Г. А. Поляновский

ГЛИНКА И ПУШКИН

Серия VI
№ 3

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»
1957

ВСЕСОЮЗНОЕ ОБЩЕСТВО
ПО РАСПРОСТРАНЕНИЮ ПОЛИТИЧЕСКИХ И НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ

Г. А. ПОЛЯНОВСКИЙ

ГЛИНКА и ПУШКИН

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»

Москва ★ 1957

М. И. Глинка.

Русский народ дал миру немало высокоодаренных людей во всех областях культуры. Великими гениями русского искусства первой половины XIX века были Александр Пушкин в литературе и Михаил Глинка в музыке. Имена Пушкина и Глинки в нашей благодарной памяти соединены прочно, неразрывно. Оба они — гении глубоко народные, воплотившие в искусстве типические черты русского национального характера. Обоим им свойственны глубокий, истинно философский оптимизм, непоколебимая вера в победу светлых начал в природе и жизни человека над темными и злыми силами. Почти ровесники (разница в возрасте была всего пять лет — Пушкин родился в 1799, Глинка — в 1804 году), они были не только современниками, но и патриотами-единомышленниками. Их сближали огромная любовь к родине и глубочайшая вера в свой народ. Творческая дружба и глубокое уважение к делам, мыслям и идеям друг друга объединяли Пушкина и Глинку, хотя они и были людьми разного темперамента и разной степени политической зрелости.

В жизни Пушкин и Глинка встретились не надолго, но их десятилетняя дружба крепла год от года и была прервана трагической гибелью Пушкина. В творчестве же они оказались связанными на века.

Подобно солнцу, сияют вот уже почти полтора столетия их имена. И в год, когда исполняется 100 лет со дня смерти М. И. Глинки и 120 лет со дня смерти А. С. Пушкина, мы вспоминаем о том вечном в творчестве двух великих русских гениев, что нам так дорого и близко.

В поэзии Пушкина запечатлены все стороны жизни, которую видел вокруг себя величайший певец русского народа. В его поэтических и повествовательных жанрах, в исторических и психологических трагедиях и драмах отражены и «дела давно минувших дней, преданья старины глубокой», и животрепещущие события первой трети XIX века.

Влияние пушкинского гения на жизнь и деятельность русского общества, русского народа неизмеримо. Демократ и патриот, Пушкин был глашатаем передовых идей своего века. Эстетика Пушкина была порождена подъемом национального

самосознания, вызванного героической эпопеей всенародного подвига в Отечественной войне 1812 года.

Влияние пушкинской поэзии ощутили не только русская литература, но и другие виды искусства, и, быть может, наиболее ярко это чувствуется в сфере музыки. Пушкин и русская музыка — тема неисчерпаемая, ибо речь должна идти не только о произведениях, написанных композиторами на тексты и сюжеты поэта. Все лучшее — в эпосе, в лирике или в драме, что создано в музыке русскими композиторами XIX—начала XX века, пронизано духом пушкинской поэзии, озарено ее лучами. И первым среди русских музыкантов — первым не только по времени, а и по силе и глубине постижения поэтических идей Пушкина, их русского национального характера — был Михаил Иванович Глинка.

* * *

В своих автобиографических «Записках» Глинка, вспоминая знакомство летом 1828 года с поэтом «Пушкинской плеяды» Дельвигом, писал: «Около этого же времени я часто встречался с известнейшим поэтом нашим Александром Сергеевичем Пушкиным, который хаживал и прежде того к нам в пансион к брату своему, воспитывавшемуся со мной в пансионе, и пользовался его знакомством до самой его кончины» [1]. Очевидно, еще в пору пребывания Глинки в Петербургском благородном пансионе при Главном педагогическом институте (1818—1822) у юноши зародилась восторженная любовь к пушкинской поэзии. Соучеником и товарищем Глинки был младший брат Пушкина — Лев, обладавший феноменальной памятью. Лев Пушкин наизусть знал все, написанное братом, и охотно делился этим богатством с друзьями. Среди преподавателей пансиона были известные своим свободомыслием профессора А. П. Куницын и А. И. Галич, лекции которых слушал в Царскосельском лицее Пушкин. Крупные ученые, передовые люди своего времени, знакомившие учеников с освободительными идеями передовых французских мыслителей XVIII века, они сумели заронить в сердца своих юных воспитанников любовь к своей родине и народу и ненависть к тирании. Воспитателем («дядькой») Глинки был известный поэт-декабрист Вильгельм Кюхельбекер, лицейский товарищ Пушкина.

Все эти люди явились первым связующим звеном между Пушкиным и Глинкой.

Много было общего у юных Глинки и Пушкина: любовь к поэзии, к изящным искусствам вообще, довольно значительный круг общих знакомых, даже друзей. Но главное, что их соединяло,— это пламенная любовь к отчизне, размышления

[1] М. И. Глинка. Записки, стр. 91. «Academia», 1930.

о ее будущем, о судьбе народа — страдающего, терпеливого до поры до времени, но способного на большие порывы и талантливого.

Ко времени знакомства с Глинкой Пушкин был уже автором многих острополитических стихов. Ореол поэта и политического изгнанника властно привлекал к Пушкину сердца молодежи. Глинка был увлечен и личностью и поэтическим талантом Пушкина. Ведь и он, тогда только начинающий музыкант-композитор, отличался народолюбивыми настроениями. С годами они проявляли себя все более четко и определенно. И. И. Панаев в своих воспоминаниях рассказывал о том, что Глинка с особенным воодушевлением говорил о русском народе, о будущности России.

Глинка гордился тем, что был русским человеком и художником. В письме к матери из Парижа (31 марта — 12 апреля 1845 года) о состоявшемся 10 апреля концерте из его произведений Глинка с нескрываемой гордостью писал: «Может быть, другие будут счастливее в своих дебютах, но я первый русский композитор, который познакомил парижскую публику с своим именем и своими произведениями, написанными в России и для России»[1].

О своих непосредственных встречах с Пушкиным Глинка рассказывает очень скупо. Этим встречам посвящено лишь несколько строк в «Записках», да есть одно-два упоминания в письмах Глинки.

Первое упоминание о встречах с Пушкиным мы уже приводили. Оно относится к 1828 году. Далее имеются такие строки: «Провел около целого дня с Грибоедовым (автором комедии: «Горе от ума»). Он был очень хороший музыкант и сообщил мне тему грузинской песни, на которую вскоре потом А. С. Пушкин написал романс: «Не пой волшебница при мне»[2].

В дальнейшем в «Записках» есть ценное указание на дату создания второго романса на текст Пушкина «Я здесь, Инезилья». Глинка пишет: «Тогда сочинен мною романс: Инезилья, слова Пушкина». Это была зима 1834/35 года, знаменательная в жизни композитора. Вернувшись из путешествия за границу, Глинка начал работу над своей первой оперой «Иван Сусанин» по предложенному Жуковским сюжету. Этой же зимой он постоянно посещал вечера Жуковского, который жил тогда в Зимнем дворце. Глинка сообщает, что здесь у Жуковского «еженедельно собиралось избранное общество, состоявшее из поэтов, литераторов и вообще людей, доступных изящному. Назову здесь некоторых: А. С. Пушкин, Князь Вя-

---

[1] М. И. Глинка. Литературное наследие, том, II, стр. 272. Музгиз. 1953.

[2] М. И. Глинка. Записки, стр. 91.

А. С. Пушкин.

Портрет работы художника
О. А. Кипренского.

земский, Гоголь, Плетнев были постоянными посетителями. Гоголь при мне читал свою Женитьбу» [1].

Известно, что Пушкин присутствовал на первом представлении «Ивана Сусанина». О дружеской близости поэта к молодому композитору, о его сердечном участии в судьбе первенца русской классической оперы знали в обществе. Вот почему к Пушкину, занявшему кресло в первом ряду, близ прохода, в антрактах беспрерывно подходили друзья и знакомые и делились с поэтом своими впечатлениями, обсуждали с ним достоинства оперы.

Сохранилось документальное свидетельство дружеского расположения Пушкина к Глинке, являющееся доказательством того, как близко к сердцу принимал поэт злоключения собрата-композитора.

Речь идет о «Шуточном Каноне», сочиненном в честь Глинки его друзьями на обеде, устроенном вскоре после премьеры «Жизнь за царя». Обед, по свидетельству В. Ф. Одоевского, происходил 13 декабря 1836 года у Александра Всеволодовича Всеволожского. «Канон» состоял из четырех куплетов: первый и третий были сочинены Жуковским, второй — Вяземским, а четвертый — Пушкиным. Музыку написали Одоевский и Виельгорский.

Вот стихи Пушкина:

Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачаясь,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать, топтать, топтать не может в грязь.

Характерна горячность, искренний гневный пафос, с которым Пушкин выступил в защиту идейно близкого ему художника-музыканта.

Вместе с Пушкиным восторженным зрителем и ценителем первых спектаклей «Ивана Сусанина», по царскому желанию переименованного в «Жизнь за царя», был Николай Васильевич Гоголь. В статье «Петербургские записки 1836 года», помещенной в журнале «Современник», Гоголь посвящает восхитившей его опере Глинки такие строки: «Какую оперу можно составить из наших национальных мотивов! Покажите мне народ, у которого бы больше было песен!»,— восклицает писатель. И, далее: «У нас ли не из чего составить своей оперы? — мудро и дальновидно заключает он.— Опера Глинки есть только прекрасное начало. Он счастливо умел слить в своем творении две славянские музыки; слышишь, где говорит русский и где поляк: у одного дышит раздольный мотив русской песни, у другого опрометчивый мотив польской мазурки...» [2]. В этой же статье, написанной по инициативе Пушкина для издававшегося им журнала (статья вышла уже после

[1] М. И. Глинка. Записки, стр. 152—153.
[2] Н. В. Гоголь. Сочинения, т. II, стр. 114. Гослитиздат. 1950.

гибели поэта, когда «Современник» издавали П. А. Вяземский, В. А. Жуковский, П. А. Плетнев и др.), есть такое знаменательное утверждение: «...музыкальный гений из простой, услышанной на улице песни создает целую поэму...»

Пушкин бывал у Глинки. Об этом свидетельствует следующая запись Глинки: «Я также часто видался с Жуковским и Пушкиным. Жуковский в конце зимы с 1836 на 1837 год дал мне однажды фантазию: Ночной смотр, только что им написанную. К вечеру она уже была готова, и я пел ее у себя в присутствии Жуковского и Пушкина. Матушка была еще у нас и она искренно радовалась видеть у меня таких избранных гостей...» [1]. Пушкин слушал новый романс в авторском исполнении. Общеизвестно, каким неподражаемым художником-исполнителем своих романсов был Глинка. Достаточно привести здесь воспоминания крупнейшего русского музыкального писателя и критика, автора таких популярных опер, как «Юдифь», «Рогнеда», «Вражья сила»,— А. Н. Серова. Хорошо знавший Глинку лично, Серов писал в своих «Воспоминаниях»: «Могуче-гениальный, как творец музыки, он был столько же гениален и в исполнении вокальном. Тайною: с первых звуков переселить слушателя в ту особенную атмосферу, которая составляет задачу исполняемой музыки, в то особенное настроение духа, которое вызывается поэтическим смыслом пьесы, и держать слушателя под магнетическим обаянием от первого звука до последнего — этой магией Глинка обладал в высшей степени... Можно прямо сказать: кто не слыхал романсов Глинки, спетых *им самим,* тот *не знает* этих романсов». А Пушкин был идеальным слушателем — он пылко и нежно любил музыку, он всегда был готов отдаться музыкально-эстетическим наслаждениям. Вспомним, например, стихотворение 15-летнего Пушкина «К сестре»:

...Любезная сестра!
Чем сердце занимаешь
Вечернею порой?
. . . . . .
Иль звучным фортепьяно
Под беглою рукой
Моцарта оживляешь?
Иль тоны повторяешь
Пиччини и Рамо?

А какое место в жизни поэта занимали песни, особенно русские, слышанные от крестьян, от ямщиков, от няни Арины Родионовны! Они запоминались надолго:

Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика:
То раздолье удалое,
То сердечная тоска...

...Пой, ямщик! Я молча, жадно
Буду слушать голос твой...

[1] М. И. Глинка. Записки, стр. 184—185.

А песни других народов?

Черкесскую песню Пушкин включает в «Кавказского пленника», татарскую — в «Бахчисарайский фонтан», молдавскую — в «Цыган». В ссылке, кочуя по югу России, Пушкин со вниманием слушал песни украинские и молдавские, греческие и цыганские, турецкие и румынские. Не останавливаясь на всех этих примечательных свидетельствах глубокой, пытливой любви поэта к фольклору, отметим еще и разносторонность музыкальных вкусов Пушкина, также роднящую поэта с многогранностью музыки Глинки.

Пушкин был завсегдатаем серьезных филармонических концертов, где он любил слушать симфоническую музыку Гайдна, Моцарта, Бетховена.

Итальянская опера, Моцарт, Глинка, русские песни, напевы цыган, инструментальная музыка классиков — таков диапазон музыкальных впечатлений и интересов поэта.

Вот почему не только взаимными симпатиями к творчеству друг друга должны были ограничиться Пушкин и Глинка. Оба они были пленены народным и классическим искусством, оба — великие художники-реалисты со многими точками соприкосновения в поэзии и музыке. Еще при жизни Пушкина, как уже упоминалось, Глинка написал два романса на тексты любимого поэта. А в конце 1836 года Глинка пишет в «Записках»: «На одном из вечеров Жуковского Пушкин, говоря о поэме своей: Руслан и Людмила, сказал, что он бы многое переделал [если бы теперь]; я желал узнать у него, какие именно переделки он предполагал сделать, но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить этого намерения...»[1]. Мысль о создании оперы на сюжет «Руслан и Людмила» уже давно занимала Глинку.

В «Записках», касаясь событий 1837 года, Глинка писал после упоминания о сочиненных им романсах «Где наша роза», «Ночной зефир» на слова Пушкина: «Первую мысль о Руслане и Людмиле подал мне наш известный комик князь Шаховской...». Возможно, Пушкин уже знал о планах написания оперы на сюжет «Руслан и Людмила» и благословил намерение друга, но сделал по поводу своего юношеского произведения некоторые критические замечания. Глинка желал узнать у Пушкина о предполагаемых изменениях. И уже сам, по собственному почину, внес в трактовку сюжета поправки.

Глинка неоднократно писал, что с молодых лет он часто обращался к темам русской народной музыки. Вот одна из страниц «Записок», говорящая об этом: «Во время ужина обыкновенно играли русские песни... Эти грустно-нежные, но вполне доступные для меня звуки, мне чрезвычайно нравились...— и может быть, эти песни, слышанные мною в ребя-

[1] М. И. Глинка. Записки, стр. 194.

честве, были первою причиною того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную Русскую музыку» [1]. Характерно, что в рукописи вместо последних двух слов прежде было написано: «отечественную музыку».

Русское, отечественное, народное, патриотическое начало, полное незыблемой веры в моральную стойкость русского национального характера объединяет Пушкина и Глинку.

Пушкин был уже создателем величайших поэтических ценностей, он и теоретически уже сформулировал свои эстетические принципы, когда Глинка только начал реализовать свои творческие планы.

Влияние Пушкина испытывали в бо́льшей или меньшей степени все передовые художники эпохи. В творчестве Глинки оно проявлялось в форме активного преломления пушкинской эстетики, в перенесении ее в сферу музыкального театра. Следует говорит о развитии в Глинке под воздействием Пушкина национально-художественного сознания. Известно, что опера Глинки «Иван Сусанин» была оценена светскими кругами, как «кучерская музыка». Глинка не побоялся с гордостью заметить по этому поводу, что «это хорошо и даже верно, ибо кучера, по-моему, дельнее господ!» Глинка утверждал, что перед русскими композиторами стоят серьезные задачи — выработать собственный свой стиль и проложить для оперной русской музыки новую дорогу.

Мысль о национальной патриотической опере вынашивалась Глинкой долго, годами. Целый ряд таких сочинений, как кантата «Пролог на смерть Александра I», хор «На смерть героя», ария для баритона, созданных на протяжении десяти лет, предшествовавших завершению «Сусанина», как бы подготавливал рождение этого шедевра русской и мировой оперной классики.

Высокая патриотическая тема звучала и до Глинки во многих художественных произведениях русских писателей, главным образом в произведениях драматических, особенно в период Отечественной войны 1812 года. В эти же годы появились и крупные музыкальные сочинения, раскрывающие патриотическую тему. Так, еще в 1811 году в Москве была исполнена героическая оратория композитора С. А. Дегтярева «Минин и Пожарский». Печать того времени оценивала успех оратории Дегтярева как выдающийся, а сама оратория сравнивалась с лучшими классическими произведениями этого жанра.

Но для русской музыки все это были только далекие зарницы. Великая очистительная гроза была еще впереди. В 1826 году Пушкин, после возвращения из ссылки в Михайловском, впервые прочитал в Москве свою трагедию «Борис Годунов». Пушкинское проникновение в историю государства

---

[1] М. И. Глинка. Записки, стр. 34—35.

Российского и народа русского явилось основой глинкинской эпопеи. Глинка знал «Бориса Годунова», ибо трагедия Пушкина стала общественным достоянием еще до своего напечатания в 1831 году. Пушкин читал «Бориса» неоднократно и в тех домах, где встречался с Глинкой, в частности у Дельвига.

Толчок был дан, огонь зажжен. Глинка лелеял мысль об «отечественной героико-трагической опере» — так определял он жанр еще только задуманного произведения. И композитор безоговорочно утверждает свою первоначальную и конечную идею, озаглавив оперу по имени ее героя, представляющего целый народ. Вспомним, что в своем глубоком рассуждении о народной драме и драме «Марфа Посадница» Пушкин писал: «...что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная» [1]. Налицо не просто совпадение точек зрения Глинки и Пушкина, а глубокое идейное родство, объединяющее великих гениев в следовании к единой и великой цели. Их обоих в равной мере заботила мысль о народной судьбе, о пути, по которому русский народ должен идти к своему освобождению. Вл. В. Стасов в 1893 году в одном из писем очень убедительно высказывает предположение, что подобно тому, как Пушкин был идейным отцом «Мертвых душ» и «Ревизора», своим «Борисом Годуновым» он дал толчок фантазии Глинки в работе над «Иваном Сусаниным».

Стасов далее отмечает совпадение эпох, раскрываемых в художественных образах Пушкиным и Глинкой — в драме — конец царя Бориса, в опере — начало царя Михаила...

Главная, основная идея «Сусанина» — спасение народом отчизны от вражеского нашествия — сообщает всему повествованию высокий, истинно пушкинский трагический тон. Идея эта была глубоко осознана композитором, великолепно постигшим историческую основу сюжета оперы. Глинка обрисовал в опере своих героев — Ивана Сусанина, Ваню, Богдана Собинина — верными сынами России, без размышлений и сомнений готовыми отдать жизнь за ее свободу.

С полным сознанием величавой и благородной цели композитор рисует Сусанина не как исключительную личность, а как типического представителя свободолюбивого русского народа

Таким образом, Глинка оказался на позициях, весьма близких идейным концепциям Пушкина и декабристов. Его герой выражал не узколичные, а общенациональные интересы, заботу о судьбе народа и государства.

В идейной направленности и в драматургической структуре оперы Глинки нельзя не заметить полного совпадения ее с ходом действия думы Рылеева «Иван Сусанин», которую, как известно, высоко оценивал Пушкин.

---

[1] А. С. Пушкин. Сочинения, стр. 762. Гослитиздат. 1949.

Глубокую почву имеет предположение, что Пушкин не только знал о готовящейся Глинкой опере, но и принимал участие в обсуждении либретто барона Розена. Жуковский, которому принадлежала идея сюжета будущей оперы Глинки и который предложил композитору в качестве либреттиста барона Розена, близко к сердцу принимал весь процесс создания оперы. Очевидно, чувствуя и свою ответственность, Жуковский пригласил близких друзей-литераторов на некое совещание, где должны были быть обсуждены вопросы, связанные с либретто «Ивана Сусанина». На это совещание, как свидетельствует сохранившаяся записка Жуковского, были приглашены, помимо Глинки и Розена, Пушкин и Одоевский. Жуковский настойчиво просил Пушкина: «Ты тут необходим. Приходи, прошу тебя, приходи непременно...» [1].

Из письма Розена, обращенного к Пушкину, известно также, что либреттист, объясняя свои намерения и излагая свои соображения о драматургическом решении основных образов оперы — Сусанина и Вани, ждал от великого поэта совета, отзыва или критики.

«Иван Сусанин» был восторженно встречен передовыми слоями общества, видевшими в нем в образах музыкально-драматического искусства первое воплощение своей веры в будущее умного, смелого и терпеливого народа. «Об энтузиазме, произведенном оперою «Жизнь за царя», и говорить нечего: он понятен и известен уже целой России!» [2],— так пылко и пламенно выражал свое мнение о музыке Глинки Н. В. Гоголь.

Да, это было прекрасное начало, а за ним следовало еще более прекрасное продолжение — опера «Руслан и Людмила», в которой уже вплотную слились две могучие стихии русской культуры — поэзия Пушкина и музыка Глинки.

* * *

Великолепное воплощение единства двух величайших гениев русской культуры представляют собой романсы Глинки на слова пушкинских стихов.

Пушкинские романсы Глинки — это совершенное претворение в музыке жизненных впечатлений, особенно любовной лирики Пушкина.

В области романсовой лирики Глинка был подлинным новатором, жадным, пытливым искателем правды и красоты. Его романсы, в особенности романсы на слова Пушкина,— это миниатюры, в отточенной форме которых с предельной сжатостью выражены целые гаммы настроений.

Романтическая приподнятость чувств, реалистическая де-

[1] А. С. Пушкин. Собрание сочинений, т. XVI, стр. 100. Изд. АН СССР. 1949.

[2] Н. В. Гоголь. Собрание сочинений, т. VI, стр. 114.

кламационность и взволнованность свойственны и другим романсам Глинки. В многообразных формах вокальной музыки — элегиях, балладах, песнях, ариях — Глинка вдохновенно воплощал поэзию Жуковского, Дельвига, Баратынского, Батюшкова, Кукольника (цикл «Прощание с Петербургом»). Бессмертны такие шедевры Глинки, как «Ночной смотр», «Сомнение», «Жаворонок», юношеское «Не искушай».

Десять романсов, написанных Глинкой на слова Пушкина, создавались, по существу, на протяжении всей творческой жизни композитора. Вот хронология их написания: «Не пой, красавица, при мне» — 1828, «Я здесь, Инезилья» — 1834, «Где наша роза» — 1837, «Ночной зефир» — 1837, «В крови горит огонь желанья» (между 1838—1840), «Я помню чудное мгновенье» — 1840, «Признание» — 1840, «Заздравный кубок» — 1848, «Адель» — 1849, «Мери» — после 1849 года. Всем этим романсам Глинки свойственно гармоничное слияние стихов и музыки. Настроения жизнеутверждения, светлого мировосприятия — черты, которые отличают большинство «пушкинских» романсов Глинки.

Мы уже упоминали об истории возникновения первого из этих романсов — «Не пой, красавица». Предельная простота сопровождения лишь оттеняет в нем незатейливую прелесть народной мелодии. Свежестью первого чувства, еще не омраченного сомнениями и разочарованиями, веет от этого романса.

Приковывает внимание драматически выразительная декламационность романса «Я здесь, Инезилья». Жгучий темперамент, безудержная страстность, порывистость — все нашло отражение в этой драматически-действенной музыке. Решительность влюбленного подчеркнута в фразе «исполнен отвагой», где ритмическая акцентировка нарочито не совпадает со смысловой и создает удивительный эффект неожиданного драматизма.

Ударения на слабой части такта в словах «шпагой», «я здесь» служат той же декламационной выразительной цели и воспринимаются как мастерская зарисовка настроения ревнивого героя, готового на крайние меры — «мечом уложу». Все в этом романсе упруго, ритмически гибко, остро и живописно, музыка его психологически насыщенна. Это — подлинная стихия испанской жизни, как она претворялась в фантазии и Пушкина и Глинки.

В «Ночном зефире» — иной, более мягкий, но такой же романтический тон в передаче интимных взволнованных чувств. Пушкинская точность и красочность описания природы нашли в музыке Глинки равноценное выражение. Прозрачная и трепетная мелодия баркароллы как бы передает колорит пейзажа, зыбкость воздуха, прелесть ночного покоя, его изменчивость и кратковременность. Быстрая смена тональностей, динамики, ритмические перебои — все подчинено одной задаче: запечатле-

нию мимолетных изменений в настроении влюбленного. Песенно-танцевальный жанр соблюден Глинкой в обоих пушкинских «испанских» романсах.

Подлинными жемчужинами в музыке Глинки являются его романсы «В крови горит огонь желанья» и «Я помню чудное мгновенье». Слияние поэтического и музыкального начал в них полное. Эти романсы обнаруживают совершенство вокального мастерства Глинки. В них ясно сказывается умение композитора самыми скромными, простыми выразительными средствами передать богатое эмоциональное содержание. Все тонкости переходов из одного душевного состояния в другое, весь трепет возбужденных чувств, вызванных нахлынувшими воспоминаниями, художник-композитор вкладывает во внешне скупые, простые рамки. Но какая бездна поэзии таится в самих звуках, которые как бы рвутся из груди, дают выход страстным мольбам и облегчают страдания, врачуют раны сердца. «Я помню чудное мгновенье» — это краткая повесть в звуках, в которой переданы оттенки многих чувств, разнообразных переживаний: тонко показаны переходы от отчаяния к неожиданной радости свидания, от сомнения к ликованию. «Поэмой любви» назвал этот романс А. Н. Серов.

Серов оставил примечательные воспоминания об исполнении самим Глинкой романса «В крови горит огонь желанья»:

«Изумительно яркая, кипучая страстность пылала в каждом звуке коротенькой мелодии: «В крови горит огонь желанья». Во втором куплете:

Склонись ко мне главою нежной,—

этот восточно-пылкий призыв любви быстро сменялся столько же восточным, тихим томлением неги. Совсем иной характер! Музыка была нисколько не похожа на первый куплет; между тем, на самом деле, музыка во второй строфе — повторение первой строфы, без малейшей перемены, *нота в ноту!*

Как же это делалось? В этом тайна истинной выразительности. Пораженный новизною такого эффекта декламации музыкальной, я как-то заметил об этом Глинке (после, когда мы ближе и ближе с ним познакомились). Он отвечал: «Дело, барин, очень простое само по себе; в музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение» [1].

Интересно отметить, что музыка романса была написана раньше пушкинских слов. Об этом сообщает сам Глинка. Вначале дивная мелодия облекала слова, написанные по просьбе Глинки Римским-Корсаком. К этой музыке впоследствии были

[1] А. Н. Серов. Воспоминания о М. И. Глинке, стр. 16—17. Музгиз. 1951.

подобраны слова Пушкина: «В крови горит». Как же близки были, как гармонировали гении Пушкина и Глинки, что текст первого и музыка второго сливались в совершенном единстве!

В классическом роде написана Глинкой пятичетвертная мелодия на слова Пушкина: «Где наша роза...» Еле уловимые смены настроения нашли здесь идеальную сферу музыкального выражения. (К подобному чисто народному, русскому метру композитор обращался неоднократно).

На этом лаконичнейшем (одна страничка!) романсе стоит особенно остановиться, ибо в нем, как в капле воды, отражено солнце пушкинской поэзии, любовно и вдохновенно претворенной в музыке Глинки.

Начнем с того, что Глинка использовал известное стихотворение Пушкина в неизвестном нам варианте (либо процитировал его в собственном вольном пересказе, что менее вероятно).

Мерно колышущаяся мелодия, включающая всего лишь 8—9 нот, передает состояние раздумья поэта. Вечное чередование жизни и смерти, конечная победа жизни, свидетельством чего являются метаморфозы природы, осенью замирающей и весною оживающей,— так можно было бы сформулировать предмет поэтического размышления. В несравненно пластичной форме стихов Пушкина это выражено образно и музыкально:

Где наша роза,
Друзья мои?
Увяла роза,
Дитя зари.

Это четверостишие совершенно одинаково звучит у Пушкина и Глинки. Далее начинается разночтение. У Пушкина —

Не говори:
Так вянет младость!
Но говори:
Вот жизни радость!
Цветку скажи:
Прости, жалею!
И на лилею
Нам укажи.

В музыке Глинки приведен иной вариант:

Не говори:
«Вот жизни радость»,
Но повтори.
«Так вянет младость»,
Вздохнув, скажи:
«Увы, жалею»...
И на лилею нам укажи.

Мелодия Глинки, ее гармоническое окружение с замечательной чуткостью передают и мимолетный вздох сожаления, и робкую улыбку надежды. На смену увядшей розе приходит расцветающая лилия. На смену нежной младости идет цвету-

щая зрелость. Об этом вечно беспокойном течении жизни и поведал нам композитор. Предельно скромными, скупыми средствами Глинка сумел передать торжествующее чувство возникающей надежды. После мерного течения пятичетвертной мелодии, то вздымающейся, то опускающейся, на словах:

И на лилею
Нам укажи,—

вдруг неожиданно, но так внутренне и эмоционально оправданно меняется ритм. Мягко, но очень точно звучит завершение этого маленького шедевра: трехчетвертной, казалось бы, такой «бытовой» ритм сразу вводит слушателя в круг простых, исполненных надеждой человеческих чувств. Жизнь торжествует.

В стиле лицейских «пуншевых песен» выдержаны у Глинки «Признание» и «Заздравный кубок». Вальсообразные, исполненные искристого темперамента романсы эти — чудесные образцы жанров, близких обоим великим художникам поэзии и музыки, рожденных упоением жизнью, восторгом юных лет.

Из сорока пушкинских строк Глинка выбрал для романса «Признание» только два куплета — восемь строк, но облек их в такую искрометную, динамичную форму, что содержание стихов оказалось исчерпанным, и именно в том освещении, которое хотел им дать композитор.

Полузабавное, во всяком случае ироничное признание лишь чуть-чуть окрашено чувством мимолетной горечи. И мелодия — не быстрая, не торопливая, но и не замедленная, и ее октавный диапазон — все подчинено одной художественной задаче — яркой, краткой, с легкой, ласковой усмешкой обрисовке облика незадачливого влюбленного.

И структурно и психологически гораздо сложнее «Заздравный кубок». Здесь — целая гамма настроений, объединенных чувством жизнерадостности, чувством товарищества. Воспоминания о днях, принесших славу друзьям, вера в незыблемость дружеских клятв сменяются ликующим гимном любви и дающему радость вину. Все в этом романсе сверкает, блестит, радует слух. Радостное восприятие жизни переполняет сердца — и вот несется песня, неудержимый мотив которой пьянит, восхищает, пленяет.

Здесь уместно вспомнить слова Глинки, в которых содержится его эстетическое кредо (из письма к В. Н. Кашперову):

«Все искусства, а следовательно, и музыка, требуют:

1. *Чувства* — это получается от вдохновения свыше.

2. *Формы. Forme* значит *красота,* т. е. соразмерность частей для составления *стройного* целого.

Чувство зиждет — дает основную идею; *форма* — облекает идею в приличную, *подходящую* ризу.

Условные формы, как каноны, фуги, вальсы, кадрили и пр., все имеют *историческую* основу.

Чувство и форма — это душа и тело. Первое — дар высшей благодати, второе приобретается трудом...» [1].

Даже для маленького стихотворения Пушкина, содержащего определенную идею, Глинка находит свою, ею рожденную и ее облекающую форму. Поэтому трудно представить себе иное музыкальное выражение данных стихов — так близки, так родственны, как указывалось выше, эстетические взгляды обоих гениев.

В двух романсах Глинки — «Адель» и «Мери» мы встречаемся с классическим выражением преклонения перед женской красотой, стремлением воспеть обаяние юности, любовь, право на наслаждение, право на безоблачное счастье. Различные и по настроению и по форме, эти два романса едины в своем чудесном порыве, в силе обуревающих художника чувств.

Интересно отметить, что оба романса как бы заключены в рамки небольших, но очень содержательных и так по-пушкински пластичных вступления и заключения.

Только в романсах «Я помню чудное мгновенье» и «В крови горит огонь желанья» Глинка использует подобный прием афористичного предисловия и послесловия (во втором из указанных только послесловие). Это новая форма романса, где декламационный характер выразительнейшей мелодии призван оттенять малейшие изгибы, перемены в настроениях и чувствах влюбленного героя.

По словам композитора, ритм романса «Адель» выдержан в характере польки. Однако это нежная, грациозная и даже чуточку меланхоличная полька, где нет задора и блеска бытового танца.

Поразительна грация музыкального выражения страсти, охватившей юное сердце, полонившей все помыслы и чувства влюбленного, и как бы истаивающие звуки музыкального заключения продолжают без слов робкую, но настойчивую любовную мольбу.

«Мери» — это чудесный «музыкальный тост». Все в этом романсе огненно, стремительно — и мелодия, и темп и вместе с тем скрыто от любопытных и нескромных глаз людей. Внезапный переход из одной тональности в другую ведет к чисто пушкинскому «взрыву чувств». После горячего, темпераментного провозглашения: «Пью за здравие Мери»...— следует внезапное признание:

Тихо запер я двери
И один, без гостей
Пью за здравие Мери.

Быстрой сменой динамики увлекает музыка, послушно льющаяся из источника чистой радости пылкой любви. Весен-

[1] М. И. Глинка. Литературное наследие, т. II, стр. 602—603.

ний разлив, бурлящий поток чувств — Глинка и Пушкин здесь едины.

Немного — всего десять романсов у Глинки на слова Пушкина. Но какое это богатство, какой неиссякаемый родник для вдохновения грядущих поколений художников, какой синтез слова и музыки во всей полноте их глубочайшего содержания!

* * *

Венцом «пушкинского» в музыке Глинки бесспорно является опера «Руслан и Людмила». Мы уже говорили о первооснове «Руслана и Людмилы», о переосмысливании композитором не столько замысла, сколько формы его воплощения у поэта.

Еще в 30-х годах Глинка обдумывал план создания оперы на сюжет пушкинской поэмы, предполагая сделать юношески крылатую поэму Пушкина произведением философски углубленным, с ясной устремленностью к эпичности, шири, эстетическим обобщениям. И если в опере «Руслан и Людмила» нет той острой политической публицистичности, которая так импонирует в «Иване Сусанине», то так же, как последнему, «Руслану и Людмиле» свойственна патриотичность мысли, влюбленность в жизнь, беззаветное упоение ее героикой и лирикой.

Шесть лет отделяли постановку «Руслана и Людмилы» от премьеры «Сусанина» (эти премьеры состоялись день в день — 27 ноября, первая в 1836 году, вторая — в 1842). Гений Глинки дивно расцвел за это время, достиг полной, совершенной зрелости. Мастерство его стало еще глубже и пластичнее. И если инструментовка «Сусанина» вызвала и вызывает всеобщий восторг своей изобретательностью, прозрачностью, отличается высоким художественным вкусом, превосходным чутьем колорита, то партитура «Руслана» еще более поразительна. Оркестровое мастерство Глинки, «пушкинская» легкость, воздушность инструментовки полностью подчинены главной идее произведения, вытекают из требований, ею продиктованных. Своей тонкостью, роскошью красок, изобретательностью, новизной, глубокой целесообразностью партитура «Руслана» превосходит все написанное до той поры Глинкой. Да и не только Глинкой. Колористическая находчивость, выразительность, эмоциональная насыщенность оркестра Глинки является подлинным открытием новых средств звучания, до сих пор неисчерпанным источником новаторства для композиторов последующих эпох.

Музыка оперы искусно расцвечена узорами русской сказочности, проникнута ее духом и мудростью, простотой и затейливостью. В этой музыке пленяет неистощимая игра воображения, поражает свободный полет фантазии.

Трудно представить себе что-либо более отвечающее легкокрылости и в то же время мощи пушкинской поэзии, нежели

музыка Глинки, при всей самобытности, свободе прочтения композитором пушкинского творения.

И вместе с тем многое прочно соединяет музыку и самую конструкцию «Руслана» с глинкинским первенцем «Сусаниным». Прежде всего, это глубокая идейная преемственность, гимнический склад картин народной жизни, величия народного характера. Но есть и различие в подходе композитора к решению поставленных им творческих задач. Основное различие — в историческом аспекте, верности описываемым реально происходящим событиям родной истории в «Сусанине», в сказочности, свободном полете фантазии — в «Руслане».

Юношеская поэма-сказка Пушкина повествует в духе неистощимо изобретательных русских народных волшебных сказок о доблести и верности долгу русского витязя. Черты эти, свойственные народу, ярко воплощены в таком художественном образе, как Руслан. Как и во многих русских сказках, в пушкинском «Руслане» наличествуют и эпические черты. Но не менее важные элементы пушкинской поэмы составляют юмор, веселье, умная ирония.

Мечтам композитора о живом, тесном соавторстве с Пушкиным не суждено было сбыться. Но горестная весть об убийстве поэта на дуэли лишь укрепила решимость Глинки осуществить свой смелый замысел.

Глинка отлично понимал, каким великим и верным соратником его в создании плана оперы был бы Пушкин. Видел Глинка и огромные трудности, которые ожидали его в поисках помощников для воплощения в жизнь захватившей его идеи.

Необходимость искать либреттистов среди окружавших Глинку людей, отличавшихся не столько талантливостью, сколько готовностью выполнять малейшие намерения и желания композитора, наталкивали его на известную неразборчивость и случайность в отборе «подходящих» для этих целей людей.

И даже знакомый с искусством стихосложения и законами драматургии и безусловно самый преданный из всех «помощников» Глинки — Нестор Кукольник, разумеется, не мог и в малой степени удовлетворить высоким эстетическим требованиям композитора. И Глинка оказался один на один со своим замыслом, преданный, до конца верный великому поэту. А между тем обилие материала, распыленного в сказочном, широко разветвленном действии с большим количеством второстепенных, часто эпизодических лиц, требовало решительного вмешательства умелой руки опытного либреттиста-драматурга, мастера сценического действия.

Героическим, настойчивым трудом Глинка сам разрешил эту трудную задачу. Правда, в составлении сценария и либретто принимали известное участие друзья Глинки. Однако общая планировка действия и, конечно, творческая инициатива, власт-

ное руководство безоговорочно принадлежали самому композитору.

Лучше всего рассказывает обо всех перипетиях с созданием либретто «Руслана и Людмилы» сам Глинка:

«Кроме пьес, произведенных в Качеповке, а именно: Персидского хора, Марша Черномора и Баллады Финна, принялся я за Каватину Гориславы: Любви роскошная звезда, это было зимою около 1838 или 1839 года... Не помню также, когда и где написана мною Каватина Людмилы 1-го акта: «Грустно мне, родитель дорогой» (G dur). Ее исполнила Бартенева с хором и оркестром в патриотическом концерте весной 1839 года. Я ожидал большого успеха, аплодировали, но не так дружно, как я привык; знаменитый скрипач Липинский, стоявший возле меня, слушал эту Каватину с неподдельным участием и в конце ее пожал мне дружески руку, сказав: que c'est bien Russe, cette musique-lá (какая это истинно русская музыка).

Кроме этих пяти пьес, в то уже время были записаны темы с соображениями контрапунктическими в тетрадку, данную мне до того Н. Кукольником,— она теперь находится у П. Степанова.

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

В 1837 или 1838 году, зимою, я однажды играл с жаром некоторые отрывки из оперы Руслан. Н. Кукольник, всегда принимавший участие в моих произведениях, подстрекал меня более и более. Тогда был там между посетителями Константин Бахтурин [1]; он взялся сделать план оперы и намахал его в четверть часа под пьяную руку, и вообразите: опера сделана по этому плану!

Бахтурин вместо Пушкина! Как это случилось? — Сам не понимаю.

Около того же времени познакомили меня с Капитаном свитским Валерианом Федоровичем Ширковым, как с человеком вполне способным написать либретто для новой моей оперы. Действительно, он был весьма образованный и талантливый человек: прекрасно рисовал и писал стихи очень свободно. По моей просьбе он написал для пробы каватину Гориславы: Любви роскошная звезда, и часть первого акта. Опыт оказался очень удовлетворительным, но вместо того, чтобы сообразить прежде всего целое и сделать план и ход пьесы, я сейчас принялся за Каватины Людмилы и Гориславы, вовсе не заботясь о драматическом движении и ходе пьесы, полагая, что все это можно было уладить впоследствии» [2].

[1] К. А. Бахтурин (1809—1841) — поэт и драматург третьего ранга.
[2] М. И. Глинка. Записки, стр. 221—223.

Столь длинная выдержка из «Записок», однако, необходима: при всей нарочитой легкости и ироничности тона, в которой она выдержана, нетрудно заметить главное: Глинка, обескураженный вначале своим авторским и артистическим одиночеством, особенно остро ощутимым после смерти Пушкина, был настолько захвачен идеей создания оперы, что писал музыку раньше слов.

Сколько бы ни было у Глинки помощников, они осуществляли бóльшей частью технические задачи. На замысел, давно созревший у Глинки, они не влияли и влиять не могли. И сколько бы Глинка ни старался умалить в «Записках» роль планового начала, которым якобы он вовсе не руководствовался,— зная оперу прекрасно понимаешь: ничего случайного в ней нет, все закономерно и продиктовано глубоким художественным чутьем, знанием и пониманием конечной идейной задачи.

Глинка чутко вникает в музыку стиха Пушкина. В непритязательной, казалось бы, сказке Пушкина он уловил большую гуманистическую идею. Глинка по-своему, очень логично и музыкально-поэтично трактует пушкинскую сказку, исключив или доведя до минимума в своей опере свойственные сказке элементы пародийности. Оставив в ряде эпизодов и гениально воплотив в музыке элементы юмора и иронии (Наина, Фарлаф), Глинка делает сказку серьезнее, глубже, иносказательнее. Главное же, Глинка вкладывает в богатую красками, сказочно-блестящую форму эпическое содержание.

Увертюра, крылатая, как мечта о прекрасном, поэтически проникновенная и мчащаяся на парусах фантазии, особенно близка духу пушкинской поэзии. Оркестр во всей партитуре «Руслана» чрезвычайно динамичен, действенен, выполняет весьма важную драматургическую функцию.

Пушкинский оптимизм — вот источник вдохновения Глинки; он и раскрыт в увертюре в предельно сжатой, краткой форме, где поистине нотам тесно, а мыслям, чувствам — великий, необъятный простор. И по форме и по воплощенному в ней богатому мелодическому и гармоническому содержанию увертюра к «Руслану» воспринимается и по сию пору как чудо музыкальной фантазии, изобретательности, вдохновения и несравненного мастерства.

При мысленном воссоздании стремительной музыки увертюры к «Руслану» невольно на память приходят слова В. Г. Белинского:

«Общий колорит поэзии Пушкина, и в особенности лирической,— внутренняя красота человека и лелеющая душу гуманность. К этому прибавим мы, что если всякое человеческое чувство уже прекрасно по тому самому, что оно человеческое (а не животное), то у Пушкина всякое чувство еще прекрасно, как *чувство изящное*... это не просто чувство человека, но чув-

ство человека-художника, человека-артиста. Есть всегда что-то особенно благородное, кроткое, нежданное, благоуханное и грациозное во всяком чувстве Пушкина... Поэзия его чужда всего фантастического, мечтательного, ложного, призрачно-идеального; она вся проникнута насквозь действительностью; она не кладет на лицо жизни белил и румян, но показывает ее в ее естественной, истинной красоте; в поэзии Пушкина есть небо, но им всегда проникнута земля»[1].

Как и во всей музыке Глинки, в увертюре к «Руслану» есть небо, но «им всегда проникнута земля». Реализм в музыке Глинки покоряет, захватывает своей широтой, истинно пушкинской глубиной обобщения, романтической взволнованностью и какой-то особой человечностью, проникновенностью в выражении настроений и чувств.

Увертюра к «Руслану» начинается ослепительными, как молнии, аккордовыми ударами всего оркестра. Перемежающиеся торжественные, светлые аккорды и быстрые «разливы» гамм сразу же и внезапно переходят в главную партию увертюры. Тема ее исполнена торжества, ликования. Она звучит и в финале оперы, где на ней строится заключительный хор народа «Слава отчизне родной», возвещающий окончательную победу света над тьмой, сил правды над силами зла.

Вторая тема увертюры контрастирует с первой: это певучая мелодия, исполненная лиризма и взволнованного чувства. Мелодия звучит сначала у альтов с виолончелями, дублируемыми фаготами, затем еще светлее и прозрачнее у скрипок.

Во второй части увертюры сплетается несколько тем, мотивов — это разработка основных ее мыслей, получающих в опере самостоятельное развитие. Тут и обрывки любовной темы Руслана, и музыка из сцены «оцепенения», и элементы из гениального хора «Погибнет».

В третьей части увертюры музыка говорит о благополучном, радостном исходе всех испытаний, которые претерпели герои оперы. Снова как бы в сокращении проходят две темы первой части — ликующая и трепетно-взволнованная, и в заключение, в так называемом коде, наряду с уже знакомыми мелодиями, звучит у тромбонов новая тема, тема злого карлы Черномора, представляющая собой редко использовавшуюся до Глинки целотонную гамму. Тема звучит зловеще, угрожающе, но ее перекрывает — не силой звучания, а светом радости — одержанная победа: мелодия, близкая характеристикам Руслана, отображающая эпическое величие русского народа, чувство национального достоинства.

Оркестр Глинки — подлинно, а не формально новаторский, глубокий и яркий в драматических характеристиках и поразительно прозрачный даже в моменты предельного драматическо-

[1] В. Г. Белинский. Собрание сочинений, т. III, стр. 405. ОГИЗ. 1948.

го напряжения — внес новые, самобытные черты в оркестровое мышление не только русских, но и западноевропейских композиторов.

Известно, как восхищался партитурой «Руслана и Людмилы» Ференц Лист, бывший большим поклонником музыки Глинки и ее энтузиастом-пропагандистом в Западной Европе. Кстати, напомним полные горечи слова Глинки, касающиеся периода завершения «Руслана». Лист появился в Петербурге в феврале 1842 года, и появление знаменитого виртуоза «переполошило всех дилетантов», по выражению Глинки. «Забытому почти всеми Русскому композитору пришлось снова являться в салонах нашей столицы по рекомендации знаменитого иностранного артиста... У Одоевского Лист сыграл à livre ouvert (с листа.— *Г. П.*) несколько №№ Руслана с собственноручной, никому еще не известной, моей партитуры, сохранив все ноты, ко всеобщему нашему удивлению...

Когда мы встречались в обществах, что случалось нередко, Лист всегда просил меня спеть ему, один или два моих романса. Более всех других нравилось ему: В крови горит. Он же в свою очередь играл для меня что-нибудь Chopin или модного Бетховена... Лист приехал во второй раз в Петербург... Лист слышал мою оперу, он верно чувствовал все замечательные места. Несмотря на многие недостатки Руслана, он успокоил меня насчет успеха. Не только в Петербурге, но и в Париже, по словам его, моя опера, выдержав только в течение одной зимы 32 представления, могла бы считаться удачною. Вильгельм Телль Россини в первую зиму выдержал только 16 представлений...» [1].

В своих концертах Лист охотно исполнял собственные парафразы на ряд сочинений многих авторов, в том числе и Глинки, чей «Марш Черномора» в переложении Листа был назван «Черкесским маршем». Этот знаменитый, любимый буквально миллионами людей марш без слов, только мелодией, гармонией, тембром инструментов, острым, чеканным ритмом бесподобно рисует облик безжалостного карлы, всю его челядь — подобострастную и трусливую, готовую пресмыкаться перед владыкой, падающей ниц при грозном окрике тирана. По-пушкински звонко, метко, с ядовитой насмешкой звучит эта действительно волшебная, чудесная музыка. В партитуре Глинки — что ни такт, то открытие. Обилие колористических находок ослепляет, восхищает.

Великолепно использованы Глинкой оркестровые средства в антрактах, во вступлении к арии Руслана, во всех танцевальных номерах. В своей грации, женственной мягкости и упругости, огненной порывистости (лезгинка) эти танцы оперы характеристичны, а не только декоративны.

---

[1] М. И. Глинка. Записки, стр. 264, 267, 283.

Глинка услышал много упреков по поводу мнимого несовершенства либретто своей оперы (своими собственными «Записками», да и более ранними ироническими высказываниями сам композитор давал пищу злопыхателям и просто горе-критикам). Однако можно со всей смелостью утверждать, что, как опера «Руслан и Людмила» — произведение целостное, хотя и созданное не по штампам канонизированной западноевропейской музыкальной драматургии.

О целостности, органичности оперы убедительно писал крупнейший советский музыковед академик Б. В. Асафьев. Он показал, что составные части оперы (сцены, арии, ансамбли, хоры) находятся в обоснованной взаимосвязи, то есть логически вытекают одна из другой, дополняют друг друга.

Следует еще раз повторить, что при всем своеобразии и самостоятельности, самобытности музыкального «прочтения» поэмы Глинка создал поистине пушкинскую музыку. Музыка «Руслана» словно сверкает всеми цветами радуги. Былинный эпос тесно переплетается в опере с волшебными превращениями, типичными для сказки. Богатырский облик, высокая моральная чистота, целеустремленность дерзаний Руслана воплощаются в гармонично сливающихся стихе и музыке.

Любовь к Людмиле, похищенной злым, коварным и уродливым карлой Черномором, естественно приводит Руслана к подвигам для спасения ее. В опере сосуществуют элементы сказочной фантастики (сцены у Наины, в садах Черномора) и рассказ о героическом подвиге. Исключительно удачно сопоставление музыкальных характеристик благородного, бесстрашного витязя Руслана (достаточно вспомнить его арию-монолог «О поле, поле»), трусливого хвастуна, горе-рыцаря Фарлафа и изнеженно-томного хазарского хана Ратмира. Восхищает меткость художественных приемов, полнота, смелость и ясность в обрисовке жизнеощущения героев.

Глинка-художник волшебством своих музыкальных чар сумел вызвать к жизни целый мир сказочных и реальных образов пушкинской поэмы. Трогательное и величественное, торжественное и комическое, грандиозное и грациозное уживаются в «Руслане», взаимно дополняя друг друга и составляя одно неразрывное целое, непрерывную художественно-логическую цепь.

Принцип сопоставления и противопоставления контрастных образов проводился Глинкой систематически, сознательно, как и у Пушкина. Жизненность, реалистичность образов основных персонажей оттеняется красочной фантастикой. Русские мелодии, характеризующие Руслана и Людмилу, особенно впечатляют в окружении напевов красочного Востока. Светлая, жизнерадостная природа образа Людмилы ярче выступает рядом с романтической взволнованностью, трепетностью образа Гориславы.

Черты героики и юмора сплетаются в «Руслане и Людмиле» воедино в чудесном, неповторимом узоре, как и в наивном фольклорном прототипе, прообразе поэмы и оперы, народной сказке о Еруслане Лазаревиче.

«Из пушкинского «Руслана»,— отмечал В. Стасов,— Глинка взял только основное содержание, но отношение к этому содержанию у Глинки вполне национальное — что значит: искреннее, глубокое, правдивое».

В «Руслане», как и в «Сусанине», нашли свое воплощение сокровенные мысли Глинки о величии русского народа. Действие оперы, подобно тому как мы это наблюдаем и в «Сусанине», заключено в гигантскую рамку двух массовых сцен. Интродукция представляет свадебный пир у киевского князя Светозара. Финал передает радость, связанную с возвращением Людмилы и пробуждением ее от волшебного сна. Музыка обеих сцен необычайно величественна, красива и торжественна. В хоре интродукции «Да здравствует чета младая» и в стремительном оркестровом заключении сцены, а также в финальном хоре «Слава великим богам» звучат характерные, «колокольные» интонации.

Во всех пяти действиях оперы последовательно раскрываются на драматическом стержне похищения и поисков Людмилы характеры действующих лиц. Сочетание реалистических и сказочных картин органично уже потому, что Глинка самую русскую сказочность трактует по-пушкински, то есть реалистически, часто в бытовом плане и никогда в мистическом.

Органично включение в драматургическое действие элементов Востока, сказочно-красочного, роскошного и со времени Глинки пленяющего воображение русских композиторов (в их числе Даргомыжский со своими Восточными романсами, Балакирев с «Исламеем» и «Тамарой», Рубинштейн с «Демоном», Мусоргский с пляской персидок из «Хованщины», Бородин со сценами в половецком стане из «Князя Игоря», Римский-Корсаков с «Шехерезадой»).

В интродукции важная роль отведена народному певцу — Баяну, своеобразному прорицателю судеб героев оперы. Баян — вещий, мудрый народный поэт, гусляр и песенник. Первая песня Баяна «Дела давно минувших дней» — чудесная перекличка двух гениальных художников, проникновенно, с любовью воплощающих обобщенный образ народной мудрости. Вокальная партия — широкая, напевная — сопровождается мощными, величавыми аккордами. Арфы и рояль имитируют звучание гусель «яровчатых». В сопровождении хора Баян поет о славе земли русской, вспоминает о воинских победах, о народных святынях. Певец предвещает испытания влюбленным, и здесь мерный рассказ его прерывается взволнованными репликами соперников. Пророчество о судьбе Руслана и Люд-

милы заканчивается предвидением победы светлых сил: величаво, уверенно несется мелодия вдохновенного певца:

Исчезнут в небе тучи,
И солнце вновь взойдет!..
Но радости примета,
Дитя дождя и света
Вновь радуга взойдет!..

Живую музыкальную речь, вдохновленную пушкинским упоминанием о «гласе приятном» Баяна, о «сладостном певце», нежную, трепетно колышущуюся мелодию песни Баяна надежно подкрепляет аккордовый, свободно варьируемый аккомпанемент оркестра. И снова музыкальный образ из пушкинского источника — в поэме говорится: «и звонких гуслей беглый звук»... Гуслеподобное сопровождение песни Баяна — прекрасно и логично.

Вторая песня Баяна, по убедительному предположению исследователей (А. Н. Серов), должна рассматриваться как обращение гениального музыканта к памяти великого поэта Пушкина.

Трудно передать словами красоту этого напева Баяна: мелодия глубоко пластична, она звучит на фоне спокойного, волнообразного аккомпанемента, приковывая внимание своей теплотой.

Глинка дополнил музыкальные характеристики пушкинских образов собственным отношением и к героям поэмы, и к их фольклорным прототипам. Подобно своему сказочному прообразу — Еруслану Лазаревичу, глинкинский Руслан — могучий русский витязь, а не только «мученик любви», «Руслан влюбленный», «Руслан несчастный». В опере — Руслан мудрый, а не только храбрый, простодушно-наивный, глубоко чувствующий и мужественный человек. Руслану свойственны верность, доблесть, бесстрашие, храбрость, неутомимость в выполнении долга — здесь полностью сходятся и гармонируют пушкинская и глинкинская трактовки образа.

Руслан присутствует в большинстве сцен оперы, но с наибольшей полнотой его характер раскрывается в знаменитом монологе «О поле, поле». Здесь вплотную сошлись, сомкнулись подлинные слова поэта с дивной, стройной музыкой композитора. И то, что было намеком у Пушкина, обрело у Глинки могучее, широкое развитие. Музыка монолога поэтически раскрывает внутренний мир Руслана, освещает и показывает благородство побуждений, чистоту и глубину его мыслей и чувств.

На пустынном месте, бывшем некогда ареной сражения, проходит эта, едва ли не самая впечатляющая по проникновенности музыки сцена. Руслан погружен в размышления о судьбах человеческих. Музыка первой части арии передает настро-

ения философского, углубленного порядка. Последовательность разделов арии такова: изумительной глубины оркестровое вступление, речитатив Руслана, медленная, плавная мелодия — дума о своей участи, короткий речитатив, предшествующий поискам меча, что пришелся бы по богатырской руке витязя, и, наконец, собственно ария, быстрая, решительная, энергичная, содержащая обращение к языческому богу Перуну: «Дай, Перун, булатный меч мне по руке...» В средней части этого бурного, энергичного эпизода — пленительная мелодия, уже встречавшаяся нам в увертюре: лирическое воспоминание о любимой Людмиле и энергичное обещание-клятва не уступать грозному врагу.

Сложный образ Руслана получает в музыке Глинки свое законченное выражение и ни в коем случае не идет вразрез с пушкинским замыслом.

Большой метаморфозе подвергается пушкинская Людмила. В опере Людмила характеризуется двумя большими, широко развитыми ариями в третьем и четвертом актах. Дивная музыка каватины (многочастной арии) первого действия — как бы экспозиция, первый показ образа. Людмила по очереди обращается к неудачливым соперникам избранного ею Руслана. В ее юной, грациозной и лукаво-насмешливой речи получают острые и меткие характеристики и варяжский рыцарь Фарлаф, и хазарский князь Ратмир (пушкинский Рогдай в опере не фигурирует. Глинка подобным методом отбора действующих лиц укрупняет драматургический план оперы).

Музыкальную речь Людмилы уснащают всевозможные рулады, фиоритуры, виртуозные украшения. Они как бы подчеркивают ее веселый, беззаботный нрав, девическую беспечность, свойственные ей шутливость, шаловливость. Но это далеко не единственные черты ее характера. Ей присущи и серьезность мыслей и в нужный момент даже готовность на решительные поступки.

Чтобы иметь полное и отчетливое представление о характере Людмилы, необходимо остановиться на сцене в садах Черномора. Людмила тоскует в неволе. Из девушки наивной, беззаботной, не знающей печали, она превратилась в человека, борющегося за свои права, готового любой ценой вырваться из страшного плена. Временами Людмилу охватывает отчаяние. Но тотчас же в ней вспыхивает былая гордость. Она решает покончить жизнь самоубийством. Трагически звучат ее слова: «Людмила умереть умеет!» Попытка броситься в волны неудачна. Волшебные девы водяного царства останавливают ее. Убаюкивающие звуки хора сумрачны, полны безнадежности. Снова раздаются стенания отчаявшейся Людмилы. Ее успокаивают звуки хора цветов «Не сетуй».

У Пушкина поведение Людмилы и в эти драматические моменты описано с легкой иронией:

«Умру среди твоих садов!»
Подумала — и стала кушать.

Не то у Глинки. Бурное отчаяние героини сменяется тихой грустью — Людмила поет задушевную русскую мелодию, которая показывает национально-русскую основу ее характера. Это песня — «Ах ты доля, долюшка». Становится ясной преемственность образа Людмилы от Антониды. В свою очередь — от них обеих линия идет к Наташе из «Русалки» Пушкина — Даргомыжского, ко многим образам русских девушек в операх Римского-Корсакова, Чайковского.

Характер Людмилы по мере нарастания действия делается все более активным, сопротивление гнету Черномора все более энергичным.С достоинством, с гордостью она восклицает: «Не нужно мне твоих даров!», «Я к смерти готова!» Так силою обстоятельств изменяется образ Людмилы. Сгущение действия в опере, его драматизация по сравнению с поэмой вызывают и оправдывают музыкальное углубление пушкинского образа.

Образы Гориславы (персонажа, отсутствующего у Пушкина и внесенного Глинкой), Ратмира замечательно обрисованы в сцене у Наины. Каватина Гориславы «Любви роскошная звезда» с предшествующим ей речитативом была особенно любима самим Глинкой. Он называл эту каватину «своей тоской». Широкой волной льется музыка каватины. Обращение плененной Наиной Гориславы к покинувшему ее Ратмиру при всей условности происходящего на сцене (Ратмир в поисках Людмилы вот-вот войдет в чертоги злой кудесницы) передано в музыке столь горячо, непосредственно, полно такой неподдельной страсти, что не тронуть, не взволновать эта музыка не может.

Однолинейности характера Гориславы — она обрисована только со стороны ее любви к Ратмиру — противостоит многоплановость, разносторонность образа самого хазарского князя.

И снова мы встречаемся с чудесной способностью Глинки растить, развивать то, что дано лишь в «зерне» Пушкиным. Первую, начальную характеристику Ратмира в своей шаловливой реплике дала уже Людмила в шутливом обращении к неудачливым соперникам Руслана в начале оперы. Теперь, в садах Наины, очарованный роскошным природой, красотой и сладострастной нежностью окружающих его дев, Ратмир раскрывает более полно свой характер. Медленное вступление «И жар, и зной» сменяется речитативом — мечтами о родной Хазарии, и наконец следует блестящий вальс — «Чудный сон живой любви», упоительные звуки которого захватывают и поющего Ратмира и всех окружающих.

В финале Глинка органично включает в массовую сцену народного торжества Гориславу и Ратмира в качестве четы счастливых, вновь и теперь уже навеки обретших друг друга пылких возлюбленных.

Ярко, в народных интонациях финской песни обрисован в опере добрый волшебник Финн. Здесь Глинке удалось сохранить много подлинных пушкинских стихов — и мелодия как бы рождена ими, она льется по-пушкински свободно, могучим, покоряющим слушателя потоком. Чудесный рассказ Финна — виртуозное применение вариационной формы (короткий напев, внутренне, а не только стилистически близкий финским народным мелодиям, подвергается искусным видоизменениям), Финн благословляет Руслана на подвиг, рассказывает ему свою трагическую историю. Он говорит о своей былой любви к прекрасной тогда и юной Наине, о своей верности ей и об ее коварстве.

Полнокровную характеристику, не расходящуюся с образностью пушкинского описания и сочностью поэтического языка, получают и отрицательные персонажи: злая волшебница Наина, Фарлаф, неудачливый варяжский витязь, стремящийся правдой или неправдой опередить Руслана и получить в жены Людмилу, наконец сам карла Черномор.

Образы Наины и Фарлафа раскрываются прежде всего в их сцене. Коварство и злоба Наины, трусость, хвастовство и вероломство Фарлафа мастерски показаны в этой сцене. Фарлаф столь же труслив, как завистлив и хвастлив. Музыка его арии, написанной в классической форме рондо (рондо — буквально круг, пьеса, в которой основная мелодия настойчиво повторяется, чередуясь с новыми эпизодами),— блестящий образец музыкально-театральной характеристики. Выдержанная в очень быстром, стремительном темпе (скороговорка), эта ария великолепно обрисовывает Фарлафа с его мелкой душой, чуждой высоких человеческих чувств.

Сцена Наины с Фарлафом выдержана в гротесковом стиле. Заострение музыкальных образов является здесь законным средством реалистического искусства: художник осуждает зло, показывая его во всей наготе неприкрашенных страстей. Примечательно: чем страшней и злее персонаж, тем более скупой оказывается его мелодическая характеристика, тем более начало инструментальное довлеет над вокальным. Скороговорка Фарлафа только в знаменитом рондо имеет четкие мелодические формы. Наина характеризуется сумрачной и жесткой мелодией, строящейся в значительной своей части на повторах одного звука. А Черномор вообще не поет. Его характеристика — в гротесковом марше, в целотонной гамме передана целиком оркестру, инструментам.

Видную роль в опере играют хоровые номера, ансамбли. Хоры торжественные, гимнические — интродукции и финалы, хоры, сопровождающие пение Баяна, Людмилы, Руслана — не аккомпанирующие, а дающие драматическую разработку излагаемых мыслей или объясняющие обстановку, и наконец действенные, полные драматизма, имеющие самостоятельное

значение хоры — таково разнообразие хоровой партитуры оперы.

Подлинные пушкинские строки, как всегда, вызывают у Глинки наиболее проникновенные страницы музыки. «Ложится в поле мрак ночной» — персидский хор, как он назван у Глинки — начинает третье действие оперы. Его поют подвластные Наине девы. Это — одноголосый, тонко орнаментированный хор с музыкой, полной восточной неги и очарования южной природы. Все в этой музыке зовет к наслаждениям, исполнено грации и нежности.

Другой хор — «Погибнет» (из четвертого акта) — контрастен персидскому и по настроению, и по динамике, и по структуре. Музыка его выделяется своим драматизмом, действенностью. Подвластные Черномору, подавленные, усмиренные его жестокостью рабы сначала призывают проклятья на голову смельчака, отважившегося вызвать на поединок самого владыку — Черномора, предрекая неминуемую гибель пришельца. Однако в ходе поединка выясняется, что перевес на стороне Руслана. Гениальная музыка передает все оттенки чувств, обуревающих наблюдателей сражения: и постепенно охватывающее их волнение, и опасения за свою судьбу, и робкая надежда, и проблеск угасшей уже мечты на освобождение, и снова сомнения — «И жребий нас какой постигнет?». Чрезвычайно выразительна, психологически глубока музыка всей этой сцены.

Уже была высказана мысль о «пушкинском» во всем духе оперы, а не только там, где наличествуют подлинные стихи поэта. Действительно, замечательным образцом проникновения в пушкинский стиль и музыкального его воплощения может служить глинкинский ансамбль из «Руслана» — знаменитый канон «Какое чудное мгновенье». Он непосредственно следует за сценой похищения и служит как бы связующим звеном с дальнейшим развертыванием действия. Вторжение волшебной силы повергло присутствующих в изумление, недоумение. Они еще не осознали того, что Людмила похищена. В каноне — Руслан, Ратмир, Фарлаф и Светозар по очереди поют, вступая в строгой последовательности, одну и ту же мелодию с одними и теми же словами «Какое чудное мгновенье»!

Эффект таинственности, внезапности случившегося, потрясение, душевная растерянность — поистине с гениальной мощью переданы в этом ансамбле. Виртуозное мастерство Глинки здесь воодушевлено пушкинской идеей.

Как подлинно русское национально-самобытное творение воспринимается детище двух народных гениев — опера «Руслан и Людмила». В ней сочетаются в полной и ясной гармонии фантастика, сказочность с высокой героикой, драматизмом.

Во всем строе музыкальных образов оперы подчеркивается

идея полноты счастья, торжества света и добра над всем уродливым, злым, обманным, трусливым.

«Руслан и Людмила» Глинки — Пушкина звучит как гимн прекрасному в жизни, в человеке, величавый и полный оптимизма гимн природе, солнцу, любви.

* * *

Поэзия музыки и музыкальность поэзии! Вот единство, нерасторжимое и навеки нерушимое единство Пушкина и Глинки!

Многогранны чувства, настроения, выраженные в творчестве Пушкина и Глинки. Многообразие, человечность содержания сочетаются в них с совершенством национальной формы. Оба они — величавы и обаятельны. Оба покоряют и убеждают своей правдивостью: в творчестве обоих нет ничего от позы, все искренно, прочувствовано, продумано и взвешено. Оба они не ограничивали себя рамками одной русской национальной культуры, а многократно и плодотворно обращались к живым источникам художественного творчества других народов. Но во всех своих творениях они оставались истинно русскими людьми.

Живы, полноценны и по сию пору великие реалистические традиции поэзии Пушкина и музыки Глинки. Это ясно ощутимо и в оперном и романсном творчестве многонациональных советских композиторов. Им, как и всему нашему народу, оба русских исполина завещали чистоту и верность чувств, силу и выразительность в создании народных характеров, готовность самоотверженно служить родине и творчеством своим, и самой жизнью.

Идеи общечеловеческого значения раскрывали и Пушкин и Глинка в сочинениях разных жанров. И оба они дороги не только советским людям, но и всему человечеству, ибо и музыка и стих служат у них прославлению человека, воспеванию солнечного в жизни, прекрасного в людях.

Могучие витязи русского классического искусства — Пушкин и Глинка бессмертны в своих произведениях, вдохновенно воспевающих любовь к родине, любовь к истине, природе, человеку, веру в его счастье!

Автор
Георгий Александрович Поляновский

Редактор **Е. Н. Конюхова**
Техн. редактор **М. И. Губин**
Корректоры
В. М. Сергеева и Л. С. Малышева

А 02607 Подписано к печ. 28/II 1957 г. Тираж 85 000 экз. Изд. № 366.
Бумага 60×92¹/₁₆ — 1 бум. л. = 2 печ. л. Уч.-изд. 1,95 л. Заказ № 232.

Ордена Ленина типография газеты «Правда» имени И. В. Сталина.
Москва, ул. «Правды», 24.

50 коп.