

свободи в широкому спектрі їх впливу на повсякденне життя тамтешніх Мінеральних вод, відомостей про ванні будівлі і питні джерела, якими користувався Глінка, про успіхи та невдачі початого водолікування.

Ключові слова: відкритий твір, коментар, свобода, повсякденний побут, водолікування, мінеральні джерела.

Tyshko Sergei. Several additions and refinements to the comments from the book «Wanderings of Glinka. Kavkaz». Article complements new facts and their interpretation of the text of the recently saw the light of the author of the book «Wanderings of Glinka. Kavkaz» dedicated to the journey of Glinka, taken in the summer of 1823. These refinements gleaned from observations of contemporary composer that summer relating to the perception of the Kavkaz mountain as a territory of freedom in a wide range of their influence on the daily lives there the mineral waters, information on bathrooms buildings and drinking water sources used by the Glinka, successes and failures attempted hydrotherapy.

Key words: open composition, commentary, liberty, everyday life, hydrotherapy, mineral springs.

Инна Тимченко-Быхун

СРЕДОТОЧИЕ ЭЛЕГИЧЕСКИХ СМЫСЛОВ ФОРТЕПИАННОГО ИНСТРУМЕНТАЛИЗМА М. ГЛИНКИ: НОКТИЮРН «РАЗЛУКА» И «ВАЛЬС-ФАНТАЗИЯ»

«В судьбах отдельных жанров, в их соотношении, в их взаимосвязях воплощаются не только особенности того или иного типа художественного мышления, но и умонастроение эпохи, существенные моменты духовной истории общества», – эти слова Л. Фризмана адресованы жанру литературной элегии [20, с. 73]. «„Грустное содержание“, – замечает автор, – <...> становится для романтиков <...> некой доминантой, проникающей во все и на все налагающей неизгладимый отпечаток» [20, с. 73–74]. Действительно, элегия в эпоху романтизма будто перешагнула границы жанра, обретая статус способа видения и понимания мира¹ – что проявилось в первую очередь, в поэзии и в музыке. М. Глинка создает музыкальную поэтику русской элегии, формирует ее языковые средства, ее интонацию². Элегическая образность начинает формироваться еще в его ранних романсах, с 1832–1833 годов

¹ С. Аверинцев обобщает подобное романтическое мировосприятие высказыванием «байроническая скорбь прошлого века» [1, с. 17].

² См. об этом статью автора: [17].

проникая – уже без содействия слова, – в инструментальную музыку¹.

Квинтэссенцией элегической образности становятся два фортепианных сочинения Глинки 1839 года – Ноктюрн «Разлука» и «Вальс-фантазия»; они продолжают линию программной фортепианной пьесы, начатую итальянской миниатюрой «Прощальный вальс» (1831 г.). Тема расставания, впервые отчетливо прозвучавшая в вальсе итальянских лет, почти лишенном танцевального начала, продолжается в «Вальсе-фантазии» и Ноктюрне «Разлука»², но в иных жанрово-образных модификациях, вновь воплощаясь синтезом вербальных и музыкальных средств; она выражена и в названии ноктюрна, и в мелодической романсово-элегической интонации первой темы «Вальса-фантазии», она прочитывается в сплетениях биографических событий, сопровождающих оба сочинения.

Рассмотрение двух фортепианных сочинений М. Глинки, их образно-смысловой и автобиографической параллели, а также судьбы в творческой биографии композитора – *цель* данной статьи.

Элегические настроения, наряду с просветленно-идиллическими, резонируя с самим строем глинкинского художественного мироощущения, станут важнейшими в его фортепианной музыке зрелого и позднего периодов (1837–1857 гг.), проникнут в разные жанры и явятся основанием новых синтезов. Но, если в ранние, петербургские и итальянские годы (1822–1833 гг.) излюбленной для Глинки была сфера просветленной эмоции, реализованная ноктюрновыми кантиленными виртуозными средствами в синтезе с чертами пейзажной лирики, то в период конца 30-х – начала 40-х годов образно-смысловые центры его творчества будут смещены. Вытесняя просветленно-идиллические настроения, ведущей содержательной основой разных жанров фортепианной музыки Глинки песенно-романсовой сферы, в том числе и ноктюрна, станет элегия.

«Пусть назовут меня Рыцарем печального образа, ищущим меланхолических приключений, – писал Н. Карамзин, – однако же – не знаю отчего – только в минуты горести бываю я всего более уверен в существовании души моей» [цит по: 23, с. 215]. Начиная с поэзии Карамзина, в русской традиции утвердится образно-смысловая параллель: «счастье – лишь иллюзия и предвестник неизбежных бед» [20, с. 78]. «Я

¹Элегическими настроениями пронизаны камерно-инструментальное сочинение итальянских лет «Патетическое трио» (1832), фортепианный Вариационный цикл на тему романса А. Алябьева «Соловей» (1833), написанный в годы пребывания в Германии.

²Ноктюрн «Разлука» обращен и к предыдущему опыту в этом жанре, Ноктюрну 1828 года, от которого его отделяет хронологическая дистанция в 11 лет; диалог с собственным сочинением, разъединенный во времени – характерная черта стиля Глинки.

знал любовь лишь через страдания, причиняемые ею», – скажет 29-летний Глинка, внося свою элегическую ноту в общую атмосферу романтической мировой печали¹; эти слова – осознанная или случайная аллюзия к строкам В. Жуковского: «В любви я знал одни мученья»² [цит по: 4, с. 546]. Эти смыслы впоследствии «отзовутся» в словах Ратмира из III действия оперы «Руслан и Людмила» все тем же неразделимым единством: «Зачем любить? Зачем страдать?»...

Ноктюрн «Разлука» и «Вальс-фантазия» объединены не только образно-смысловым, но и хронологическим родством: оба они были созданы на пике трехлетнего периода всплеска композиторской активности Глинки, наступившего после этапа концентрации на создании первой оперы (1835–1837 гг.)³ и последовавшего за ним года своеобразного «отдыха». Но уже с 1838 по 1840 годы композитором было создано не менее 40 сочинений в самых разных жанрах – от камерно-вокальных и фортепианных – до крупных хоровых и оркестровых⁴! По-видимому, два элегических сочинения были написаны с небольшим хронологическим промежутком; сам Глинка в «Записках» условно объединяет время их написания, что становится косвенным свидетельством их образно-смысловой и автобиографической параллели. Приведем соответствующий фрагмент «Записок»: «Е. К. [Екатерина Керн. – *И.Т.*] выбрала из сочинений Кольцова и переписала для меня романс

¹ Эти слова Глинки – эпитафия к «итальянскому» трио для фортепиано, кларнета и фагота, названному им «Патетическим».

² Приведем близкие по смыслу высказывания: «Любовь – вещь идеальная, супружество – реальная; смешение реального с идеальным никогда не проходит безнаказанно» (И.В.Гете); «Если б нас, о дорогая, / Не свела судьба тогда, – / Тихо жил бы я, не зная / Мук сердечных никогда!» (Г. Гейне).

³ Два из них – 1835 и 1836 – время активной работы над оперой (в 1835 г. создано лишь одно фортепианное сочинение – Мазурка, посвященная жене); 1837 г. оказывается еще эмоционально связанным с оперой (подобная ситуация своеобразного «отдыха», периода постепенного эмоционального отрыва от крупного сценического сочинения, при котором композитор или пишет мало, или создает преимущественно камерно-вокальные и хоровые произведения, повторится и после написания «Руслана»). Кроме «Жизни за царя», в 1836-1837 гг. написано три романса, ария с хором, Херувимская песнь, Польский для оркестра. Остальные сочинения этих лет связаны с недавно завершённой оперой (Французская кадрили на темы из оперы «Жизнь за царя», добавочная сцена у монастыря»).

⁴ Среди сочинений в камерно-вокальных, фортепианных и хоровом жанрах 1838 по 1840 гг. – Кантата «Гимн хозяину» (1838), романс «Сомнение» (1838), фортепианные пьесы «Вальс-фантазия», Ноктюрн «Разлука» (1839), музыка к трагедии «Князь Холмский», камерно-вокальный цикл «Прощание с Петербургом», романс «Я помню чудное мгновенье» (1840), также номера оперы «Руслан и Людмила», о чем пишут С. Тышко и С. Мамаев в первой части «Странствий Глинки», и др.

«Если встречусь с тобой» – и я его тогда положил на музыку. Для нее написал *Valse-fantaisie*, хотя напечатанные экземпляры и посвящены Д. Стунееву. Для сестры Елисаветы Ивановны, бывшей тогда с полуглухонемым племянником Соболевским в Петербурге, написал я ноктюрн «*La séparation*» (f-moll) для фортепиано» [5, с. 92]. Здесь же Глинка продолжает: «Принялся также за другой ноктюрн «*Le regret*»¹, но его не кончил, а тему употребил в 1840 году для романса «Не требуй песен от певца» [5, с. 92]. Так в образно-смысловом пространстве двух фортепианных сочинений, связанных с одним творческим периодом, оказываются еще два романса – «Если встречусь с тобой» и «К Молли» («Не требуй песен от певца»)².

«Ранняя фортепианная редакция «Вальса-фантазии» относится к лету 1839 года, времени начала романа с Е. Керн», – отмечается в комментариях к «Запискам» [5, с. 175]. Здесь же указано, что данная редакция была издана не позднее июля этого года. Точное время написания Ноктюрна «Разлука» не известно, однако в монографии Т. Ливановой и Вл. Протопопова приводятся сведения, позволяющие приблизительно обозначить срок сочинения: «объявление о продаже – «Библиотека для чтения» т. 36, сент.-окт. 1839» [13, с. 366]. Т.е., по всей видимости, две фортепианные пьесы были написаны практически одна за другой; максимально возможный промежуток между ними составляет три месяца.

Год, ставший для композитора концентратом тяжелых жизненных испытаний, крайне болезненно переживаемых им, оказался периодом возвращения к надолго «забытому» жанру фортепианной пьесы³ и вызвал к жизни целый ряд сочинений (большинство из которых – танцевальные). «Вальс-фантазия» был написан для Е. Керн; о жизненных обстоятельствах, вызвавших к жизни Ноктюрн «Разлука» и послуживших прямым или косвенным основанием для его названия, Глинка не упоминает. В данном случае это, пожалуй, и не имеет особого значения: в эпоху зрелости для композитора, конечно, непосредственные личные впечатления уже не имели прямой связи с творчеством. Тем более что и разлук, и поводов для печали в этот период – 1839 год – у Глинки было

¹ «Сожаление» (франц.).

² Романс на сл. Н. Кукольника был включен в цикл «Прощание с Петербургом».

³ После «Прощального вальса» (1831 г.) в жанре фортепианной миниатюры были написаны лишь три мазурки (две, изданные в 1834 г., и «Мазурка, посвященная госпоже Марии Глинке ее искренним другом М. Глинкой» (1835 г.)). Т.е., перерыв составлял немалый для Глинки срок в 4 года.

достаточно: смерть брата, разрыв с женой¹, а позже мучительный процесс развода, осуждение света, подготовка к отъезду из Петербурга, надежда на брак с Е. Керн, неожиданная размолвка, оказавшаяся для этой любви фатальной, взаимное охлаждение...

Метафизика названий, связанных с прощанием и разлукой, в двух случаях сочинений Глинки отзывается неожиданными жизненными смыслами: прощание на время, отображенное в вальсе 1831 года², многократно усилившись, становится трагическим прощанием «навсегда»; образ разлуки ноктюрна обретет драматическую повторность, и одна разлука последует за другой. Совпадение ли это? Художественное предчувствие? Так или иначе, но подобные параллели для романтика, в своем творчестве балансирующего на грани жизненного и духовного измерений, символичны.

Ноктюрн «Разлука» (f-moll) написан в трехчастной репризной форме с кодой, которая, в соответствии с излюбленным глинкинским приемом в фортепианной музыке, строится на материале среднего раздела. Тональность параллельного мажора среднего раздела As-dur – это своеобразный знак просветленно-идиллического настроения пианизма Глинки: в его ранних фортепианных сочинениях тональности Es-dur и As-dur были связаны с просветленной образностью (Вариационный цикл на тему Моцарта Es-dur 1822–1827 гг., Ноктюрн Es-dur 1828 г., ноктюрновый эпизод Вариационного цикла на тему В. Беллини из оперы «Монтечки и Капулетти» As-dur, и др.). И действительно, лирическая середина ноктюрна «Разлука» – это своеобразное возвращение в образный строй юношеских сочинений и произведений итальянского периода.

Явственную национальную природу мелодики Ноктюрна «Разлука» справедливо отмечает К. Зенкин: «Это самый настоящий «русский романс без слов», и романсное начало подчеркнуто характерным названием «Разлука». <...>. Ни до, ни после «Разлуки» Глинка не создавал фортепианных «романсов» в столь чистом виде. Пьесы 1847 года – Баркарола и Молитва – углубляют ноктюрновую основу до поэмности»³

¹ Брат Глинки Андрей скончался в августе [5, с. 92]; об этом подробнее: [18]. 1 сентября композитор уехал в Новоспасское, получив 28-дневный отпуск (см. комментарии [5, с. 175]). Накануне отъезда из Новоспасского слова Я. Соболевского убедили Глинку в неверности жены; композитор возвращался в Петербург, по-видимому, приняв решение о разрыве с ней. Все эти события, вероятнее всего, предшествовали сочинению Ноктюрна.

² «Прощальный вальс» 1831 года был написан Глинкой в связи с прощанием с другом Е. Штеричем, уезжавшим на лечение. Однако вскоре Евгений Штерич умер – так прощание обрело иной, трагический смысл.

³ Об этом сочинении в монографиях О. Левашевой, а также Т. Ливановой и Вл. Протопопова практически ничего не написано. Среди сведений, приведенных

[10, с. 262–263]. Размер 6/8 в сочетании с разреженной фактурой, мелодикой вокального типа, определенной ритмической остинатностью аккомпанемента – характерный для Глинки диапазон музыкальных средств ноктюрна. Тема первой части пьесы – 27-ти тактовый раздел, состоящий из трех интонационно родственных эпизодов.

Мелодическая линия, проведенная в регистре первой – второй октав, повторяется далее в виолончельном регистре. Это создает особую форму диалога, иллюзию звучания струнного или вокального лирического *дуэта*; почти речевого произнесения элегической темы (неслучайно появление современных переложений ноктюрна для трио фортепиано, скрипки и виолончели). Секундовые нисходящие интонации – знаменитые мотивы-вздохи первой темы – ламентозные *знаки* элегического настроения печали. Романсовую природу мелодики подтверждает и характерный глинкинский аккомпанемент в виде разложенных арпеджио, в разнообразных модификациях часто встречающийся в его камерно-вокальной лирике.

Тема среднего раздела пьесы интонационно вырастает из материала третьего минорного эпизода первой части, выполняющего роль своеобразной связки. В этом эпизоде заметно использование ритмо-остинатного принципа аккомпанемента (аккордовое движение четверть – восьмая); взаимодействие выразительных средств создает ощущение света надежды, но и сдержанной скорби. Здесь заметна образно-интонационная связь со знаменитой камерно-вокальной элегией Глинки на сл. В. Жуковского «Утешение», где начальная фраза в мелодии, представляющая собой подобное воплощение остинатности в размере 6/8 с использованием этого же ритмического рисунка, задает сдержанно-молчаливый драматический тон сочинения, лишь в куплете прорывающийся откровенным трагизмом музыкального и поэтического текстов. Средний раздел, в соответствии с традицией романтической миниатюры, близок образу воспоминания. Однако 17-ти тактовый мажорный эпизод воплощает образ возвращения к светлому прошлому лишь на протяжении первого восьмитакта: далее фактура уплотняется, и звучание достигает фортиссимо – мечта о прежнем счастье рассеивается. Кода строится одновременно на материале средней части и интонационно близкого ей, третьего эпизода экспозиционного раздела. Здесь вновь устанавливается музыкальная статика. Мелодическая линия выстроена на малосекундовых нисходящих интонациях вдоха; ламентозная кода подытоживает элегическое содержание ноктюрна.

Т. Ливановой и Вл. Протопоповым, указывается, что ноктюрн «Разлука» был посвящен Е.И. Флери, сестре Глинки [13, с. 283].

А теперь вернемся к неосуществленному замыслу ноктюрна «Le regret» («Сожаление») – преобразованному в романс «Не требуй песен от певца». Указанное композитором название становится ключом для понимания изначального содержания пьесы, впоследствии переосмысленного, видимо, под влиянием поэтического текста. Образ *сожаления* – смыслового продолжения образа *разлуки* – основа связи двух сочинений. И действительно, образно-смысловая параллель ноктюрна и романса «К Молли» прочитывается в музыкальных текстах произведений. Романс парадоксально близок ноктюрну, являясь его обращенным, «зеркальным» отражением. Основная тональность романса – As-dur. Его патетически-взволнованная образность трансформируется в завершающем куплете в восторженный пафос любви и надежды, радостно-торжествующий эмоциональный выплеск¹. Драматический средний раздел написан в тональности параллельного минора, f-moll; именно здесь повторяется прием, воспроизводящий звучание лирического *дуэта*, при котором мелодическая фраза вокальной партии повторяется в среднем, виолончельном регистре сопровождения: этот диалог музыкальных фраз становится одновременно знаком диалога иного уровня – двух сочинений Глинки, изначально возникших на волне единой эмоции.

Однако образ воспоминания средней части ноктюрна «Разлука» имеет вполне определенную смысловую связь с еще одним сочинением композитора – как своеобразное выражение музыкальной *памяти* о нем. Аллюзии обращены к одному из итальянских ноктюрнов, – романсу «Венецианская ночь». Просветленная созерцательность, которая создается разреженной фактурой, короткими мелодическими фразами песенного типа, повтором аккордов и остинатностью ритмического рисунка (преобладание формулы четверть – восьмая – четверть с точкой, задержанная еще на один такт), близка образу просветленной ноктюрновой лирики «Венецианской ночи», ее живописной пейзажности, лирической медитативности. Этот тип трактовки жанра – глинкинский инвариант воплощения ноктюрна, с его подчеркнута аскетичной фактурой, песенно-декламационной мелодикой, статикой. Это своего рода «абсолют» ноктюрновой созерцательности – он появляется в стиле Глинки лишь единожды, в романсе на слова И. Козлова. Черты жанрового синтеза, воплощенного в итальянском романсе Глинки, проявляются и в среднем

¹Интересно явное совпадение текста романса с мотивами творческой судьбы самого Глинки, что может быть объяснено вольным или невольным художественным воплощением Н. Кукольниковым в образе *певца* – образа самого Глинки, условного обобщенного прототипа.

разделе ноктюрна «Разлука», об'єднуючи основний жанр пьєсы с баркаролой, чертами сицилианы, романса.

Автоаллюзія, звернена к образам Італії, совсем не удивительна. Ноктюрн, один из знакових для романтизма жанров, становится для Глинки сферой самых интимных откровений, выраженных в лирической форме умиротворения или светлой печали. В процессе эволюции стиля композитора ноктюрн испытывает влияние самых разных жанров (баркаролы, романса, песни, и др.), но и сам влияет на иные жанры. Важнее другое: линия ноктюрновой лирики, воплощенной то в фортепианной миниатюре, то в части вариационного цикла, то в камерно-вокальном сочинении и т.д., имеет в творчестве Глинки свое внутреннее развитие, собственный путь образных изменений. Но и свою автодиалогическую природу парадоксального сочетания противоположных устремлений: постоянного обновления, развития, и одновременно возвращения, воспоминания. Иными словами, аллюзия Глинки связана не с определенной интонацией, а с типом трактовки ноктюрнового образа, с его медитативной содержательной наполненностью, решенной в первую очередь общей просветленной статичностью и прозрачностью фактуры.

Обращаясь к смысло-образам собственного романса семилетней давности, Глинка, в соответствии с характерной для европейского романтизма темой воспоминаний, воплощает представление о безвозвратно утерянном, недостижимом идеале. Стоит ли удивляться, что идеал, «глинкинский Элизий», со времен Італії прямо или косвенно связан с ней? Эта образная нить будет тянуться и дальше, вплоть до «Баркаролы» 1847 года, последней инструментальной пьєсы, со всей очевидностью обращенной к образам Італії, что подчеркивает и сам композитор при помощи эпиграфа, тем самым не оставляя сомнений для понимающего Собеседника¹.

«Венецианская ночь» – один из глинкинских романсов, соединивших в себе поистине эталонную «художественную простоту» с необыкновенной силой образа. Это тот уникальный случай, когда поэтический и музыкальный текст создают будто бы единственно возможный вариант синтеза, взаимно дополняя, но и влияя друг на друга. Конечно, сила художественно воздействия связана и с образно-поэтическим строем стихотворения И. Козлова². Вероятнее всего в поэзии

¹ См. об этом статью автора: [16].

² Драматическая история жизни поэта напрямую отразилась в его творчестве. В. Жуковский писал о нем: «В молодых годах, проведенных в рассеянности большого света, он не знал того, что таилось в его душе, созданной понимать высокое и прекрасное, – несчастье открыло ему эту тайну: похитив лучшие блага жизни, оно даровало ему поэзию. Вот уже пятый год, как он без ног и слеп, существенный мир

Козлова, нашедшего свою неповторимую поэтическую интонацию, всегда узнаваемую благодаря индивидуализированному слогу, наиболее привлекательным для Глинки стало это сочетание мягкости, плавности движения, созерцательности и удивительной живописности¹. Но и близость мироощущения поэта образному восприятию Глинки подтверждается тем уровнем диалогического взаимодействия музыкальной и вербальной поэтики романса «Венецианская ночь», который стал для самого композитора своеобразным художественным эталоном. Пастельность поэзии Козлова, тихое, чуть ли не молчаливое ощущение мировой гармонии и красоты лежит в основе поэтического и музыкального текста романса; «Венецианская ночь» становится для самого композитора квинтэссенцией медитативно-пейзажной идиллической лирики и одновременно художественным средоточием образов музыкальной Италии не в бравурно-виртуозном, но в песенно-кантиленном варианте.

«Вальс-фантазия» (h-moll) – одно из самых известных фортепианных сочинений Глинки, во многом репрезентующее его зрелый стиль; оно является своего рода композиторской «визитной карточкой», квинтэссенцией характерных смысло-образов и выразительных средств. Безусловно, особую роль этого сочинения в наследии понимал и сам Глинка. Этим объясняются неоднократные упоминания об этом сочинении в «Записках» и письмах композитора. С вальсом связана характерная для наиболее значимых сочинений Глинки вариативная множественность названий. Н. Загорный замечает: «Вальс-фантазия фигурирует в биографических и нотных материалах Глинки под разными названиями» [5, с. 427]; он называется и «Вальс-фантазия», и «Меланхолический вальс», и «Скерцо» (известный дирижер Йозеф Герман исполнял его в своих концертах в Павловске, вследствие чего он был определен и как «Павловский вальс» [11, с. 231])².

исчез для него навсегда; но мир души, мир поэтических мыслей, высших надежд и веры открылся ему во всей красе своей: он живет в нем и забывает страдания, часто несносные» [15, с. 551–552].

¹А. Немзер, называя Козлова «наиболее талантливым «учеником» Жуковского», подчеркивает: «Отличительная черта его поэзии – своеобразная мягкость, пастельность. Напряженные, исполненные драматизма сюжеты поэм Козлова как бы умиротворяются его плавным стихом. <...> Красота мира, гармония природы становится залогом прощения страдающего грешника, который никогда не мог забыть мелькнувшего перед ним счастья» [15, с. 14]. Эти строки исследователя сказаны о поэмах Козлова, однако, могут быть спроецированы в целом на его поэтический стиль.

² Знаковые ситуации длительного поиска окончательного названия для сочинения, уточнения, изменения, появления в разных изданиях под разными заголовками сопровождают многие произведения Глинки – почти все наиболее крупные и ценные

«Не имея возможности сосредоточиться на большом произведении, Глинка весной и летом 1838 года сочинил ряд небольших лирических произведений – инструментальных и вокальных. Среди них особо выделяется Вальс-фантазия, написанный первоначально для фортепиано, а впоследствии переложенный композитором для оркестра», – замечают авторы книги о Глинке Т. Ливанова и Вл. Протопопов [13, с. 283]. В монографии О. Левашевой фортепианный Вальс-фантазия упомянут лишь эпизодически: например, автор справедливо подчеркивает родственность Вальса кругу образов, воплощенных в элегических романсах Глинки, в Ноктюрне «Разлука», «Воспоминании о мазурке»; исследовательница называет сочинение «поэмой о вальсе», «„страницей из дневника” композитора» [11, с. 231].

В последние годы жизни Глинка возвращается к «Вальсу-фантазии» (в упоминаемых здесь случаях речь будет идти о его симфоническом варианте) в нескольких письмах К.А. Булгакову. Так, 17 марта 1856 года Глинка пишет: «все-таки желаю, чтобы этот Valse-Fantaisie был исполнен в концерте г-жи Леоновой, сколько для ее выгоды, сколько, или еще более, потому, что эта музыка напомнит тебе дни любви и младости» [8, с. 111]. Но и в предыдущем письме этому же адресату, от 10 марта, композитор, упоминая о вальсе, оговаривается: «помнишь?» [8, с. 110].

Слова о *памяти* повторяются неслучайно: композитор вольно или невольно высказывает образно-смысловую суть сочинения – это воспоминание, образ, который именно с 1839-го, переломного в судьбе композитора года, начнет обретать художественную силу, воплощаясь в различных жанровых синтезах, с различными оттенками смысла. Но факт, что в 1850-е годы Глинка вновь обратится к музыкальному тексту вальса, в очередной раз редактируя его оркестровую транскрипцию, свидетельствует об особой личностной значимости этого сочинения для композитора, о новом осознании им глубины первоначального замысла, априори стремившегося выйти за рамки сольного фортепианного звучания, о поиске иного воплощения смысло-образов произведения. Но и о значимости темы памяти, вновь и вновь возникающей в разных сочинениях последнего десятилетия.

для композитора; это относится к симфоническим увертюрам – и к «Камаринской», и к «Арагонской хоте», и к «Ночи в Мадриде», к некоторым ранним камерно-инструментальным пьесам. Нет ли здесь неосознанного отголоска идеи Новалиса: «У каждой идеи множество имен»? Цитируя эти слова романтического писателя, Н. Берковский замечает: «Одно название, одно имя – в этом претензия на замкнутость в себе и окончательность. Множество имен – это раскрытость и готовность идти в разные стороны, никому не отказано и далее общаться идеей, делиться с нею своим содержанием» [3, с. 39].

Заключительная – третья редакция инструментовки «Вальса-фантазии» – создавалась Глинкой в 1856 году (Т. Чередниченко замечает: «сквозь все его симфоническое творчество шла работа над образом «Вальса-фантазии» (редакции 1839, 1845, 1856 годов)» [22]). Глинка спешит, как уже было сказано выше, закончить оркестровку к концерту Д. Леоновой, – понимая, что вальс, имевший успех при исполнении в Париже в зале Герца в апреле 1845 года¹, произведет и здесь сильное впечатление на публику, обеспечив тем самым дополнительные условия и для успеха певицы. «Я болен, как собака, а все-таки поднатужусь, окончу инструментовку Valse-Fantaisie, которую тебе посвящаю», – признается композитор в письме К. Булгакову от 10 марта. А на последнем листе черновой рукописи партитуры приписывает: «NB. В этой партитуре множество правок, оттого, что я писал ее хворый. М. Глинка» (см. комментарии к письму: [8, с. 110]).

Так, несмотря на крайне тяжелое самочувствие, композитор создает новый вариант транскрипции для Леоновой, сразу же передавая партитуру в ее собственность [8, с. 111]. Троекратное возвращение Глинки к работе над текстом «Вальса-фантазии» символично, как символична и перекличка сюжетов жизненной судьбы: самая интимная любовная история Глинки с Е. Керн, вызвавшая к жизни одно из лучших его сочинений, становится лишь воспоминанием – а окончательная транскрипция вальса создается для певицы Д. Леоновой, последнего увлечения композитора. Так через 17 лет личная история любви Глинки – посредством симфонического воплощения сочинения, окрашенного образами прошедшего и всем смысловым спектром собственных воспоминаний и *памяти* как художественного символа, становится сюжетом оркестрового европейского танца, а одновременно и русской историей любви и светлой печали – без сожаления.

Глинка сумел найти художественное воплощение любви, печали и воспоминаний. Слова Д. Лихачева о Пушкине можно было бы сказать и о Глинке: «В дружбе он создал идеал возвышенной лицейской дружбы, в любви – возвышенный идеал отношения к женщине-музе («Я помню чудное мгновенье...»). Он создал возвышенный идеал самой печали. Три слова «печаль моя светла» способны были утешить тысячи и тысячи людей. <...> Он открыл возвышающее значение памяти и воспоминаний. Поэзия его полна высоких воспоминаний молодости. <...> Возвышение духа – вот что характеризует больше всего поэзию Пушкина. И другое, что

¹ Об этом композитор упоминает в письме. См.: [8, с. 110].

было вдохновителем и содержанием поэзии Пушкина, – это воспоминание. <...> В письме к Дельвигу Пушкин писал: „Чем нам и жить, душа моя, под старость нашей молодости, как не воспоминаниями?“» [14]. Возвышенные идеалы дружбы, «отношения к женщине-музе», «самой печали», «возвышающее значение памяти и воспоминаний», – пространство смыслов, создаваемое в фортепианной музыке Глинки разных лет.

Название вальса весьма точно передает композиторский замысел. Возникая на пересечении смыслов двух жанров: *вальса*, который в творчестве Глинки уже обрел свое индивидуализированное воплощение, – и *фантазии*, жанра, лишь определяющего свое место в жанровой системе композитора, это сочинение, с одной стороны, становится вершиной фортепианной инструментальной элегии Глинки, но с другой, потенциально тяготеет к тембрально более полнозвучному оркестровому варианту. Возможно, именно фортепианный «Вальс-фантазия» становится импульсом, подсказавшим Глинке жанровую форму оркестровой фантазии как универсального соединения концертности и своеобразной камерности, живописности и пастельности, танцевальности и кантиленности эпизодов, лирического произнесения и выражения романтической стихии меняющихся пространств¹.

Интродукция Вальса достаточно развернута – это взволнованные мелодические всплески на динамике форте в восходящем движении от первой к пятой ступени; основная интонация темы вырастает из вступления: в начальном трехтактовом построении мелодии обрисовывается этот же диапазон, но уже в обратном, не поступенном движении – от пятой к первой.

Тема вальса, или рефрен, трехчастна. Семитактовый тонический органнй пункт будто эмоционально вторит настойчивой мысли, просьбе, изложенной в интонациях мелодической линии. Элегическая вальсовость темы (А) задает тон всему развернутому сочинению. Средний раздел (В) скерцозного характера: сочетание вальсовости и скерцозности еще с ранних лет становится для композитора характерным приемом, знаком лирики инструментальной природы, воплощающей грацию движения. Три эпизода (С; Д; Е) – это показы разных оттенков настроений, а в музыкальном отношении – различных типов движения, развития и организации музыкальной ткани. Развернутый финал строится на материале эпизодов А и С; в нем вновь

¹ Отмечая многотемность вальса, В. Цуккерман подчеркивает: «<...> В Вальсе можно насчитать двенадцать тем. Это говорит не только о большой тематической насыщенности, но и о том, что некоторые темы по существу играют роль связующих частей, которые возвышены до уровня самостоятельных. ...Многотемность делает неизбежной большее, чем обычно в рондо, число проведений рефрена – он проходит шесть раз» [21, с. 85].

появляется новый тематический материал скерцозного характера. Каденция выполняет роль своеобразной арки: она становится почти что зеркальным отражением вступления, в сокращенном варианте воспроизводя его интонации в обратном, нисходящем движении.

Интересной особенностью вальса является то, что его фразы трех-, а не четырехтактовой структуры. Уходя от квадратности предложений и периодов, композитор как бы выстраивает трехдольность еще одного уровня: трехдольности такта отвечает «трехдольность» целой фразы¹; подобная неквадратность придает вальсу особую пластичность и моторику, передает взволнованность музыкальной речи. ««Вальс-фантазия» Глинки, – замечает Т. Чередниченко, – это и блестящая картина бала, и лирическая интроспекция. Уже в начале симфонической пьесы двукратному проведению романсовой лирической интонации отвечает плавное, но интенсивное раскручивание танцевального пунктира, рисующее вальс с его пластически-внешней стороны. Чередование интимно-исповедального «Вальса-фантазии» и картинно-репрезентативного «Вальса-фантазии» в конце концов приводит к их взаимопроникновению. Психологическая томительность романсовых вздохов и парадный блеск залы в «Вальсе-фантазии» Глинки слышны друг через друга» [22].

Элегические образы Вальса², написанного для Е. Керн в *счастливый* период их отношений, будто становятся художественным предвидением будущей разлуки. Внезапное ухудшение здоровья Глинки предварило знакомство с Е. Керн. В «Записках» он подробно описывает первую встречу, отмечая собственное нервно-взволнованное состояние (вообще Глинка обращал внимание на приметы и судьбоносные знаки, и относился к этому достаточно болезненно³): «<...> Я внезапно почувствовал сильное нервное раздражение, так что не мог оставаться спокойным и, приехав к сестре, ходил взад и вперед по комнатам». А далее эпитеты, – частый

¹Это отмечает и В. Цуккерман, видя ее предпосылки в «самом типе танцевального движения, где преобладает плавное кружение. ...Глинка же сделал дальнейший шаг, сплотив по три не только доли, но и целые такты, то есть, создав трехдольность на двух уровнях («вальс высшего порядка»). Вполне возможно, что композитором руководило не только стремление к воссозданию характерного движения по кругу, но и желание отразить лирическое начало, присущее данному произведению, как в мелодиях вальса, так и в самой структуре, более «мягкой» по сравнению с обычной квадратностью». Здесь же автор приводит и одно из объяснений данного Глинкой второго названия Скерцо: «...Скерцозность в музыке венских классиков неоднократно воплощалась через неквадратную структуру, расцениваясь как шутовское нарушение формы» [21, с. 86].

² В связи с образностью вальса В. Цуккерман приводит меткое высказывание В. Каратыгина, сказанное по другому поводу: «отанцованная грусть» [21, с. 90].

³ См. об этом статью автора: [18].

литературный прием «Записок» Глинки, – досказывають *между строк* будущую печальную развязку истории: «Там увидел я в первый раз Е. К. Она была *нехороша*, даже нечто *страдальческое* выразалось на ее *бледном* лице» [курсив мой. – *И.Т.*] [5, с. 88].

Вместе с Вальсом для Е. Керн был написан романс «Если встречу с тобой...» на слова А. Кольцова. Сочинения, созданные Глинкой под впечатлением от влюбленности, образно антиномичны (вспомним замечание композитора: «У нас или неистовая веселость, или горькие слезы. Любовь, это восхитительное чувство, животворящее вселенную, у нас всегда соединена с грустью» [5, с. 57]); кажется, что элегическое высказывание Глинки напрямую обращено к смысло-образам Вальса-фантазии. Романс «Если встречу с тобой...» становится образной противоположностью фортепианной пьесы, открытым, экстравертированным, восторженно-эмоциональным выплеском.

Стихотворение Кольцова, созданное в 1827 году, было посвящено его первой влюбленности; это была любовь к «крепостной девушке, находившейся в услужении в доме отца поэта»¹. В романсе Глинки мелодия декламационно-речевой природы становится смысловым центром музыкальной ткани (буквально вторя пушкинским строкам: «но и любовь – мелодия...») – фактура фортепианного аккомпанемента прозрачна, он играет лишь роль сопровождения; фортепианное вступление предвосхищает начальную интонацию темы. В результате *слово* в камерно-вокальной миниатюре Глинки обретает особую весомость. Романс исполняется будто на одном дыхании – мелодическая линия выстроена единым безостановочным движением восьмью длительностями. Взволнованный, восторженный характер музыкального материала создается в основном мелодическими средствами, сочетающими поступенное движение с широкими скачками.

Чувственность, восторг разделенной любви, передаются поэтическим текстом: «А лобзаньям твоим,/ А восторгам живым на земле, у людей, / Выраженья им нет!». Любовь – отдельная, настоящая, *полная* жизнь в *неполной* без нее жизни земной, – становится в стихотворении Кольцова средоточием смыслов: «Не хочу я другой *жизни* в *жизни* моей!».

Так два разножанровых сочинения Глинки, связанные с именем Е. Керн, фортепианное и камерно-вокальное, воплощают противоположные грани романтически трактованного образа любви – «любовь небесную» и «любовь земную». «...Существовал ведь для сочинителя музыки тот

¹ В. Аникин замечает: «По словам В.Г. Белинского, любовь сильно подействовала на развитие таланта Кольцова: «Он как будто вдруг почувствовал себя уже не стихотворцем, одолеваемым охотой слагать размеренные строчки с рифмами, без всякого содержания, но поэтом, стих которого сделался отзывом на призывы жизни...» [2].

прекрасный и таинственный женский образ, который каждый раз оживал в воображении при виде трепетного недоступного создания. Здесь возникают в памяти и похожая на Мадонну ученица Мария, и Линочка Колковская, и Катенька Керн..., и вечное одиночество Глинки, и вообще разница между «любовью земной» (по Калмакову) и «любовью небесной» (мотив рыцарской куртуазности), которые так всегда хочется и почти никогда не получается объединить», – слова авторов книги о Глинке С. Тышко и С. Мамаева [19, с. 464] подытоживают драматическую противоречивость любовных исканий композитора, так и не завершившихся обретением земного, но одновременно и возвышенного женского идеала.

Художественные образы фортепианных сочинений Глинки самодостаточны и самоценны, однако, биографические связи и образные пересечения разных произведений композитора раскрывают новые культурные смыслы и новые художественные грани его поэтики. Предложенный в статье исследовательский процесс подобен рассмотрению обеих сторон ковра, где лишь изнаночная часть способна выдать тайную логику переплетения нитей, невидимо рождающих совершенство узоров его орнамента.

1. Аверинцев С.С. Поэты / С. С. Аверинцев. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 364 с.
2. А.В. Кольцов. Стихотворения / А.В. Кольцов / [сост., вст. ст. и прим. В. Аникина]. – М. : Худ. лит, 1986. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://a-pesni.org>.
3. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский; [вступительная статья А. Аникста]. – Л. : Художественная литература, 1973. – 568 с.
4. Вяземский П.А. Старая записанная книжка 1813–1877. / П. А. Вяземский. – М. : Захаров, 2003. – 960 с.; (Серия «Биографии и мемуары»).
5. Глинка М.И. Записки / М. И. Глинка; [подготовил А.С. Розанов]. – М. : Музыка, 1988. – 222 с.
6. Глинка М.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка / М.И. Глинка; [подготовила А.С. Ляпунова]. – М. : Музыка, 1973. – Т. I: Творческие материалы. Биографические материалы. – 483 с.
7. Глинка М.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка / М.И. Глинка; [подготовили А.С. Ляпунова и А.С. Розанов]. – М. : Музыка, 1975. – Т. IIА: Письма 1822–1853. Документы. – 415 с.
8. Глинка М.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка / М.И. Глинка; [подготовил А.С. Розанов]. – М. : Музыка, 1977. – Т. IIБ: Письма 1854–1857. Письма Глинке. – 397 с.
9. Глинка М.И. Полное собрание фортепианных сочинений / М.И. Глинка / [ред., вступ. статья и ком. Н.Н. Загорного]. – Л., 1952. – Т. IV. – 442 с.
10. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. / К. Зенкин. – М. : Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1997. – 415 с.
11. Левашева О.Е. Михаил Иванович Глинка: монография. В 2 кн. / О.Е. Левашева. – М. : Музыка, 1988. – Кн. 2. – 352 с. с ил., нот. – (Классики мировой музыкальной культуры).

12. Ливанова Т., Протопопов Вл. Глинка. Творческий путь: В 2 т. / Т. Ливанова, Вл. Протопопов. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1955. – Т.1. – 404 с.
13. Ливанова Т., Протопопов Вл. Глинка. Творческий путь: В 2 т. / Т. Ливанова, Вл. Протопопов. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1955. – Т.2. – 380 с.
14. Лихачев Д.С. Заметки о русской литературе / Д.С. Лихачев // Русская культура. – М., 2000. – С. 211–263. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://likhachev.lfond.spb.ru/articl100/class_lit/Literatura/zametky.pdf.
15. Русская романтическая поэма / [сост и коммент А. С. Немзера и А. М. Пескова; вступ. ст. А.С. Немзера]. – М. : Правда, 1985. – 576 с.
16. Тимченко-Быхун И. А. Диалог музыкального и вербального текстов смоленской фортепианной тетралогии М.И. Глинки «Привет Отчизне» и его художественно-биографические смыслы / Тимченко-Быхун И. А. // Київське музикознавство: зб. статей. – Київ : Київський інститут музики ім. Р.М. Глієра, 2014. – Вип. 34. – С. 72–86.
17. Тимченко-Быхун И. О динамических компонентах русского национального стиля в фортепианной музыке М.И. Глинки / И.А. Тимченко-Быхун. // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст.– К., Київський інститут музики ім. Р.М. Глієра, 2012. – Вип. 42. – С. 177–192.
18. Тимченко-Быхун И. Три мистических знака судьбы: комментарий к одному фрагменту «Записок» М.И. Глинки. / И.А. Тимченко-Быхун. // Київське музикознавство: зб. ст. – Київ : Київський інститут музики ім. Р.М. Глієра, 2013. – Вип. 47. – С. 77–90.
19. Тышко С.В., Мамаев С.Г. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Ч. II. Глинка в Германии или Апология романтического сознания. / С.В. Тышко, С.Г. Мамаев. – К., 2002. – 508 с.
20. Фризман Л. Эволюция русской романтической элегии (Жуковский, Батюшков, Баратынский) / Л. Фризман // Истории русского романтизма. – М. : Наука, 1973. – С. 73–107.
21. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Рондо в его историческом развитии: учебник / В.А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1990. – Ч.2. – 128 с., нот.
22. Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры / Т.В. Чередниченко // Курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством. – Долгопрудный : АЛЛЕГРО-ПРЕСС. – Том 1. Вып. 1.
23. Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий 1790–1840 / А. Шенле. – СПб : Академический проект, 2004. – 272 с.

Тимченко-Быхун Инна. Средоточие элегических смыслов фортепианного инструментализма М. Глинки: ноктюрн «Разлука» и «Вальс-фантазия». Ноктюрн «Разлука» и «Вальс-фантазия» объединены образно-смысловым и хронологическим родством: оба они были созданы на пике трехлетнего периода всплеска композиторской активности Глинки (1835–1837 гг.). Два элегических сочинения были написаны с небольшим хронологическим промежутком; сам Глинка в «Записках» условно объединяет время их написания, что становится косвенным свидетельством их образно-смысловой и автобиографической параллели. Однако, в образно-смысловом пространстве двух фортепианных сочинений, связанных с одним творческим периодом, оказываются и два романса – «Если встречу с тобой» и «К Молли». Рассмотрение четырех сочинений позволяет раскрыть некоторые автобиографические смыслы, связанные с ними.

Ключевые слова: элегия, элегические фортепианные сочинения, элегические смысло-образы, образы воспоминаний, автобиографические смыслы.

Тимченко-Бихун Інна. Осередок елегійних смислів фортепіанного інструменталізму М. Глінки: ноктюрн «Розлука» та «Вальс-фантазія». Ноктюрн «Розлука» та «Вальс-фантазія» поєднані образно-сисловою та хронологічною спорідненістю: вони були створені на піці трьохрічного сплеску композиторської активності Глінки (1835–1837 рр.). Два елегійних твори було написано з невеликим хронологічним проміжком; сам Глінка в «Записках» умовно поєднує час їх створення, що становиться побічним свідченням їх образно-сислової паралелі. Проте, в образно-сисловому просторі двох фортепіанних творів, пов'язаних з одним творчим періодом, з'являються ще два романси – «Якщо зустрінусь із тобою» та «К Моллі». Розгляд чотирьох творів дозволяє розкрити деякі автобіографічні смисли, з ними пов'язані.

Ключові слова: элегия, элегийні фортепіанні твори, смысло-образы, образы споминів, автобіографічні смисли.

Timchenko-Byhun Inna. Focus elegiac piano meanings instrumentalism Glinka: Nocturne «La Separation» and «Waltz Fantasy». Nocturne «La Separation» and «Waltz Fantasy» combined figurative sense and chronological kinship: both were created at the height of the three-year period, the burst of activity composer Glinka (1835–1837). Two elegiac works were written with little chronological gap; Glinka himself in the «Notes» conditionally combines the time they were written, it becomes indirect evidence of their figurative sense and autobiographical parallels. However, in the figurative and semantic space of two piano works related to one creative period, and are two songs – «If you meet you» and «Molly». Consideration of the four works can reveal some autobiographical meanings associated with them.

Key words: elegy, elegiac piano works, elegiac sense of the images as images of memories, autobiographical meanings.

Екатерина Павелко

РОМАНСЫ «ROZMOWA» НА СЛОВА А. МИЦКЕВИЧА М. ГЛИНКИ И С. МОНЮШКО: ДВА ЖЕНСКИХ ОБРАЗА И ДВА ОБРАЗА ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

Михаил Глинка и Станислав Монюшко – две выдающиеся личности, внесшие, безусловно, грандиозный вклад в музыкальную культуру своих стран, России и Польши. Два, на первый взгляд, абсолютно несхожих композитора – признанный гениальным еще при жизни Глинка и прошедший совсем не простой, тернистый творческий