

ГЕНИЙ РУССКОЙ МУЗЫКИ

К столетию со дня смерти М. И. Глинки

СТО ЛЕТ НАЗАД, 15 февраля 1857 года, в Берлине умер гений русской музыки Михаил Иванович Глинка.

«Россия оплакивает великого отечественного художника, основателя русской школы в музыке и одного из первостепенных современных деятелей по музыкальному искусству вообще», — писал известный критик А. Серов. Так высоко ценили Глинку лучшие люди его времени. Но еще выше поднялось его прекрасное, светлое и мужественное искусство в глазах потомков, и особенно в наше время, когда оно стало всенародным достоянием.

Глинка творил в мрачные, реакционные годы николаевского режима, когда, после разгрома декабристов, душилось и подавлялось в России всякое живое и свободное слово. Но мужества художника не удалось сломить, и он выразил душу родного народа во всем ее богатстве, силе, благородстве.

Многогранность гения Глинки поражает. Ведь именно от него, как от вечно живого родника, берут свое начало все периодические явления русской музыки. «Чем дальше в глубь веков отходит от нас Глинка», — писал Д. Шостакович, — тем отчетливее вырисовывается в исторической перспективе величественный облик отца родоначальника русской музыкальной классики, чей светлый гений озарил весь путь развития нашего искусства».

ГЛИНКА родился 1 июня 1804 года в отцовском имении Новоспаском Смоленской губернии. Будущий композитор с детства слушал русские песни и сказки, любилась привольной русской природой, наблюдал жизнь крестьян, слушал классическую музыку и переживания народных песен, занимался музыкой. В 1817—1822 годах он учится в Петербургском благородном пансионе при Главном педагогическом институте; его воспитывает В. Кюхельбекер — известный поэт-декабрист. Помимо общеобразовательных предметов, Глинка занимается языками: латинским, французским, немецким, английским и персидским, а впоследствии еще самостоятельно изучает итальянский и испанский.

Круг его интересов очень широк: в течение всей жизни он увлекается географией и зоологией, книгами о путешествиях, сам много путешествует.

Но, разумеется, с особым рвением отдавался он музыке. В юные годы Глинка уже отлично играет на фортепиано, учится играть на скрипке и арфе, занимается пением, а главное — композицией. Он сочинял оркестровые и фортепианные пьесы, струнные ансамбли, романсы и «русские песни». И хотя многое в этих сочинениях носит еще ученический характер, в них явно чувствуются поиски и пробы неустанного таланта.

«Пользуюсь... моментом полной свободы», — пишет Глинка другу, — чтобы заняться часком музыкой, которая является моей главной обольстительницей. Не могу исполнить обещание пойти с тобой в музей; это будет в другой раз!..

Ты скажешь, что я теряю драгоценное время. Но что поделаешь? Я люблю музыку, и ты знаешь, что она — моя страсть. Быть может, с годами, я приду к убеждению, что должен был лучше использовать мой бедный талант, но пока что не могу противиться искушению...

Глинка в то время много работает над русскими темами своих сочинений. Вместе с тем он изучает произведения прославленных западных мастеров (Гайдна, Моцарта, Бетховена, Керубини, Россини и других), приобщаясь к европейской музыкальной культуре. В России в эти годы пользовались известностью оперы А. Верстовского и К. Кавоса, песни А. Варламова, А. Гурилева и А. Алябьева. Деятельность этих композиторов подготовила почву для гения Глинки.

В 1823 году Глинка побывал на Кавказе, и яркие впечатления от природы и особенно музыки кавказских народов глубоко запали в его душу. Впоследствии в сказочных сценах «Руслана и Людмилы», рисуя обольстительные восточные образы дев Наины и царства Черномора, Глинка претворяет эти впечатления в страницы небылого прекрасной, чарующей музыки...

1830—1834 годы Глинка провел за границей.

Пребывание в Италии и Германии не только помогло Глинке стать зрелым мастером, но и заставило глубоко задуматься над состоянием музыкального искусства у себя на родине и осознать, какие богатейшие петрунные возможности таит в себе русская песенность. В конце своего пребывания за границей Глинка пришел к твердому решению создать русскую национальную оперу и сочинил даже для нее несколько мелодий (еще не зная сюжета!), которые впоследствии вошли в музыку «Ивана Сусанина».

Вернувшись в Россию в 1834 году, Глинка с увлечением отдается исполнению своей мечты. Он встречается с А. Пушкиным, В. Жуковским, с крупнейшим музыкальным критиком В. Одовским, его горячо встречают передовые деятели искусства.

В этой среде намерение Глинки создать русскую национальную оперу обретает плоть и кровь. Он останавливает свой выбор на историческом сюжете о подвиге Ивана Сусанина.

В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX века русские оперные театры в Петербурге и Москве ставили немало спектаклей — это были большей частью пьесы, водевили, «комедии с пением, музыкою и танцами», нередко волшебного-сказочного и даже патристического содержания. В последнем нашли свое отражение настроения, связанные с патристическим подъемом, вызванным Отечественной войной 1812 года. Неудивительно, что героями таких музыкальных пьес бывали иногда простые крестьяне или солдаты, которые распевали народные песни, марши и плясовые.

Поэтому творческий подвиг Глинки заключался не в том, что он показал на сцене простых крестьян, а в том, что крестьяне и ополченцы стали у него героями настоящей, большой оперы, героями трагедии, а не пустынного водевиля. Аристократические завсегдатаи императорских театров шаркнулись не от лаптей и сарафанов, а от гениальной музыки Глинки, от глубины созданных им психологических

сцен Глинки находит небывалые музыкальные краски и для уродливого карла Черномора, и для пленительных волшебных дев, заманивающих путников в сады Наины, и для восточных рабов Черномора. А сколько вдохновенных мелодий содержат страницы оперы, посвященные Людмиле, Ратмиру, Гориславе, Финну! Какой неуязвимой любовью к родной земле, к свету и торжеству справедливости проникнута вся музыка «Руслана и Людмилы»!

Царю и придворной челяди гениальная опера показалась трудной, сложной.

Неприятности, связанные с постановкой «Руслана и Людмилы», интриги завистников, непонимание светским обществом идей и стремлений Глинки, личные переживания — все это привело композитора к тяжелому душевному кризису. Он уехал из России.

«...Искусство — эта данная мне небом отрада — гибнет здесь от убийственного ко всему прекрасному равнодушию», — говорил он, покидая родину.

«У меня сумели отнять все, даже энтузиазм к моему искусству — мое последнее прибежище».

С 1844 года и до конца жизни Глинка ведет беспокойный, «кочевой» образ жизни. Он живет то в Париже, то в Берлине, то в Варшаве, временно возвращаясь ненадолго в Петербург. В 1845—1847 годах он предпринимает путешествие в Испанию.

КОМПОЗИТОРСКАЯ СЛАВА Глинки еще при его жизни перешагнула через границы России. С большим успехом исполнялись его произведения и в Берлине. «Я первый из русских, достигший подобной чести», — пишет композитор сестре.

Во время приездов Глинки в Петербург в 50-е годы его окружает новая поросль русских музыкантов. Среди них — А. Даргомыжский, А. Серов, братья Стасовы, совсем юный М. Балакирев. Все они с горячей любовью и энтузиазмом относились к музыке Глинки, бились за нее, и композитор видел, что начатая им борьба за русскую музыку будет продолжена.

В последний период жизни Глинка не писал опер; замысел оперы «Двумужница» по драме А. Шаховского так и остался неосуществленным. И хотя среди сочиненных им романсов и фортепианных пьес этого времени немало подлинных жемчужин (напомним хотя бы «Финский зал», «Мери», «Адель», «Заздравный кубок», «Песнь Маргариты», фортепианные «Вариации на шотландскую тему» или «Воспоминание о мазурке»), не они играли главную роль в его творческой жизни. В эти годы Глинка подарил миру свои симфонические шедевры: «Арагонскую хоту» (1845 г.), «Камаринскую» (1848 г.), «Ночь в Мадриде» (1851 г.), «Вальс-фантазию» (последняя редакция 1856 г.). К сожалению, остался нереализованным замысел программной симфонии «Тарас Бульба» (по Гоголю).

Все эти произведения заложили краеугольный камень русской симфонической школы — в первую очередь это относится к гениальной «Камаринской». Недаром сказал П. И. Чайковский, что в ней, «как дуб в желуде», заключена вся русская музыка. Здесь впервые Глинка нашел то, что искали с юных лет: возможность естественного вариационного, симфонического развития русской песенной мелодии, логически вытекающие из самой природы этой мелодии и из тех «подголосочных» приемов, какие мы привыкли слышать в крестьянском хоровом пении. Первоначально Глинка собирался написать вариации для фортепиано на две русские песни — свадебную и плясовую, но затем сочинил оркестровую пьесу, получившую название «Камаринская» (по второй, плясовой теме).

Две «испанские увертюры» обязаны своим появлением на свет путешествию Глинки в Испанию, где композитор провел, знакомясь с природой, людьми и особенно песнями и музыкой, два года.

И не случайно «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде» стали не только русской, но и испанской музыкальной классикой — так тонко сумел композитор подметить и воспроизвести самый дух испанской музыки с ее причудливыми контрастами, суровой задумчивостью и искрометным весельем.

Лирический «Вальс-фантазия», созданный Глинкой еще в конце 30-х гг., был приведен им в окончательный вид незадолго до смерти.

Последние годы своей жизни Глинка провел в напряженных занятиях контрапунктом. Изучая природу музыкального многоголосия, он стремился подвести под нее научную базу, раскрыть закономерности, лежащие в основе искусства полифонического письма.

ГЛИНКА был бы велик и бессмертен, если бы даже он не написал ничего, кроме «Ивана Сусанина», или «Руслана и Людмилы», или «Камаринской», «Арагонской хоты», «Вальса-

фантазии», романсов... Но он написал все это.

Он написал бы гораздо больше, неизменно больше, если бы удручающая атмосфера императорско-чиновничьего Петербурга не сделала все, чтобы заставить его замолчать.

Глинка, писал П. И. Чайковский, «может стать наряду с величайшими представителями своего искусства; но... судьба не послала ему той обстановки, тех условий развития, которые были нужны для полного расцвета его огромного дарования... Нужно прочесть записки Глинки... чтобы понять, до какой степени среда, дух времени и общественные условия дружно соединялись, чтобы препятствовать ему сознательно идти по тому пути, на который влекла гениальная художника его богатая одаренная натура». И Чайковский называет Глинку за его подвиг «сказочным богатырем».

Да, это был богатырский подвиг открывателя новых земель!

Все течения русской музыки прямо или косвенно связаны с Глинкой. За что бы ни взялся в нашей музыкальной классике, все, оказывается, обязано своим происхождением ему. И Бородин, и Мусоргский, и Чайковский, и Римский-Корсаков, и Даргомыжский, и Балакирев — все считали себя его последователями, хотя писали очень разную музыку. Это потому, что всеобъемлющий гений Глинки обладал исключительной многогранностью.

«Иван Сусанин» — опера героико-патристическая. Здесь впервые в русском музыкальном искусстве ставится вопрос о судьбах народа и государства. И эту же тему развивают Мусоргский в «Борисе Годунове» и в «Хованщине», Бородин в «Князе Игоре». Для исторической оперы эти композиторы избирают темы большого общественного звучания. Подобно Глинке, они интересуются не любовными интригами из жизни исторических лиц, а глубокими конфликтами между народом и властью или народом и внешним врагом.

Образы героев-мыслителей, патриотов, скорбящих о судьбах Руси и стремящихся ей помочь, также ведут свое начало от образа Сусанина, от его арии «Чую правду». Вспомним думного дьяка Шелкалова в «Борисе Годунове», Шакловитого и Досифея в «Хованщине», князя Игоря, князя Грозного в «Псковитянке», князя Юрия в «Китеже»... Все эти люди, каждый по-своему, тревожатся о судьбах Родины, ищут для нее путей к лучшему будущему.

Такова традиция Глинки.

МУЗЫКА Глинки всегда необычайно точна и конкретна в национальном отношении. Сопоставление или конфликтное столкновение различных национальных музыкальных сфер — характернейшая черта его музыкальной драматургии. Так, в «Сусанине» сталкиваются музыка русская и польская, в «Руслане» — музыка русская, финская, восточная (Персия, Кавказ), в «Князе Холмском» — музыка русская и еврейская (образ Рахили).

Этот принцип свято соблюдал русский композитор-классик. Достаточно напомнить «польский акт» в «Борисе Годунове» Мусоргского, «Пляску персидок» в его же «Хованщине», «Половецкие пляски» в «Князе Игоре» Бородина, «Песню индийского гостя» в «Садко» или образ Шемаханской царицы в «Золотом петушке» Римского-Корсакова. А ведь все это создавалось в то время, когда западноевропейская опера довольствовалась условной экзотикой в духе «Африканки» Мейербера или «Лакме» Делиба!.. Русские композиторы в изучении музыки других, и особенно восточных, народов оказались далеко впереди.

Такова была традиция Глинки.

Между симфониями Бородина и Чайковского, казалось бы, очень мало сходства, но они имеют общего предка — Глинку. Чайковскому были близки и драматизм его оперных увертюр, и поэтическая прелесть «Вальса-фантазии» (вспомним многочисленные вальсы в симфониях, операх и балетах Чайковского), и русская вариационность «Камаринской». Бородин больше влекло у Глинки эпически величавое «руслановское» начало с бряцающими гусями Баяна, с богатырским размахом сказочных подвигов, с неторопливым, по-былинному степенным развертыванием событий...

И все это — разнообразные традиции Глинки.

А лирика Чайковского?! Разве не от страстно любящей Гориславы, не от пригрозившей Людмиле («Руслан и Людмила») идет галерея светлых и нежных русских девушек, вплоть до Татьяны в «Евгении Онегине» и Лизы в «Пиковой даме»? А романсы Чайковского — разве они не вытекают, как естественное продолжение, из таких бессмертных маленьких шедевров Глинки, как «Сомнение», «Я помню чудное мгновенье», «Жаворонок», «Баркарора»? Или балетная музыка Чайковского, естественно берущая свое начало от «польского акта» в «Иване Сусанине», от таинственных дев и рабов Черномора в «Руслане и Людмиле»?

Многое можно было бы еще сказать о традициях Глинки, которые живут и сегодня в многонациональной советской музыке — в ее высоком этическом содержании, прославляющем неизбывную победу правды, добра и справедливости, в ее неиссякаемом оптимизме, в ее глубокой вере в человека.

Вот почему мы сегодня повторяем замечательные слова Максима Горького:

«В области искусства, в творчестве сердца, русский народ обнаружил изумительную силу, создав при наличии утешительных условий прекрасную литературу, удивительную живопись и оригинальную музыку, которой восхищается весь мир».

Гигант Пушкин, величайшая гордость наша и самое полное выражение духовных сил России, а рядом с ним волшебник Глинка...

После смерти Глинки прошло сто лет — целый век. Это был век утверждения идеалов глинкинского творчества, век неуклонного восхождения русской музыки.

Подобно Руслану, Глинка без страха пошел на богатырский, беспрецедентный подвиг и добился победы.

Подобно Сусанину, он погиб в неравной борьбе, слишком рано — в 52 года! — уйдя из жизни, но открыв своему народу путь к светлому и прекрасному музыкальному завтра.

Л. ПОЛЯКОВА,
кандидат искусствоведения.



М. И. ГЛИНКА.

Рис. М. БРЕНАЙЗЕНА.

портретов простых русских людей и выраженной им патристической идеи.

Все было ново в этой опере: большие народные хоры, арии и ансамбли, в которых каждый мелодический оборот, каждый подголосок были родными, понятными, русскими (хотя и трудно было сказать, откуда, из какой песни они появились); простой мужик Сусанин не пел здесь ни куплетов, ни плясовых — музыка выражала степенный, благородный характер героя-патриота, любящего отчизну. И чем больше вслушивались в эту музыку, тем полнее раскрывалась ее красота, тем глубже проникала она в сердца. Впервые в русской опере устами Ивана Сусанина были выражены мечты патриота об освобождении страны, размышления и тревога за ее будущее.

Впервые — и это стало традицией русского искусства — темой исторической оперы оказались не перипетии личной драмы, а судьбы народа и государства, показанные в сложный, переломный момент его истории.

Не только русские слушатели, но и иностранцы были поражены этим чудесным произведением искусства. Показателем отзвучив французского критика Анри Мерима, слушавшего оперу Глинки в Петербурге:

«Это более чем опера, это национальная эпопея...»

Царь Николай I хотя и мало что понял в музыке Глинки, но принял оперу благосклонно. Особенно понравилось ему либретто — верноподданнические стихи обрусевшего немца барона Розена, которые так возмущали самого Глинку. Царь выразил свое удовольствие тем, что соблаговолил переименовать оперу из «Ивана Сусанина» в «Жизнь за царя» (под этим названием опера Глинки шла вплоть до Октябрьской революции).

Но название не ввело в заблуждение передовую русскую интеллигенцию, горячо приветствовавшую творческий подвиг Глинки.

«...Этой оперою решался вопрос важный для искусства вообще и для русского искусства в особенности, а именно: существование русской оперы, русской музыки», — писал В. Одовский в 1836 году, сразу же после премьеры. — С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе — новая стихия в искусстве и начинается в его истории новый период: период русской музыки».

Во второй опере, «Руслан и Людмила» (постановка 1842 года), музыкальный гений Глинки достигает еще более высокого совершенства.

Портреты отважного Руслана, величавого Светозара, мудрого старца Баяна словно вышли из глубины веков, из старинных былин клевеского цикла. А в фантастиче-

