sup>. Это типично интонационный метод сочинения, когда музыка высказывается со-

---

<sup>1</sup> Новые материалы для биографии М. И. Глинки. Два письма князя В. Ф. Одоевского. — «Ежегодник императорских театров». Сезон 1892/93 г. СПб., 1894.

<sup>2</sup> Впоследствии XIX век, с его салонно-развлекательным типом импровизаций и импровизаторов вообще, извратил понимание импровизации великих органистов и мастеров музыки, особенно XVIII века, затем Бетховена и многих в дальнейшем. Подлинный композитор сочиняет всегда так же, как мыслит. Моцарт, импровизируя перед слушателями, в сущности, или вынимал из запаса памяти оформленные идеи, или тут же в живом изобретении воспроизводил перед слушателями за инструментом процесс сочинения, совершающийся тут же в его сознании. Плохой импровизатор, если его мысль ведут пальцы, а не наоборот! Пальцы подсказывают, как «посноровистее» воплотить намерения. В противном случае они подскажут штамп «набитой руки»!



знанием, как и слово, человеческая речь, в неотрыве от тону́са человеческого голоса, от дышащего организма. Чтобы объяснить этот процесс нагляднее, предположим, что для выражения каждой пришедшей в голову мысли человек за приисканием слов подбегал бы к какому-либо «слова производящему» инструменту и искал бы на нем комбинации соответствующих слов. Представление о сочинении музыки как о подыскивании связанных звуковых сочетаний за фортепиано обывательски наивно, хотя некоторые композиторы и дают повод так думать. На самом же деле музыка порождается сознанием и в сознании. Интеллект руководит отбором звукосочетаний, и уже тут вопрос в степени дарования и слухового развития. Как есть люди, умеющие рисовать, но не художники, так имеются люди, пишущие музыку, но не композиторы. Подлинный композитор сочиняет, как оратор, скажем, говорит речь, учитывая не только конструктивно-риторическую сторону дела, но качество своих интонаций в их воздействии на слушателей. Только композитор внутри себя слышит то, что интонирует, и проверяет свои звукоидеи. Иному при этом процессе нужен для фиксации сочиненного инструмент (рояль, обычнее всего) в большей степени, иному — в меньшей. Но при чутко развитом слухе листы нотной бумаги для записи слышанного полезнее инструмента.

Важно тут основное: что целиком интонационно мыслящий композитор в своей музыке всегда отражает органически присущий тону́су человеческой речи (звуковой, то есть точно интервальной и словесной) процесс кантиленности — непрерывности звучания (с цезурами для вдоха) — вовсе независимо от того, сочиняет ли он вокальную или симфоническую музыку. Но чем кантиленнее, вокализованнее протекает сочинение, тем и оркестр такого композитора будет одушевленнее, человечнее, ибо инструменты «поют», если «поет» композитор, сочиняя, то есть если его творчество осознается им как живая интонация.

Далее. Глинка мыслит об опере, как о ряде картин. Обозначение не совсем точное, вернее бы термин *песня* в смысле звеньев *эпоса*. Это тем более существенно, что, в конце концов, концепция «Руслана и Людмилы» в таком облике и сложилась у Глинки: сочинять «Руслана» он начал, как мы увидим, тоже с основных образных положений замысла, но не *картин*, а вроде как бы *существенного* типичного эмоционально-смыслового тезиса — интонационной сущности данной эпической песни, то есть акта оперы. Целью Глинки, очевидно, было найти для национально-народного сценического произведения монументальную форму, преодолевающую уже застывший стиль-штамп итальянской и французской оперы. Но он пытался связать вокальные формы оперности с грезившимися ему новыми формами симфонизма, тоже всецело обусловленными его интонационно-реалистичным мышлением.

В своей первой книге о Глинке я назвал эти поиски и воплощения «иллюзорным или образным симфонизмом». Ибо развитие, по методу Глинки, являлось не интеллектуально-аналитической «разработкой» образно-отвлеченных тем-тезисов, а развитием-ростом, своего рода «опеванием», попевочно-подголосочным окружением, варьированием, орнаментированием и восполнением основного интонационного зерна вариантами.

В своей увертюре в музыке к пьесе «Князь Холмский» Кукольника Глинка пытался провести такого рода развитие в условиях традиционной схемы. При качественно высокой музыке не удалось добиться непрерывности и четкости движения, и — что досаднее — драматургия увертюры (как, впрочем, и увертюры к «Сусанину») оказалась сниженной, какой-то «развязанной». Гениальное по динамике разрешение было найдено в увертюре к «Руслану» — образце русского «иллюзорного симфонизма». При поисках «антиразработочного», «немецкого» тонуса развития тем-образов Глинка как убежденный интеллектуалист был против «программности» как канвы, на которую пишется музыка. Но не против идеи-образа как стимула, переключаемого в музыку и становящегося только музыкой, уже не требующей перевода на язык соседних искусств. И уже никакой «разработки для разработки», то есть формальной игры!..

В свете данных разъяснений мне кажется понятным следующее место из письма Одоевского:

«Он (Глинка.— Б. А.) питал отвращение к музыкальному *бомбасту*; он отметал все, что называется в музыке *genreplissage*, на котором так усердно выезжают многие музыкальные знаменитости, не говоря о Верди. Но в Глинке это художественное отвращение заходило слишком далеко. Богатый, даже расточительный на мелодии, которые ему давались его чудною природою сами собой, как у Моцарта,— он преспокойно оканчивал сцену, где оканчивалось музыкальное развитие его мелодии, и поспешно переходил к другой».

Письмо написано в конце 1857 года или в 1858 году, то есть вскоре после смерти Глинки. И мы знаем, что в «Арагонской хоте» Одоевский тоже находил недостаточной часть, где должна быть разработка. Значит, в письме, высказываясь о методе «предсочинения» «Сусанина», он говорит уже с оглядкой и на дальнейшее творчество Глинки. Одоевский мыслил форму количественно-раздельно, часть за частью, этап за этапом: вот экспозиция, вот разработка, вот реприза, вот кода. А Глинка (и, думаю, не так уж стихийно-бессознательно, вроде мелодиста, во что бы то ни стало, как думает Одоевский) искал развития как непрерывности высказывания, то есть как ему подсказывал органический процесс переключения сознания в интонацию, что происходит и в любом произносимом слове, а в музыке осложняется «интервальностью».

Одоевский *этого* развития у Глинки не ощутил, хотя в своих работах о русской народной песне он отлично уже оценивает выразительную значимость подголосочно-попевочной системы. А в «Арагонской хоте» *все*, с самого начала, вслед за экспозицией вступления — *развитие*, как и в увертюре к «Руслану».

Итак, поиски *развития* как раскрывающегося в музыке интонационного прогресса (мысль становится звуком, интонируется либо в слове, либо в тоне и сопряжении интервалов!) с преодолением (но не отрицанием) риторической расчлененности и конструктивного схематизма — так можно резюмировать тенденции Глинки и отсюда его борьбу со всякой «*gemplisage*'ностью», «излишностью», обработкой для обработки. В сущности, потом весь русский симфонизм «крутился» вокруг проблемы развития.

Только Чайковский в Пятой и особенно в Шестой симфониях раскрыл *развитие* как сущность симфонизма и показал, что от схемы симфонического аллегро нет необходимости отказываться. В балете «Щелкунчик», в особенности в I акте, и в наиболее глинкинской из всех своих опер «Иоланте» не осуществил ли Чайковский в сложных театральных формах грезившуюся Глинке «картинность»? А увертюра к «Руслану» так и осталась недосягаемым образцом!

Далее. В том же абзаце письма Одоевского имеется еще одно важнейшее сообщение: «Большая часть оперы была написана *прежде слов*». Для Одоевского тут что-то курьезное. Но все же он помог Глинке выйти из положения.

«Странное дело! В эту пору Михаилу Ивановичу казалось, что написать русские стихи на готовую музыку — сущая безделица. Под влиянием итальянских либреттистов и итальянского языка он как будто забыл о нашем резком, упорном стихотворном метре, которого невозможно ни вытягивать, ни сокращать подобно итальянскому.

В этом деле я мог быть Глинке плохим помощником, ибо никогда в жизни не удавалось мне слепить и пары стихов. Просмотрев одну из чудных его мелодий, я попытался поставить над нотами сильные и слабые ударения, соображаясь с музыкальными намерениями Глинки, — вышли метры небывалые, совершенный хаос ямбов, хореев, дактилей, анапестов и проч.

Поехали мы с Глинкой к Василию Андреевичу Жуковскому; когда я показал ему требуемые композитором метры, Жуковский расхохотался своим неподдельным добродушным смехом и принялся тут же вгонять стихи в эту рамку; за недостатком выражений, которые, как говорил Жуковский, *влезали бы* в стих, он вставлял для наполнения стопы разные комические слова — мы хохотали до упада. Но между тем шутки шуткой, а дело

делом; дело же состояло в том, что без слов не могло быть ни оперы, ни картины.

Жуковский был бы готов решиться на этот подвиг, но он лишь чувствовал музыку, многосложные условия ее техники были ему вовсе неизвестны. Когда ему нравилась какая-либо музыка, написанная на иностранные слова, он переводил их не только прекрасно, но с обычным своим терпением почти слово в слово, а между тем русские слова не ладилась с музыкой; часто у него, к его величайшему удивлению, выходило то же, что в одной старинной опере со словами „Храбрые казаки прямо молодцы“ — что при пении от неудачной расстановки слогов по нотам, слышалось так: храбрая коза. Тогда Жуковский принимался за меня и с удивительным самоотвержением переделывал стихи, изменял обороты, рифмы, переносил слова с места на место по музыкальным условиям; нельзя было не удивляться его глубокому языкознанию, а вместе и богатству нашего языка, которым Жуковский распоряжался, как полный хозяин; на замен одного оборота у него являлись целые десятки. Однако все это доставалось не без труда...

Такого рода работа, для *пятиактной* оперы, как решил тогда Жуковский, и притом в условиях самых стеснительных, невольно утратила его, несмотря на всю его чистую, теплую любовь к искусству, на всю приязнь и уважение к Глинке».

Далее Одоевский рассказывает, как по мысли Жуковского дело было передано барону Розену и как шла работа с Глинкой.

«Вот как это происходило; я брал мелодию Глинки, одноголосную или многоголосную и, соображаясь с его намерениями, выставлял ударения на нотах, стараясь дать метру какой-нибудь возможный образ и стараясь сохранить все мелодические изгибы, словом, обращаясь с ним, как с редким нежным цветком, где дорог каждый лепесток, каждый пестик, каждая пылинка.

По этим метрам и по данной мысли, выражаемым музыкою, барон Розен написал большую часть стихов, находящихся в опере; некоторые только сцены были написаны им прежде музыки. Помню, чего стоила песнь Вани „Как мать убили“, где музыкальный акцент приходится на слабой (краткой) половине такта, а музыкальный период состоит из двух отделений, одного четного (4) и другого нечетного (3)<sup>1</sup>. Прибавлю к этому певческие прихоти композитора; иную фразу он находил

---

<sup>1</sup> Одоевский ошибается только в порядке. Период состоит из три тактов и четырех тактов. — Б. А.

необходимым начать на гласной *a*, другую — на гласной *o*, здесь надобно было вынуть несколько согласных, один стих сократить, другой продолжить и т. п.».

Я намеренно процитировал большую часть этого ценнейшего рассказа, который не только является любопытным эпизодом в истории оперных либретто, но и содержит ряд крупнейших указаний, особенно в последнем из цитированных абзацев. Глубоко заложенная в Глинке интонационная правдивость и убежденность, что *музыка* еще до слов не только обобщенно намекает смысл, раскрывает образ и его эмоциональный тонус, но и точно определяет качество высказывания данного действующего лица, побуждает его упорно бороться с малейшими поползновениями механического подыскивания слов. То, что Одоевский называет «певческими прихотями композитора», с точки зрения и позиций Глинки было остро принципиальным требованием. И я всецело постигаю, что Глинка мог бы уступить при выборе того или иного слова, пусть «корявого», но не мог безразлично относиться к *a*, *o*, *и*, *e*, то есть к смысловым нюансам вокализации! Ведь так понятно из диалектологии языка, что говор с преобладанием *a* или *o* определяет существенное качество интонации. А в ораторской речи, в поэзии и в вокальной музыке процесс вокализации становится явлением смысла. Попробуйте широкогласность начала пушкинской «Полтавы» изменить на интонацию узких или глубоко закрытых тонов. Право же, дело тут не в простой «игре гласными».

Итак. Взявшись за дело создания народно-национального оперного спектакля, Глинка реформистски, как никто, начинает дело с абсолютно иного конца, чем принято при сочинении театральной музыки, — с музыки; и не с музыки симфонических эпизодов, а с музыки вокализуемой. Он поступает последовательно и правильно: он знает интонации крестьянской русской речи, с детства знает качество говора, напевность и смысл вокала, он усвоил итальянскую технику пения и общеевропейскую технику сочинения. Музыка, сочиняясь, звучит в его сознании не в виде случайных обрывков, а как живая интонация. Раз ясен сюжет, основные положения, характер и поступки действующих лиц — все имеется, что необходимо для сочинения любой оперной формы.

Характеры персонажей Глинка, как и Моцарт и другие великие вокальные драматурги XVIII столетия, выявлял через монументальные вокальные формы. Разве недостаточны для исчерпывающего познания характера, да и облика Церлины, донны Анны, донны Эльвиры в «Дон-Жуане» Моцарта каждая из их арий? Вполне достаточны. Так поступал и Глинка. Сочиняя, он чутко слышал голос данного героя оперы не *вообще*, не типологически — некое сопрано, некий тенор, некий бас, некое меццо-сопрано или баритон, а как интонацию живого человека — Антонины, Собинина, Сусанна, Ратмира, Руслана и т. д.

Классическая четкость и пластичность фразы, осмысленность музыкальных стоп и цезур, свойственные его музыкальному мышлению, выразительная значимость интервалов и гласных — все это в целом не могло не привести Глинку к убеждению, что музыка (как интонация, можно прибавить) идет в оперном искусстве впереди и раньше слов, ибо и в самом человеке, в «органике» его звуковыявления — и слово, и тон — в равной мере обусловлены интонацией. За интонацию борются подлинны поэты, когда говорят, что правильно рифмованные и ритмованные стихи — еще не поэзия. За интонацию борются писатели-прозаики, как Флобер, вслух произнося себе искомые или только что записанные фразы и периоды. За интонацию борются композиторы, как Верди в своей переписке с либреттистами, как Вагнер, который сам пишет свои драмы-поэмы, внедряя в них интонационно необходимые ему ассонансы и аллитерации, ибо из интонирования всецело рождается и слово и музыка.

Но большинство даже чутко понимавших значение интонации композиторов (как у нас Даргомыжский, Мусоргский) близоруко полагали, что интонационно правдивое «произношение» музыки можно извлечь *только из слов*. Тем самым они отрицали свое собственное искусство, его интонационную самостоятельность, боясь, пугливо, заразиться «формализмом» западноевропейского инструментализма. Один Глинка смело поставил вопрос о первородстве музыки в музыкальном театре.

Музыкальный тон не может выражать слова, то есть содержание понятия. Словесная правдивость выражения обуславливается образностью и качеством произнесения, а это — свойства интонации; значит, музыка выражает *правду* образно интонируемого слова, слова, коренящегося в одном и том же источнике, как и музыкальный тон и интервал.

Я долго остановился на периоде сочинения «Ивана Сусанина», как он отражен в замечательных документах — письмах Одоевского, говорящего о Глинке с чувством величайшей почтительности и признания. Остальные современники мало что поняли бы в очередном «чужаестве» Глинки в работе над оперным либретто. Даже Одоевский не совсем встает на сторону композитора. Но теперь, в наше время, пересматривая принципы творческого метода Глинки, мне казалось необходимым сакцентировать с особенной силой на глинкинском понимании взаимоотношения в опере звука и слова и на отстаивании им значимости точной вокализации.

При создании «Руслана и Людмилы» Глинка, как увидим, в сущности шел тем же путем. И кто способен оценить глубину и многогранность интонационной культуры Глинки, для того все бесконечные «варнации на тему о либреттистах» его второй оперы существенной роли не играют. В главном, в основном, всем руководил сам композитор, выяснив для себя взаимоотно-

шения и характеры героев эпоса и создавая шедевр за шедевром. И «Руслан», при наличии порой стихов среднего качества, вокализирован с таким совершенством, что дурные стихи просто не выделяются за исключительной логикой вокализации, к чему еще присоединяется благороднейшая «кантиленность» («пение») оркестра, одушевленность звучания которого безмерно прекрасна.

## I

После сравнительно благосклонного приема «Ивана Сусанина» петербургским обществом (27 ноября/9 декабря 1836 года) Глинка упорно добивался должности при оперном театре. Есть основания думать, что он еще верил в возможность деятельности в области театрально-музыкально-национального, если не возрождения, то некоторого «прояснения» и какого-то своего руководства при этом. Ничего не вышло. Глинку «поощрили», отдав его под начальство его недруга А. Ф. Львова, определением на службу в Певческую капеллу. Начинается трудная пора в жизни композитора: и положение в обществе, и служебное, и семейное — все как-то колебалось.

Наиболее интересный эпизод ближайших лет — имею в виду его интонационный метод освоения музыкальных культур — был связан с посещением Глинкой Украины и соприкосновением с поместно-музыкальным бытом и бытовой песнью. Произошло это при очень кратковременном летнем посещении Глинкой Украины в 1838 году (как служащий Придворной капеллы Глинка должен был принять участие в очередной «экспедиции» по набору голосистых певцов для капеллы). По-видимому, у него не оказалось времени для обстоятельного освоения украинских глубоко народных интонаций, но позже возникшая мысль у Глинки о симфонии «Тарас Бульба» и начало работы над ней показывали, что сознание его работало в данном направлении и украинство его влекло.

Как уроженец Смоленской губернии, где переплетаются сложнейшие интонационно-песенные культуры, Глинка, конечно, хотя не в состоянии был или не успел четко расчленить их национальные черты, не мог не чувствовать, что на всем протяжении истинного великого исторического пути из варяг в греки и в прилегающих к нему областях таятся залежи многообразных песенных богатств, имеющих друг с другом нечто родственное. Несомненно еще, что близость Польши постоянно имела значение в слуховом развитии Глинки, и это не только сказалось на музыкально-драматургическом сопоставлении в «Иване Сусанине» двух контрастных культур — русской и польской, — но и в изобилии «славянизмов» в мелосе «Руслана» и других различных произведений Глинки.

Пребывания — неоднократные — в Париже и знакомство

с Берлиозом и его музыкой, несомненно, вводили Глинку в самый центр передовых художественно-музыкальных стремлений, но всякое новаторство ради новаторства было глубоко чуждо его строго классически (едва ли не от рационалистической «трезвости» XVIII века) воспитанному интеллекту. Поэтому *французское* в музыке Глинки — это скорее дисциплина парижского музыкально-классического мышления начала XIX века, чем исконно французские народные интонации, и не романсность, и не берлиозовская «смятенность духа». Мне думается, что и влияние изысканностей берлиозовской инструментовки на уже сложившееся оркестровое мышление Глинки не следует преувеличивать. В Берлиозе Глинка, по-видимому, ценил то, в чем сказывались (с большей, правда, фантазией) специфические черты французского инструментализма: вкус, ясность и блеск, точность выявления замысла, отсутствие лишнего — всего, что не звучит, «не слышимо», а заглушает и, наконец, тонкое чутье тембров и чистота интонаций. В основном эти качества, думается, были достигнуты Глинкой до знакомства с Берлиозом.

Иное дело, странствование Глинки — в 1845—1847 годах — по Испании. Здесь перед нами разворачивается во всей артистической красочности и художественной любознательности свойственное русскому гению «правдивое познание» привлекающей его внимание культуры: через освоение языка (Глинка, очевидно, понимал, что без слышания живых интонаций языка музыка изучаемой народно-национальной культуры познается вне главного движущего стимула: вне вокализации и вокальности), через погружение себя в быт, нравы и природу страны, через общение с бытовой музыкой, интонируемой в людском общении, в кругах, где поют и играют потому, что музыка нужна им, как жизнедеятельность, как воздух, как высказывание чувства, а не как профессиональное занятие, и через личное участие в этом музицировании.

На материалах, связанных с путешествием Глинки в Испанию, обнаруживается в наиболее полноценном и целостном облике глинкинское понимание рождения и становления музыки как интонационного искусства — из народной, как и речь словесная, потребности в ней, значит, из коренных родников жизни — и необходимое для композитора глубокое, тесное соприкосновение с музыкой как массовым общением, как высказыванием «души, душевности страны». Стоит засохнуть этому источнику и прекратиться току живых музыкальных интонаций, музыка наверху, в творческой практике художественной интеллигенции превращается в бесплодие, расплывающееся в отдельных субъективных усилиях высказаться во что бы то ни стало «по-своему», на глубоко личном «звукоязыке», в близорукое обольщение и игру ума.

Вновь подчеркиваю, что метод постижения и возвращения в своем сознании интонационной культуры народа, как он после-



довательно вытекает из художественного воспитания и всей творческой практики Глинки, вовсе не заглушает индивидуальности таланта и роли интеллекта. Метод этот только направляет художественное изобретение на своеобразную «пробу себя», на проверку, на самоотчет: услышат ли меня, поймут ли мои высказывания люди и, прежде всего, люди моей страны; а если они меня не слышат, то почему, и чья эта вина, и где и в чем вина.

Прошу еще внимания: речь не идет о художественном упрощенчестве, о «спекуляции на массовости». Понимание интонационных родников музыки любой органической музыкальной культуры вовсе не требует натуралистического воспроизведения своих наблюдений: пить живую свежую воду приятно, но ведь это действие не уничтожает всей громадной «надстройки», то есть многообразного культивирования воды человеческим обществом.

Художественность как деятельность интеллектуальная, отражающая действительность познавательно-образно, вызывает наше воображение на очень сложную работу по выявлению образных высказываний: уже первое произнесенное человеком слово — не крик, не междометие, а значимое слово — не могло не быть формой. Проверенное массовым восприятием, оно становится закономерным высказыванием — образом или понятием в зафиксированной грани и форме — и из становления перерастает в норму, образец, схему высказывания. Так и в музыке. Мы просто с трудом можем себе представить, что отбор тонов и интервалов как устойчивых комплексов звуковысказываний требовал, быть может, вековых усилий, прежде чем звукоряды стали для нас едва ли не только «зрительной формулой», за которой неопытному глазу трудно предположить сложность неизведанных слухом звукокомбинаций — звуковысказываний.

Глинка на своем своеобразном языке называл «злобою», «злобами» изнурительно тщательную работу интеллекта над раскрытием всеми средствами музыки (гармония как резонатор интонации; ритм как дисциплина интонирования; полифония как отражение и восполнение содержания мелоса через параллельное и контрастное сонтонирование; динамика; тембр) отобранной творческим сознанием интонации, будь то выразительно значимый интервал или гибко оформленный мелодический образ. В понятии «злоба», по Глинке, заключается не внешняя оправа, не нарочитая разработка, а выявление эмоционально-смысловых возможностей мелодии или более сложного звукокомплекса, принятого за исходную, отправную интонацию.

Эти возможности, в сущности, безграничны. Но интеллект выбирает из них максимально оправданные слухом эпохи, то есть общевыразительные не в вульгарном понимании, а как последовательно вытекающие из особенно характерного для дан-

ной эпохи «запаса» звуковыразительных средств, что, в сущности, является *стилем* эпохи. Интеллект композитора может изощрить свои выводы из «общительных интонаций и ритмов» до крайних пределов преображенности и создать на основе этих данных свой стиль, лично, субъективно окрашенный. Но может и приспособляться к наиболее вульгарным трансформациям популярных интонаций и спекулировать на подобного рода доступности.

Тут мы вступаем в очень тонкую область художественного этоса — творческой совести, куда взор исследователя обычно не проникает. У Глинки — должно только сказать — чувство обязанности мастера-художника перед искусством, перед своим и общественным сознанием, то есть своего рода совестливая борьба за лучшее качество, было развито в высшей мере и степени. Отсюда вытекало неизбежно то, что каждое его создание «от малого до великого» отмечено идеальной художественной тщательностью работы и законченным совершенством.

Понятно, что Глинка любил форму вариаций и вариантное развитие своих мелодий. В этой сфере его принцип «злости» — искусство всестороннего раскрытия звукообразного содержания данной темы — всегда находил исключительно яркое и глубокое применение, и мастерство его выявлялось в безграничной изобретательности, в блеске фантазии и остроте воображения, но всегда очеловеченно-интонационно, в смысловой целеустремленности, как «образный симфонизм». Достаточно назвать балладу Финна, чтобы каждому стало ясно, о чем идет речь и почему так многогранна форма вариаций в творчестве Глинки. То же можно сказать и в отношении вариантнo-интонационнoго развития его мелоса. Я говорю обо всем этом в связи с упоминанием о «музыкально-образовательной» поездке Глинки в Испанию, так как в ней, в самой яркой из его поездок, получил полное завершение его облик интонационно-чуткого художника звука, и результатом явились не только испанские увертюры, но и еще более интеллектуально зрелое и глубокое постижение русской народной музыки в знаменитой оркестровой фантазии на две темы — свадебную и плясовую, то есть в «Камаринской».

Через наблюдение и освоение интонационно-выразительной музыки Испании, в ее сочетании с пластичнейшей ритмикой и сурово-чувственным темпераментом, Глинка — контрастно — пришел к новому познанию и воплощению музыкально-народной красоты своей родины. Так, в молодости, от всестороннего постижения звукообольстительного мелоса Италии, его национальное сознание привело его к созданию историко-драматической, первой в полной мере русской, оперы — к «Ивану Сусанину», где крестьянин стал не только первопланым героем действия (в конце концов в почитаемом Глинкою «Вильгельме Телле» Россини нечто подобное уже имело место), но психореалистически раскрытой музыкой личностью. Это было мыслимо в усло-

виях оперного искусства лишь при установке творческого сознания композитора не на готовые клише оперных «персонажей» и на повторные схемы, а на понимание, что за всякой сложившейся формой звуковысказывания лежит обусловленная всем строем жизни, общественной и индивидуально-эмоциональной, область интонации с безграничным перерастанием составляющих ее элементов во все новые и новые качества звукоречи.

Оттого-то искусство интеллектуально выдающихся двух русских гениев — Пушкина и Глинки — так мало, мелко и поверхностно расценивается иностранцами, что им недоступна интонационная правда и отсюда подлинная глубокая, а не внешнеописательная реалистичность их образной речи-слова и речи-тона. Высокий интеллектуализм поэтики Пушкина и музыки Глинки если не нивелирует, то смягчает внешние особенности форм выражения, то есть как раз то *экзотическое*, что каждый западно-европеец ищет в чужом и чуждом ему искусстве.

И это не только в поэзии и музыке — искусствах, где действительность отражается как человеческая интонация. Так в живописи и в архитектуре: трудно иностранцам понять, что греки — мастера иконописи и итальянцы-зодчие — строители Кремля и выдающихся зданий Петербурга создавали, появляясь в Москве и в России, глубоко русское, национальное искусство и что русское преломление форм иных культур неотразимо своей внутренней правдой чувства и мысли, то есть именно убедительностью русского национального высокоэстетического отношения к делу художества, как «души жизни», являемой в художественных созданиях, а не экзотичностью, не «эстетикой непривычного» во что бы то ни стало.

Путешествие в Испанию больше в жизни Глинки не повторилось. Да, в сущности, круг его интонационного образования был замкнут. Тяготая к музыкальной культуре романских стран, Глинка успел в своей жизни глубоко, по существу оценить и осмыслить все для него как композитора необходимое в этих культурах, наряду с преклонением перед универсализмом мастерства и таланта Моцарта и Бетховена, но, как мне известно по устным традициям, Глинка и в них не терпел проявления всего *ограниченно-немецкого*, как, впрочем, и у других европейцев он не терпел узко националистического самомнения, оно претило ему и в николаевской России.

Последнее заграничное путешествие Глинки ограничилось жизнью в Берлине и привело к трагической, далеко не разгаданной смерти. И вообще все «содержание» этого пребывания для ради учебы у Дена сомнительно. Глинка не раз сам пускал о себе басни — по разного рода причинам, о которых здесь не место говорить и которые я надеюсь изложить в своей третьей книге о нем, и, думается, сам нарочно распространил слух о поездке для занятий строгим стилем музыкального средневековья (церковные архаические лады). Он мог прекрасно заниматься

всем этим дома, особенно, если он взялся за изучение *знаменного распева* как гениального интонационного претворения русским народом древнекультового мелоса Причерноморья<sup>1</sup>. Но на данном этапе жизни множество неурядиц (о некоторых существенных из них, ввиду исключительно громадных потерь в биографических материалах о Глинке, можно лишь догадываться) сломило изнервничавшуюся психику композитора, и словно бы у него пропала воля к жизни. Смерть положила предел еще мыслимому развитию одного из тончайших человеческих интеллектов.

Глинка был очень скромнен. Это скромность большого ума, остро наблюдательного, но и остро чувствительного к уколам. Отсюда и замкнутость и гордость Глинки в отношении к любопытным. Человек он был общительный и «компанейский», но в свою творческую лабораторию мало кого пускал, из-за холодного, небрежного непонимания и «небрежения» одних и панибратства других («мы с Мишей» Кукольника, вроде «мы с папой» в устах одного из сыновей Льва Толстого).

Но иногда Глинку «прорывало», и он с ноткой иронии пускал в оборот меткие замечания о своих недругах или досадных для него явлениях. Но большинство современников не внимало уму Глинки. Они не верили его интеллекту и в его творчество. И вот пошла гулять гнусная легенда о ленивом барине-дилетанте, расточившем свое огромное дарование в среде собутыльников и не вдохновлявшемся иначе, как в присутствии бутылки вина и соблазнительной женщины.

Глинка виноват и сам: в своих «Записках», дразня «тонкого и чуткого» друга, «никакого психолога» Нестора Кукольника, запрягал чуть не между строк все главное, существенное в себе и о себе и скупно раскинул там и сям просто крохи от своих жемчужин — суждений о музыке. Писем же Глинки сохранилось сравнительно мало, и, по-видимому, бесследно утеряны наиболее содержательные, точнее, наиболее «раскрытые» для чуткого исследователя. Но, к счастью, высокий интеллектуализм музыки Глинки и его тончайшее детальнейшее художественное мастерство позволяют решительно возражать против «содержания» времяпрепровождения «гуляки праздного» или «блудного сына» искусства.

Именно Глинка — не блудный сын искусства. Как ни мало он, по общему мнению, создал, — простой количественный подсчет времени и сил, потребных на такие две монументально-совершенные партитуры, как «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила», показывает, что ни о каком «неизбежном собутыльничестве»

---

<sup>1</sup> Кстати сказать, эта интонационная культура, тесно связанная и со славянскими землями Адриатики и с Кавказом, до сих пор по близорукости наших исследователей почти не изучается. В археологии и искусствах дело обстоит куда лучше в данном отношении. Даже кое в чем блестяще.

стве» не могло быть и речи. Глинка должен был много и постоянно работать, и действительно много работал, но не непременно за письменным столом. И я даже склонен думать, что он более всего работал, путешествуя, в раздумье, то есть «устно», про себя, внутренне интонируя.

Этот способ свойствен в той или иной мере всем композиторам органически интонационного, обусловленного импровизационной манерой, а не формально-технического склада мышления. Вероятно, частично даже любовь Глинки к путешествию — в тогдашних условиях, с длительными переездами — обусловлена наличием при них изобильного досуга для сочинения музыки. Отсюда и малочисленность рукописей, в особенности эскизов, Глинки. Он записывал предварительно лишь самое необходимое — то, что очень неясно выкристаллизовывалось в сознании и не давало развития, а вместе с тем композитору хотелось, чтобы именно эта мысль не ускользнула. В остальном он предпочитал, по-видимому, окончательно обдуманную запись. Как бы там ни было, но времени требовалось много. И срок для создания такой совершенной партитуры, как «Руслан», со всеми предварительными этапами и изменениями планов, вольными и невольными, — срок, какой потребовался Глинке, то есть около пяти лет (1837—1842), надо считать скромным.

Но чтобы сочинить не только «Ивана Сусанина» и «Руслана», а даже какой-либо из совершенных лирических романсов Глинки (я уже не говорю о цикле романсов «Прощание с Петербургом» или о музыке к «Князю Холмскому»), необходимо обладать еще, сверх таланта, весьма многогранной и далеко не поверхностной общей и общехудожественной культурой и очень крепкими техническими познаниями в музыке с глубоко принципиальной установкой на пользование ими; а для всего этого опять нужно время и время.

Музыкальное воспитание и вызревание таланта Глинки, в силу особенно счастливых и своеобразных, как мы видели, условий этого процесса, было очень длительным. Зато длительность искупила себя в интенсивно-быстром создании монументальной партитуры «Ивана Сусанина», в которой «талантливый петербургский дилетант» для многих сразу и неожиданно выступил как яркий композитор и законченный мастер своего искусства. И начиная с этой поры (первое исполнение «Сусанина» имело место 27 ноября/9 декабря 1836 года) до смерти Глинки оставалось всего двадцать лет, где умещаются его совершеннейшие прекрасные создания, сказать надо правду, не превзойденные в их античной ясности и свежести всем дальнейшим интенсивным ростом русской музыки.

Первого мая 1837 года в письме к матери Глинка сообщает: «Еще при вас сделано мною условие с директором театров о доставлении ему оперы поактно, вследствие чего I акт ему уже и доставлен и переписывается; второй же — за болезнью подвигается вперед очень медленно.

Недели три тому назад я был на вечере у императрицы и не могу описать вам, до какой степени она ласкова и снисходительна; император сам два раза обращался ко мне и расспрашивал о моей опере...» («Письма», с. 23).

Далее Глинка пишет об интригах директора театра Геденова и, как последствие их, рассматривает то, что ему «музыка и опера опостытели» и что он желает «сбыть ее скорее с рук долой да убраться из Петербурга...» А через несколько строк опять: «Если бы не опера и не наша болезнь (болезнь жены Глинки.— Б. А.), то бы мы непременно отправились нынешним же летом в деревню, но теперь уже мне отказаться нельзя...» Очевидно, нельзя отказаться от написания новой оперы? Но все-таки все эти сообщения загадочны. Мысль о «Руслане», конечно, давно уже была, но что это за условие, что за первый посланный акт — непонятно.

Конкретно первые точные сведения о существовании музыки «Руслана», уже как исполняемой, датируются летними месяцами 1838 года, когда Глинка гостил в селе Качановка (Полтавская губерния, близ города Прилуки) у помещика Тарновского, находясь в служебной командировке для набора певчих в Певческий корпус (капеллу). В Качановке силами домашнего оркестра и имевшихся певцов и самого Глинки исполнены были: персидский хор «Ложится в поле мрак ночной», марш Черномора и баллада Финна (в Качановке и сочиненная). До 4 ноября 1837 года, судя по «Дневнику» Кукольника, была уже сочинена каватина Гориславы «Любви роскошная звезда», а к апрелю 1839 года существовала каватина Людмилы «Грустно мне, родитель дорогой», ибо в этом месяце ее пела в одном из петербургских концертов Бартенева.

Вот пока почти все, чем мы располагаем (при данном очень фрагментарном и скудном состоянии материалов, включая путанные сообщения и воспоминания самого Глинки) в отношении первоначальных этапов создания музыки «Руслана». Создается впечатление от сравнения писем Глинки с его же «Записками» и с «Дневником» Кукольника и некоторыми другими намеками, что в путанице Глинки имеется некоторая доля нарочитости. Вообще надо учесть, что издание писем Глинки выполнено редактором издания Н. Ф. Финдейзенем крайне примитивно (но можно сказать и на том спасибо памяти издателя!), и еще то, что в период работы над своими «Записками» сам Глинка дол-

жен был строго осмотрительно «выбирать слова» всюду, где ему приходилось касаться своих взаимоотношений с влиятельными недругами. Многие детали «Записок», если не противоречивые, то словно бы с русской иронией запутанные, можно критически разъяснить и дополнить. Возможно, что и в сложной истории создания второй своей многострадальной оперы Глинка, из-за запутанных отношений с Гедеоновым, устранил наличие каких-то первых договорных «общений» с театром.

Правда, он мог, из желания успокоить мать и задобрить ее ввиду своих постоянных просьб о высылке денег, преувеличенно, но глухо сообщить ей в мае 1837 года о существовании I акта оперы и задержке следующего по болезни, без указания, о плане, о либретто или музыке идет речь; но лгать чрезмерно он не мог, да и при обсуждении договора мать Глинки еще сама была в Петербурге. Напоминаю об этих неясностях здесь (а такого рода трудностей в биографии Глинки не оберешься, и это после того, как несколько поколений исследователей и собирателей «глинкианы» уверяли всех в своем преклонении перед великим композитором!) только ради подчеркивания ясности свидетельства самой музыки первосозданных фрагментов «Руслана».

Эти первые четыре-пять фрагментов из великого музыкального эпоса в драматизированной форме, чем является «Руслан» Глинки, действительно краеугольные камни всей концепции, и вряд ли случайным было сочинение в первую очередь именно данных отрывков. Эпос требовал установки точных взаимоотношений главных интонационных комплексов вокруг образов-типов эпических героев и действующих в них и через них эмоционально-смысловых тенденций. Киев с его славянизированной культурой был традиционным эпическим местом. Причерноморские степи и далее путь на сказочный Кавказ, связь с Хазарией — тоже традиционно эпические мотивы — давали право широко развить интонационную стилистику Востока, причем он пошел гораздо дальше норм и навыков романтической «восточности». Наконец, Финн с его северно-романтической балладой вносил отзвук исконно исторического мотива о пути из варяг в греки и обратно.

За гранями былевого богатырского эпоса, конечно, в стилизационном обрамлении «дославянофильских» всеславянских грез русского XVIII века и начала XIX, в «Руслане» пышно расцветают мотивы поздне-ренессансного отражения рыцарского эпоса (пленение героя чарами «сирен любви») и романтической культуры чувства. Верность в любви и дружбе вознаграждается тем, что в своих странствованиях герой всегда найдет помощь у рассеянных по всему миру мудрых избранников-защитников, сопричастных той же культуре: Глинка музыкально воплотил именно этот мотив с убедительностью, достойной гётевской второй книги «Вильгельма Мейстера».

Каждый из данных эпических мотивов с его носителями — героями эпоса отображается в музыке путем наслаивания вокруг него «клубка интонаций», сотканного из комплекса мелодий, характерной гармонической ткани и даже характерного отрезка лада, а то и отдельного интервала, вокруг которого с помощью тонов-приставок<sup>1</sup> образуются интонационно-выразительные «побеги».

Проследить этот процесс скрещивания музыкальных комплексов, характеризующих тот или иной эпический мотив и его носителя, в партитуре «Руслана» мне удавалось не раз. Художественное удовольствие от подобного рода слушания не уступает очарованию от чтения «Одиссеи», или сложно-приключенческой сказки, или поэмы Тассо. Впечатление — словно бы не один творческий интеллект скромного Глинки, а великая культура великого народа создала этот неизменно-прекрасный эпос в музыке — никогда не покидало меня во время странствований моего слуха по «Руслану» и с Русланом. Помню, на одном из спектаклей в Марининском театре, после IV акта в волшебном замке Черномора, встречаюсь с Глазуновым: «Вот посмотрите, что я записал, — говорит он и показывает на каком-то обрывке бумаги нервно набросанные ноты. — Узнаете?» — «Нет». — «Ага, вот то-то, а ведь это всего-навсего новый штрих, услышанный мною только сегодня, и это после стольких слушаний „Руслана“, — штрих из прелестной колыбельной над очарованной Людмилой. Нет, как же это? Что за неисчерпаемость фантазии у Глинки, и как все просто и естественно, а открывается каждый раз что-то иное». Таков точный смысл взволнованного монолога уже постаревшего утомленного мастера сложных симфоний, каким в эту пору — в середине 20-х годов — был Глазунов. Что, казалось бы, ему могло оставаться неизвестным в «Руслане»? А вот именно то, что всегда пленяет наше сознание в одном из простых и естественных явлений в человеке: интонация близкого нам и дорогого человеческого голоса безгранична по содержанию даже при повторе одной и той же привычной фразы.

Помню, любимая мною бабушка, лаская меня в моем детстве, повторяла все те же слова: «Милый ты мой и любезный ребенок». И вот в этих словах я тогда слышал и ласку, и скорбь, и боязнь за меня, и надежду, и суровое предостережение, и шутовское приветствие. Теперь, в старости, ощущаю их и слышу

---

<sup>1</sup> Интервал как выразительно-интонационный фактор может звучать как некое самостоятельное звукосоотношение наряду с другими, но может и становиться зависимым от рядом лежащего опорного — по месту, занимаемому в ладе, — тона. Скажем, секста в романтической и психореалистической европейской музыке играет большую выразительную роль как звукоряд внутри лада, но в любой момент один из ее элементов может стать приставкой, притягиваемой квинтой. Слух, воспринимающий тонко, различает интонационное «хамелеонство» интервалов, и в этой «игре в подмен» — одна из выразительных особенностей мелодического развития и «жизни лада».



в них содержание всей моей жизни и мою судьбу с ее бедами и радостями.

Не в таких ли явлениях родник музыки, но музыки очеловеченной, музыки как звуковысказывания мысли и души, музыки тона человеческого голоса, одушевляющего и инструментальную культуру в высших ее достижениях? Вся монументальная партитура «Руслана» такова. Даже «моменты волшебства» не отпугивают абстрактной игрой воображения. Как в русских сказках какие-нибудь лешие или овиинники, в сущности, премильные, но несколько своенравные субъекты, в своем быту и нравах отображающие быт и нравы человеческие,— так волшебники и волшебницы в «Руслане». Они — в музыкально-очеловеченном воображении. Они тоже родились в живом интонировании и живут среди людей. Это образы, вплоть до знаменитой целотонной гаммы Черномора, как мы это увидим, плод не холодной головной работы, а раскрытие эмоционально-аффективных состояний, обнаруживающих себя в борьбе любви и ревности, то есть человечнейших чувств. Только в «Руслане» эти эмоциональные предпосылки развернуты не в драматических ситуациях, как сделали бы Верди и Чайковский, а в широком неспешном эпическом музыкальном повествовании. Извиняясь за пространное лирическое отступление, вызванное «памяткой о Глазунове», продолжаю свое исследование.

С юности, помню, не раз перечитывая «Одиссею», я всегда почему-то особенно волновался и восхищался эпизодом с сиренами. В нем для меня звучала исконная древняя народная мудрость, словно вещее предостережение о разного рода приманках — отклонениях в жизни. Познакомясь с «Русланом» Глинки, я потрясен был третьим актом, и меня столько [же] злили «варварские купюры», сколько и стиль исполнения «садов Наины» в театре. Встретясь с Владимиром Васильевичем Стасовым, я нисколько не удивился найти и в нем яростного защитника этого же акта, так же возмущенного непониманием стилистики столь замечательного эпизода в «Руслане».

Мотив (не в музыкально-техническом смысле я трактую здесь это понятие) *сирен*, столь значительно подчеркнутый Глинкой и осложненный образом Наины — сыронизированной на русский сказочный лад Армиды — с ее «садами обольщения», казался мне далеко не эпизодическим, не случайным и развитым очень «всерьез» в сравнении с описанием сходных ситуаций у Пушкина в его юношеской поэме.

Эрос, конечно, Глинку ведет и вдохновляет, но нельзя вспоминать об эротике XVIII века и рассудочной чувственности во вкусе Парни рядом со столь эмоционально-облагороженной музыкой, как вся интонационная ткань персидского хора, мелоса Ратмира, «сирен-рабынь» Черномора (IV акт) и восточных танцев. Страстное большое чувство, как оно неисчерпаемо прекрасно выражено арабским народом в сказках «Тысячи и одной

ночи», — вот единственно, о чем хочется вспомнить среди наилучших содержательнейших «сиренных интонаций» «Руслана». В свете мудрых предостережений Финна вся линия сирен мне всегда представлялась особенно контрастно значительной. Очень характерно звучит сопоставление с «сиренностью» гротескового марша Черномора — величайшего интонационного явления в музыкально-романтической культуре.

А над этими обольстительными звукокомплексами выделяется мягко-суровая, элегическая славянизированная скорбь верной Гориславы — образ неизбывного постоянства в любви и одно из тончайше-эмоциональных воплощений женственности в опере, имеющее право восполнить галерею женских образов Моцарта и посоперничать с ними. За Гориславой, в «кривом зеркале», иронически отражается тоже по-своему «верная» Наина, и за ней мудрый мужской скепсис Финна: «Любовь, конечно, чувство большое, но если всецело отдать ему юные силы, то спеши, иначе вот что может случиться». И Финн рассказывает свою дивную балладу — ключ к содержанию всего эпоса.

Такова расстановка руководящих мотивов, в которые и вплетено музыкальное повествование о поисках Русланом Людмилы, а в смысле античного мифа — поисках весны, похищенной у людей холодным вихрем. Возвращается Людмила родному Киеву, и опера кончается тем же, чем началась: радостным ликованием, дифирамбическим, маршево-хороводным! Слово пир после жатвы. Праздник плодородия. Эпопея, в сущности, может начаться снова и повториться!

Мотив сирен, гедонизм Ратмира, волшебства обольщений, ирония Наины, мудрый скепсис Финна, верность Гориславы — все это сплетено с эмоционально-содержательным повествованием о реальном, большом чувстве любви Руслана и Людмилы, прорезанном темпераментными вспышками ревности Руслана и бессильной горестью плененной Людмилы об утерянной свободе и любви.

Комедийный образ хвастливого Фарлафа, тоже по-своему ревнивого, противопоставлен истинности чувства Руслана, как Наина контрастирует и Гориславе и Финну. И над всем этим великолепная интродукция: неповторимо прекрасное, глубоко народное по всему своему былинно-богатырскому складу музыкально-эпическое воплощение Киева — града великого могущественной страны, с мыслью о котором художественное изображение русского народа много уже веков не хотело и не хочет расстаться вплоть до наших дней.

Такова стройная и ясная концепция «Руслана и Людмилы» как драматизированного народно-музыкального эпоса, в котором мотивы русской былинной поэтики сплетены с северно-легендарными и восточно-сказочными узорами, вытканными на философско-этическом раздумье о власти чувства любви, о верности в любви и дружбе и предостережениях против сманиваю-

щих с этического пути жизни оболъщениях. Вокруг этих мотивов разворачивается музыкально-романтическое отражение контрастных интонационных культур, и все обобщается глубоко чутким переосмыслением европейских музыкальных форм и техники в их совершеннейших образцах.

Не вина Глинки, что мы, русские, понимая величайшую ценность «Руслана», словно бы и стыдимся этой оперы как драматургически несовершенной и якобы изобилующей длиннотами. И было время, когда на бесконечно более растянутых музыкальных драмах Вагнера просиживали с глубоким вниманием, убеждая друг друга, что древнесеверный народный эпос в германско-вагнеровском претворении — плод универсальной культуры, и возмущались на купюры, на немногие сокращения вагнеровских «повторов» и безусловно статических длиннот.

«Руслан» же — наш национальный эпос, наша гордость — так и не нашел достойного его разумного сценического воплощения и страдает от урезок, искажающих смысл вышензложенной концепции. Слушатели любили и любят Глинку и его «Руслана» и привыкли не замечать этих искажений. Критики же и исследователи спутали изменчивость театральных планов и планировок «Руслана» с сущностью глинкинской концепции, которую композитор все же сохранил, но которую стали беспощадно искажать с первой же постановки. А между тем при некоторой доле внимания и старания и при отказе от многих непонятных затяжелений темпов и сдвинутой темпа всего спектакля ни одна драгоценная по мысли и блеску таланта страница мудрой, единственной в своем роде партитуры Глинки не пропала бы для восприятия чутких слушателей. О возрождении «Руслана» надо просто кричать и требовать этого возрождения от близоруких руководителей советских оперных театров.

Итак, одним из первых (если не первым) сочиненных Глинкою фрагментов «Руслана» был персидский хор «Ложится в поле мрак ночной», то есть «зов сирен», одиссеевский, давнеэпический мотив оболъщения. Его мелодика интонационно ясна и пластична, его звукоряд диапазона септимы составлен из двух сплетенных квинт, вторая из которых проистекает из терцового тона основного трезвучия и отправной точки напева. Ритм плавный и гибкий Глинка включил в данный звукоряд в ми-мажорную тональность, и в ряде вариаций — преимущественно орнаментальных — расширяет интонационные грани мелодии, не «вариантируя» ее сущности: сирены поют все об одном и том же. Меняются краски вечеряющей природы, а зов сирен однообразно-обольстительно манит и манит. И путники приближаются.

Мелодия этого хора интонационно сородственна существенным интонациям Ратмира. «Брег далекий» в I акте, «Чудный сон живой любви» в III акте — звукоряд септимы образуется из двух *кварт*, сплетенных в направлении вверх, но его «тоновое

содержание» то же, что и в персидском хоре. Развитие мелодии хора как видоизмененной попевки заявляет о себе в мелодии романса V акта: «Она мне жизнь, она мне радость», причем звукоряд восполняется до октавы, дыхание мелодии полнее, и взамен монотонной, гипнотизирующей интонации «сирен» звучит живое удовлетворенное чувство, покоренное верностью и красотой любви Гориславы. Ритмика еще плавнее и волнистее (мерность, баюкающая внутреннее волнение). Можно подметить еще и еще сродство интонаций персидского хора с интонациями Ратмира. Конечно, весь его образ этими манящими путников интонациями не исчерпывается, но сущность его натуры все же подвластна обольщениям, и Глинка очень чутко связал гедонизм Ратмира с зовами «сирен». Интересно, как ясную диатонику основной интонации их напева — в некоторых изгибах и развитии «мелодики дев» и Ратмира в III акте — Глинка «чувственно окрасил» изнеженной романтической полутономностью: словно слух подпадает под власть очарования стихов Тассо и русского чуткого знатока итальянской поэтической культуры чувства — поэта изысканного вкуса и пластики — Батюшкова.

В самом деле, на мой слух, вокализация и напевная образность мелодичнейшего стиха, так пленившая Пушкина, звучит родственно чудесному мелосу и тонким умно-рационалистически распределенным нежным краскам гармоний великих мастеров Италии XVIII века. Но у Батюшкова все, что сородственно итальянцам, интонируется свежее и мужественнее: там — изнеженная, идущая на склон культура; здесь — полнота здорового чувства молодой культуры, плененная образно-выразительным совершенством «чувственных высказываний»<sup>1</sup>.

Вот этот иной «тонус чувства» ощущается у Глинки еще сочнее и зрелее, чем у Батюшкова. И мне думается, что нет никакого основания ханжески, лицемерно закрывать глаза и на здоровые, яркие, солнечные и на томно-лунные интонации «Руслана». Они выявляют эмоционально-страстные стороны человеческой любви в образах, интеллектуально обобщенных, высокого классического искусства, как и у Пушкина.

За первым же хором сирен — «дев Нанны» — Глинка намеренно четко и контрастно помещает каватину Гориславы, музыке которой он сам высоко ценил и нежно любил. Это тоже зов любви, но качественно совсем иного содержания. Зовам сирен и лунным миражам бесплодного чувственного наслаждения противопоставляется верность человеческого чувства, как содержание, сила и характер. В терминах поэтики Батюшкова — это память *сердца*. Противопоставление «зовов» не может быть

---

<sup>1</sup> Сходное явление имеем и в русской живописи, в области пейзажа: напоминаю о восприятии Италии осевшим и скончавшимся там русским мастером романтического пейзажа Сильвестром Щедриным.

случайным, да к тому же и сочинение музыки каватины относится, как мы видим, к первому этапу создания «Руслана». Я бы делил оперу эту на *песни*, как эпические поэмы, а не на акты, и тогда весь центральный III акт имел бы действительно верное название человечнейшей любви, ибо в нем каватина Гориславы — жемчужина русского элегического мелоса — звучит как гимн, страстный и темпераментный, женского сердца. С анализом ее мелодики мы еще встретимся.

Укажу здесь только на одну характерную психологическую особенность каватины, нашедшую себе соответственное выражение и в технике. Ми-мажорный первый женский хор III акта оказывается тонально, как доминанта, подчиненным ля-минорной музыке каватины, как тонике. Мало этого, первая интонация Гориславы — «Любви роскошная звезда» — звучит, как вздох широко раскрытого навстречу любви верного сердца. Она насыщена полнотой дыхания и истинностью чувства в явный противовес томному журчанию волн (*зона сирен*).

Все дальнейшее развитие акта (женственного, в контраст мужским интонациям всех трех картин II акта) последовательно-интонационно вытекает из пластически данной экспозиции двух основных борющихся тенденций: обольстительного миража чувственности и памяти верного сердца. Но мало этого: славянско-русская задушевность лирико-элегических интонаций Гориславы, совпадая с «теплыми тонами» и нежными переливами «светотени» мелоса русского бытового романса, переключается на все лирически соответственные моменты в опере: в интонациях Людмилы «Разгони тоску мою» в I акте, там же в женском хорике «Не тужи, дитя родимое», затем в арии Людмилы в IV акте «Вдали от милого, в неволе» и «Ах ты, доля, долюшка», в хорах «отпевания» Людмилы в V акте «Ах ты, свет, Людмила» и «Не проснется птичка утром» и т. п.

Это насыщение эпоса реалистически-бытовой, повсеместно отепляющей слух и сердце русско-эмоциональной мелодикой придает всей музыке «Руслана» общительную мягкость, не снижая основного возвышенно интеллектуального тонура стиля. Впрочем, настоятельно отмечаю, что в интонационном строе «Руслана» всюду каждое основное «высказывание» надо воспринимать в некоей «парности» или «параллелизме», в сопоставлении, и постигать тем обобщеннее то же «высказывание», как единство.

Значит, в данном случае совокупность лирико-бытовых «светотеней» — рядом с мужественной силой, ярким светочем, пламенностью и бодростью интонаций богатырской удали, борьбы, радости и солнечности (они особенно мощно обобщены в увертюре и финале оперы, а также в «здравницах» гениальной интродукции, не уступающей наилучшим монументальным историко-эпическим полотнам русской живописи и даже превосходящей их преодолением надрыва) — образует или составляет единый

жизненно-правдивый интонационный комплекс, контрастно распределенный по всей опере, но в окончательном выводе обеспечивающий торжество солнца и радости (тонально у Глинки это выявляется в пламенности ре мажора, умеряемой уверенной в себе эпической ясностью и вместе с тем лирикой «остывающего зноя» си-бемоль мажора).

Итак, зов сирен и память сердца — две стороны романтической (а в сущности, исконно человеческой) культуры чувства — сопоставлены на первом же этапе сочинения «Руслана» в персидском хоре и каватине Гориславы. Других два краеугольных камня — марш Черномора и баллада Финна — два еще более контрастных интонационных комплекса, и смыслово — два полюса, две линии отраженной в древнейших мифах человечества борьбы разума и стихии, юности и старости, света и тьмы, добра и зла, то есть собирающей, сосредоточивающей силы человека, энергии, разрушительности и бесплодности всякого плена и насилия над естественно прирожденными чувствами и способностями.

Полушутя-полуиронически начерченный Пушкиным облик сказочного волшебника карлы Черномора Глинка переосмысляет в овеянный богатой звукофантастикой и «тональным вымыслом» неуловимо изменчивый и причудливый образ восточного деспота, хилого, но властного, ум которого признает лишь рабское подчинение и жаждет иметь к своим услугам лишь плененную красоту<sup>1</sup>. В противовес чувственно-обольстительной роскоши садов Нанны (III акт) Глинка построил «царство Черномора» (IV акт) на причудливо-гротесковых интонациях с их ложно мерцающим блеском, на лирике рабской забитости, лирике «стонущей красоты» (первый из восточных танцев) и на воинственно диких насильнических забавах рабов деспота. Даже *лезгинка*, трактуемая обычно близоруко, как дивертисментный эффектный номер, при внимательном анализе раскрывает те же качества — внешний блеск, сопровождаемый стоном, насильническими окриками и ударами. Это драматизированный танец. Финал лезгинки импрессионистски жуткий, конечно, уже не лезгинка, а нечто гротескное: тут и хаотический танец мечущихся истомленных рабынь, подгоняемых чуть ли не бичами, тут и дикие вопли и стоны, тут и смятение в предчувствии близкой гибели, — словом, картина разлада в рабском обманчиво-сильном царстве. Все это наталкивается на фанфару вывода на бой. И отсюда-то музыка непосредственно вливается в стремительный ритм борьбы Руслана с Черномором.

Надо уметь слышать музыку. Неужели Глинка не сумел бы в акте Черномора, если бы он задумал показать его царство

---

<sup>1</sup> Геннальному маршу Черномора посвящается в дальнейшем изложении особая глава в связи с рассмотрением «жизнедеятельности ладов» в «Руслане».

в сказочно-безграничном театрально-дивертисментном аспекте, сочинить здесь еще более эффектно-блестящие, завершенные в своей хореографической логике танцы, чем даже прелестные *танцы чародейств Наины* в предшествующем акте. Вот их интонации действительно легковежно-юношески безмятежны, и в этом отношении соответствуют наивной лирике лицейских стихов Пушкина и соответствующих страниц в его поэме «Руслан и Людмила». В царстве же Черномора Глинка, хотел он того или не хотел (лично я думаю, что хотел, ибо интонационно-смысловая логика всего акта организует все развитие действия исключительно последовательно и убедительно), создал отражение «крепостнических спектаклей» эпохи с их блеском и причудами «сквозь слезы».

Я не проповедую вульгарных упрощенческих тенденций и не рекомендую вводить здесь на сцену крепостного приказчика с плеткой, как это некоторые «дальнозоркие» режиссеры делали, например, в «Евгении Онегине» Чайковского. Стиль Глинки — интеллектуально обобщенное образное выявление содержания вне бытовых «случайностей» и натуралистических подробностей. Но я утверждаю, что только исключительно неблагоприятное отношение к памяти Глинки и к обдуманной и тщательной художественной его концепции, каковой является «Руслан», — отношение к этой опере, как к забавной, причудливой сказке, не считаясь со строжайше последовательно проведенной композицией «смысловой отнененностью» интонаций, — допустило небрежность привычной и к тому же художественно-безвкусной трактовки IV акта как бессодержательного, чисто феерического зрелища. А между тем, с какой чуткостью и остротой иронии «распределил» Глинка в первой и второй картине этого акта влияние «яда рабства» и холодного деспотизма власти, обращающее всякое проявление и дыхание красоты в подчиненное застывание или в видимый блеск среди слышимого стона. Стоит только, нисколько не изменяя стилистики, интонировать весь акт в иной, более соответствующей динамическим указаниям автора, акцентности и выделить явно драматизированные по смыслу своему и ситуации интонационные комплексы, как все изложение получит верную окраску. Все действие не прервется неожиданно боевой фанфарой («Вот, мол, было наслаждение, а теперь начинается дело», что и случается в обычной трактовке), а выльется в столкновение Руслана с Черномором.

Да и самый марш Черномора все-таки жуток при всей своей причудливости; стоит только исполнять его не с такой формальной заботой о забавности во что бы то ни стало и не с такой развязностью. Опережая свое изложение, скажу, что Глинка здесь, как никто еще, воспользовался законом интонационно-слуховой аберрации: какому-либо существенно определяющему лад качеству — конечно, определяющему на данном историческом этапе — придается контрастно иное для воспринимающего

сознания значение. Образ словно искривляется, «хамелеонски переосмысливается», пока это состояние длится,—вдруг резкий поворот на верный путь, на естественный оборот, и все «высказывание» раскрывает свой истинный смысл с еще большей убедительностью.

В марше Черномора Глинка «переместил» значение тона *си*, как вводного тона до мажора, на начальную интонацию марша, сохранив его направленность в тонику *до*, но в окраске переходящей мнимой ми-минорности. Из этой лаконичной интонационной абстракции простирается воздействие на все элементы музыки, составляющие этот лад. Самое же любопытное, что почти незамеченная находка Глинки находится в тесном соответствии с эволюцией существенных качеств европейского лада в эпоху романтизма. Понятно поэтому, что действие IV акта идет сперва в направлении к замечательному характернейшему маршу как своему центру, а затем в строгом темповом ускорении через цепь танцев (*allegretto quasi andante* — «плач рабынь» — турецкий танец, *allegro con spirito* — дикие воинственные игры-выходки рабов — арабский танец, *allegro vivo* — вероятно, выход одной из наложниц гарема — лезгинка) переходящую в заключительное *vivace* — суетню и смятение среди ударов бичей.

Как интонация «зова сирен» и Гориславы, так и воздействие «черноморности» не ограничивается ни маршем, ни IV актом, а движется через всю оперу, включая увертюру, где характерное «дыхание холода» Черномора сковывает несколько раз движение музыки — богатырское усилие Руслана, и целотонная гамма полетов Черномора, как грозная туча, затеняет свет и омрачает радость. Опять-таки понятно, что Глинка сочинил марш Черномора в начальных стадиях работы над «Русланом»: интонации «черноморности» являются основным контрастом солнечности, человечности, мужественности и любви, как в борьбе постигаемым радостям жизни. Найдя оригинальнейший, неповторимо своеобразный образ Черномора, Глинка и в этом случае наивно-былинную эпопею переключает в мир великих общечеловеческих эпических народных сказаний.

В течение действия интонации и роли Наины и Черномора чередуются, составляя, однако, «контраст сообща» прекрасному миру действительности, развернутому в богатырской интродукции. В ладовом отношении образуется острое противопоставление устойчивой диатоники, с ее мужественной ясностью, аналитически изысканным, но закономерным ее же преобразованиям в «игру полутонов», в данном случае сказочностью оправданным. «Тоничности» былевого эпоса в его музыкальном претворении противопоставляется изошренная «доминантность» вплоть до мнимой атональности, как области «сказочного приключенчества». И это проводится с классически строгой последовательностью.



Верным другом, помогающим в борьбе и странствованиях мудрым советом и «магическими действиями» и направляющим жизнь на ее естественные пути, в «Руслане» выступает северный кудесник, пастух Финн. Глинка с большой симпатией и проникновенностью начертил «всю линию поведения» мудрого старца. Его речитативы эпически степенны и пластичны, весь тонус его речей внушает доверие и поддерживает бодрость и твердость духа, в них нет абстрактной безличной внежизненности «богов и волшебников театральных машин», служащих внешним средством для распутывания интриг.

Музыка, свойственная всем выступлениям Финна, слушается так же, как содержательные монологи шекспировского Проспера в «Буре» и как дружеские общения в «Вильгельме Мейстере» Гёте. Но только в ней, в музыкальной интонации Финна, больше тепла и задушевности: он — герой, испытавший в жизни глубокое горе за свою романтическую безоглядную любовь, и потому он понимает не рассудком, всем своим существом великое значение верности во взаимной любви. Он знает, что насилие в любви — бесплодно, или, как поет Людмила, обращаясь к раздосадованному отвергнутому ею Фарлафу: «Принужденной любви кто в душе справедливой примет хладный обет!», — но что власть, сила и обаяние человеческого сердца безмерны. Только надо не пропустить молодости, иначе — и тут глубина иронии старика над «мудростью старости» становится волнующей — останешься один с ощущением пустоты в невозвратимой уже жизни сердца:

К чему рассказывать, мой сын,  
Чего пересказать нет силы?  
Ах, и теперь один, один,  
Душой уснув в дверях могилы,  
Я помню горесть, и порой,  
Как о минувшем мысль родится,  
По бороде моей седой  
Слеза тяжелая катится.

Это один из прекраснейших моментов в глинкинской балладе Финна. Удивительнее всего, что как «Руслан и Людмила» — не «психологическая опера», так и Финн — не индивидуальность, а эпически обобщенный образ, — тоже чуждый «психологизму», «раздвоенности переживаний», «контрастам чувствований» и т. д. И вот средствами интеллектуально-классического искусства, не отказываясь от традиционно-оперных сказочно-феерических «вымыслов жанра», Глинка создает одно из выразительнейших, реальнейших действующих лиц в своем эпосе о «Руслане».

Ведь Одиссей тоже живой человек, но в нем живет лукавый, предприимчивый ум грека-средиземноморца. Финн же Глинка в романтической балладе, сочетавшей умное претворение культуры «оссианизма» с не юношеской иронией юного Пушкина, выступает в облике умудренного жизненным опытом созерца-

теля и вместо ожидаемого резонерства или байроновских пафосных преувеличений рассказывает свою исповедь задушевым тоном человека, много испытавшего, но человека положительного, гармоничного. Музыка правдива настолько, что описываемые сказочные ситуации ни на миг не сбивают слушателя с основной линии восприятия, что в сказочных образах перед нами разворачивается правдивый сказ о простом случае в деревенском быту.

Весь рассказ звучит в гранях наивного простодушного напева, чьи метаморфозы оказываются безграничными. Исключительная интонационная чуткость Глинки всегда мастерски проявляется в форме вариаций, но в балладе Финна эта способность вызывать в напеве новые и новые выразительные качества превосходит сочетанием чувства меры с многообразием образов в условиях вокальной композиции все созданное в этом жанре. Как осторожно ведет Глинка рассказ о сказочно-магическом — «седые колдуны», «наука тайная», а в музыке — тонкие штрихи северного пейзажа с его цвета черной стали озерами и реками среди молчания глухих лесов — мир звучащих лун, мир Калевалы. Я очень люблю прелестную симфоническую акварель «Волшебное озеро» Лядова и знаю от него, что оно навеяно «Калевалой»; но как изысканно-эстетично мышление Лядова по сравнению с образной правдивостью звукоописания севера у Глинки в скромном лаконичном эпизоде («Но, слушай, в родине моей») с сурово-затаенным проведением темы фаготами, подхватом гармонии тромбонами («Наука тайная таится») и т. д. и т. д. Все интонационно метко и все в меру. Но вот появилась Наина — «старушка злобная, седая». Как раньше, при упоминании о Черноморе («Волшебник страшный Черномор»), интонация на фоне кларнетов и фаготов не дает представления о дальнейшем тематически-причудливом содержании «черноморства», так и здесь нет темы «искривленной улыбки беззубого рта» — темы Наины, какой она слышится при встрече с Фарлафом. Наина-старушка является здесь в балладе в скерцозно-ироническом, скорее забавном, чем злобном интонационном облике (кларнеты и фаготы, «стаккатирующие» основной напев). Тем самым образы и Черномора и Наины в балладе не переходят границу основного ее тонуса: правдивого повествования о глубокой жизненной неудаче простого приветливого сердца!

Я долго остановился на этом всего-навсего лишь эпизоде в эпосе Глинки, но сказал немного, ибо немислимо в словах передать то, что музыка говорит лаконичными, но в тысячу раз более, чем мое описание, говорящими интонациями. Необходимо было только направить внимание читателей данной работы на самое существенное в балладе, но не исчерпывающее всей безмерности изобретения художественной фантазии композитора.

Эпизод встречи Руслана с Финном я выше назвал ключом ко всему эпосу, ибо это не отклонение и не одна из обычных в эпических сказаниях вставок в песнях о странствованиях. Здесь раскрывается романтическая концепция человеческой любви, являющаяся ведущей темой всего эпоса. Словом, на былевой сказ про «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой», раскрывающийся в прекрасном иллюзорно-симфоническом воссоздании народных представлений о стольном граде Киеве в атмосфере славянско-языческого культа, наслаивается лирический эпос нового времени о любви и дружбе в сказочной оболочке — поэмы о странствованиях за похищенной супругой. Дальше будет видно, что Глинка ведет повествование о странствованиях Руслана и горестях Людмилы тоже в тонах правдивого рассказа о реальных, казалось бы, вот сейчас, на наших глазах совершающихся событиях; и никого не удивляет, что Руслан, например, ведет свое глубоко философское раздумье о смерти — «Времен от вечной темноты, быть может, нет и мне спасенья» — в интонациях, всецело родственных лирическому мелосу русского бытового романса. Больше того, основной, наиболее выразительный в «Руслане» интервал, как лаконичнейшая интонация, внутри и вокруг которой наслаиваются сложные звукокомплексы, оказывается также очень характерным для русской бытовой лирики.

Так, в основе интеллектуально-художественной обработки исконных мотивов эпоса в образах романтической музыки лежат интонации, привлекающие слушателей своей эмоциональной правдивостью, ибо они всем родные, близкие, знакомые.

В этом раскрывается новая сторона обаяния и всеобъемлемости «Руслана» и причины его жизненности. Глинка был глубоко прав, с одной стороны, не архаизируя и не стилизуя эпоса сверх некоей иллюзорной грани, убеждающей наше воображение, что сказ идет про старину. С другой же стороны, он прав, не эстетизируя сказочно-феерических страниц своей музыки до полного отвлечения фантазии от эмоционального тонуса, до превращения их в экзотическую игру звуков. В этом он напоминает и русских сказочников, сказывающих про «иные страны» и века с убедительностью вот сейчас тут, у нас происходящего. Напоминает Глинка мне и одного великого своим чувством действительности итальянского художника раннего Ренессанса — Джотто. Его искусство, конечно, простодушнее и наивнее глинкинского, но ощущение действительности у них общее, только у Глинки оно проявляется в интонациях, а у Джотто в жесте. О чем бы самом чудеснейшем, невероятном Джотто ни «рассказывал» в своих волнующих фресках, он непременно заставит действующих лиц или свидетелей чуда проявить себя и свое отношение к происходящему в столь правдивых реальнейших жестах, что зритель беспрекословно подчиняется обаянию рассказа — вот словно так оно и было!

Изображая Восток, восточное, Глинка очень чутко слышит сущность многообразных интонаций, но памятуя, что то, что интонационно реально вследствие осязательности родного эмоционального тонуса для одного народа, то для другого, из-за неосознанности чужого эмоционального тонуса, будет казаться не только непонятным, но и раздражающим слух, он привносит и в свои звукопредставления о Востоке европейско-романтические интонации, приближая тем самым и более далекие для европейского слуха интонации к восприятию современников. Но даже в этом своем иллюзионистском Востоке Глинка стремился сохранить важнейшие черты звуко-самобытности и своеобразной выразительности, кристаллизируя или обобщая восточно-характерное в глубоко стилевом соответствии действительности. Таково, например, знаменитое си-бемоль-мажорное *adagio* арии Ратмира в III акте («И жар, и зной»), превосходящее все французские грезы о Востоке той же эпохи.

Пятым, позднее остальных сочиненным фрагментом начальной концепции «Руслана» была каватина Людмилы («Грустно мне, родитель дорогой»), приветливая русская лирическая — во многом «венциановская» — задушевность которой несколько затенена обязательной «фиоритурностью». Впрочем, орнаментика эта далеко не формально-вокальная. Прислушиваясь к ней, нетрудно различить в этих напевных узорах тематические «руслановские» элементы. Вот точный пример — фраза с «завитками»: «Как спою: ой, Ладо» интонирует основную попевку арии Руслана «О, Людмила, Лель сулил мне радость» в прелестном предварении. Звучат предвестники мелодии «Ах ты, доля, долюшка» и другие. В этой каватине намечается связь элегических светотеней мелоса Людмилы с мелосом Гориславы. В обращении Людмилы к Ратмиру, образ которого остроумно является в представлении шаловливо-лукавой девушки, намечаются все же черты интонационного комплекса «ратмирности». Даже в «дразнении» Фарлафа Людмиле есть намеки на сближение ее «сдерживающей смех» мелодии с мелодией хвастливого рондо, интонационность которого не могла бы развертываться именно так, если бы не память Фарлафа о дразнящей его Людмиле.

В начальной запевке каватины с «возносом» голоса в октаву после хода вниз на квинту — глубокий, но привольный вздох — звучит одна из любимых стилевых национальных интонаций эпохи. Разновидностей ее много, но сущность неизменна. В начальном хоре «Сусанина» и в каватине Антонида можно найти родственные «прощанию Людмилы с отцом» высказывания. Тут и подлинно народные элементы, и «интонационный их костюм», и гнедичевская и дельвиговская идиличность и, повторяю, много венциановского. Но все слито в обаятельном единстве «глинкинского почерка» — неуловимого словами. Глинка в этом отношении наибольший «моцартианец» среди

всех русских композиторов: Моцарт мог брать любую популярнейшую интонацию из звукоокружения и, словно по волшебству, почти не изменяя ее, раскрывать в ней еще никем не замеченные обороты и иное качество посредством тоже едва уловимых анализом свойств моцартовского почерка. Таков и Глинка.

Вот простейшая бытовая куплетная песня Ильинишны среди музыки к «Князю Холмскому». Как много вокруг Глинки было подобных песен и сколько их еще писали после него и пишут до сих пор. А между тем в песне Ильинишны сразу узнаешь глинкинское. Очевидно, все дело заключается в мастерстве интонационного отбора — в выборе из сходных попевок и вариантов самого характерного, меткого, того, что сразу запечатлевает образ и самое типическое в нем. И действительно, песню Ильинишны немислимо раз услышать, не увидев перед своим воображением живого отражения звукообраза. И кажется, что не однажды в жизни вы встречали подобный русский женский тип, и вы даже начнете вспоминать, где и когда именно и при каких обстоятельствах. Такова интонационная «сообщительность» Глинки, и так всегда происходило с его верным чувством живой интонации и самого жизненно-чуткого в ней, к чему бы ни прикоснулась его творческая мысль.

Угадывать в доступном, всеми слышимом самое существенное — это одна сторона глинкинского метода обобщения. Противоположная ей — стилистическая заостренность: в обычном найти необычное, оригинальное, своеобразное и, так сказать, индивидуализировать всем ведомое, показать в новом звуковом свете, звукоокраске. Примеров тому также не мало. Возьмем песню Рахили и «Сон Рахили» в той же музыке к «Князю Холмскому»<sup>1</sup>. Когда бы ни слышать их — слух настораживается на необычности, оригинальности всех элементов композиции. А между тем, проанализировав «состав» ее, можно удивиться обычности, известности элементов. Глинка же заставил все звучать заново, дав «материалу» иную смысловую направленность, а движению иной «пульс».

В каватине Людмилы нет резкого переосмысления венециановско-дельвиговской идилличности. Она просто полнокровнее, сочнее подобных же опытов, и потому стилистически обозначимые черты «российские» в ней не покрываются налетом сентиментализма, уже утомлявшим более требовательный слух. Глинка удивлялся, что при первом — концертном — исполнении каватине Людмилы мало аплодировали, но публика была права:

---

<sup>1</sup> К сожалению, разделившая судьбу всех прекрасных «музык» к неталантливым драматическим пьесам, эта дивная музыка, как и замечательный своей завершенной мелодической пластичностью цикл романсов «Прощание с Петербургом», созданы в период высшего расцвета творчества Глинки (1840) и достойны быть *пропилеями* к Акрополю русской классической музыки, к «Руслану». Редко вспоминают о «Холмском» Глинки и редко исполняют. Необъяснимая странность.

Глинка шел публике навстречу, а от него-то ожидали в отношении образа Людмилы нового, большего, свежего, в сравнении с Антонидой в «Иване Сусанине». В сущности, театральное вполне смотивированная форма первого выступления Людмилы (прощание с отцом, с Киевом, с подругами, обращение к отвергнутым женихам) имеет один важный недостаток: трудно уловить, где ж сама Людмила, лишь отраженная среди серии «обращений», где ее определяющий и сразу же — скажем, как Ильинишну или Рахиль в «Холмском» — интонационный комплекс? Вот только в этом отношении каватина Людмилы — среди перечисленных краеугольных камней «Руслана», сочиненных, в первую очередь, в первом, по-видимому, энтузиастическом, творческом охвате концепции, — является сравнительно менее значительным сочинением, чем персидский хор, марш Черномора, баллада Финна и каватина Гориславы. Их место в опере и в интонационном ее развитии столь органично и столь сцеплено со всеми «путями и перепутьями» действия, что вряд ли случайностью можно объяснить возникновение данных фрагментов в первую очередь.

Проследив их значение для содержания и музыкальной драматургии «Руслана», вновь и вновь хочется верить, что существовала первичная очень цельная концепция оперы, глубоко продуманная Глинкой и, в сущности своей, оставшаяся неизменной при всех дальнейших плановых приспособлениях к капризно-изменчивым требованиям театра. Печатающийся обычно в качестве первоначального плана (с братом Людмилы — совершенно лишним — Иваном-царевичем), на мой взгляд, уже запутан и перегружен сказочностью за счет эпической мерности.

Одно несомненно: судя по первым фрагментам оперы, Глинка верно наметил ее основные философические, так сказать, устремленности и уже от таковых не отступал до спешного завершения своего громадного, все разраставшегося эпоса перед самой почти постановкой. По этим основным смысловым направленностям стали группироваться, комплектироваться и переплетаться друг с другом соответственные им интонационные комплексы.

Можно удивляться, почему Глинка сразу не взялся за воплощение былинно-героического основания или фундамента «Руслана». Позволю себе высказать догадку: он мог быть спокоен, что фантазия ему всегда на любом этапе сочинения подскажет эти страницы оперы. В его концепции значение III акта, своеобразие облика Черномора и всего IV акта, наконец, трудность всей роли мудреца Финна, конечно, перевешивали все остальные части «Руслана». И думаю, что я несколько не преувеличил эмоционально-смыслового — глубокого для Глинки — противоборства «зова сирен» и призывов Гориславы («память сердца») как одного из существенных мотивов в развитии эпоса,

наравне со всей «линией» Финна. Музыкально-интонационное содержание четырех проанализированных фрагментов и место их в опере утверждает свою значимость своей же убедительностью.

В заключение этой главы одно небольшое существенное дополнение. Есть убедительное свидетельство, что как и в «Иване Сусанине», так и при сочинении «Руслана и Людмилы» воображение и мышление Глинки, работая по канве целостно продуманной концепции, «сочиняли» музыку раньше слов, то есть не только раньше всего либретто, но и прежде отдельных фрагментов. В этом заключалась и удача и неудача судьбы Глинки. Удача в том, что, несмотря на «ухабы» либретто, музыкально-интонационная и стилевая цельность «Руслана» не потерялась. Неудача — в длительных и при данном предположении понятных поисках «поэтов» и недоразумениях с ними (просто даже взаимном непонимании). Удовлетворять требованиям Глинки при сложившейся уже музыке, да еще музыке такого мастера формы, было делом не только трудным, но едва ли не безнадежным!<sup>1</sup>

### III

Характер героев эпоса «Руслана» Глинка не выявляет системой лейтмотивов. По-моцартовски он централизует идею-образ в какой-либо классически развитой монументальной арии. Потом в течение хода действия вокруг данного действующего лица накапливается комплекс определяющих его родственных интонаций, по которым слушатель в состоянии охватить во всей полноте его музыкально-образное становление.

Мало этого — образуются парные или параллельные сопоставления интонационных комплексов в зависимости от взаимоотношений героев и драматических ситуаций (Людмила и Руслан, Горислава и Ратмир, Наина и Черномор). Иногда сопоставление происходит по соответствию эмоциональных состояний: печаль Людмилы — печаль Гориславы — печаль киевлян; культ наслаждения объединяет интонации «дев Наины» с инто-

---

<sup>1</sup> Во втором из вышецитированных в связи с созданием «Ивана Сусанина» писем к В. В. Стасову В. Ф. Одоевский сообщает следующее: «Относительно „Руслана“ я знал только некоторые, первоначальные мелодии, которые плодились у Глинки не по дням, а по часам, несколько оркестровых очерков — и только; по обычаю Михаила Ивановича, музыка у него была готова прежде слов; подавляемый, так сказать, богатством своих музыкальных идей, он роскошной рукою сыпал их на бумагу, где они, кажется, сами собою развивались, цвели и плодились. В эту минуту, за исключением главной мысли и нескольких стихов Пушкина, — либретто еще не существовало, и об нем у Михаила Ивановича всего менее было заботы» («Ежегодник императорских театров». Сезон 1892/93 г., с. 481).

нациями Ратмира. Есть соприкосновения у «вещих» стариков — Баяна и Финна.

Таким образом, возникают перекрестные и как бы перекинутые от одной «точки» действия на другую, и порой отдаленную, «интонационные арки» или соответствия. Эти «арки» ориентируют слух из акта в акт, из одной эпической песни в другую, и в целом возникает стройный мир «перекликающихся» звукообразов.

Надо еще принять во внимание своеобразие глинкинского мелодического «кантиленного» развития: обрастание каждой попевки или интонационного комплекса подголосками-соидеями и метод расцветания идеи-образа показом ее в новых вариантах (например, в III акте гедонистические высказывания Ратмира: «Зачем любить, зачем страдать», призывы дев: «милый путник» и т. д., причет Гориславы, колебания Руслана составляют ярко распускающийся ансамбль вариантных сопоставлений нескольких «интонационных стержней»).

Наконец, «опевание» какой-либо лаконичной попевки из нее же рождающимися побегами-мотивами (например, начало каватины Людмилы, оркестровое введение арии Руслана, переходящее в речитатив «О поле, поле» и затем в кантилену «Времен от вечной темноты») также создает впечатление расцветания мысли, но среди перекрестных, арочных сопоставлений образует как бы самодовлеющее живое повествование или высказывание. Ярчайший образец «опевания» единой попевки и вызревания из нее цельного эпизода, конечно, баллада Финна.

Образ Финна очень труден для исполнителя. Он, как верный друг, появляется вослед героям и каждый раз в новом, интонационно ином обличье; только мерная, уверенная в своих силах и потому неторопливо-спокойная «поступь» его речитативов всюду более или менее сородственна. И все же при всей «самодовлеемости» каждого отдельного появления Финна — из самого разнообразия — возникает убедительно цельный образ!..

Объединяющими громадные пространства «Руслана» — при всей многоликости его «внутри-форм» — пластами можно считать большие отделы вариаций-вариантов: интродукция, баллада Финна, рассказ Головы, персидский хор, которые вносят в этот мощный художественный организм своеобразный *повтор* форм раскрытия идей-образов. К тому же в вариациях как раз часто находят себе особенно органичное и последовательное применение только что описанные принципы попевочно-подголосочного «ветвистого» развития, наряду с узорчато-орнаментальным «ковровым» искусством.

Исключительно прекрасным по мощности развития-расцветания и пластичности мелодического содержания вариационно-вариантным построением выступает массивная (но не тяжело-весная) интродукция: былинный пир. Именно в отношении ее можно говорить о звуковой архитектуре Глинки. А вместе с тем



как проста и скромна по своей народно-исконной форме основная идея: запеваля и хор. В чередовании запевков, вещей песен и памятки Баяна о Пушкине, то есть сольных фрагментов, со вспыхивающими каждый раз пламенно здравицами хоров, разрастается картина древнеязыческого величавого празднества, заканчивающаяся могучим ликующим ансамблем. Стройность, мерность, сдержанность, ясность чувства, радость, дружная и светлая, не пьянящая, не бражная, сознание своего достоинства и спокойная уверенность в своей силе — словно все это создано не в XIX нервном и буржуазно-торгашеском веке!

Интонационным основанием, зерном или запевкой, откуда исходит столь богатое многообразностью монументальное эпическое повествование, служит лаконичная пластично-рельефная попевка Баяна «Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой» из отдельных трех звеньев и в основном своем первом звене состоящая из тех же элементов, как напев баллады Финна (шестизвучный звукоряд от тоники).

При ближайшем вслушивании в нее оказывается, что эта попевка — вариант, спокойный и плавный, бодрой, *удалой интонации главной партии-темы увертюры*, с одной стороны; и, с другой — она находит свой романтический отзвук в развертывании монолога-раздумья «О поле, поле». Впрочем, минорное переключение баяновой запевки имеется в самой интродукции, в вариации-каноне «Меркнут светила» (ми-бемоль минор).

Наиболее полный и совершенный вид интонации-попевки «Дел давно минувших» звучит в начальной фразе аллегро арии Руслана «Дай, Перун, булатный меч мне по руке». С ней связан в опере сложный комплекс представлений о славянско-магической старине, языческом культе, богатырских подвигах, раздумье о жизни и смерти и т. п. Ее строй и движение (от вариантноразличной заполненной квинты в сексту с обратным ходом вниз) строго симметричны. В упомянутой начальной фразе мелодии «Дай, Перун, булатный меч мне по руке» в интонации внутри является новое, третье звено — обнаженная скачком вверх секста, и дальнейшее развитие мелодии основывается на торможении окончательного утверждения тоники, с заключительным «кадансовым росчерком» перед ней с захватом доминанты в нижнем регистре.

Мышление Глинки настолько органично, что и этот «росчерк» уже предварен в медленном темпе во введении к арии, во фразе «Кто тебя усеял мертвыми костями», где доминанта хроматическим движением становится тоникой другой тональности. Вообще проведение данной интонации-попевки через всю арию Руслана глубоко органично, постепенно, плавно и пластично-закономерно. То, что такое проведение происходит в центральной монументальной арии главного действующего героя эпоса, усиливает значимость происходящего. Отсюда интонационно-арочная связь героической арии с величавой интродукцией,

с ее отправным эпическим устремлением: сказание о делах давно минувших дней, о преданьях глубокой старины. Но здесь и эмоциональная «вершина» тревоги Руслана за свершение подвига (только не надо путать сказочно-образного повода тревоги и наивности «интриги» с сущностью, с глубиной раздумья героя о жизни и смерти), после которой начинается постепенное «схождение» к удачам, хотя бы и через испытания.

Вообще следует обратить внимание, как чутко Глинка переключает в музыкально-интонационное действие, симфонизирует существеннейшие «мотивы и ходы» литературного эпоса: странствования, счастье, неожиданная беда, отправление на подвиг, опасности, неожиданные встречи, обольщения, поддержка со стороны от сочувствующего ума или силы, удачи, новые испытания среди них, окончательная удача, счастье, ликование — все распределено и выявлено мерно и обстоятельно. Само собою разумеется, что «эмоциональным цементом» свершающегося становится раскрытие характеров героев в вокально-стройных, «полнокровных» формах через смыслово развернутую вокализацию. Стимулами к «представительству» характеров, конечно, служат взаимоотношения действующих лиц — героев эпоса среди сплетений только что перечисленных «мотивов» сказа. Каватина Людмилы в I акте, баллада Финна, знаменитое рондо хвастливого Фарлафа и ария Руслана — во II, арии Гориславы и Ратмира — в III, марш «немного героя» Черномора — в IV акте — эмоционально-чутко расставленные «обнаружения» характеров. Слово «собирательные лучи», сплетаются в каждом из этих выступлений определяющие поведение данного героя звукокомплексы с наиболее «показательными» интонациями.

Я умышленно пользуюсь словами «представительство», «обнаружение», «показательный», «собирательный», чтобы направить внимание читателя на основное качество глинкинского мышления, вполне отвечающее эпическому стилю. Тут нет «психологизма» с его анализом *индивидуального* как самодовлеющего начала. Мысль Глинки всегда «объективирована» на живое восприятие слушателей и в этом отношении «экономна»; смешно утверждать, что герои «Руслана» — внеэмоциональны, внепсихологичны, что это «условные типы», к которым приставляется музыка «расточительного мелодиста». Такому утверждению всецело и прежде всего противоречат задушевность, пламенность, человечность и эмоциональная образность музыки. Но *психологическое, эмоциональное* у Глинки не преобладает. Оно выступает в той мере, в какой определяется сплетением обстоятельств, ситуаций и сплетением «мотивов» эпического сказа.

Итак, уже по самому сжато наблюдению за интонационно-арочными перекрытиями и сплетениями музыкальных тематических комплексов, за точностью распределения всего музыкального материала по «мотивам» действия и повествования, за органическим ростом попевок-подголосков и мелодическим

их «обрастанием» и орнаментированием в строго последовательной смысловой направленности, вполне соответствующей логике становления эпического сказа, слышно и видно главное: что музыка и вся концепция «Руслана», анализируемые в пределах жанра, а не путем раздраженных восклицаний «зачем то, а не это», развиваются вполне стиливо закономерно. А между тем большая часть споров вокруг «Руслана» шла мимо этой закономерности, так разумно-пластично обнаруживаемой методом композитора, и диктовалась требованиями вкусов критиков и непризнанием за Глинкой самостоятельного выбора жанра со всеми вытекающими из этого выбора выводами.

Продолжим наблюдение за соответствиями звукоидей, за раскрытием взаимооткликов («интонационных эхо») музыки как процессом развертывания формы в сценическом времени. Возьмем эмоционально-лирическую сферу. Частью уже было указано, что элегические интонации, связанные с бытовой романсной песенностью, переключаются из персонажа в персонаж и даже в хоровую лирику, но, конечно, каждый раз в различной «сгущенности» эмоций и степени светотени. Подчеркиваю *светотени*, ибо о красочности в отношении природы и качественности данных интонаций говорить можно лишь очень условно. Красочные, темброво-темпераментные интонации Ратмира, дев Наины, темброво-приглушенные — рабынь Черномора и его самого выступают в резком противополжении лирико-элегическому эмоциональному тону русско-славянского песенно-романсного мелоса.

Через всю оперу переплетаются с этим мелосом только знойные интонации Ратмира, начиная с ансамблей I акта<sup>1</sup>, через III — «ратмировский» — акт к великолепному романсу V акта («Она мне жизнь, она мне радость»). Основные интонационно-гармонические предпосылки звучат уже в прекрасном, импрессионистски пронизательном антракте к III акту: колоннада его гармоний обвивается орнаментами «разложенных» арпеджий, словно плющом или виноградными листьями. Прелестный антично-вакхический пейзаж! Совсем контрастна этой жизнеопьяненности элегическая лирика Гориславы и Людмилы. Первая тень элегичности в интонациях Людмилы набегаёт, правда, лишь слегка проходящим облачком — «Разгони тоску мою». Но в арии-причитании IV акта «Вдали от милого» и в песне-раздумье «Ах ты, доля, долюшка» скорбь Людмилы, эмоционально качественно иная, чем Гориславы, что очень тонко и чутко в стилистическом отношении подчеркнуто Глинкой, сгущается в предгрозовый сумрак, разряжаясь в бессилии девичьего гнева

---

<sup>1</sup> Интересная деталь: в своей «здравнице» в былинной интродукции I акта — «Лейте полнее кубок златой» — Ратмир, интонируя и развивая основную попевку «преданий старины глубокой» в развитом виде (с «обнаженной» секстой, как переходом от первой части фразы), предваряет размышления Руслана в арии III акта.

(«Безумный волшебник» — драматизированное аллегро арии Людмилы). У Гориславы в ее арии («Любви роскошная звезда») при всей славянизированной интонационной мягкости звучит иная экспрессия, иной эмоциональный тонус, даже на грани чувственной экзальтации, лишь умеряемой эпическим стилем, но не скрываемой. Наконец, тот же ля-минорный элегический мелос в хоре (плаче по Людмиле) «Не проснется птичка утром» превращает интонацию си-минорного причета Людмилы («Вдали от милого») в эпически-обрядовую массовую стилизацию индивидуального девичьего причета. Это «интонационное эхо», интонационная арка свидетельствует как об эмоциональной чуткости Глинки, так и о его глубоко эпическом пронизательном чувстве стиля, не говоря уже о мастерстве оперной формы.

Отмечу еще напрашивающееся на внимание наблюдение тонального порядка: слух запоминает ми-бемоль-мажорность в лирике Ратмира и ля-минорность элегичности через все акты, вероятно, из-за контрастно-эмоционального параллелизма. Между этими тональными сферами взаимоотношение определяется интервалами увеличенной кварты или уменьшенной квинты. Между крайними точками этого интервала естественно вклиняются си-бемоль мажор — спокойно-светлая тональность «Руслана» (вечерняя заря — ария Ратмира в III акте «И жар и зной сменила ночи тень», утренняя заря — пробуждение Людмилы, в V акте, а также мировоззренческая гармоничность и ясность языческого былинного строя великолепного си-бемоль мажора в интродукции) и ре мажор — блеск и радость музыки (увертюра и финал, и эпизодически в центральной арии Руслана).

Можно еще несколько детализировать тональные взаимоотношения, обнаруживающие, по-видимому, план Глинки. Например, ми мажор персидского хора и танцев чародейств Наины в III акте является, как и си-бемоль мажор арии Ратмира, результатом сопоставления тех же контрастно-тональных интонаций ля минора Гориславы и ми-бемольности Ратмира: в одном случае это заполнение «пространства» — тонального диссонанса между ля и ми-бемоль си-бемоль-мажорностью, в другом — «расширение» его переключением в ми-мажорную сферу, что точно соответствует нормам «разрешения» интервала между ними.

Не вдаюсь в подробности. Укажу только, что установление подобного рода тональных звеньев свидетельствует о преобладании в слуховом строе Глинки интонационно-тонально-интервального сопряжения над формальными связями «родства тонов». В эпоху «Руслана» эти «родственные» связи, в сущности, уже были смещены в музыке новыми, более контрастными и более напряженными тональными соотношениями. «Родственники» слишком уж породнились, чтобы ранее чувствовавшаяся отдаленность теперь могла удовлетворить романтический слух.

Доминантная тональность уже вошла в состав тональности тоники, благодаря частому интонированию внутри мажора повышенной IV ступени, из «хромы», из «окраски» ставшей вводно-тонным элементом внутри лада.

И Глинка прав, когда в своей увертюре к «Руслану» интонирует вторую тему — «кантиленную» — сперва в фа мажоре, а в репризе в ля мажоре, тем самым указывая, что для его слуха уже нет напряженного соотношения между ля и ре мажором.

Не предваряя содержания следующей главы, скажу только, что тонально-контрастные «переклички» в «Руслане» почти все вытекают из интонационно-смысловых взаимоотношений, соответственно ситуациям или эмоциональным тонусам происходящего или раскрытия характера действующих лиц.

Перехожу к «перекличкам» или интонационно-арочным сплетениям мелодий орнаментов, «кадансовых росчерков» и последовательностей различного рода мелодических и гармонических «фрагментов», носящих смыслово-тематическое содержание. Раньше было указано на присутствие в «росчерках» первой части каватины Людмилы интонационных «намеков» кантиленной мелодии Руслана («О Людмила, Лель сулил нам счастье»). Того же порядка явления в сцене пробуждения Людмилы в V акте в фиоритурах ее си-бемоль-мажорной мелодии («Радость, счастье ясное и восторг любви») <sup>1</sup>.

Фрагмент той же кантилены Руслана: «Что смягченный рок отдаст мне», звучащий и в указанных «росчерках» Людмилы, как известно, получает смыслово-важное значение в средней центральной части развития увертюры, и многообразие тем «демонстрируется», то выступая решительно и властно, как цель подвига, то в скерцозно-иронической усмешке, словно в интонировании Наины или рабов Черномора. Ударно-ритмическая интонация литавр (тоника — субдоминанта и доминанта — тоника) в увертюре акцентируется перед молением Лелю в заключительной части каватины Людмилы. Молчание, тишина, скованность жизни, морозное оцепенение, охватившее всех после похищения Людмилы (знаменитые дрящиеся валторны так понятны каждому музыканту, когда напряженно вслушиваешься во внезапно наступившую тишину, или среди работы ночью вдруг остановишься и удивляешься: как все вокруг тихо, и то ли хочется, чтобы возник звук, то ли страшишься его!), в становлении увертюры оказывается одним из «приемов борьбы» Черномора с Русланом. Тематическая «разработка» построена на противопоставлении движению — размаху богатырской поступи — ледяного оцепенения (длящиеся валторны и «вздраги-

---

<sup>1</sup> См. росчерк «Радость, милый мой» и дальше в развитии мелоса: «Разлуке конец, конец!» — «Радость в сердце льется райской струей» — «Разлуке конец». Словом, симметрия по отношению к тем же элементам в первой каватине.

вания» деревянных и *pizzicato* струнных). Вспышка ревности Руслана в беседе с Финном (II акт) получает развитие в страстном монологе Руслана перед спящей Людмилой в финале IV акта. Это редкий в эпосе Глинки пример динамизации эффекта на расстоянии.

Но самое любопытное явление в становлении интонационно-схематического содержания оперы — смысловое раскрытие и переосмысление различного рода гаммовых (звукорядных) последований. Логичность этого процесса показывает, что Глинка сознательно осуществлял в нем желанный ему художественно-образный принцип. Обычно отмечается мягкая, плавная «линия гармоний» «радуги» (нисходящее гаммовое мажоро-минорное движение деревянных, на фоне и с поддержкой фортепиано и арфы) и грозное «атональное» последование целотонной гаммы Черномора.

Примирающая мягкая плавность гаммообразного, с преобладанием полутонов, «скольжения голосов» встречается в «Руслане» нередко, служа иногда приветственным жестом (Руслан входит к Финну), иногда кадансовым успокоением (оркестровый «отыгрыш» колыбельной Людмилы — конец 1-й картины IV акта). Но чаще всего Глинка пользуется «скользящей плавностью хромофрагментов» в элегических интонациях для получения сумеречной светотени. Подобных последовательностей много в арии-каватине Гориславы (III акт) и в хоре «Не проснется птичка утром» (V акт, 2-я картина, особенно при репликах подавленного трусостью Фарлафа: «Могила! Гроб! Какие песни» и т. д.).

В марше Черномора (средняя часть фа мажор) образуются звенья скользящих гармоний переменных тональностей — это уже вне эмоционально-элегических гаммовых последований. Весь же своеобразный мир интонаций марша составляет двенадцатитоновый звукоряд, в котором каждый из полутонов получает качества «вводного тона» — и здесь один предел «черноморской интонационности». Это — мир изощренной фантастики, волшебств Черномора. В сущности, приготовлением к нему служит III акт — «чародейств Наины» с экзотикой мажоро-минора в хорах дев финального нарастания обольщений. То же и в оборотительных танцах этого акта с их «вкусными» акварельными нюансами повышенных и пониженных ступеней: все время очаровательное колыхание изменчивой ладовости, ощущение мажоро-минорности, причем еще связанное с выразительным языком тембров солирующих инструментов. Благодаря тому, что «хроматика» мелоса теряет свою тональную нейтральность и все время «дразнит» слух ладовыми отклонениями в пределах мажорного звукоряда, восприятие заинтересовано непрерывно: получается «мелодия красочных оттенков».

Простая, к примеру, но прелестная деталь — соло гобоя в до-мажорной «дансантажной» вариации (*grazioso*), когда повы-

шенная вторая ступень направляет слух к ми мажору (основная тональность танцев), а «проходящие» повышения IV и I ступеней напоминают о близких соль и ре мажорах. Сколько в этом интонационно-чуткого ощущения переливчатости тональных красок! И одновременно сколько чувства *мелодической протяженности* — драгоценного чувства, обеспечивающего классическую меру тональных взаимоотношений и единство формы.

В самом деле, «танцы чародейств Наины» сотканы большей частью из обычных «квадратных» периодов, то есть из отдельных звеньев очень длинной цепи. А звучит она как красочно мерцающее интонационно-непрерывное мелодическое развитие, «журчащая речь о сказочных вымыслах»! Модуляций будто и нет. словно это почти уже двенадцатиступенный ми мажор — ми минор с переменными тониками. *Почти*, ибо такова здесь лишь направленность мысли Глинки и его тонкого слуха, интонационно-мелодически сопоставляющего тональности. В марше Черномора мы имеем уже несомненный двенадцатиступенный лад — до мажор, в котором модуляции воспринимаются как отклонения единого лада<sup>1</sup>.

Для эпохи «Руслана» обращение Глинки с тонально-тембровой красочностью не является новым открытием. Это — закономерность, чувство меры и стиля, вкус к красочным переливам, а главное, чувство «мелодической протяженности» на длительных расстояниях музыки среди разнокачественных смен, свойственных лично ему в высшей художественной степени, наряду с исключительным техническим мастерством выполнения любого замысла.

Сравнивая суровый светлый диатонизм интродукции с этой направленностью мысли к «диатонизации хроматизма», к построению из тонально-нейтрального хроматического звукоряда, словно бы диатонического по напряженности вводных тонов лада, не верится, что эти крайние тон-сферы распределены в одном произведении, не смешиваясь в грубом презрении к стилю. Правда, связью между ними служат элегически чувствительные «скользящие» гаммовые интонации в мелодиях и подголосках с «переменными полутонами» (см. выше), идущие почти через всю оперу и повсеместно любимые Глинкой (напоминаю, например, основной напев «Вальса-фантазии» или романс «Не искушай меня без нужды»). Но светотеневые интонации, свойственные эмоциональной элегической сфере, все же не так уж близки качественно иной сфере «звукочасочных чародейств».

Но есть еще третья тон-сфера в «Руслане» с обратным направлением «гаммовости» — не к сглаживанию переходов от тона к тону вводными тонами, а к «снятию» полутонности. Крайний предел ее — целотонная нисходящая гамма Черномора. Постепенное приближение к ней можно считать от «гаммы радуги»

---

<sup>1</sup> См. книгу третью данного исследования: анализ марша Черномора.

(см. выше), особенно, как она проходит в увертюре, в заключительном этапе, преследуемая целотонной гаммой. Это — цифра 16 партитуры «Руслана» в издании Юргенсона. Что еще интересно обнаруживается в увертюре, это постепенность, с которой ярко-образно многократное интонирование тематического фрагмента «что смягченный рок отдаст мне» — в конце увертюры — становится все гаммообразнее; в изложении побочной партии акцентируется развитие данного фрагмента «и любовь твою и ласки», затем в басах же возникает, как новый облик-вариант, «гамма радуги», явно вытекающая из фрагмента «и любовь твою и ласки» и, в свою очередь, сменяется настойчивостью «гаммы Черномора», проводимой fortissimo (альты, виолончели и контрабасы, фаготы и контрафаготы, два тромбона). Начальная интонация героической главной темы увертюры (вариант попевки «дела давно минувших дней») торжествует над Черномором и стреттно, «в буре и натиске», завершает движение. Гамма Черномора здесь, в увертюре, образно-отчетливо противопоставляет себя мягкой «гамме радуги», затеняя ее (снимая полутона), а «гамма радуги» в данном развитии движения восходит к фрагменту кантилены Руслана. Перед нами еще один пример интонационно-образного развития через сопоставление вариантов, да еще на гаммовых, то есть, казалось, невыразительных, «стертых» последованиях.

Оглядываясь с этой точки зрения уже на всю увертюру с начальных тактов, легко убедиться, что гаммовые пассажи («разбеги») после богатырских ударов tutti оркестра тоже имеют не формальное назначение переходов, а образно-выразительное: в них в потенции заключена главная тема увертюры с характерным взлетом, через заполненную в гамме квинту, в сексту и обратным движением. И тогда понятно, почему в развитии увертюры этот гаммово-симметричный «пробег» занимает внимание: он получает образно-смысловое значение, выступая возле иронически-обессиленных и искаженных интонационно «кулаков» начального tutti увертюры, тоже как обессиленный «разбег».

Тут мы можем наблюдать, с какой последовательностью и гибкостью Глинка в инструментальной форме владеет реалистически-интонационным образно-выразительным развитием тем-попевок. И ничего лишнего. Ничего внешне формального. Каждое движение музыки обусловлено взаимодействием предшествующих и последующих «высказываний», «раскрытий» содержания тон-идеи.

Вот попытка смыслово сгруппировать основные интонации-попевки «Руслана», как постоянно переплетающиеся в действии, вариантно изменяющиеся, так и редко выступающие, но имеющие смысловое значение на каком-либо этапе эпоса:

I. Славянско-языческие представления о богах, природе, родине, предках, богатырских подвигах, борьбе светлых и темных сил и обрядово-бытовые действия. Сюда соотносятся попевки



Баяна с их многообразными вариантными переключениями (отмечу, кроме главной темы увертюры, наличие третьего звена первой попевки Баяна «преданья старины глубокой» в замечательной мелодии славления бога любви Леля, «русской эпиграммой» «Лель таинственный, упоительный»<sup>1</sup>, «гамма радуги» с ее последующей эмоционализацией в ряде вариантов-переосмыслений, гамма полета Черномора, интонация оцепенения, интонации «здравниц» и «славлений», «плачей» и «причитаний» (почти все из основной попевки Баяна и частью из эпических интонаций скорби по родине и родным — Людмилы).

II. Любовь — Эрос, как власть, сила, плодотворная и, наоборот, чувственная, бесплодная, с переходом в иронию над жизнью. Любовь — страсть и любовь — верность. Сюда относятся из предыдущего хваления Лелю многочисленные варианты попевок Ратмира, «зовы сирен Наины», ее ироническая усмешка, тоска Гориславы (с характерной секвенцией «Ужели мне во цвете лет»), напев баллады Финна в его многообразном претворении, попевки любовной кантилены Руслана (одна из них «Что смягченный рок отдаст мне» в увертюре становится интонацией цели странствований — целью подвига, против которой воздвигают препятствия Черномор и Наина) и его ревности, попевки любовной тоски и радостного пробуждения Людмилы.

III. Эпически-повествовательные звукокартины и эпизодически описательные интонации драматических столкновений, состояний и ситуаций. Сюда относятся ритмоимитации движений, ударов, а также — редкие в «Руслане» — «натуралистические звукоподражания» (например, «стону вьюги», когда Голова дует, игре гуслей в сцене пира, в интродукции), затем боевые фанфары и кличи, различные восклицания и возгласы (в интонациях Наины и Фарлафа, особенно же в хоровом симфоническом наблюдении за боем Руслана с Черномором — хор: «Погибнет, погибнет»). По звукокартинности интонаций выразительны антракты ко II и IV актам оперы с их ясной звукообразительностью. И антракт к III акту по своей импрессионистски-образной звукописи. Основные попевки, ритмоимитации движений и образно-выразительные комплексы гармоний этих симфонических картин «инкрустируются» потом в ткань действия и продолжают свою «жизнь», сплетаясь с остальными действенными интонациями-комплексами вокруг каждого героя.

IV. Интонации, не входящие в развитие сюжета, действия, идеи, а между тем крайне одушевляющие музыку своим, если можно так выразиться, психореализмом. Например, часто встречающиеся русские обороты голоса с движением на просторный

---

<sup>1</sup> Стоит только перевести это третье звено баяновой попевки из си-бемоль мажора в си мажор (си, до-диез, ре-диез, ми, ре-диез, до-диез, соль-диез, си, ля-диез), как ее тождество, но вариантное, с мелодией Леля, станет вполне явным!

интервал (на октаву, на большую сексту), воспринимаемые как широкое, привольное «степное» дыхание. Они характерны вообще для стиля Глинки, а для «Руслана» — тем более, выражая эпическую сочную и протяжную речь.

Дело не только в запевках, но и во внутримелодических «возносах», взлетах голоса с длительной остановкой на вершине и плавным опусканием. Очень красиво распевно звучат в первой песне Баяна такого рода «задержки» на концах начальной мелодической фразы: «цветок любви весны...», «на зов любви спешит...», «и солнце вновь взойдет» и т. п. Как глубокий длительный вздох, воспринимается фраза Финна «Ах! и теперь один, один» и начало монолога-арии Руслана «О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями?»<sup>1</sup>. Рассеянные по опере, эти типично национальные песенно-задушевные распевности составляют в целом стилистический образный комплекс и качества музыки, а не случайную черту той или иной мелодии. Контрастом таким привольным по объемности дыхания интонациям служат выражаемые музыкально-речево, вне кантиленности, состояния страха, испуга, удивления, ожидания в интонациях, не имеющих тематического значения, а лишь преходящих, но образно-характерных. Сюда можно отнести знаменитое по экспрессии, хотя речитатируемое на одном тоне, приращение Наины Фарлафу: «Людмилу унесем тайком» и т. д. В той же сцене замечательна интонационно-экспрессивная «игра» эмоциональным тонусом гласных в восклицаниях Фарлафа — в высоком регистре, *у* («о, ужас!»), *а* («влезай»), *о* («в горе») и т. д.

Интонации испуга, недоумения, смятения и вместе с тем оцепенения и скованности мысли и движения идут через всю оперу, от увертюры (в разработке) и от момента похищения Людмилы Черномором в I акте и в знаменитом каноне. Они попевочно-тематически различны, но имеют нечто общее либо в длительно выдерживаемых гармониях оркестра, либо в скованности движения голоса и монотонности, почти недвижности интонирования. Во II акте интонации подобного рода состояний присутствуют Фарлафу в его сцене с Наиной, в IV акте в хоре «Погибнет» и в сцене Руслана, Ратмира и Гориславы перед погруженной в сон Людмилкой (Горислава и Ратмир: «Волшебный сковал ее сон» и т. д.), в V акте, 1-й картине, в исключительно интересном, с данной точки зрения, трепетном и тревожном «речитационном» хоре испуганных рабов Черномора «В страшном смятенье»<sup>2</sup>. В нем как бы подытожена вся сумма «тревог и вол-

---

<sup>1</sup> Также начало каватины Гориславы «Любви роскошная звезда» — страстный вздох.

<sup>2</sup> Хор рабов — хор опасений за судьбу. Это последняя точка в развитии препятствий, мешающих, согласно предсказанию вещего Баяна (вторая песня в интродукции), соединению любящих, разъединенных бурей, подобно разметенным осенью листьям. По музыке (ля-бемоль мажор-минор) хор рабов — один из замечательных симфонически-драматизированных моментов оперы,

нений» из-за окружающих героев опасностей, так что можно наблюдать «сквозную линию» подобных психологических состояний, почти параллельную линии любовного томления и скорби.

Остается напомнить еще о злобной иронии Наины в ее речитациях и особенно в сопровождающей ее появление перед Фарлафом лаконичной фразке деревянных духовых, всегда звучащей как злобная усмешка над человеческим чувством. Фразка чутко найдена Глинкой и, вероятно, сразу в данном «колючем» тембре. Несмотря на свой предельный лаконизм и эпизодичность, она словно вклинивается в музыку и никогда в течение слушания оперы не забывается, то есть не звуча, звучит. Глинка добился незримого присутствия Наины (кроме начала III акта, где она кратковременно находится перед зрителем) во все время, пока разворачивается сказ о спасении Людмилы и победе идеи верности в любви.

Отсюда, с этой точки действия — с последней усмешки Наины и Черномора («чернобогов») над Русланом и Людмилой — следует взглянуть на всю эмоциональную эпико-романтическую концепцию оперы, чтобы через осознание этой концепции ясным было ее музыкально-вокально-симфоническое отображение в «жизни интервалов» и становлении лада как первоосновных выразительных *качеств* музыки. Подчеркиваю *качеств*, а не средств, формально-технологических. И жизнь интервалов, и становление лада в опере Глинки я рассматриваю как одно из существенных выявлений *интонации*, эмоционально-реалистической основы и качественного развития, направляемого интеллектом и осуществляемого в интонируемых звукообразах. Нет надобности после рассмотрения, как размещены по всей композиции существенные образно-музыкальные комплексы и как сплетены они друг с другом, пересматривать весь ход действия, все «песни-акты» эпоса. Достаточно вернуться к величественной или, как говаривал В. В. Стасов, к капитальной интродукции «Руслана», предваряющей дальнейшую цепь событий в «вещих песнях» Баяна. Не без намерения, не необдуманно построил Глинка — и с каким тщанием и совершенством! — в начале оперы столь монументальное эпическое сооружение.

---

особенно по сочетанию в нем дыхания Черномора — его приемов «устрашения» (выдержанные октавы деревянных, подобно валторнам в сцене оцепенения I акта, и т. д.) — с ритмами взволнованного скерцо, с частыми акцентами «сфорцандо», словно перебоями и «стуками» сердца в состоянии ужаса, с цезурами — будто «оцепенел язык», «не хватает слов» — и сменами бурного нарастания боязливыми *riano*.

Во всем этом много своеобразно глинканского переключения бетховенской скерцозности (к примеру, напомним скерцо Второй симфонии) в театральный эпико-драматический план. И сделано такое переключение с тонким вкусом и стилевым чутьем богатыми идеями художественного интеллекта. Тема о «следах» Глюка, Моцарта, Бетховена в «Руслане» — одна из любопытных. Вторая симфония Бетховена занимает в этих «следах» не последнее место!

И даже если допустить, что музыка могла быть создана до слов, — все равно, ведь Глинка же, а не кто другой, должен был потребовать от либреттиста слов и размеров стихов именно таких, какие соответствовали бы уже выраженным в музыке образам, носителям звукоидей. Поэтому к внимательному рассмотрению интродукции и обратимся.

#### IV

Концепция интродукции к «Руслану» овеяна идеями-представлениями о древней Киевской Руси на основе российско-славянских, популярных в обществе чаяний и гаданий. Не буду вдаваться ни в рассказ всем известного историко-политического истока и обоснования этих чаяний, так же как и в критическое рассмотрение этнологической и этнографической обоснованности воссозданного на основе их, то есть чаяний и гаданий, российско-славянского идейно-образного комплекса, особенно в литературе (сказки, эпос, мифология славянского язычества и т. д.). Находка «Слова о полку Игореве» весьма помогла всему этому движению.

Глинка не мог не быть в курсе подобного круга идей, к тому же во времена его молодости все более и более «восполнявшегося» убеждениями в несомненности всегда «в старину» себя выявлявшего вольнолюбия русского народа. Отсюда шла политическая идеализация «свободных» русских городов, вечерового уклада и т. п. Идеализировалась и была о Киеве. Но в поэтическом отношении во всех этих «воссозданиях» всегда таились прогрессивные сопоставления и сравнения (подразумеваемые, конечно, то есть без акцента на *tertium comparationis* — на деспотической роли самодержавия в подавлении народных вольностей).

Сопоставления и сравнения с современным положением вещей выражались в том, что древнее славянско-русское язычество, древнерусско-славянский политический строй и уклад жизни оказывались исконной народной и притом государственной культурой, а не «заблуждением и мраком», то есть, значит, вольнолюбивее, глубже и прекраснее и, конечно, поэтичнее самодержавия и подавленного им православия.

Что Глинка это знал — сомнений быть не может. Сочувствовал ли? Скорее всего, да: трудно ему, правдивому, не лгавшему никогда перед своим творчеством художнику, было бы создать не только образ Ивана Сусанина — единственный психологически-реальный тип русского крестьянина в оперном театре — и народный кант «Славься» там же; но главное — воссоздать столь музыкально-образно убедительно картины Киевской Руси с изумительно прекрасной эпико-поэтической фигурой Баяна

и народными былинными представлениями обо всем укладе жизни лет давно минувших. Глинка вполне мог в начале «Руслана» ограничиться ансамблем и хором — «здравницей молодым», затем выступлением Людмилы и вести действие дальше. Вместо этого в запевах и песнях Баяна разворачивается поэтическая концепция преданий старины глубокой, славянско-языческая «теория» создания мира и вещие речи о неминуемом для всех велении рока. Рок этот мыслится не отвлеченно, не мистически, а как естественная людская судьба — смерть, в соответствии с чредой времен года: как осенью «разметенные листья», за весной и за летним созревaniem плодов любовного весеннего цветения, «существа природы» подвергаются зимнему оцепенению.

И в жизни людей — существ природы — гроза настигает готовое расцвести счастье. Но производительная сила любви — конкретно, опять-таки, а не мистически ощутимая в прекрасном человеческом чувстве, в любви мужчины и женщины — властнее всех гроз и непогод. Жизнь всегда будет продолжать петь любовную симфонию. Поэтому верность самому прекрасному чувству — лучший удел человека; а помогать любящим в их «достижении» друг друга — лучший удел верной дружбы (так Глинка по-своему «персонифицирует» сказочного скептика в делах любви — пушкинского Финна).

Такова поэтично-симфоническая концепция «Руслана», как она выступает из музыки и текста, особенно интродукции с вещими песнями Баяна. Иную трудно вычитать. Не позволяют серьезность и убедительность интонаций и звукообразов и монументально слаженные формы. Глинка тут прошел мимо озерского романтично-исторического театра, не увлекся и катенинскими увлекательными речениями. Шаховской метко подсказал ему «Руслана», но, думается, как сказку-феерию. Кто же еще мог внушить Глинке столь глубокое и широкое раскрытие сюжета? Пушкин? Никогда не узнаем содержания их бесед. Может быть, Жуковский? Убежден, что при создании, а главное, при повороте концепции «Ивана Сусанина» на политически приемлемые для николаевской России рельсы он должен был принести свою лепту. Но после официального одобрения первой оперы и, главное, после смерти Пушкина Глинка отдалился от верхов интеллигенции, близких ко дворцу.

Моя догадка, что причины были не в ссорах с женой и не в сплетнях, а в «срыве» всех планов Глинки на свою петербургскую жизнь: увы, единственный правильный путь для него — уцепиться за музыкальный театр не только в качестве композитора, а и в должностном смысле, — оказался для него запретным. Служащий Придворной певческой капеллы, Глинка был для всех уже чужим, далеким.

Полагаю также, что в упомянутых выше письмах к В. В. Стасову Одоевский не случайно умолчал о содержании картин пер-

воначальной концепции «Сусанина». В них могло быть что-то глинкински свое. Может быть, и даже вероятно, к Жуковскому надлежало ехать не ради ритмов и метрики поэтической. Словом, история создания «Сусанина» была затенена и продолжает оставаться запутанной. То же оказалось и с «Русланом». Ведь в политическом смысле Глинка в этот период был смирен, как овечка, раз навсегда запуганный в 1825 году. Остается предположить, что в юности своей Глинка мог взять какой-то курс, который, не будучи очень предосудительным, не принес ему большего вреда, чем перепуг, но помешал его «Сусанину» и ему стать не только лишь официально признанным! В глазах власти Глинка не заслуживал самостоятельного положения. Его заслонили от своих очей спиной А. Ф. Львова.

Такова была «предруслановская» ситуация. И все-таки, словно «омоложенный» и «возрожденный», Глинка создает краеугольные основные фрагменты-тезисы эпоса в «Руслане и Людмиле» и движется дальше, хоть и с перерывами, от одного содержательнейшего эпизода к другому. Не возрождал ли он в «Руслане» эпоху каких-то своих юношеских идейных увлечений? Правда, уже окрепло славянофильство. Но в «Руслане» этого нет. Глинка — слишком «язычник» в отношении мироощущения и глубоко народен, чтобы рядиться в костюм «допетровца». Следов, словом, как будто нет. Думаю, что *пока* нет.

Дело в том, что имеется несколько известных мне кратких устных преданий о Глинке, дошедших в дни моего отрочества и до нашей скромной и бедной семьи. Они сходятся с вытекающими из музыки впечатлениями. Предания, известные мне, шли из давних смольнинских (Смольного института) кругов — не высшего слоя — и, видимо, истоком их была стунеевская семья; но в данном случае это не существенно. В устных рассказах о Глинке акцентировалось его знакомство с Кюхельбекером как очень прочное. Больше того, указывали на его увлечение Рылеевым. Сестра Глинки Л. И. Шестакова, правда, в своем очерке «Былое М. И. Глинки и его родителей» («Ежегодник императорских театров», сезон 1892/93 г.) уверяет, что «брат никогда не вмешивался ни в политические, ни в хозяйственные разговоры; обыкновенно, когда заговорят о чем-нибудь подобном, он скажет: „Это не по моей части!“ и уйдет к себе; там с роялем, книгами, которые привозил с собою, и птицами он бывал вполне доволен» (с. 452). Но раньше, рассказывая о детстве и отрочестве Михаила Ивановича, она пишет:

«...Любил он читать или слушать рассказы о путешествиях, странах, производительности, городах и природе. ...Хотя у нас стоял большой шкаф с книгами, но библиотека была небольшая, старинная. Помню, что там находились 12 томов „О странствиях вообще“, „Всемирная история“ и другие, изданные еще при императрице Екатерине.

Но добрый родственник Александр Иванович Киприянов, очень образованный, имел хорошую библиотеку серьезных книг и выписывал все вновь выходящие. Он привозил книги брату, читал вместе с ним, много ему рассказывал, — любознательность мальчика ему очень нравилась. Когда они дошли в путешествии Васко де Гама до разных островов Индейского архипелага, брат был в таком восторге, что принялся изучать описание этих прелестных островов и впоследствии говорил мне, что это, он полагал, было причиной его привязанности к географии и путешествиям» (с. 434).

А вот Глинка в расцвете сил (об этом пишет та же Шестакова *после* замечания, что брат не вмешивался в политические и хозяйственные беседы):

«...Живя часто за границей, он возмущался крепостным правом. В каждый приезд сюда устраивал он угощение крестьянам, а для дворовых людей — балы; сидел там с ними, следил за их танцами: обращался с ними, как с равными, говорил, слушал их рассуждения и проч. И брат так доволен был, сделав им праздник, что после дня три был весел, играл, пел — и вообще чувствовал себя хорошо.

Когда, бывало, приедут соседи или родственники, он войдет на короткое время, потом скажет, что ему нездоровится, и уйдет наверх» (с. 453).

Редактор последнего издания «Записок» М. И. Глинки («Academia», 1930) с странным упорством и в предисловии и в примечаниях старается уверить читателей в абсолютной аполитичности композитора. Редактор исходит всего лишь из честного признания Глинки, что он испугался, когда в полночь, через несколько дней после декабрьского восстания, за ним «приехали с приглашением» явиться на допрос для дачи показаний о знакомстве с Кюхельбекером и его племянниками. Редактору, якобы глубоко ценившему Глинку, не приходит в голову, что испугаться действительно можно было при создавшейся ситуации, а также и потому, что было отчего испугаться, даже на всю жизнь. Знакомство с Кюхельбекером не могло быть поверхностным эпизодом в биографии Глинки по самому характеру этого знакомства. Вот что рассказывает Глинка в «Записках» при описании своего помещения в благородный пансион при Главном педагогическом институте в Петербурге:

«Отец мой не щадил для меня издержек и потому поместил меня с тремя другими одинакового со мной возраста воспитанниками *с особенным гувернером (В. К. Кюхельбекером)* (курсив мой.— Б. А.) в мезонине того же дома».

При описании «приглашения на допрос» Глинка добавляет о Кюхельбекере в примечании: «Кюхельбекер был у нас в ме-

зонине сначала особенным для меня с товарищами губернатором, потом преподавал синтаксис и *сочинение* на русском языке».

Всем, кто знает, какое место в старом русском дворянском быту занимал губернатор, — тут же еще губернатор в условиях пансиона, да еще кто учитывает общительный характер Кюхельбекера и любознательный нрав Глинки, поймет, что этот эпизод не был мимолетным в жизни Глинки. К тому же Кюхельбекер стал и преподавателем русского языка. Следовательно, было нечто, чего можно было пугаться. Но испуг не означает полного отсутствия интереса к политике и уж никак не позволяет оскорблять Глинку обвинениями во лжи из трусости на расстоянии тридцати лет от происшедшего. А редактор это делает, уверяя читателей в примечании к рассказу Глинки о виденном им декабрьском восстании, что Глинка (заметим, еще до испуга от посещения жандарма!) на площади не был и восстания «достаточно вблизи» видеть не мог. Рассказ о восстании, помещенный Глинкою в «Записках», конечно, нарочито «окрашенный». Но вместо того, чтобы лгать, как думает редактор, «трусливому» композитору в 1854 году лучше было бы просто умолчать о якобы виденном им событии 1825 года. Однако редактор не мог не знать основного качества «Записок» Глинки как автобиографического документа.

Глинка не лжет никогда. Даже предпочитает не умалчивать того, что помнит. Но, измученный недоброжелателями и явными врагами, готовый уже опять бежать из России, он до мнительности, во вред себе, осторожен и освещает себя и многое в своей жизни сугубо легкомысленнее, чем это было на самом деле. В рукописи видно, что Глинка порой начинает фразу иначе направленной, чем осуществляет, зачеркивая первый вариант. Заметен постоянный отбор: *как* сказать? — и опять иронический акцент на своей беспечности. Даже когда Глинке необходимо сказать главное, существенное, основное, но он знает, что этого или не поймут, или недооценят, он говорит, словно мимоходом, сжато, лаконично до предела, но умно, точно и правдиво. О том же, что при всяких обстоятельствах можно рассказать «без тормозов», Глинка сообщает радушно, красочно и свежо. Словом, «Записки» далеко не наивно-простоватый документ, ибо не наивно-простоватый человек их автор, к тому же истерзанный до крайности непризнанием своего творчества.

Глинка, конечно, видел декабрьское восстание и, может быть, сочувствовал. И, кроме Кюхельбекера, у него были среди составивших близкие знакомства. Не называя фамилии, но не скрывая *факта*, он тут же, в «Записках», сообщает о приговоре в 1826 году над одним из своих товарищей, правда, называя его жертвой легкомыслия. И даже при такой сугубой осторожности Глинки, последующая цензура не все в них пропускала, и редактор об этом полумалчивает. Я вовсе не хочу выдавать



Глинку за «политического деятеля», но мне ненавистна отвратительная легенда о нем как о записном волоките, музицирующем всегда навеселе, беспечном и недалеко. Подобного рода воспоминания добавляются почтительно к тексту «Записок». Разобраться же в сфере культурных воздействий на Глинку и в его интеллектуальном росте попыток не делается.

Но даже допустим, что при близком соприкосновении с Кюхельбекером Глинка затыкал уши, когда беседы заходили о политике, но не мог же он миновать мнений и влияния своего гувернера и учителя русского синтаксиса и сочинения в области литературы и искусства. Возможно, что дошедшие до меня устные предания не верны в части знакомства Глинки с Рылеевым, но тщательное ознакомление с «Думами» Рылеева и вообще с трактовкой им русских исторических тем в поэзии убеждает, что глинкинские русско-исторические тенденции, как они отражены в «Сусанине», ближе к рылеевским тенденциям, чем к карамзинским. Мог же Глинка обстоятельно знать о Рылееве от Кюхельбекера и своего впоследствии сосланного товарища, мог читать и, наконец, читал рылеевские произведения? Ведь «Думы» вышли еще в издании 1825 года и распространились в обществе.

Итак, в отношении «Сусанина» — уже одна мысль создавать произведение это в виде своеобразных музыкально-исторических картин позволяет видеть тут воздействие рылеевской исторической поэзии, ибо в ней как раз имеется «большепланная» историческая картинность и героика, неотрывная от народно-исторического сознания, то есть как раз то, что и в «Сусанине» Глинки. А что вы там ни говорите, но в 1836 году, в тогдашних политических условиях, выйти на сцену с произведением, в котором русский крестьянин выведен как герой, — не в примитивно-бытовой стилизации, вроде лукавого Мельника в популярном водевиле Аблесимова, — а показан в психолого-реалистическом раскрытии деревенского быта, семейственности и личной душевности и в преломлении высокохудожественно эстетическом, — было шагом смелым и умно рассчитанным.

Теперь, после обстоятельных изысканий Тынянова о Кюхельбекере и издания его произведений, зная личность его, жизнь, труды и воззрения, каждый может представить себе тенденции Кюхельбекера как педагога.

Работая над Глинкой, я вновь вчитался в *российско-славянские* направленности мысли у Рылеева и Кюхельбекера, то есть то «архаистическое», с точки зрения плеяды карамзинистов и арзамасцев, что у подобного рода архаистов было прогрессивным. Я сейчас более, чем когда-либо, убежден, что «дума» в психике Сусанина и вообще исторически народное в этой опере рождалось, пусть даже сперва в нечетких чертах, под воздействием рылеевской политико-поэтической мысли, а впоследствии в кругу Жуковского было соответственно переосмыс-

лено. Что же касается «Руслана», то, по-видимому, поэтика дум и размышлений в нем также питалась «юношескими запасами» мысли и психики Глинки, а все российско-славянское, насыщенное еще русским XVIII веком с его воссозданием древнеязыческой мифологии славянства, романтически воспламенело под воздействием новой волны славянизирования, охватившей и «передовых архаистов» и декабристов. Опять-таки в устных преданиях о Глинке есть намеки и на славянско-польскую ориентацию некоторых «из Глинок», что совсем нередкий случай в Смоленской губернии, и — что существенно — на знакомство самого Глинки с кем-то из числа Южного общества. Во всяком случае, Киев и киевское как очаг средоточия обобщенной российско-славянской культуры могли не раз попадать в кругозор Глинки.

Во всяком случае, в чем-то Глинке было не совсем по дороге с Жуковским и его немецким романтизмом. Но иду дальше — не только с Жуковским, а и с Пушкиным, и особенно в линии «Руслана», ибо Глинка, конечно, «переосмыслил» для себя пушкинскую поэтику «Руслана и Людмилы» в ином направлении, гораздо более глубоком, и в этом переосмыслении большую роль могли сыграть рылеевско-кюхельбекеровские «российско-славянские» тенденции, пусть даже освоенные только в плане художественном. Сомневаюсь сам в этом «только», ибо крепкая, «глубинная» интонационная содержательность и форма, ею обусловленная, интродукции «Руслана», как «поэма в поэме», упорно твердит, что творческая мысль Глинки *устоялась* на очень *выдержанной* культурной основе, и только потому могло возникнуть столь органически совершенное преломление «дел давно минувших дней» в опере. Это вполне справедливый вывод даже в том случае, если известные мне устные предания никогда не подтвердятся документально, как многое — увы, темное — в биографии великого русского музыканта, создателя народно-национального стиля и соответствующих ему «форм музыкальной речи».

В гениальной увертюре Глинка рассказал образно, увлекательно сказку о «Руслане и Людмиле» в драматизированной симфонической форме<sup>1</sup>. С интродукцией он сразу вводит нас в мерный величавый эпический строй интонаций. Первые же такты, словно чьи-то мощные шаги в торжественно раскрывающемся перед глазами пространстве, ведут слух в непривычный мир мерного, несуетливого становления жизни. Раздается голос певца вещих песен — Баяна на ясном фоне мужского хора с «гусельным» фортепиано, арфа на выдержанных тонах-«педалях» деревянных с глубоким «убедительным» низким *си-бемоль* фагота:

<sup>1</sup> Напоминаю, что главная тема (партия) увертюры — вариант основной попевки интродукции («Дела давно минувших дней») в героическом ее аспекте: навстречу подвигам!

Дела давно минувших дней,  
Преданья старины глубокой. (bis)

Фанфарные трубы и валторны, прорезывая движения струнных и деревянных, призывают к вниманию (хор «Послушаем его речей...»). Настороженность, внимание. Следует вторая запевка певца на фоне фортепиано, арфы и пиццикато струнных:

Про славу русския земли  
Бряцайте, струны золотые,  
Как наши деды удалые  
На Цареград войною шли.

Интонации первой запевки, размещенные по уступам *ниспадающих*, разнообразно заполняемых трех секст — три звена (*си-бемоль — соль, ля — фа, соль — ми*), входят как развиваемый мелодический элемент в состав многих комплексов «Руслана», именно в гранях сексты, становящейся выразительным интонационным стимулом и границей разнообразных «высказываний». Вторая запевка движется поступенным подъемом — сперва соседними, затем более широкими интервалами, открывая голосу возможность октавного песенного размаха при словах «На Цареград». На это хор отвечает кратким поминанием погибших:

Да снидет мир на их могилы!

Миг облачка. И опять фанфары меди и движения струнных и деревянных, словно жесты, обращенные к певцу.

Хор: Воспой нам, сладостный певец,  
Руслана и красу Людмилы. (и т. д.)

Все светло, ясно, лаконично. Форма исконно эпическая (запевала и хор, рапсод и приветствующие его слушатели). Начинается первая песня Баяна, содержащая «теорию славянского языческого мироздания» и вещие речи о судьбе любящих. Тональность си-бемоль мажор сменяется ре мажором: это обычное в романтической музыке движение по терциям трезвучия, раскрывающее тональность, ибо движение от тоники к квинте стало ощущаться слишком «близким»: тональность квинты стала слишком «первородственной» и мало контрастной. Песня начинается «речитацией» — сказом под звон гусель (фортепиано и валторна):

За благом вслед идут печали, (отыгрыш гусель)  
Печаль же радости залог. (отыгрыш гусель)  
Природу вместе создали  
Белбог и мрачный Чернобог. (отыгрыш гусель)

Первые два звена — постепенно нисходящие интонации в пределах разнообразно заполняемого, более «архаического» интервала квинты (*си — фа-диез, ля — ми*). Последнее же звено

из двух стихов построено на сцеплении квинт (*ля — ми, соль — ре, ми — си*) с концовкой на *фа-диез*, то есть, принимая во внимание раньше взятое *до-диез*, захватывается и квинта *фа-диез — до-диез*. Мелодически же стих «Белбог и мрачный Чернобог» образует красивую суровую интонацию с септимой внутри ее (*ре — ми*), находящей завершение в подхватываемом валторной *фа-диез*.

Я сознательно отмечаю тут шаг за шагом интонационные детали, чтобы показать, как стройно и последовательно работает мысль Глинки. Из элементов этих речитаций органически рождается мелодия песни, составляемая из параллельных контрастных строфических сопоставлений:

Оденется с зарею Роскошною красою <i>Цветок любви, весны,</i>	}	Первое звено, <i>piano</i> , светлая интонация в пределах квинты <i>ре мажор</i> .
И вдруг порывом бури Под самый свод лазури Листки разнесены.		
	}	Второе звено, <i>forte marcato</i> , тень — интонация в пределах симинорной квинты с концовкой, повторяющей концовку речитации («Белбог» и т. д.).

В оркестре к «бряцающим» фортепиано и к арфе присоединяется плавное движение альтов (*divisi*) и виолончелей. Оно действует как педаль, закрепляя «бряцание гусель».

Следующие строфы, также параллельно контрастные на той же музыке.

Жених воспламененный В приют уединенный <i>На зов любви спешит,</i>	}	<i>piano</i> , свет.
А рок ему навстречу! Готовит злую сечу И гибелью грозит!		
	}	<i>forte</i> , тень.

Стихи, выделенные курсивом, голос интонирует широко, *распевно*, скачком на интервал *сексты* (среди преобладания «квинтовых границ»), сейчас же заполняемой мерным, плавным движением. Отмечаю эти «секстовые инкрустации» в мелодию для получения красивой, выразительной фразировки лирических образов как примеры чуткого мелодического развития и как часто Глинкою применяемые «ропевные» расцвечивания мелодии. Они вызывают впечатление неизбежности дыхания, вольного, «незаторможенного». Это одна из прелестных особенностей русской кантилены той эпохи, известная и в бытовой романсно-песенной лирике.

Характер музыки: светлая идиллическая наивность первого звена или строфы контрастирует с властно-порывистыми, сильно отчетливыми интонациями второй строфы. Вмешательство рока не содержит ничего мистического; оно так же неизбежно, как смена тепла весны и лета дыханием осени. Но в группе действующих лиц эпоса — в соискателях Людмилы (Ратмир, Фарлаф),

в ее отце Светозаре и в любящих Руслане и Людмиле — вещая речь вызывает волнение и различные отклики (это ансамбль — смена «диезных» тональностей: ми мажора и ля мажора, ми мажора, ля мажора и фа-диез минора). У Руслана ласковая, подхватываемая Людмилою, мелодия «О, верь любви моей, Людмила», сразу определяющая его открытый мужественный характер; у Фарлафа — броские встревоженные фразы, тоже и в дальнейшем ему свойственные; у Ратмира — мелодия широкого диапазона, словно чувство ревности, смягченное лирическим волнением. Его образ тоже намечается для слуха уже здесь.

Баян властно «речитирует» свое вещее слово, останавливая ансамбль:

Мчится гроза, но незримая сила  
Верных любви защитит.

Это торжественное вмешательство *дактилей* в ямбы производит ошеломляющее впечатление внезапного поворота мыслей. Глинка подчеркивает данную смену и музыкальным ритмом. Мысль — *верных любви защитит* — интонируется мерно дактилически (соло, без поддержки оркестра) и звучит, как *ном*, заповедь, завет, как предварение событий. После нее Баян продолжает на основном напеве своей песни в ямбах (первая строфа, светлый ре мажор) спокойно развивать идею, что все течет своей естественной чередой, что:

Велик Перун могучий!  
Исчезнут в небе тучи,  
И Солнце вновь взойдет!  
(широкая, распевная концовка)

В оркестре фортепиано и арфы поддерживаются «педалью» альтов и виолончелей, но у деревянных духовых возникает пленительная деталь: флейта интонирует с голосом Баяна напев «Исчезнут в небе тучи», вызывая своим появлением образ растаивающего последнего облака. Руслан и Людмила, прерывая певца, друг за другом заканчивают его мысль о верности и любви своей мелодической фразой из предшествующего ансамбля:

Руслан: Гроза небес тому, Людмила,  
Кто другу сердца не хранит!  
Людмила: Небес невидимая сила  
Нам будет верный щит!

Баян же заключает свою вещую песню, продолжая мелодию Руслана, образным видением радуги, исконного народного символа примирения (арка) небосвода с землею:

И радости примета,  
Дитя дождя и света  
Вновь радуга взойдет.

Диапазон этого заключительного напева несколько расширяется (секста с захватом, как интонационной «приставки», септими *соль*) и становится еще шире, еще *роспевнее*, словно нет предела дыханию певца. В оркестре же одно из волшебств Глинки: очаровательно мягкое, плавное, ясное мелодическое движение фортепиано, арфы, кларнетов и фаготов, дублирующих фортепиано; навстречу этому движению вступают флейты, и с ними мелодия плавной волной направляется вниз, интонируя постепенно ход (*ре, до-диез, до-бикар, си, си-бемоль, ля, соль, фа-диез, фа-бикар, фа-диез*) — «гамму радуги», привет, умиротворение! Это гаммовое движение принимает различный облик в течение оперы, становясь выразительно-смысловым, тематическим, обычно на данных здесь гармониях; но если в *riano*, то всегда в значении умиротворяющего, замыкающего волнение или разрешающего конфликт звукокомплекса. В *forte* же это — буря, вихрь, стон. В миноре оно принимает вид подголоска, обычно сопутствующего элегическому напеву и оттеняющего рисунок мелодии. Это, конечно, от Моцарта, но в еще более задушевном выражении.

Песня замыкается кадансовыми волнообразными, симметричными движениями фортепиано, арф и *tutti* деревянных духовых, но не застывает, будучи прервана ярким, светлым вмешательством смешанного хора всего оркестра *fortissimo* и еще военного («медного») оркестра. Возвращается основная тональность си-бемоль мажор. У струнных вихревые взлеты, приводящие через хроматическую гамму к одному из характерных в «Руслане» гаммовых («разносоставных») образов *бури*. Хор тоже переходит в интонацию «стонущей бури». Деревянные духовые — также (с флейтами в высоком регистре). Получается предварение «полета Черномора», похищающего Людмилу: только это еще не целотонная последовательность, а скорее одна из трансформаций «гаммы радуги», то есть тематического комплекса, связанного с явлениями природы. Такова именно чаще всего интонационная роль гаммовых последований в «Руслане». Вот текст этого «массового» ответа на вещие речи певца:

Хор: Мир и блаженство, чета молодая!  
Лель вас крылом осенит!  
Страшная буря, под небом летая,  
Верных любви пощадит.

Иначе говоря, это первая «здравница молодым», но опять с подчеркиванием завета верности (как в аналогичной строфе в песне Баяна, здесь тоже торжественные *дактили*). Следует развитие здравницы на интонации первой запевки Баяна («Дела давно минувших дней») и вместе с тем первая вариация этой темы. Начинает Ратмир, подчеркивая недосказанную в «космо-

гонию» Баяна мысль: о предназначенной всем людям роковой судьбе (попевка становится из ямбической дактилической):

Р а т м и р: Лейте полнее кубок златой...  
Всем нам написан час роковой!

Фарлаф, возражая ему, в обратном движении попевки вниз:

Вещие песни не для меня:  
Песни не страшны храбрым, как я!

Это остроумный прием развития «здравницы» в досадное новобрачным напоминание о неизбежности смерти со стороны ревнивого Ратмира. Фарлаф, не поняв мысли Ратмира, отвечает хвастливой репликой. Возникает спор, своего рода обсуждение гостями речей Баяна: «рыцарская игра» в поэтический диалог. Но речи имели культовое вещее значение, и поэтому совершенно последовательно князь Светозар возвращает «попевку Баяна» к ее «величальному содержанию»:

С в е т о з а р: Лейте полнее кубки гостям!  
Слава Перуну, здравие нам!

Тогда гости (хор) переводят здравницу на самого князя (весь оркестр с хором, грандиозное *tutti con tutta forza* интонирует попевку):

Светлому князю и здравье и слава,  
В битвах и в мире венец! (и т. д.)

Отмечу интересную деталь в голосоведении хора: «ратмировское» направление попевки вверх — сопрано звучит одновременно симметрично с «фарлафовским» направлением ее вниз — у басов. Так всегда интонационно-конструктивно тщательно интеллект Глинки руководит движением музыки, собирая только что раздельно явленные элементы и, обратно, показывая какой-либо комплекс в развернутом виде.

За этой первой вариацией — первой общей здравницей — следует вторая, суровая по колориту, лирическая песнь Баяна: памятка о Пушкине («Есть пустынный край»). Эта памятка одновременно предваряет и балладу Финна и образ его (II акт). Повествование о Северном крае, о Севере — опять в контраст светлому свадебному пиру — переходит в напоминание о неизбежном ходе явлений («Но недолог срок на земле певцу, но недолог срок на земле»). В яркий контраст элегическому выступлению Баяна гости (*tutti* — хор и оркестры) продолжают величать князя, повторяя заключительную часть предыдущей «здравницы» и переводя ее во вторую вариацию — в *здравницу новобрачным*. Она разворачивается в новой метрике (амфибрахии), в виде эффектного диалога избранной части хора (корифеи) с остальной хоровой массой, как концерт (*concerto grosso*), и достигает звонкой переключкой запевал и хора яркой звучности. Словно «звонящие стрелы», летят в «антифонном обмене»

попевки все оживленнее и оживленнее. Сильнее вспыхивает пламя радости.

Корифеи, подкрепленные гобоями и кларнетами, запевают, как запевку, оркестровый мелодический фрагмент из интродукции «С супругою милой». Их ритм силлабический, то есть на строго выдержанном чередовании долгих и кратких длительностей. Tutti — хор и оркестры fortissimo — подхватывают, продолжая возглас корифеев, но в равных длительностях (четверти), то есть в акцентно-тоническом ритме: «Да здравствует князь молодой». Получаются своего рода ритмические «стрелты» — искры от скрещивающихся мечей (стремительные взлеты струнных). Таких амфибрахических звеньев — при различной музыкальной трактовке амфибрахий — четыре. Контраст чередования мерных длительностей запевов с остро акцентированной «убыстренной речью» припевов или ответов вызывает впечатление состязания степенной старости и порывистой юности — в возжигании, повторяю, пламени радости.

Глинка в новом симфоническом аспекте создает и здесь, как повсюду в интродукции, исконную народную форму массового гимнического пения, достигая исключительно напряженной непрерывности развития. Никому из последующих русских композиторов не удавалось с такой силой, яркостью и постоянным наличием, как Глинка говорил, «злобы», то есть смены художественно-образной «детализировки отдельных миггов», чем вызывается интерес слухового внимания, — не удавалось в аналогичных случаях добиться подобного размаха. Первый хорово-насыщенный акт «Чародейки» Чайковского — смена красочных эпизодов вокруг интриги, а не симфоническое развертывание звукоидеи. Пир в 1-й картине «Садко» Римского-Корсакова — «сокращенная» копия, подражание Глинке, а не дальнейшее развитие принципов великого мастера. В обоих названных случаях есть что-то от «передвижнических картин-повествований» в сравнении с картиной как симфоническим единством в развитии, идейно-живописно выраженном!

Трубы-соло переводят диалог корифеев и хора в новый, еще более звенящий и искристый, строй. Возвращается основная попевка Баяна («Дела давно минувших дней»), но в тоне субдоминанты, ми-бемоль мажоре. Ее интонируют корифеи-басы, как звонкую фанфару:

Трубы звучнее  
Княжеский дом  
В с е: Пусть огласят!

Все (tutti хора и оркестров) подхватывают:

К о р и ф е и: Кубки полнее  
Светлым вином  
В с е: Пусть закипят!



Эти звенящие «стрелы фанфар», как слышим, вводят опять новый ритм: строй интонаций, новый метр. На момент словно тишина: флейты и кларнеты *piano* с присоединяющимся подголоском гобоев и фаготов останавливают движение плавной, подобной прозрачному светлomu облачку, фразой. Их интонация переводит общее внимание на Людмилу (хор *pianissimo* на фоне легкого волнистого движения струнных):

Радость Людмила

(опять повторение запевки деревянных):

Кто красотой  
Равен с тобой?

Из этого созерцания Людмилы рождается один из восхитительных моментов в развитии интродукции: очарование красотой (хор в форме канона, как бы предваряющий последующий — в финале акта; момент общего оцепенения: «Какое чудное мгновенье» — тоже канон). Тональности (ми-бемоль минор и си-бемоль минор) выбраны очень чутко. Мягко, нежно интонируемые, они излучают лунный свет. Музыка плавно струится (все время на попевке Баяна):

Меркнут светила  
Ночи порой  
Перед луной.

Движение словно остановилось: «не звуча, звучит». Внезапное *fortissimo*, *tutti*, властно утверждает си-бемоль-мажорность (с пониженной шестой ступенью — *соль-бемоль*) и яркость фанфарного движения:

Витязь могучий!  
Враг пред тобой  
В поле бежит.  
Черный свод тучи  
Так под грозой  
В небе дрожит.

Последняя фраза повторяется басами хора: основная попевка в расширенных вдвойне длительностях. От нее, как искры, разбегаются ответные фразы остальных голосов хора и вызывают новый подъем, новое нарастание (от *piano* к *forte fortissimo* на доминанте фа мажора) заключительной общей здравицы и общего радостнейшего ликования. Эту заключительную стадию ликования (*prestissimo*) начинают мощные и звонкие, словно удары молотов, унисоны группы медных инструментов; струнные подкрепляют их своими упругими, восходящими к одной из предваряющих основную попевку Баяна интонациями (в начале интродукции, а в середине эта же интонация фигурировала как вторая тема здравицы у корифеев «с супругою милой») и уже из яркого, унисонно-октавного проведения ее воссоздается интенсивнейшее *tutti* хора и оркестров на новом варианте первой

основной запевки в ее движении к наивысшему (и регистрово!) подъему:

Да здравствует чета младая,  
Краса Людмила и Руслан! (etc)

Но и за подъемом еще не исчерпывается сила звучности. Опять движение возвращается к варианту основной попевки, опять растет волна подъема на том же материале и в том же ямбическом устремлении через широкое дыхание классического каданса к заключительному (*più stretto*) триумфальному утверждению тоники: взошло солнце! Струнные сверкают своими вращающимися фигурациями, воспроизводя в них все ту же интонацию основной баяновой запевки. Трезвучие си-бемоль мажор в облике мощного арпеджио. Остальные инструменты выдерживают педаль — *си-бемоль* — тонику всей интродукции. Так до заключительных фанфар, завершающих величавую композицию!

В стремительности, в одержимости порыва «к радости», в пафосе завершительных нарастаний интродукции чувствуется вакхическая дифирамбическая восторженность, что можно лучше всего выразить пушкинским стиховым изречением:

Да здравствует солнце,  
Да скроется тьма!

Только смелое, не знавшее в себе «скудости и скудости» ума и воображения, дарование Глинки могло внушить силу поместить в самом начале, в первой же *песне* эпоса о «Руслане и Людмиле», столь классически прекрасный, величавый пролог-пропилеи, содержание которого перерастает восторг брачного пиროвания и является, в сущности, симфонией-одой, гимнической одой, создающей жизнь чувству *любви* — любви в человечестве и в природе.

На мое ощущение, вакхический пафос эпического брачного пира у Глинки звучит как праздник плодородия — исконный народнейший праздник с его пьянящим веселием! В то же время русско-славянский *тонус*, народность интонаций и форм, выведение этих форм из исконных элементов массового гимнического и дифирамбического пения связывает интродукцию «Руслана» с коренным бытовым строем и с истоками народного творчества.

## V

В «Руслане» Глинки разворачивается образно-богатая, можно сказать, расточительная «жизнь лада» и его выразительно-интонационных элементов — интервалов. Жизнь эта оформляется в прекраснейшем пластическом мелосе. Мелос — мелодическое проявление звукоидей в музыке Глинки — не только свойство мелодии в обычном представлении о ней. И гармонии и тембры

поют, и они, в сущности своей, мелодичны. Поет оркестр Глинки, словно вокализируя каждый свой оборот. И за всем этим смыслово-эмоциональным образным содержанием ощущается «жизнь лада» — строя музыки в условиях стиля глинкинской эпохи.

Понятие *лад* трудно определить с точностью, как и понятия интервал, вводный тон, музыкальное развитие, сонатность, симфонизм. Может быть, вся эта глава покажется сугубо музыкально специфической. Но уверяю, все перечисленные понятия я исследую в их интонационной природе с ее неизбежно эмоциональным тонусом, ибо всякое звуковысказывание человека, если оно образно-художественно, выявляет себя в напряженно-непрерывном, управляемом интеллектом и ритмом дыхания становлении в определенных гранях высотности — в тонусе. Это и есть интонация, очеловеченное звуковысказывание, отраженное и в созданном человеком, его общественным сознанием, инструментарии.

*Лад* — организация составляющих данную эпохой систему музыки тонов в их взаимодействии. Но такое статическое определение не должно затенять главного качества лада: исторические конкретные причины, вызвавшие к жизни ту или иную систему организации тонов (как и слов, и всех форм человеческой речи), действуют в процессе, то есть никогда эта система не является абсолютно завершенной. Она всегда находится в состоянии образования и преобразования, разложения и собирания, даже с трудом стабилизируясь в самом сверхакадемически совершенном произведении, если оно не безнадежно мертвое, то есть просто набор схем!.. Поэтому лад всегда живет, впитывая в себя новые интонационные соки и перерабатывая издавна его составляющие элементы. Даже конструктивно наглядные «выражения» лада — основные звукоряды и гаммы, отрезки звукорядов прежних эпох и новые тон-схемы — находятся в постоянном переустройстве.

В своем «Руслане» Глинка не оставил в состоянии формального «покоя» ни одного элемента, ни одной схемы лада: и тянувшийся отдельный тон, и любая гамма в любом составе звучат образно-выразительно, сообразно данной симфонически-эмоциональной сюжетно-драматической или изобразительной сценической ситуации.

Господствующей ладовой системой в эпоху Глинки была, конечно, классическая, тонально-уравновешенная понятием «родства тонов» диатоника мажора и минора: в мажоре — ясно и четко отраженная в закономерности мажорного звукоряда, а в миноре — выраженная менее устойчиво, в нескольких направлениях. Но в границах этой мажорно-минорной ладовости действовали в переосмысленном интонационном содержании старинные, так называемые церковные (и то очень узко!), средневековые лады. Всегда в интонационном «брожении», всегда «воссоздаваемые», то обезличиваемые мажорностью, с ее властной

«вводнотонностью», то вновь своей суровой диатоничностью заявлявшие об исконной *крепости* и неувядаемой свежести своих интонаций, они, средневековые лады, одушевляли господствующий лад, препятствуя его увяданию «в чувствительной вводнотонности».

С другой стороны, действовала иная интонационная культура: внеевропейская ладовость, всевозможные «экзотические» ладосистемы. Я не поклонник теорий заимствования и считаю, что только то или иное «обострение» эмоционально-смыслового тонуса в европейской музыке и уточнение граней внутри господствующего европейского лада вело к слышанию «экзотического» и к включению иноэлементов в привычный строй. Я считаю, что даже ставшее в музыке XIX века столь популярным внедрение в систему европейского лада интонаций «венгерской гаммы» было подготовлено чуть не со второй половины XVII века эволюцией внутритональных перемещений полутонов, то есть еще в период борьбы за закономерную темперацию, за конструктивную устойчивость мажора с четким положением вводного тона, за логическое соотношение тональностей и т. д. Итальянцы XVIII века тоже действовали в обоих направлениях: и за «чувствительную хроматизацию» мажорности, и за образование своего рода мажорно-минорной стадии ладовости, и за укрепление сурового строя классической европейской диатоники.

В эпоху все более и более темпераментного и страстного становления романтизма с его крайней субъективизацией культуры чувства («тристановская стадия») европейской диатонике грозило растворение в тонально нейтральном двенадцатиступенном хроматизме и в «варварском *glissando*», если бы в недрах того же процесса хроматизации диатонического лада не возникало как противовес против его разложения «безличной» полутонностью ощущение «конструктивно-интонационного значения вводного тона». Это расширение значимости вводнотонности как скрепляющего, а не разрушающего стимула напряженности звуковысказывания, по-видимому, было обусловлено процессом внедрения вводного тона в живые, еще действующие, средневековые лады и приближением их к мажорности: иначе говоря, «вводнотонность», как сильное своей «цементирующей» интонационной ролью качество, стала перемещаться с седьмой ступени мажорного лада во внутренние его области и, разрушая остатки «тетрахордовых межей», крепить единство лада.

Это очень любопытная стадия развития европейской ладовости. Надо услышать процесс подобного рода, чтобы понять, как он привел к разнообразным по составу и распределению интервалов звукорядам, все-таки мажорным или мажорно-минорным и все-таки диатоническим по принципам звукосоотношений, то есть без полутонов, как «хрома», но с *вводными тонами* как явлением, скрепляющим тональные связи. Не парадоксально назвать это «диатонизацией хроматической гаммы», осмысле-

нием ее как лада с четко разграниченными значениями отдельных тонов.

С такого рода организацией не случайно совпадает повсеместно европейское явление: все более и более самостоятельное интонационное существование «тритона» (интервала увеличенной кварты), скачки по интервалам которого перестают «пугать» слух. Если вспомним, что уже в учебниках гармонии начала XIX века трезвучие седьмой ступени (уменьшенное) считалось основным аккордом, — такое обострение слухового восприятия, как оно проявляется во все более и более крепнущей «тритоновой интонации», не должно удивлять. Остается еще добавить, что в работе слуха в области интонационного переосмысления хроматической гаммы, то есть расширения сферы вводнотонности, а с другой стороны, в стремлении сохранить за целыми тонами их преимущество, в европейской ладовой системе выявилась крайняя тенденция: целотонная тонально нейтральная гамма стала все чаще и чаще заявлять о своем праве на самостоятельное интонационное бытие.

На этих сложных стадиях перерождения европейской ладовости организуется творчество Глинки, и в его «Руслане» мы имеем не только отражение подобного рода процессов, но и классический стройный их синтез, смыслово-содержательно-образно, а не формально выявленный. Поэтому «жизнь лада» в границах второй оперы Глинки представляет собою глубокий интерес. В ней выясняется закономерность творческого метода великого русского композитора в конкретнейших явлениях эволюции музыки — в ее интонационной лаборатории, как барометр, чутко отражающей воздействие действительности, ибо музыка — всецело интонационное искусство, конечно, образно отражает, а не образно воспроизводит действительность.

В «Руслане» налицо десять разновидностей проявлений лада:

I. Нормативный европейский мажор, с его вариантом — гармонический мажор — с пониженной шестой ступенью.

II. Три обычных разновидности европейского минора (естественный диатонический, мелодический и гармонический).

III. Мажорно-минорный лад, возникающий из сосуществования большой и малой терции между тоникой и третьей ступенью. В мажоре это достигается чаще всего интонированием повышенной второй ступени.

IV. Хроматическая гамма как отражение *glissando* (интонационной скалы первобытных культур), то есть, в сущности, тонально нейтральный 12-ступенный ряд.

V. Хроматическая гамма как диатонический лад, с точно разграниченными соотношениями вводных тонов (см. «Интонационный анализ марша Черномора»).

VI. Серия промежуточных, то лишь полутонно-окрашенных, то вводнотонностью организованных ладов-звукорядов; например, «последовательность радуги» в конце первой песни Баяна,

а также в хорах дев, сирен Наины и танцах III акта. Можно подметить в этих образованиях следующего рода закономерность: «полутонизация» звукоряда не всегда заходит за грани одного из тетракордов, его разделяющего. В ре мажоре получается такая последовательность, интонируя сверху вниз, как в «гамме радуги»: *ре, до-диез, до, си, си-бемоль, ля, соль, фа-диез, фа-бекар, фа-диез*. Та же гамма в увертюре: *ре, до-диез, до, си, си-бемоль, ля, соль, фа-диез, ми, ре*<sup>1</sup>.

VII. Мажорный лад в его «миксолидийском» облике, то есть от пятой до пятой ступени. Тоника становится в центре звукоряда, а пятая ступень — начальным и конечным опорным тоном, теряя свою «доминантовую» специфику. Характерный признак этого лада — наличие малой септимы от первой ступени. В «Сусанине» это напев «Славься». В «Руслане» — хор славления Леля («Лель таинственный»). Но и там и тут ряд «миксолидийских» мелодических оборотов, как, например, мелодия рондо Фарлафа («Близок уж час торжества моего»). В целом же наличие «средневековых ладов» не характерно для стиля второй оперы Глинки и обычно преувеличивается. Основа «Руслана» — классический европейский мажор, включающий в себя безграничное многообразие метаморфоз.

VIII. Целотонная гамма Черномора.

IX. Внутраладовые мелодические звукоряды, среди которых особенно выделяется шестиступенный звукоряд — своего рода «гексахорд», в границах которого интонируются важнейшие попевки «Руслана», начиная с основной попевки Баяна в начале интродукции («Дела давно минувших дней»). Размещение интервалов внутри этого звукоряда многообразно: то обнаруживается его «квинт-секстная» природа, как в указанной попевке или в мелодии арии Людмилы «Вдали от милого», или в остином напеве баллады Финна, в чем выражается смысловая связь образов Баяна и Финна, то секста притягивает к себе в качестве «приставки сверху» малую секунду и образуется миксолидийский оборот интонации (мелодия рондо Фарлафа), то мелодически заполненные сексты чередуются друг за другом. В плавном мелосе Руслана секста как интонационное звено занимает значительнейшее место и едва ли не обуславливает пластичность мелодических линий и структуры. Интонационно-качественные

---

<sup>1</sup> Я уже обращал внимание на то, что последовательности типа «гаммы радуги» связываются в «Руслане» с явлениями природы, направляясь, с одной стороны, к хроматизму типа *glissando*, как стон вьюги в сцене с Головой, а с другой стороны, к образу грозовой тучи — полету Черномора — к целотонной гамме. Между этими крайностями — сплошь полутона и сплошь целые тона — много оттенков. Характерный пример — мольба хора Перуну в начале финала I акта, в виде нисходящего хода звеньев хроматизированных последований: «Скрой от ненастья, от чары опасной их младость...» — после благословения молодых отцом. В финале же оперы примечателен расходящийся вверх и вниз хроматический ход, но тоже с целым тоном от первой ко второй ступени («Хищный, лютый враг, страшись!»).

разновидности «гексахорда» зависят во многом от опорного тона или стержня, вокруг которого «вьется» мелодия. В балладе Финна это — квинта тоники, в мелодии Ратмира («Брег далекий») это — терция, во второй песне Баяна («Оденется с зарею») это — тоника.

В дальнейшей эволюции русской музыки очень выразительно значение секстового звукоряда как интонации у Даргомыжского и затем у Чайковского<sup>1</sup>. В эпосе «Руслана» секста как интонация служит основой для широких «ропсевных» лирических фраз (например, во второй песне Баяна каданс первого звена мелодии «Цветок любви весны»). Простор, ясность, полнота дыхания, спокойная уверенность, но и глубокое раздумье (например, малая секста в прекрасной мелодии Руслана «Времен от вечной темноты») слышатся в секстовых «переходах» голоса. Популярность секстовой шестиступенной мелодии и в западно-европейской, и особенно в русской музыке трудно объяснить. Очевидно, с ней связаны глубокие интонационно-эмоциональные качества — выражения внутренней психической жизни. В музыкальном оформлении «секстовость» является уже своего рода объективной, «словарной» постоянной величиной или «суммой» множества с ней связанных образно-интонационных ассоциаций. Особенно часто «секстовость» образует мелодический базис внутри октавного мажорного звукоряда от пятой до пятой ступени лада, не непременно миксолидийского (прошу вслушаться в интонационный «состав» и движение популярнейших мелодий Верди: застольной песни в «Травиате» и песенки герцога в «Риголетто»).

«Гексахордность» «Руслана» стилево далека от подобной общедоступности, ибо ее эмоциональный тонус иной. Но значения секстовости в образовании мелоса этой оперы отрицать невозможно, как и многообразности ее интонационного проявления. Сравним контрастные примеры: напев баллады Финна и мелодию Ратмира «Чудный сон живой любви» или ярчайший образец гексахордно развиваемой мелодии «Есть пустынный край» (памятка Баяна о Пушкине), с речитационными шестиступенными интонациями Наины и ее «дуэттино» с Фарлафом, причины напряженности которых «слух» долго не может себе объяснить<sup>2</sup>. Только после победоносного возгласа Наины в конце, с долгим упором на тонике *си-бемоль*, разгадывается музыкально-интона-

<sup>1</sup> Подробно см. в моей монографии: «„Евгений Онегин“ — лирические сцены П. И. Чайковского».

<sup>2</sup> Замечательно в этой «речитации», идущей в пределах *фа* первой — второй октавы, преобладание вводного тона *ля*, при далеких расстояниях которого от тоники *си-бемоль* он начинает в течение «дуэттино» жить собственной жизнью, как терция *фа*-мажорного трезвучия или как квинта *ре* минора. В этом и заключается секрет непрерывности напряжения, всегда осязаемого, простейших, казалось бы, интонаций Наины и злобно-пронического тонуса их вплоть до триумфально-заключительного утверждения их власти (тоники *си-бемоль*).

ционная иллюзия: шестиступенный диапазон звукоряда не заключал в себе сексты как интонационного зерна. Изменчивость точек опоры — вот основа всей злобной речитации Наины. Сделано это очень искусно и сделано соответственно смыслу сказочной ситуации: Наина дразнит Фарлафа, словно буквально «водит его за нос», не высказываясь долго до конца. Интервалы шестизвучия образуют то тот, то иной интонационно-ладовый оборот, тем более что между фразами Наины много пауз, тогда как Фарлаф устойчиво «долбит» свое: «Скажи, кто ты».

Прошу извинения за долгое сосредоточение внимания на таком, казалось бы, микроскопическом анализе. Но в подобного рода моментах и раскрывается интонационно-выразительное значение интервалов и *жизнь лада*. От наивного изумления перед художественной образностью комедийной встречи хвастуна и труса со мстительной злой старухой хочется перейти к объяснению такого изучения: ведь если бы Глинка тот же текст разместил в нескольких речитативах *сессо* и в интонационно безразличных мелодических фразах, изумления бы не было. Не в словах тут дело и не в забавной ситуации, а в музыкально-образном углублении наивного содержания и художественной его чеканки.

Главная причина удачи Глинки — в выборе правдивых, реалистически точных интонаций; вот в этом тоне, в этой высотности и так паузируя и «говорили бы» друг с другом подобного рода персонажи в живой действительности. Глинка не подражает бытовому говору. Наоборот, он всю встречу интонирует в строго «классической упряжке» голосоведения и формы, но благодаря правде интонации эта «упряжка» не является «игрой воображения», а последовательно вытекает из ситуации и ее психологического тонуса!

Х. Только один характерный момент в «Руслане» можно считать за попытку передать образно-архаическое становление лада. Это заключительная стадия восточных танцев в саду Черномора. Типично инструментальные квинты наслаиваются пластами одна за другой: *ми — ля* как «органный пункт» в верхнем регистре, под ней *ля — ре*, затем еще ниже *ре — соль*. В самом конце иное наслоение: сверху *си — ми*, ниже *ми — ля*, еще ниже *ля — ре*. Захватываемые первыми скрипками «в пробеге» *до* — в первом случае и *соль* — во втором вызывают ощущение пентатоники.

В пределах этих ладовых комплексов и их крайних граней (хроматизм, организованный вводнотонностью, и целотонный ряд) действуют основные интонационные закономерности, обуславливая «жизнь лада» и выразительность интервалов:

1) Каждое движение через ступени, иначе говоря, каждый интонационный «скачок» вызывает необходимость закономерного заполнения. Способы заполнения многообразны. Причина этого процесса заключается, вероятно, в том, что каждый лад отражает на соответствующем этапе интонационный непрерывный



ряд, то *качество*, которое обуславливает тонус человеческого звуковысказывания: наша музыкальная и словесная речь всегда «настроена» как струна в некоем высотном и тембровом строе-тонусе. И как задетая струна возвращается к своему естественному тону, так элементы лада, интонируемые «вразбивку», вызывают движение к природному своему расположению. Образно выражаясь, к первобытному *glissando*, где еще не выявлены ни тона, ни их взаимосвязь.

2) Закономерность смен опорных интонационных тонов звукоряда как стимул мелодического движения. В принципе каждый тон лада может стать опорным и создать сходное или контрастное предыдущему строю объединение вокруг себя неопорных тонов. И в европейском ладу, несмотря на постоянное, точно установленное предназначение каждого тона, в мелодии происходит смена опорных тонов, и обнаружение тоники как основной «устойчивости» не сразу осуществляется. Классический пример длительного необнаружения тоники в русской музыке: прелестная мелодия Наташи в I акте «Русалки» Даргомыжского («Ласковым ты словом»). Мелодия начинается с третьей ступени лада (*до-диез* ля мажора), тоника (*ля*) подхватывается лишь переходящим «броском» и не появляется как опорный тон лада до конца ветвистой мелодии, в которой тон *до-диез* долго звучит как «стержневой», особенно при отклонении напева в *до-диез* минор. В «Руслане» же, конечно, марш Черномора является наиболее «острым» случаем необнаружения устоя, вплоть до вызывания «слуховой аберрации», когда восприятие «считает» за тонику другой тон. Подобного рода закономерность отчасти связана с явлением

3) «переменности» состава внутраладовых звукорядов или их «досказывания». Наблюдение за этим явлением, давно моим слухом подмеченным, объясняет возможности очень многообразного изобретения мелодий в пределах, казалось бы, исчерпанного интонационного комплекса. Возьмем мелодию первой песни Баяна («Оденется с зарею»): вначале она интонируется в пределах квинты, но на четвертом такте подъем голоса в сексту, к плавному «роспеву» каданса устанавливает «шестизвучие» как интонационный комплекс. В подобного рода квинт-секстовых ладовых отрезках наблюдается своеобразное соревнование и за «опорность» на вершине диапазона, и за «равновесие» мелодического значения (напев баллады Финна). Но это еще не «переменность» состава звукоряда как обнаружения главного свойства третьей из перечисляемых интонационных закономерностей. Переменность происходит от *притяжения* опорным тоном соседних тонов (чаще полутонов) как «приставок», как перехода голоса за грань звукорядного отрезка, что вызывает усиление интонационной напряженности.

Словами очень трудно передать нескончаемую интонационно-выразительную прелесть и возможности, заключающиеся

в этом, едва ли не основном, «двигателе» — существенно музыкальном — мелодического развития. Когда соревнуются опорные тона, как это часто бывает в квартово-квинтовых звукорядах или в квинт-секстных, состав отрезка не меняется. Происходит перемещение опорных точек. Иное дело, когда слух наш, только что восприняв данный интонационный комплекс в таких-то гранях, начинает замечать притяжение приставки к опорной точке, скажем, полутона к верхней сексте, что уже часто вызывает ощущение «миксолидийности». Пример, когда в интродукции к «Руслану», в стадии заключительного нарастания к верхней сексте основной си-бемоль-мажорной попевки Баяна присоединяется *ля-бемоль*, далее *ля-бекар* и *си-бемоль* — такое расширение диапазона является движением к верхней октаве лада. Но когда замечательная мелодия хора «Лель таинственный», звуча в первых тактах в пределах сексты, завершается ходом вниз к опорному тону *фа-диез* («неизбежное на земле»), обнаруживается «миксолидийная сущность» его интонации. Надо отличать это явление (можно еще назвать его, как отмечено выше, «досказыванием» звукоряда) от модуляции, то есть от перехода голоса в другую тональность. Вообще «жизнь лада» включает в себе тончайшие интонационные детали, и только различая слухом их и понимая их закономерность, оцениваешь глубоко волнующее многообразие «эмоционально-музыкальной речи», так гибко следующей оттенкам мышления и руководству интеллекта.

4) Сосредоточение (централизация) интонационного внимания на каком-либо интервале внутри лада как максимально выразительном соотношении. В убедительном по своей содержательности напеве Финна, при его квинт-секстовом звукоряде, преобладающе звучащим «настойчивым» интервалом является *кварта (си—ми)*. Первое звено напева даже имеет мелодический каданс — «опевание» нижней грани кварты окружающими ее тонами. В итоге оказывается, что интонационная конструкция данного напева состоит из звеньев *кварт (считая снизу: ля—ре, си—ми, до-диез—фа-диез)*.

Сухость объяснения неизбежна, но если преодолеть ее живым наблюдением, слуху открываются все новые и новые «разгадки» неисчерпаемости *мелодического* становления в музыке и причины столь неизбывного эмоционального воздействия мелодики на человечество. И это в условиях очень ограниченного числа звуков, принимаемых общественным сознанием за музыкальные и образующие лад.

Не умножаю примеров всех четырех закономерностей. Рекомендую сравнить некоторые образцы глинкинского мастерства выразительной пластики мелоса, в которых сочетаются в непрерывной смене: широта интервала с заполнением, соревнование опорных тонов (квинта лада, например, интонационно занимает в слуховом внимании место тоники, на чем порой

основывается длительное напряжение), «досказывание» диапазона лада и сосредоточение слухового внимания на каком-либо «центральной» звукосоотношении. Секундовая плавность волн мелодии романса Ратмира — вот одна сфера, и неменьшая плавность широко «ропсодного» Largo арии Руслана («Времен от вечной темноты») — вот другая, равно прекрасная сфера. И та и другая — размышления. Чувство Ратмира — в плену красоты его верной подруги. Нежность ласкающих эту красоту взоров и прикосновений, ясное ощущение скульптурно-пластического созерцания — такова впечатляемость мелоса романса. Наоборот, «ропсодная» мелодия знаменитого Largo унесит взор в безоглядность и беспредельность степи и неба, и нет ощущения предметности: мысль естественно влечется к думам об ограниченности личной жизни и «темноте времен», о неминуемости конца.

Таким образом, еще раз в центре оперы интонируются вещи речи Баяна, а в интервальности опять занимает интерес слухового внимания *секста*, то широко распевная, то заполненная, то централизованная, то оказывающаяся «приставкой» квинты лада (*си*). Эта квинта становится опорным тоном; в свою очередь, от нее излучается секста и т. д., пока не устанавливается тоника (*ми*), теперь всецело интонационно обоснованная.

В заключение данной главы необходимо обратить внимание еще на существенно в интонационном отношении важное явление в «Руслане» — на фанфарного типа интонации. Сами по себе выразительные и обычно четко устанавливающие лад, они, однако, у Глинки вызывают стимул к мелодическому их заполнению, порой на длительных расстояниях. Принцип «ничего лишнего», «ничего самодовлеющего», вне обусловленных содержанием эпоса или звукоидеи «предназначений» каждой интонации, всегда господствует в «Руслане», как и всюду в творчестве Глинки. Поэтому мелодическое заполнение фанфарных интонаций, отвечающее вышеуказанной закономерности, не является у него «переборами арпеджио», случайно формальным пробегом гаммы и вообще механическим заполнением «пустоты» в интервалах. Дело тут заключается в интонационном раскрытии смысла — и потому музыкальном развитии.

Двух примеров «расстановки» появления и места фанфарного типа интонаций в «Руслане» будет достаточно для уяснения наблюдаемого явления. Финал I акта начинается с фанфарного движения аккордов ми-бемоль мажора и ответной им терцовой фанфары валторн. Это довольно обычный в операх «прием сигнализации», указание на предстоящий важный момент в действии. И действительно, за ним начинается обряд благословения отцом молодых перед уводом их в опочивальню и вакхическим гимном Лелю, божеству любви. Широкая напевная фраза Светозара («Чада родимые! Небо устроит вам радость...») — мужественная благородная кантилена — диатонически заполняет

интервальные ходы фанфары. Следующая за этим мольба хора к Перуну («Скрой от ненастья, от чары опасной их младость») является постепенным нисходящим движением мягких *хроматизированных* гармоний, «полутоново» восполняющих фанфарные интервалы.

На смыслово-тематическое значение в «Руслане» подобного рода ниспадающих последований и на их связь с языческим культом природы и обрядности уже было указано. Итак, вот экспозиция, тезис. Его завершает опять повторяющаяся также аккордово-фанфарная последовательность, но у струнных. Тогда начинается развитие в пределах сопоставления диатонической и хроматизированной ми-бемоль-мажорности: большой плавно-мелодический ансамбль, в котором интонации Руслана и Людмилы примыкают к строю речи Светозара, а Рагмир расцветчивает свой мелос «узором полутонов», то есть закономерно интонационно соответствуя данной хором в «экспозиции» хроматичности, при иной смысловой направленности интонации. В «экспозиции благословения» не было двух тем, но две тенденции интонации — диатоническая и хроматическая; эти тенденции и являются стимулом развития, находя опору в сюжетной ситуации: счастливые новобрачные и отвергнутые женихи. Оттого в развитии плавно напевному мелодическому строю «речей» Руслана, Людмилы и Светозара противопоставляются ритмически акцентированные (восьмые с точкой) «выпады» Фарлафа и «томные воспоминания» Ратмира о родной Хазарии в интонациях хроматизированной мелодии. Изредка в ансамбль вклиняется рисунок начальной ответной фанфары (то у струнных, то у валторн).

Сосредоточенно-созерцательное настроение ансамбля с размышлением о неизбежном конце существования<sup>1</sup>, которому в конце концов подчиняются даже ревнивые и хвастливые интонации Фарлафа, сменяется бурным вихревым ритмом (*allegro risoluto*) хора Лелю. Си мажор этого хора уже достаточно подготовлен гармоническим мажором и хроматизированной мелодикой (полутоновой окраской ступеней лада).

Другой пример заполнения «фанфарности» совсем иного интонационного характера, иного эмоционального тонуca. В сущности, тут речь идет даже не о фанфарности, а скорее об арпеджированной фразе широкого дыхания, пламенной, пафосной, ее мелодическом интонационно-логическом заполнении и «опевании». Имею в виду каватину Гориславы в III акте (*allegretto agitato*).

Оркестр, *forte*, широким размахом интонирует аккорды ля-минорного трезвучия. С него же Горислава (*con forza*) «широ-

---

<sup>1</sup> Как установленный в «вещах речах Баяна» ирано-славянский языческий дуализм (Белбог и Чернобог), преодолеваемый властью любви,— так и этот «мотив» сквозной линией идет через весь эпос Глинки в «Руслане», наряду с «мотивами» верности в любви и дружбе и «гедонистическими чаяниями» Ратмира.

ким интонационным жестом», запевкой большого дыхания начинается каватину «Любви роскошная звезда» и тотчас элегическим мелодическим движением почти (без верхней септимы лада) заполняет первую интонацию «Ты закатилась навсегда». В шестнадцати тактах экспозиции каватины (*piano dolce*) звучит *натуральный минор* как эолийский лад:

О мой Ратмир!  
Любовь и мир  
В родной приют  
Тебя зовут.

Эта ласковая волнистая мелодия охватывает весь диапазон запевки («Любви роскошная звезда») и всецело его восполняет. Страстный пафос запевки уступает место теплом овеянному чувству. Но интонация «ломается» об экспрессивный вопрос к судьбе:

Ужели мне  
Во цвете лет  
Любви сказать:  
«Прости навек!»

В лад «инкрустируются» *ре-диез* (повышенная IV ступень), *си-бемоль* (пониженная II ступень), *соль-диез* (повышенная VII ступень); но следом за ними или впереди идущими диатоническими их «обликами» мелодия насыщается светотенью, и фраза завершается экспрессивным широким «роспевным» кадансом с «мелодраматическим интервалом» (арпеджио с малой ноной: *ми, соль-диез, си, ре, фа*), очень популярным в бытовой песне-романсе в русской городской лирике. Этот каданс интонируется в *гармоническом миноре*. После него повторение той же стиховой строфы («Ужели мне во цвете лет») идет короткими — сексты — «уступами», каждый с цезурой (паузой). Сопровождающий эти секвенции элегический фагот фразирует (как напоминание о безнадежности) всю предшествовавшую экспрессивную мелодию — «вопрос к судьбе», включая «мелодраматический каданс».

Экспозиция каватины, как видим, вполне мелодически и конструктивно завершена, но не завершена интонационно. «Задетые» голосом светотеневые полутоновые оттенки настолько выразительны, пафосны, что вызывают дальнейшее развитие. Тема развития: затаенная ревность. Ре минор и до мажор, тоже светотень, заменяют временно ля минор. Таким образом, *си-бемоль*, возле *ля* раньше задетый как «хрома», теперь входит в тональность (*ре минор*), ведя за собой и новый полутон *до-диез* (как вводный тон). Но зато в этой фазе развития каватины голос свежо и ясно интонирует диатоническое *соль* (на смену гармоническому минору), и весь фрагмент размещается в диапазоне малой септимы такого звукоряда, считая сверху вниз: *соль, фа, ми, ми-бемоль* (ранее уже интонировался *ре-диез*), *ре, до-диез, до, си, си-бемоль, ля*.

Запомним это. Мелодия и гармония оправдывают хроматизмы как ладовые полутона и вводные тона. Считая, что *соль-диез* фигурировал в «мелодраматическом кадансе», перед нами — без *фа-диез* пока — весь октавный диапазон запевки («призыв», «вокальная фанфара») заполнен полутонностью, ладово-интонационно оправданной.

Далее следует повторение экспозиции каватины («О мой Ратмир!») с вопросом к судьбе («Ужели мне во цвете лет») и затем заключительная часть, очень развитая. Первая половина ее — сдержанный плач-причитание, хотя и в тонах идиллически-элегических (оркестр сопровождает эту песнь о горе-тоске мягкими аккордами струнных, а фагот в свободном каноне скорбно «подпевает» Гориславе). Восемь тактов *плача* — мелодия в натуральном миноре, а остальные четыре — спускаются хроматизированными уступами (*соль, фа-диез, фа-бекар, ми*) к четырехтактовому кадансу:

Тоска из мирного гарема } (дважды)  
Меня изгнала за тобой.

Появление *фа-диез* как признака *мелодического* минора восполняет октавный диапазон мелодии Гориславы до двенадцати-ступенного хроматического лада (лада, а не тональной безразличной глиссандирующей гаммы). Таким образом, элегическая ля-минорная сфера интонаций, связанная эмоционально-реалистически с лирикой русского бытового романа, выражена Глинкой в пределах классически стройной вокальной каватины в четырех направлениях: в страстном призыве (арпеджированный аккорд ля минор, охватывающий весь диапазон лада) и в прекрасных мелодических интонациях горького раздумья и плача — в трех направлениях минора: натурального, гармонического и мелодического.

Но это не все. Остался неисчерпанным пафос первого страстного зова («Любви роскошная звезда»). И, действительно, во второй половине завершительной части каватины элегический мелос Гориславы переходит в драматический; раздумье и причет — в страстные вопли истомленной женской души, в боль разлуки. Драматизируется и оркестровое сопровождение с попевкой «вопроса к судьбе» в центре развития и с бурным *trémolo, fortissimo*. Это завершение (кода каватины) голос начинается с решительного скачка на октаву (*ля — ля*), чем устанавливается связь с первой призывной запевкой, но без арпеджно:

• О возвратись на брег родной!  
Ужель венки тяжеле шлема?  
И звуки труб, и стук мечей  
*Напева жен твоих милей? (con forza)*

Подчеркнутый стих — заключительный каданс большой выразительной силы и мощного дыхания, в котором интонация Гориславы в страстном порыве переходит за грань диапазона

(верхнее *си-бемоль* в арпеджированном трезвучии второй ступени: *фа<sup>2</sup>*, *си-бемоль<sup>2</sup>*, *фа<sup>2</sup>*, *ре<sup>2</sup>*, *си-бемоль<sup>1</sup>*) и возвращается к тонике. Оркестр завершает каватину элегической постлюдией «светотеневыми аккордами» в мелодическом ля миноре (*pianissimo*). Все развитие каватины — глубоко обоснованное интонированное раскрытие жизни лада. Напомню опять и еще характерное для «Руслана» и творческого метода Глинки явление: мастерство раскрытия лада вокруг выдерживаемой неподвижной точки опоры (внутри ладового органного пункта), ибо, как я раньше указал, Глинка даже от отдельного тона добивается выразительного образно-смыслового интонирования.

На большом звуковом протяжении подобного рода явление выступает в «Руслане» только один раз: знаменитый «канон оцепенения» в I акте с выдержанной октавой (*ми-бемоль*) валторн — квинта ля-бемоль мажора. Вокруг «оцепенелой интонации» валторн разворачивается прекрасная «мелодия недоумения»: «Какое чудное мгновенье» (Руслан, Ратмир, Фарлаф, Светозар, словно в гипнозе, интонируют ее друг за другом, «включением» голоса в голос: до окончания мелодии одним из голосов уже вступает следующий, пока не образуется четырехголосный ансамбль, к которому присоединяется хор). Мажорный лад в тональности ля-бемоль моментами «затеняется» пониженной шестой ступенью — гармонический мажор — и повышенной четвертой ступенью (*ре-бикар*), что мешает «оцепенелости», отрешенности интонаций, действительно внося в них элемент недоумения.

Не буду приводить рассеянных по всей партитуре «Руслана», но менее длительных, чем данный канон, эпизодов «опевания» выдерживаемого тона «раскрывающейся ладовостью», вроде, к примеру сказать, момента «воззвания к мечу» в финале I акта (эпизод, тоже развиваемый канонически, при сосредоточенном внимании, *pianissimo*): «Верный меч, как талисман чудесный, он врага сокрушит». Аналогичные образцы не трудно отыскать.

Приведенные мною только что примеры «развертывания лада» — в виде ли досказывания и восполнения аккордовой интонации или «опевания» выдержанных «органных» тонов — лишь *немногое* из многообразной «жизни лада». Но, полагаю, из указанных в этой главе принципов и образцов, наблюдений и обоснований явлений лада в процессе интонирования можно уяснить основные черты глинкинского метода и творческого опыта в отношении данного существенно музыкального становления.

На этом я кончаю свое скромное исследование о творческом методе Глинки, проведенное мною вокруг его эпоса о «Руслане и Людмиле» — вершины русской музыкальной культуры и песенности и «роспевности» как основных качеств русской музыкальной интонации. Я не говорил отдельно о тех или иных отдельных «дисциплинах музыки» в преломлении глинкинского

метода: о гармонии, об инструментовке (оркестр Глинки), о ритмике. Эти области, конечно, заслуживают внимательного наблюдения и тщательных монографий.

И я убежден, что методы преподавания наших музыкальных вузов и техникумов существенно изменились бы, если бы *глинкинское* было положено в основание преподавания дисциплин музыкальной композиции, ибо западноевропейские истоки всего глинкинского — прогрессивнейшие; это те истоки, откуда вырос и развился гений Бетховена. Но Глинке, как никому, было доступно *народное* в музыке и национальное как отражение народного, а не как искусственная националистическая пристройка. Для Глинки народная музыка была не фольклором, а высказыванием в звуке мысли народа о действительности и о человеке — словом, *душой народа*. Поэтому не сама по себе песня как цитата, как объект «ученой», профессиональной разработки, интересовала его, а *песенное* и его проявление *распевности* как метод постижения народного, а с моей точки зрения, и как явление *интонации* — дыхания музыки. Потому я здесь и не касался отдельных дисциплин композиции музыки, что в глинкинском преломлении они все подчинены главному: организованно дышать и вокализировать. Гармония Глинки дышит мелосом и «поет», как «поет» и его оркестр, ибо песенность, распевность — качества русской народной музыкальной интонации — суть и главные качества вершины русской музыкальной речи, то есть музыки Глинки.

А. К. Лядов считал, что как знаменитый канон («Какое чудное мгновенье») — плод долгого «предварительного действия» Глинки над перестановками и, прежде всего, [над] совместным сочетанием составляющих его мелодических элементов в заключительной гармонии, из чего мысль потом и «распутывала» в обратном движении то, что мы теперь воспринимаем в последовательном логическом «прирастании» голосов, так же и пластическое заключительное развертывание финала действия — результат длительного отбора сопрягаемых мелодий в столь стремительном *вперед*. Эта работа над материалом должна была быть подобной танеевской, но только у Глинки — в интонационно-устном, внутренне-слуховом вариантном разворачивании мелодических побегов. Каждый, кто может воссоздать в себе подобного рода внутренний интонационно-творческий опыт, убедится, что особенности этого опыта и особенно «память слышания» требуют преобладания такого рода, как у Глинки, вариантно-попевочной, орнаментально-вариационной работы сознания. Нелегко овладеть в себе данного типа дисциплиной слуха, но зато какое проникновение в творческую лабораторию многообразных композиторов дает этот опыт и позволяет различить рассудочно надуманное от интонационно-органического. Музыковедов же он приучает к интонационно-историческому восприятию документов музыки прошлого.



ИЗ ОБЛАСТИ ПРОРАСТАНИЯ И ЦВЕТЕНИЯ МЕЛОДИЧЕСКИХ  
ПОПЕВОК У ГЛИНКИ (ПРИМЕРЫ ИЗ «РУСЛАНА И ЛЮДМИЛЫ»)



(вариант с „росчерком“)



Характерен своим родством начальный шестизвучный мотив рассказа Головы (транспонирован в ре минор, для наглядности).



(ямбические перестановки)

БАЯН



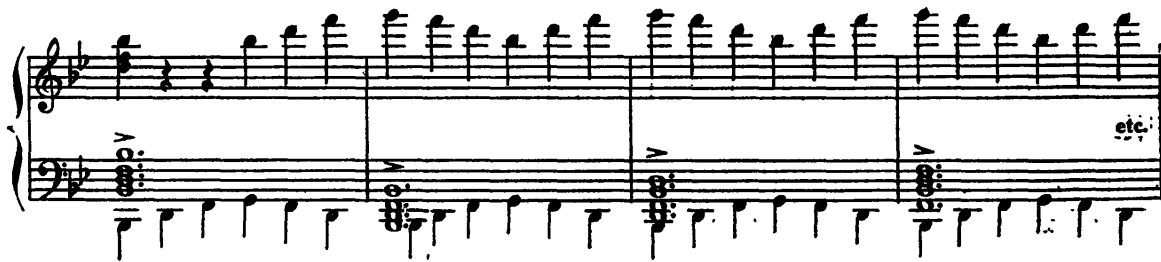
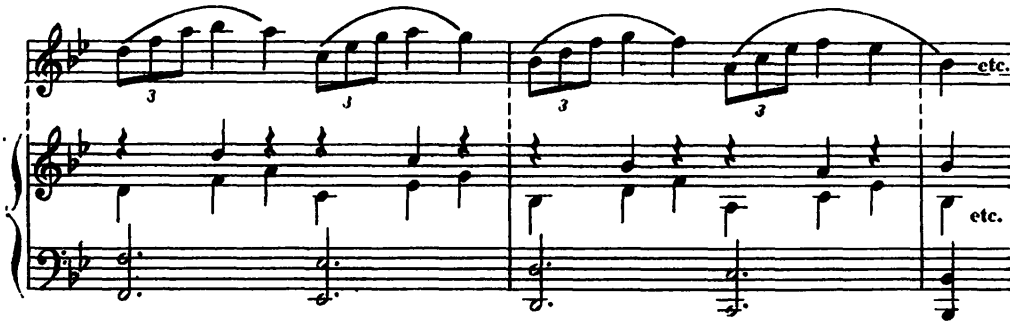
Де.ла дав.но ми.нув.ших дней

РАТМИР



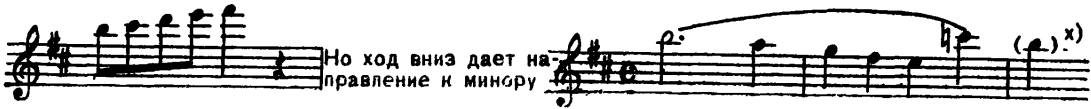
Лей.ся пол.не - е, ку.бок зла.той

(финал интродукции)



Если основную попевку Финна перевести в си-бемоль-мажор или в ре мажор, то родство ее шестизвучия с шестизвучием основных «цветений» попевки интродукции становится вполне интонационно ясным.





Напомню о большой интонационной значимости родственной, но пятнзвучной попевки в «Иване Сусанине».



а также в мажоре



Но самое показательное переинтонирование попевки Руслана имеем в заключительном кадансе «богатырского вызова Ратмира» («О, витязи, скорей во чисто поле!»).



\*) а) вариант расцветания с „хромой“

б) из подголосочных образований

