

Нівельт О. Роберт Шуман: романтик-новатор. В статті автор з позиції діалектики загального, особливого та одиничного характеризує основні риси романтичного напрямку в літературі та мистецтві і розкриває їх в творчості одного з найбільш величких представників романтизму — Роберта Шумана.

Ключові слова: романтизм, синтез, міфологізм, амбівалентність, полівалентність, символізм, динамічне поєднання.

Nivelt O. Robert Shuman: romanticism-innovator. The article's author from position of dialectics general, special and single is characterizes the basic lines of romantic direction in literature and art and exposes them in creation one of the greatest representatives of romanticism — Robert Shuman.

Key words: romanticism, synthesis, mifologizm, ambiguity, polyvalence, symbolism, dynamic integration.



УДК 786.2+78.03+78.085.21

И. Тимченко-Быхун

ТРИЛОГИЯ МАЗУРОК М. ГЛИНКИ 1834–1835 ГОДОВ И ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СМЫСЛЫ

Все искусство поэта должно состоять в том, чтобы поставить читателя на такую точку зрения, с которой бы ему видна была вся природа в сокращении, в миниатюре, как земной шар на ландкарте, чтобы дать ему почувствовать веяние, дыхание этой жизни, которая одушевляет вселенную, сообщить его душе этот огонь, который согревает ее.

В. Г. Белинский. Литературные мечтания (Элегия в прозе)

Статья посвящена рассмотрению трех мазурок М. Глинки, созданных с небольшой хронологической разницей, как трилогии. Эта трактовка помогает осознать направленность композиторских стилевых поисков этого периода и значимость каждой миниатюры как микроэтапа эволюции его мышления.

Ключевые слова: фортепианные мазурки, танцевальная музыка Глинки, этапы эволюции фортепианного стиля Глинки, русский салон XIX века.

Три мазурки М. Глинки 1834–1835 годов созданы с небольшой хронологической разницей. Возможно, этим объясняется их образно-эмоциональная родственность, на музыкальном уровне потенциально стимулирующая исполнителя объединить три танцевальных

миниатюры в единый цикл¹. Подобная исполнительская трактовка художественно и логически оправдана; так, известный современный пианист Виктор Рябчиков² исполняет три мазурки Глинки с применением приема *atacca* как небольшую по объему сюиту. К этому, кстати, располагает и миниатюрность пьес: в исполнении В. Рябчикова три мазурки звучат немногим более трех минут.

Мазурки, конечно, задумывались композитором как отдельные пьесы; однако, созданные одна за другой, они выстраиваются в своеобразную трилогию, имеющую свою внутреннюю логику музыкального развития. Именно такая трактовка определяет *цель* данной статьи; она помогает понять значимость каждой миниатюры как микроэтапа эволюции мышления Глинки, и одновременно с этим осознать направленность композиторских стилевых поисков первого *постзаграничного* творческого периода, завершившегося созданием оперы «Жизнь за царя».

По поводу первого издания миниатюр в Полном собрании фортепианных сочинений М. Глинки Н. Загорный приводит следующие сведения: Мазурка As-dur впервые была напечатана в журнале «Эолова арфа», № 6, издававшемся А. Варламовым в Москве в 1833–1834 гг.; Мазурка F-dur — издана в том же журнале, № 7. Мазурка F-dur впервые была опубликована изд. П. Гурсалиным («Одеон») и перепечатана Ф. Стелловским под названием «Мазурка, посвященная госпоже Марии Глинке ее искренним другом М. Глинкой» (с припиской на титуле: «Мазурка, посвященная своей жене»). Здесь же уточнено, что дата сочинения указывается «на основании автобиографических данных, касающихся отношения Глинка к его жене М. П. Глинка» [6, с. 425].

Ранние мазурки Глинки (всего их четыре, включая миниатюру этого жанра, изданную в 1829 г.) не привлекали достаточного внимания исследователей. В известных монографиях, посвященных творчеству Глинки [10; 11], эти миниатюры вовсе не рассматриваются; К. Зенкин ограничивается лишь небольшим замечанием о ранних мазурках, «находящихся в русле блестящей бальной музыки» [7, с. 266]. В результате и процессы изменения национально-стилевых интонационных ориентиров композитора, заметные на примере музыкального материала этих трех миниатюр, в музыка-

¹ Это отмечает, в частности, А. Гадецкая [3].

² В. Рябчиков — один из наиболее известных интерпретаторов фортепианной музыки Глинки.

ведческой литературе не были проанализированы. Более подробно эти танцевальные пьесы Глинки рассмотрены в новом исследовании А. Гадецкой [3]; далее будут приведены некоторые положения ее работы.

Три мазурки Глинки 1834–1835 годов по характеру и манере изложения художественной мысли близки литературному жанру записи в альбом, но не лично окрашенной, а приветливо-отстраненной. Они адресованы каждому — но никому в отдельности, они коммуникативны — но не индивидуально направлены. В меньшей степени это рассуждение касается третьей мазурки, написанной в 1835 году и посвященной жене композитора; в меньшей — поскольку прямая адресация должна была бы противоречить этой несколько обобщенной форме высказывания. Однако в данном случае адресация носит скорее формальный, чем художественно оправданный характер; в ней все же нет лично окрашенного эмоционального тонуа, характерного для глинкинского стиля мышления в сочинениях подобного типа. А. Гадецкая справедливо замечает: «Мазурочное» настроение Глинки этого периода, вероятно, связано с изменениями, произошедшими в личной жизни композитора, — влюбленностью и последующей женитьбой. ...композитор, пребывая в состоянии счастливой взаимности, интуитивно тяготел к выражению чувств в наиболее удобном и подходящем для этого танцевальном жанре» [3, с. 164].

Обратимся к музыкальному материалу пьес. Мазурка *As-dur* написана в простой двухчастной форме (размер 3/8). Ритмическая четкость аккомпанемента первой части (октавно удвоенный бас — два аккорда) придает теме пьесы упругость и скрытую динамику. Партия правой руки изложена в виде терций и секст, что связано с ориентацией на жанр терцово-секстового этюда; в пьесе воспроизводится характерный этюдный тип движения. Подобный тип музыкального развития формирует смысловое пространство, насыщенное внутренней событийностью при сохранении единой образности. Virtuозность и техническая сложность мелодической линии очевидна, однако прозрачность фактуры в сочетании с преобладанием мелких длительностей — восьмых и шестнадцатых, — не создает ощущения перегруженности и не противоречит танцевальной полетности движения. Тема первой части ритмически прихотлива и изобретательна, она сочетает ритмическую нерегулярность внутри фразы с регулярностью повтора предложений периода.

Вторая часть пьесы интонационно связана с первой, что для глинкавских танцевальных миниатюр этого периода является скорее правилом, чем исключением. Она более динамична, более «материальна», в ней нет прежней грациозной легкости. В партии левой руки чередуются удвоенные октавные ходы при сохранении прежней ритмической формулы аккомпанемента (бас — два аккорда). Эти выразительные средства, в сочетании со звучанием фортиссимо, придают теме второй части большую весомость, отчетливость. Одновременно с этим она лишается ритмической прихотливости, присущей первому периоду, — здесь преобладает регулярность рисунка: пунктирный ритм и движение восьмыми.

А. Гадецкая подчеркивает: «Данная мазурка также может быть сыграна и как салонная миниатюра, изложение ее мелодического рельефа терциями, грациозная неаккордика (вводные к основным тонам, в частности, тонического трезвучия), появление расцветывающих мелодический контур орнаментов, безусловно, отсылающих к шопеновским танцевальным миниатюрам, некоторая сентиментальность модуляций... позволяют отнести ее к роду салонной миниатюры, в которой ощутим призыв «брильянтового стиля» [3, с. 165]. И далее: «Еще одним подтверждением функциональной амбивалентности данной мазурки является издание, в котором она появилась — музыкальный журнал, ориентированный, как и «Лирический альбом», на образованных музыкальных любителей, собирающихся в музыкальных салонах, где вполне естественно соседствуют танцы, музыка, дискуссии и другие формы культурных развлечений» [3, с. 165]. Отметим здесь замечание о связи миниатюры с салонной культурой, к более подробному рассмотрению особенностей которой вернемся позже.

В целом Мазурка As-dur сочетает характеристичность с живописностью. Однако, несмотря на очевидную танцевальность, пожалуй, даже подчеркнуто опирающуюся на характерный мазурочный ритм, жанром, организующим музыкальную ткань, становится этюд в концертном его варианте, с характерным набором принципов: опорой на какой-либо один вид техники, очевидной технической сложностью и пианистической виртуозностью, внешним блеском, бравурностью.

Сочетанием торжественности, ориентации на внешний эффект, ритмической четкости, эмоциональной открытости, красочности с пафосом жизнерадостности мазурка перекликается с романсом «Победитель» (на сл. В. Жуковского), написанным в Италии в 1832

году. Конечно, два сочинения можно сопоставить лишь на уровне образа-настроения. Однако такая параллель становится косвенным свидетельством связи более сложного уровня: мазурка Глинки, все же, во многом еще лежит в плоскости его «итальянских», но еще не «русских» (и не вполне «польских») настроений, средств музыкальной выразительности и стиливых задач: отголоски бравурной итальянской виртуозности очевидны в этом сочинении, и реализованы в новом, — по отношению к «итальянскому» периоду Глинки (1830—1833 г.) — синтезе *итальянского, русского и польского*.

Мазурка F-dur 1834 года издания связана с образным строем и особенностями музыкального мышления предыдущей пьесы на прямую. Ей присущи те же формальные признаки: размер 3/8, двухчастность структуры, интонационная родственность тематизма двух частей, ритмическая четкость и прихотливость, внешне эффектная виртуозность, этюдность, которая вновь проявляется опорой на один вид техники (в партии правой руки — движение мелодической линии преимущественно параллельными терциями на фоне четкости аккомпанемента бас — два аккорда).

Однако эта мазурка по образу-настроению более лирична; это создается кружением мелодии, близкой вальсовой — движением без четкой направленности, но около условно осязаемого центра. Вторая часть так же, как и в предыдущей пьесе, интонационно близка первой, но здесь использован разработочный принцип развития музыкального материала: второй раздел строится на мотиве, вычленном из материала первого, и обыгранном приемом, напоминающим эффект эха, при котором мотив повторяется как отголосок в более высоком регистре.

Характер бриллиантной эффектной виртуозности в этой пьесе не столь ощутим; здесь охват широкого диапазона создается не мелодической устремленностью, но посредством повторения мотива в более высоком регистре, эффекта эха¹. «После этой F-Dur'ной мазурки, —

¹ Интересные рассуждения о смысловом пространстве, порождаемом «языком эха», о скрытой в нем диалогической природе находим в работе А. И. Костяева «Смысловое пространство культуры»: «Идеальная позиция «услышать Себя-и-Другого-в-мире» — это пространство эха, где совпадают, не теряя различий, мысли и слова. Человек не в состоянии «услышать» свой голос, эхо возвращает ему голос Другого. Эхо в основном смысле есть голос Другого-для-Себя. Понимание эха для человека суть ответ на вопрос: есть ли в нем такие силы, которые соразмерны силам мира». И далее: «Дистанцию между голосом и его повторением в эхе можно уподобить положению человека между временным и вечным...» [9, с. 197].

пишет А. Гадецкая, — несомненной оказывается функциональная модуляция, произошедшая в глинкинском мазурочном пространстве: все последующие мазурки имеют ярко проявленную лирическую направленность... Танцевальность в них является лишь контекстом... из прикладной части привлекаются лишь наиболее очевидные «знаки»...» [3, с.167].

Мазурка F-dur 1835 года представляет собой, по сравнению с предыдущими пьесами, более развернутую структуру — это трехчастная форма *Da capo* с трио, написанная в размере 3/4.

От двух рассмотренных выше мазурок ее отличает целый ряд признаков. Начнем с посвящения. Даже если принимать во внимание несколько условный, формальный его характер (вероятнее всего, пьеса не писалась для Марии, а была преподнесена ей в подарок), миниатюру, по сравнению с предыдущими, отличает более личностный тон высказывания, отсутствие ориентации на внешне эффектный бриллиантный стиль, равно как и отсутствие признаков очевидной технической сложности, этюдности; она более лирична. Необходимо подчеркнуть, что если две предыдущие мазурки еще были связаны с некоторыми принципами мышления Глинки периода пребывания в Италии, находились под влиянием его итальянских музыкальных впечатлений, то эта пьеса, безусловно, уже не «итальянская».

Обилие тематических построений сближает мазурку с крупными танцевальными пьесам, построенными на принципе музыкального развития, который К. Зенкин, — в связи с иными сочинениями Глинки — называет «калейдоскопом мгновений» [7, с. 264]. Темы одновременно интонационно родственны друг другу, — и образно контрастны, что создается быстрой сменой настроений, чередованием жанровых синтезов, отличающих различные построения формы.

Первая часть — простая трехчастная репризная структура. Фактура этого раздела достаточно прозрачна, в особенности по сравнению с музыкальным материалом предыдущих мазурок. Мелодическая линия темы изложена одногласно, ей присущи напористость и энергичная моторика, создаваемые сочетанием широких восходящих и нисходящих интервальных ходов (на кварту, сексту и др.) с упругостью пунктирного ритма (восьмая с точкой — шестнадцатая). Середина первой части начинается в тональности шестой ступени, что вносит новую тональную и ладовую краску. Этот эпизод более лиричен, здесь почти нет пунктира; малосекундовые интонации в сочетании с декламационным началом в мелодии создают эффект почти

речевого произнесения, которое сглаживается, затушевывается упругим ритмом аккомпанемента.

Первый раздел трио контрастен предыдущему построению: он начинается в новой тональности (C-dur), музыкальный материал изложен приемом *стаккато*. Аккордовая фактура первой фразы в сочетании с ритмическим однообразием (четверти и восьмые) придает фразе некоторую лапидарность, напоминая фактуру народных танцев. Ей отвечают мелодические фразы, основанные на нисходящем движении.

Средний раздел трио наиболее лиричен и эмоционален; он написан в тональности As-dur; заметим, что эта тональность, наряду с семантически близкой ей Es-dur, становится в инструментальной музыке Глинки с ранних лет знаком просветленного, лирического настроения¹. И действительно, авторская ремарка *dolce* определяет музыкальный характер раздела, ритмически и интонационно окрашенный одновременно и вальсовым, и романсовым началом. Певучие интонации мелодии связаны с русским романсом; это пример тех камерных интонаций Глинки, где танцевальность почти преодолевается кантиленностью; лишь четкая ритмическая мазурочная основа, выдерживающая в партии левой руки единый рисунок на протяжении всей пьесы, сохраняет танцевальный строй. Общая реприза мазурки исполняется без изменений, что нередко встречается в миниатюрах Глинки танцевального жанра.

В целом, подытоживая, заметим: ранний этап творчества Глинки позволяет на примере четырех мазурок, написанных в хронологических рамках в шесть лет (1829–1835), проследить глинкинскую стилевую эволюцию в этом жанре.

От первого опыта, который во многом демонстрирует поиск в рамках жанровой характеристичности собственной, индивидуальной интонации, Глинка приходит к новой трактовке жанра, которую презентуют две мазурки, изданные в 1834 г. Влияние итальянского инструментального стиля вполне очевидно прослеживается в этих миниатюрах. Рассчитанные на концертное исполнение, на внешний эффект, на пианистическое мастерство, мазурки представляют собой синтез танцевальности, скерцозности, моторики и этюдности — характерное жанровое сочетание, неоднократно выраженное в итальянских вариационных циклах (как правило, в первых двух вариациях, а отчасти в

¹ Для подтверждения достаточно вспомнить Вариационный цикл на тему Моцарта Es-dur 1822–1827 г., Ноктюрн Es-dur 1828 г., ноктюрновый эпизод Вариационного цикла на тему В. Беллини из оперы «Монтечки и Капулетти» As-dur и др.

финальных разделах формы). Отказываясь от большинства принципов бриллиантной виртуозности в Вариационном цикле на тему Алябьева «Соловей» (1833 г.), Глинка еще не изживает, но уже переживает эти принципы; в разных жанрах его фортепианной музыки появляются лишь отголоски итальянского виртуозного инструментализма. Помимо этого две пьесы несут в себе и отзвуки музыкальной, светской и человеческой общительности Глинки итальянских лет, итальянского «*sentiment brillante*» («блестящего выражения чувства»), или ощущения «благополучия», возникающего «под влиянием благодетельного южного солнца» [4, с. 57], гедонистического любования жизнью, присутствующего большинству сочинений композитора 1830–1833 годов.

Мазурка 1835 г., отделенная от двух прежних небольшим временным расстоянием, представляет собой новый стилиевой виток: это и новая находка, и новый поиск. Поиск в отношении иных синтезов, например, мазурочной характеристичности, танцевальности и лирической романсовости, даже кантиленности, речевого начала мелодики. Калейдоскопичность тем, их краткость снимают вопрос об их интонационной общности. По сути мотивного вычленения или интонационного прорастания, как в прежних двух случаях, здесь нет, однако этот вопрос и не актуален, поскольку идея танца — смена настроений, исчезающих и вновь возвращающихся, одновременно и сходных, и различных.

Именно эта мазурка может считаться этапным сочинением, моментом перехода в области танцевальной фортепианной миниатюры (и миниатюры в целом), к поиску новых синтезов, к большей художественной простоте, к преобладанию русской интонационности, или, точнее, той интонационности, где вопрос национальной атрибуции снимается, уступая место уровню жанрово-стилевому.

Три мазурки своим сочетанием миниатюристичности и коммуникативности напоминают записи в альбом — о чем-то, но не для кого-то, их адресат условен и не индивидуализирован. Одновременно с этим ориентированность пьес на концертное исполнение, присущая их музыкальному языку бравурная виртуозность, в целом адресована культуре салона. Российские салоны — «феномен культуры России XIX века» — сыграли существенную роль в развитии искусств, подчеркивает Е. Н. Палий [16]. Судьба музыкальных сочинений Глинки, конечно, была неразрывно связана с этим пластом русской культурной жизни; например, «первая репетиция оперы Глинки «Жизнь за царя» состоялась в салоне М. Ю. Виейльгорского [16].

«Зарождение салонной культуры в России можно отнести к XVIII веку, но расцвет ее, безусловно, приходится на первую половину XIX века. Салонная культура оказала огромное влияние на развитие практически всех видов искусства того времени, целый ряд философских направлений (например, на славянофильство)...» — замечает Е. Палий [17]. Подчеркивая, что «в XIX веке к салонной культуре было сопричастно далеко не все дворянство, а только тонкий слой образованной, мыслящей его части»¹ [17], автор, уже в иной работе, отмечает особую роль салона «в транслировании определенных образцов поведения, да и образа мысли» [16]. «Русский аристократ XIX века — это совершенно особый тип личности. Весь стиль его жизни, манера поведения, даже внешний облик несли на себе отпечаток определенной культурной традиции, как правило, заложенной в салонной культуре. Так называемый *bon ton* состоял в органическом единстве этических и этикетных норм, сформированных в салонах», — пишет Е. Палий [17].

В салонах сформировалась традиция ведения альбомов, которая приобрела в русской культуре специфические формы. «Традиция рукописных альбомов, пришедшая в Россию из Западной Европы — Франции и Германии — во второй половине XVIII в., стала заметным явлением русской дворянской жизни. В 1820-х годах русская альбомная культура² переживала свой расцвет», — пишет Н. Михайлова [14]. И далее: «Светское воспитание требовало от молодого человека умения написать в альбом мадригал, нарисовать цветок или пейзаж. Без альбомной культуры невозможно представить салоны пушкинской

¹ Е. Палий отмечает существенные черты культуры салона XIX века: «Салонная культура — это форма организации культурной жизни, имеющая свои специфические особенности, основные цели которой — камерное общение, приобщение к искусству. В этой связи салонная культура предстает как культура, характеризующаяся следующими признаками: специфика места проведения — гостиная частного дома влиятельного лица; особая роль хозяина (хозяйки) салона в организации его деятельности, декоре гостиной, подборе гостей; соответствующие правила поведения, общения, речи и специфические занятия, главные из которых — общение на темы, связанные, в первую очередь, с искусством, занятие искусствами; камерность». И далее: «Среди наиболее привлекательных черт салона — камерность. Салон как камерная форма общения имеет ряд преимуществ по сравнению с традиционными формами организации культурно-просветительской деятельности. Он — полифункционален. В нем может быть создана психологически комфортная атмосфера, способствующая раскрытию творческих возможностей личности» [17].

² «Альбом (лат. *Album* — белая краска), — пишется в статье словаря, — не предназначенная для тиражирования книга с рукописными, изобразительными, муз. текстами, содержание и организация которой определяются адресатом владельцем альбома...» [8].

эпохи» [14]. Альбомная лирика — жанр поэзии, возникший во Франции и с начала XIX века проникший в Россию; стихи в альбомы писали К. Батюшков, А. Пушкин, М. Лермонтов и многие другие. «Русская альбомная лирика развивалась в многочисленных литературных салонах Петербурга и Москвы в первой половине XIX в. В архивах и библиотеках сохранились сотни светских альбомов (П. Осиповой, О. Милюковой, С. Карамзиной, Е. Ростопчиной, А. Смирновой, З. Волконской и др.)...» [8].

Жанры альбомных записей — лирические стихотворения, эпиграммы, краткие прозаические тексты, — явились достаточно уникальной областью поэзии и литературы в русской культуре XIX века; возникнув как часть салонного — светского — искусства, они сочетали в себе противоположные грани разнообразных форм человеческого общения: личностную адресацию — и публичность, интровертированность — и экстравертированность, камерность — и направленность на аудиторию, вежливую имитацию флирта — и понастоящему интимное любовное признание¹. Культура салонного общения находила свое отражение в альбомах, которые, в свою очередь, становились ее неотъемлемой частью: «Альбомы позволяют иметь непосредственное представление о салонной беседе, передают всю прелесть салонной игры и раскрывают тонкие грани взаимоотношений «избранных», — замечает В. Бунтури² [2]. Круг альбомных

¹ Интересный пример жанрового синтеза дневника и альбома, лежащий в плоскости наиболее интимной жизненной сферы, был создан супругами Ф. и С. Мендельсон. «Одно из интимных свидетельств его духовного мира (Ф. Мендельсона. — *И. Т.*) — дневник, который вели во время свадебного путешествия весной и летом 1837 года Мендельсон и его новоиспеченная супруга Сесиль, урожденная Жанрено (*Cesile Jeangenaud*). В сентябре 1836 года пара обручилась, в марте следующего года состоялось венчание. Сразу же после этого молодые отправились в свадебное путешествие. ...они собирались в Швейцарию, к родственникам Сесиль. Но по дороге заехали во Фрайбург... Именно там был начат общий дневник, в котором пара фиксировала переживания первых дней близости. Сесиль отвечала за тексты, Феликс — за ноты и иллюстрации». Здесь, например, было записано аллегretto ля-мажор одной из «Песен без слов»; сохранился даже букет засушенных фиалок. Музыкально-исторический раритет ныне хранится в Бодлеанской библиотеке (*Bodleian Library*) в Оксфорде. (См. об этом: Возвращение фиалок: свадебный дневник Мендельсона — в Германии. — Режим доступа: <http://www.dw.de>).

² Н. Михайлова, отмечая связь романа «Евгений Онегин» А. Пушкина с альбомной культурой, подчеркивает такие особенности альбомов этих лет, как «установка на болтовню, диалог»; при этом «некоторые намеки были понятны только узкому кругу друзей, но недоступны для многих читателей: альбомный диалог, вовлекая все новых и новых авторов альбомных записей, сохранял тайны, доступные лишь посвященным» [8].

тем находился в пространстве, которое формировали «смысловые противостоящие друг другу центры: жизнь и смерть, сиюминутное и вечное», — определяет Л. И. Петина, подчеркивая: «Альбомное творчество раскрывало и многообразно варьировало темы скоротечности жизни, юности, призрачности счастья, суеты земного бытия, прощания, надежды, любви, дружбы, живого общения» (цит по: [13, с. 17]). Так, например, листы пушкинского альбома в романе «Евгений Онегин» были названы автором «листочками воспоминаний», — пишет Н. Михайлова [13, с. 18]. При этом «альбом обладал широким регистром различных интонаций — от нежной, шутиливой до патетической и порой трагической» [13, с. 20].

Возможно, именно эта смысловая ориентированность на область светских форм коммуникации, частью которых была альбомная лирика, стала основанием для создания столь необычных жанровых синтезов трилогии мазурок Глинки середины 30-х годов (лирики, моторики, скерцозности, этюдности, романсовости, вальсовости и др., а также миниатюристичности форм и бравурной виртуозности музыкального языка).

С завершением первого периода фортепианного творчества Глинки на достаточно длительное время (около 4 лет) композитор отказывается от столь малых инструментальных форм, которые были рассмотрены в статье. Одновременно с тем, за исключением двух крупных фортепианных сочинений — Вариаций на тему А. Алябева «Соловей» и Каприччио на русские темы (1833), вплоть до 1847 года он отказывается и от столь крупных концертных форм, как парافразы. Глинка возвратится к работе над малой фортепианной формой в 1839-м («Галоп»), в 1843-м («Тарантелла») годах, а после — лишь в 50-е годы, которые ознаменованы несколькими сочинениями такого рода; ведь в целом, большинство достаточно крупных пьес 1839–1847 гг. лишь условно можно отнести к миниатюрам как таковым. А стилевая эволюция творческого семилетия Глинки (1828–1835 гг.) в области фортепианных миниатюр демонстрирует поиск, осознание, выбор и оттачивание основных жанровых направлений, смысло-образов и средств музыкального языка, способов музыкального мышления.

Первый творческий период Глинки — закончившийся оперой «Жизнь за царя» — период молодости композитора; эти годы можно назвать временем творческого взлета, неуклонного и последовательного движения к цели создания первой русской оперы, освоения ин-

струментальних і вокальних жанрових сфер. Це время безусловних композиторських життєвих і творчих удач, вери в себе і в майбутній успіх, время надєжди на ще ничем не омраченне безоблачне подружєське щастє. В определеном смислє это самєє щастливєє годєє життєє Глинки. Возможно, именно поэтому его танцевальнєє пєсьє, находясь в области лирических настроєний, одновременно открыто екставертированы, виртуозны и ориентированы на концертнєє исполнєє.

В фортепианной миниатюре *постзаграничных* лет заметны отголоски итальянской инструментальной виртуозности. Своеобразный триптих Мазурок, написанных в 1834–1835 гг., становится ярким образцом рубежности: последняя Мазурка 1835 г., в отличие от двух предыдущих, знаменует некоторые новые черты трактовки танцевальности, характерные для последующего творческого периода, начавшегося после «Жизни за царя» и во многом связанного с оперой «Руслан и Людмила» (отказ от принципов бравурной виртуозности, певучесть пластов фактуры в сочетании с большей ее прозрачностью)¹.

В области фортепиано 1833–1834 годы стали определяющими для формирования основных творческих направлений, которые будут продолжены Глинкой в последующие 10 творческих лет: преобладание сферы танцевальности, воздействие автобиографических

¹ Романы, созданные зимой 1834–1835 годов, в период влюбленности в Марию Петровну, также можно назвать рубежными. «Только узнал я тебя» 1834 г. — романс Глинки на слова А. Дельвига. Поэтический текст романса, по-видимому, отзывался для композитора личностными смыслами: «И жизнь, и все радости жизни в жертву тебе я принес»; «и чистая радость слетела в мрачную душу мою». Его тональность Ля мажор; структура — три куплета, два из которых повторяются без изменений. Переменный метр (6/8 и 9/8) лежит в основе первых двух куплетов, подчеркивая взволнованность, эмоциональность речевого начала музыкального текста. Однако в третьем куплете устанавливается размер 6/8. Это новый музыкальный материал, что определяется восторженным выражением чувства в тексте: «Каждую светлую мысль, высокое каждое чувство ты зарождаешь в душе», с многократным повторением последних слов. Романс напоминает глинкинские ноктюрны сочетанием развитой мелодической линии ариозного склада с прозрачным аккомпанементом: бас — восходящие звуки аккорда, ритмически оформленные как триоль.

«Я здесь, Инезилья», 1834 г., романс на слова А. Пушкина — сочинение образно антинормичное прежнему. Восторг любви, выраженный в обоих романсах, обретает здесь совершенно иное музыкальное воплощение. Это романс-серенада, с чертами вальса (тональность Соль мажор, размер 3/4, трехчастная форма). Он активен, воодушевлен, напорист, ярок и эмоционален. Это не интимное выражение чувства, как в предыдущем, но его внешний выплеск; не любовное признание, но вызов, настойчивое требование любви.

смыслов на образность пьес. Исследуя все грани фортепианной и вокальной виртуозности, композитор в этот период определяет для себя и ее качественные характеристики, и ее пределы, — бравурную виртуозность постепенно сменит кантиленная «виртуозность медленных темпов» (термин О. Мурги) [15], что со всей очевидностью проявится в годы берлинского этапа, хотя отдельные «отголоски» итальянского бравурного исполнительства будут заметны в миниатюрах 1834 года.

Смысловое пространство трех мазурок Глинки — воплощение его художественного мира этого периода в микроварианте, образов ранних петербургских впечатлений, итальянских и берлинских лет. Мироощущение композитора выразилось в калейдоскопе музыкальных образов и настроений, контрастных — и во многом интонационно родственных, объединенных посредством жанра, но спаянных и на ином, более общем уровне цельностью художественных установок и эстетических представлений Глинки. Образность музыкального мира композитора этих лет еще связана с Италией — своеобразным глинкинским Элизием, — что выражено спектром разнообразных гедонистических ощущений, наполненных любованием природой и радостью земного бытия. Смысловое пространство художественного мира Глинки этих лет охватывает широкое многообразие образов и обликов, где три рассмотренные мазурки — лишь одна из его граней.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белинский В. Г. Литературные мечтания (Элегия в прозе) / В. Г. Белинский // Статьи и рецензии 1834–1841: Собрание сочинений: в 3 т. / [под общей редакцией Ф. М. Головченко]. — М. : ОГИЗ. Государственное издательство художественной литературы, 1948. — 800 с.
2. Бунтури В. В. Петербургским литературный салон в русской культуре первой трети XIX века : автореф. дис. ... канд. культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Влада Вадимовна Бунтури. — СПб., 2009. — 20 с.
3. Гадецкая А. Н. Бальные танцы как явление культуры романтизма в творческой биографии М. И. Глинки : дис. ... кандидата искусствоведения : 26.00.01 «Теория и история культуры» / Гадецкая Анна Николаевна. — К., 2013. — 200 с.
4. Глинка М. И. Записки / М. И. Глинка ; подготовил А. С. Розанов. — М. : Музыка, 1988. — 222 с.
5. Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка / М. И. Глинка ; подготовили А. С. Ляпунова, А. С. Розанов. — М. : Музыка, 1975. — Т. IА : Письма 1822–1853. Документы. — 415 с.
6. Глинка М. И. Полное собрание фортепианных сочинений // М. И. Глинка ; ред., вступ. статья и ком. Н. Н. Загорного. — Л., 1952. — Т. IV. — 442 с.

7. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. — М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1997. — 415 с.
8. Квятковский А. П. Поэтический словарь [Электронный ресурс] / А. П. Квятковский ; [науч. ред. И. Роднянская]. — М. : Советская энциклопедия, 1966. — 376 с. — Режим доступа: feb.web.ru
9. Костяев А. И. Смысловое пространство культуры: Теория, методология, практика исследования / А. И. Костяев. — М. : Книжный дом «Либроком», 2014. — 240 с.
10. Левашева О. Е. Михаил Иванович Глинка : в 2 т./ О. Е. Левашева. — М. : Музыка, 1987. — Т. 1. — 381 с.
11. Ливанова Т. Глинка. Творческий путь : в 2 т. / Т. Ливанова, Вл. Протопопов. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1955. — Т. 1. — 404 с.
12. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. — С.-Петербург : «Искусство—СПб», 2001. — 848 с.
13. Михайлова Н. И. «Евгений Онегин» и альбомная культура первой трети XIX в. [Электронный ресурс] / Н. И. Михайлова // Серия литературы и языка. — 1996. — Т. 55, № 6. — С. 15–22. — Режим доступа: pushkinskrijdom.ru
14. Михайлова Н. «Альбом есть памятник души...» [Электронный ресурс] / Н. Михайлова. — Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8306.php>
15. Мурга О. О реализации принципа виртуозности во Втором фортепианном концерте П. И. Чайковского (G-dur, op.44) / О. Мурга // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : збірка статей. — К. : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2003. — Вип. 18. — С. 170–181.
16. Палий Е. Н. Типы и виды салонов в России XVIII–XIX вв. [Электронный ресурс] / Е. Н. Палий // Международный научно-исследовательский журнал. Исторические науки. — Октябрь. — 2012. — Режим доступа: <http://research-journal.org/featured/hist/typy-i-vidy-salonov-v-rossii-Xviii-Xix-vv/>
17. Палий Е. Н. Салон как феномен культуры России XIX века: традиции и современность [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... доктора культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Палий Елена Николаевна. — М., 2009. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/salon-kak-fenomen-kultury-rossii-Xix-veka-traditsii-i-sovremennost>
18. Тышко С. В. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам» : в 3 ч. / С. В. Тышко, С. Г. Мамаев. — К. : Задруга, 2002. — Ч. 2: Глинка в Германии, или Апология романтического сознания. — 509 с.

Тимченко-Бихун І. Трилогія мазурок М. Глінки 1834–1835 років та її художній смисли. Стаття присвячена розгляду трьох мазурок М. Глінки, створених з

невеликою хронологічною різницею, як трилогії. Така трактовка допомагає осягнути направленість композиторських стильових пошуків цього періоду та значущість кожної мініатюри як мікроетапу еволюції його мислення.

Ключові слова: фортепіанні мазурки, танцювальна музика Глінки, етапи еволюції фортепіанного стилю Глінки, російський салон XIX сторіччя.

Timchenko-Byhun I. The mazurkas trilogy by Glinka of 1834–1835 years and its artistic meanings. The article is concerned with the consideration of three mazurkas by M. Glinka, created as trilogies with the small chronological difference. This interpretation helps to realize the direction of the composer's stylistic searches of this period and the importance of each miniature as a micro-stage of the evolution of his thinking.

Keywords: the piano mazurkas, the dance music by Glinka, the stages of the evolution of the piano style of Glinka, the Russian salon of the XIX century.



УДК 78.03

О. Муравская

ВОСТОЧНО-ХРИСТИАНСКАЯ КУЛЬТУРА В ОПРЕДЕЛЕНИИ ПУТЕЙ РАЗВИТИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Статья посвящена анализу аспектов взаимодействия и взаимовлияния восточно-христианской и западноевропейской культур на базе широкого смыслового и культурно-исторического спектра понимания феномена «икономии». Сложившийся на его основе патриархально-ортодоксальный тип культуры составил базис существенного пласта европейской музыкально-исторической традиции XIX–XX ст. и ее жанрово-стилевых поисков.

Ключевые слова: *икономия, домостроительство, патриархально-ортодоксальный тип культуры, музыка и высокий бидермайер.*

В свое время известный православный святитель Николай Сербский отмечал: «все мы составляем единый огромный организм — человечество, который образовался на земле, развивался на протяжении всей истории и будет жить, пока с лица земли не исчезнет последний человек... Мы чувствуем, что человечество имеет единое тело и единую душу, понимая это метафизически и органически. И отсюда можем заключить, что все люди на земле составляют единого человека,