

УДК 78.082.1

## М. И. ГЛИНКА И ИДЕЯ РУССКОЙ СИМФОНИИ

*Горячих В. В.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, литер А, Санкт-Петербург, 190068, Россия.

Статья посвящена роли М. И. Глинки в создании русской симфонии. Подробно рассматривается замысел и работа композитора над симфонией на две русские темы (1834) и симфонией «Тарас Бульба» (1848–1856). Выявляется их прямая соотнесенность со взглядами композитора на немецкую симфоническую традицию (модель цикла, тематизм, приемы развития). Проводится сравнительный анализ идей Глинки со взглядами на симфонию его современников (В. Ф. Одоевского, В. В. Стасова, М. А. Балакирева, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова и других). Автор опровергает укоренившееся в отечественном музыковедении представление о постигшей Глинку в жанре симфонии неудаче, основанное лишь на незавершенности замыслов композитора. Впервые выявляется глубокое родство в понимании идеи симфонии и способах ее воплощения между Глинкой и его младшими современниками. Делается вывод о том, что Глинка в своем творчестве (в одночастных и циклических произведениях) наметил не один, как всегда считалось, а два основных пути развития русской симфонической музыки.

**Ключевые слова:** русская симфония, М. И. Глинка, М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков.

## M. GLINKA AND THE IDEA OF THE RUSSIAN SYMPHONY

*Goryachikh V. V.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2, liter A, Glinki St., St. Petersburg, 190068, Russian Federation.

The article is devoted to highlighting the role of M. I. Glinka in the creation of the Russian symphony. Glinka's intent and work on symphonies on two Russian themes (1834) and Taras Bulba (1848–1856) are dealt with extensively. Their direct correlation with the composer's views on the German symphonic tradition (cycle's model, thematism and techniques of development) is revealed. A comparative analysis of Glinka's ideas with views on the symphony genre of his contemporaries (V. F. Odoevsky, V. V. Stasov, M. A. Balakirev,

P. I. Tchaikovsky, M. P. Musorgsky, N. A. Rimsky-Korsakov, and others) is carried out. Author refutes deeply entrenched in the Russian musicology idea about Glinka's failure in the symphonic genre, which is based solely on the fact that his intentions were not completed entirely. Close correlation between the understanding an idea of the symphony and its implementation by Glinka and his younger contemporaries is revealed for the first time. It is concluded that Glinka paved (in his one-part and cyclical works) not one, as it was always thought, but two main ways of development of Russian symphonic music.

**Keywords:** Russian symphony, M. I. Glinka, M. P. Musorgsky, P. I. Tchaikovsky, N. A. Rimsky-Korsakov.

1860-е годы — время быстрого и яркого расцвета русской симфонической музыки. Это утверждение справедливо для всех симфонических жанров, но прежде всего — для симфонии. 19 декабря 1865 года в Петербурге впервые прозвучала Первая симфония Н. А. Римского-Корсакова, 3 февраля 1868 года в Москве — Первая симфония П. И. Чайковского, 24 февраля того же года в столице состоялось первое (пробное) публичное исполнение Первой симфонии А. П. Бородина. О том, какое значение эти премьеры имели для современников, можно судить по небезуспешной попытке Ц. А. Кюи придать корсаковскому опусу статус «первой русской симфонии». О решительности намерений Кюи, транслировавшего также точку зрения В. В. Стасова и всего кружка, свидетельствовало уже само название рецензии на премьеру: «Первый концерт в пользу Бесплатной музыкальной школы (Первая русская симфония Н. Римского-Корсакова...)» [1]. Римский-Корсаков вспоминал в «Летописи моей музыкальной жизни»: «Кюи в “Петербургских ведомостях” написал очень сочувственную статью, выставляя меня как написавшего *первую* русскую симфонию (Рубинштейн в счет не шел), и я поверил, что был первый в последовательности русских симфонических композиторов» [2, с. 55]. На возникающий вопрос о том, почему «первая» и почему симфонии А. Г. Рубинштейна были «не в счет», Кюи предусмотрительно ответил в примечании к тезису о первенстве корсаковской симфонии: «Симфонии Рубинштейна — чисто немецкие произведения, вроде мендельсоновских симфоний» [3, с. 135]<sup>1</sup>. Спустя 25 лет Стасов в очерке, специально написанном к юбилею симфонии, дополнил мысль Кюи: «...первая симфония, написанная русским», и сразу же связал ее с М. И. Глинкой: «В последние годы своей жиз-

<sup>1</sup> Напомним, что к моменту премьеры Первой симфонии Римского-Корсакова Рубинштейном были созданы три симфонии (1850; 1852; 1855). Все они были исполнены в Петербурге.

ни Глинка принимался было за симфонию, — и *притом русскую симфонию*, “Тараса Бульбу”, но это намерение не осуществилось, и все остановилось на одних первых набросках» [4, с. 22]. Отметим сохранявшуюся актуальность проблемы: и Кюи в 1865 году, и Стасов в 1890-м, и Римский-Корсаков в 1893-м (когда был записан цитированный фрагмент «Летописи») выделили слова «первая» и «русская».

Не касаясь здесь проблемы национальной идентификации Рубинштейна современниками (см. об этом: [5, с. 11–13]), обратимся к возникшей параллели с творчеством Глинки. Впервые, в самых общих чертах, она была намечена в упомянутой рецензии Кюи. Указание же Стасова на «Тараса Бульбу» подталкивает к более широкой постановке вопроса: как соотносится идея первой русской симфонии с симфоническим наследием Глинки? Примечательно, что о глинкинском приоритете пишет в комментарии к статье Кюи И. Л. Гусев: «Кюи в данном случае ошибается. Первая русская симфония — “Симфония для оркестра на две русские темы” — была написана М. Глинкой» [3, с. 571].

Однако в отечественном музыкознании установился противоположный с исторической точки зрения взгляд: Глинка *не смог* создать русскую симфонию, хотя и ставил такую задачу. И с точки зрения национальной определенности и формы, и как полный четырехчастный цикл, русская симфония возникла в 1860-е годы. При этом пальма первенства со временем была передана историками от Римского-Корсакова Чайковскому. Вклад Глинки в русскую симфоническую музыку — в плане общих идей, приемов развития, трактовки музыкальной формы, оркестровки и т. д. — стал определяться его одночастными пьесами, которые справедливо рассматриваются в качестве важнейшего источника для симфонических сочинений Даргомыжского, композиторов «Могучей кучки» и Чайковского<sup>2</sup>. Симфонии же Глинки сегодня как бы отделены от русских симфоний 1860–1870-х годов; между ними возникла невидимая преграда, ощущаемая в умолчании, отсутствии ссылок и параллелей.

К жанру симфонии Глинка обращался четырежды, обозначив этим важные этапы своей творческой эволюции. Первый опыт (наброски симфонии B-dur) относится к первой половине 1820-х годов, то есть к раннему творчеству. Вторая попытка, так называемая Итальянская симфония, по-видимому, не продвинулась далее первого Allegro. Пояснение на этот счет обнаруживается в «Записках» Глинки: он *искренно* не мог быть итальянцем» и захо-

---

<sup>2</sup> При этом исследователи опирались, в том числе, на ставшее знаменитым высказывание Чайковского о том, что «Камаринская» Глинки подобна желудю, а русская симфоническая школа — выросшему из него дубу.

тел «писать по-русски». Симфония D-dur<sup>3</sup> на две русские темы была сочинена в эскизе под руководством З. Дена в Берлине в 1834 году (до «Жизни за царя»), то есть на пороге зрелости. Последняя симфония, «Тарас Бульба» (она же, по определению Глинки, «Украинская» и «Казацкая»), создавалась в период с 1848-го по 1856 год. Все четыре остались неоконченными, и этот факт отмечался исследователями. Принято считать, что в отличие от оперы, где проблема национального характера (в понимании Глинки и унаследовавших его идеи младших современников) была им успешно решена, в жанре симфонии композитор потерпел неудачу. Почему?

Один из ответов на этот вопрос дал В. В. Протопопов: «Глинкинская эстетика музыкального образа требовала теснейшей связи с бытующими жанрами — с песней, с танцем, и потому вряд ли у зрелого Глинки мог возникнуть замысел многочастного симфонического цикла, многочастной симфонии; осуществить его на основе наиболее приемлемого для Глинки жанрового принципа было бы весьма затруднительно. К тому же все последующее зрелое творчество Глинки убеждает, что такая задача ему была чужда, такая форма, как многочастный цикл, не отвечала его эстетическим установкам» [6, с. 125–126]. При всей уязвимости такого вывода даже в биографическом плане (одним из творческих итогов и должен был стать симфонический цикл «Тараса Бульбы!») его позитивная часть (жанровость) вполне разделяется исследователями музыки Глинки. Действительно, все законченные и признанные шедеврами симфонические сочинения композитора одночастны, опираются на песенно-танцевальный тематизм, развиваемый преимущественно вариационным и вариантным методами.

О. Е. Левашова высказала мысль, что, хотя для создания национальной русской симфонии в 1850-е годы время еще не настало — так как не было своей, укоренившейся традиции, но, если бы Глинка взялся за симфонию в годы «Руслана и Людмилы», эта задача оказалась бы ему по плечу [7, с. 286–287]. Мнение явно парадоксальное и противоречивое, однако позволяющее «оправдать» Глинку, снять с него ответственность за неудачу. В целом же итог работы Глинки над жанром симфонией Левашова оценила как «катастрофу» [7, с. 286]. Основанием для такого вывода стала ее убежденность в «неудаче» симфонии «Тарас Бульба» и полном отказе Глинки от продолжения работы над этим произведением. Стоит заметить, однако, что последнее упоминание композитором симфонии встречается в письме к Л. И. Шестаковой от 14/26 ноября 1856 года, написанном за два с половиной месяца до кончины Глинки. В этом письме прямого отказа от сочинения нет. Более того, история «Та-

<sup>3</sup> Принятое обозначение этой симфонии как Симфонии d-moll представляется неверным, так как основной раздел ее (Allegro) написан в тональности D-dur.

раса Бульбы» свидетельствует о том, насколько прочно захватила Глинку мысль о создании симфонии. Композитор неоднократно прерывал работу над этим произведением — в 1848-м, 1852-м (когда, по утверждению Глинки, была уничтожена партитура двух первых частей) и в 1855 году (замысел использовать музыку симфонии в опере «Двумужница»), — но неизменно возвращался к ней. Есть все основания полагать, что лишь смерть, последовавшая 3/15 февраля 1857 года, помешала ему вновь вернуться к замыслу «Тараса Бульбы».

Противопоставление циклической симфонии и одночастной симфонической формы в творчестве Глинки, на наш взгляд, непродуктивно: он ставил в них разные цели. Нет оснований и для вывода о неорганичности для музыки Глинки циклической формы: композитор ее настойчиво разрабатывал в течение всей своей творческой жизни (напомним о четырехчастных струнных квартетах D-dur (1824), F-dur (1830) и других его камерно-инструментальных сочинениях). Модель классического цикла с медленной второй частью и менуэтом в качестве третьей части была Глинкой успешно освоена, причем сугубо индивидуально<sup>4</sup>. Ответ на вопрос о причинах «неудачи» нужно искать, изменив ракурс рассмотрения проблемы с *симфонии как циклической формы* на проблему *симфонических приемов развития*. Актуальность второй проблемы была для Глинки едва ли не более значимой, чем первой, о чем свидетельствуют высказывания композитора по поводу собственных симфоний. Добавим, что в связи с камерно-инструментальными циклами этот вопрос в проблемном ракурсе композитором никогда не ставился.

В «Записках», упомянув симфонию на две русские темы, Глинка отмечает: «...которая, впрочем, была разработана по-немецки» [8, с. 149]. Еще одно известное высказывание на эту тему также относится ко времени создания «Записок» (1854–1855). В письме к Н. В. Кукольникову от 12 ноября 1854 года Глинка перечисляет причины, по которым работа над симфонией «Тарас Бульба» шла тяжело: «...В Париже я написал 1-ю часть Allegro и начало 2-й части *Казацкой симфонии* — с-moll (*Тарас Бульба*) — я не мог продолжать второй части, она меня не удовлетворяла. Сообразив, я нашел, что *развитие* Allegro (Durchführung, développement) было начато на немецкий лад, между тем как общий характер пьесы был малороссийский» [9, с. 502]. Главная причина — *развитие, разработка*, как видим, указана сразу на русском, немецком

<sup>4</sup> Уже в раннем квартете D-dur Глинка реализует сквозную интонационную идею, связанную с мелодическим и синкопированным ритмическим рисунком главной темы первой части (в побочной теме, материале связующего и заключительного разделов, второй и четвертой вариаций во второй части, главной темы финала). В дальнейшем интонационная работа, направленная на объединение *разного* (в том числе в жанровом отношении) тематического материала, станет одним из определяющих признаков стиля композитора.

и французском языках (!). Эту же причину композитор приводит и в «Записках»: «Написав первую часть первого allegro (с-moll) и начало второй части, но, не будучи в силах или расположении выбиться из немецкой колеи в развитии, бросил начатый труд...» [8, с. 286].

Что же Глинка и его современники понимали под «немецкой колеёй» и развитием «на немецкий лад»? Очевидно, что из четырех — вариационного, вариантного, мотивного и полифонического (имитационного и контрапунктического<sup>5</sup>) — основных принципов развития, адаптированных и разработанных (в том числе благодаря Глинке) в русской музыке к середине 1850-х годов, под «немецким» понималась, в первую очередь, классическая *мотивная разработка* в условиях регламентированной сонатной формы. Композитор сомневался в необходимости применения мотивно-разработочного принципа развития к *русскому песенному тематизму*, однако полностью отказаться от него при создании симфонии не смог. Вероятно, Глинка все же надеялся решить этот вопрос<sup>6</sup>.

Интересно рассмотреть полученные композитором результаты: действительно ли он потерпел, как принято считать, полную неудачу?

Из трех русских симфоний Глинки наибольшее количество материала для анализа предоставляет одночастная симфония D-dur на две русские темы (1834), полностью оконченная в эскизе. Форма и материал произведения вполне оригинальны для своего времени. Развернутый первый раздел (Andante) по своему значению далеко выходит за рамки вступления к основному разделу (Allegro), написанному в сонатной форме. Тема Andante — русская народная песня «Я не знала ни о чем в свете тужить»<sup>7</sup> — развивается сначала в виде вариаций, затем, уже иначе, в Allegro. В обособленном первом разделе разработки (Andante)<sup>8</sup> ее мотивы интонационно сплавляются с темой побочной партии (см. ц. 18–19<sup>9</sup>). В последнем разделе (включая предыкт

<sup>5</sup> Благодаря симфоническому творчеству Чайковского позднее в русской симфонической музыке выделится принцип секвентного развития, особенно действенный в условиях волновой драматургии.

<sup>6</sup> Сам Глинка в письмах к Л. И. Шестаковой объяснял паузы в сочинении симфонии «Тарас Бульба» тем, что она еще «не созрела / не дозрела» (см.: [9, с. 430, 432]). Удивительное созвучие с творческим методом Мусоргского!

<sup>7</sup> Эта песня в 1800–1830-е годы была весьма популярна в быту, не раз публиковалась отдельно и в составе песенных сборников (в частности, в сборниках Н. А. Львова — И. Праща и Д. Н. Кашина). Кашину также принадлежит цикл фортепианных вариаций на эту тему (1806). Ни с одним из опубликованных вариантов мелодии песни глинкинский вариант полностью не совпадает.

<sup>8</sup> «Парность» двух Andante и придает своеобразию форме.

<sup>9</sup> Цифровые ориентиры приводятся по изданию: [11].

к репризе) разные по протяженности фрагменты медленной темы — от одного первого мотива до почти полного ее объема — звучат как в контрапункте с начальным мотивом главной темы, так и вычлененно: по принципу мотивной разработки, секвенционно и в имитациях (ц. 32–36). Таким образом, даже на материале одной, не входящей в сонатную форму, темы Глинка успешно использует практически весь арсенал приемов развития, о которых шла речь выше.

Еще больший интерес вызывает главная (плясовая<sup>10</sup>) тема сонатного Allegro, ее соотношение с другими темами и ее развитие. Весь новый тематический материал Allegro произрастает из темы главной партии (можно говорить о глинкинском варианте *монотематизма*). Основой родства и инициатором всего развития в сонатной форме становится головной мотив темы (нисходящее гаммообразное движение в объеме сексты). Его вариант открывает побочную тему (ц. 11). Он же становится отдельной синтаксической единицей, а также соединяется с контрастными ему мотивами-продолжениями в развернутые, мелодически и ритмически устойчивые фразы, которые затем многократно повторяются и проводятся секвентно (см., напр.: ц. 8–10; 14; 25–26 и далее).

Подчеркнем: Глинка не только вычленяет из главной темы яркий мотив (что является характерным приемом разработки венских классиков), но чаще всего дает его в развернутом виде, чтобы *сохранить песенно-танцевальный характер* материала. *Протяженность* же многократно повторяемого или секвенцируемого фрагмента плясовой темы (преимущественно в виде развернутой фразы из нескольких мотивов или неполного проведения) показывает, как и в случае с первой, медленной темой симфонии, направление поисков Глинки, его индивидуальное прочтение «немецкого» подхода к развитию<sup>11</sup>. Вот почему невозможно согласиться как с мнением Левашовой о том, что «назойливые приемы вычленения мотивов, по существу, разрушали весь облик русской плясовой темы и не давали стимула к ее дальнейшему развитию» [10, с. 221], так и с суждениями Протопопова о том, что «национальный русский

---

<sup>10</sup> Фольклорный источник плясовой темы по настоящее время не установлен, но сам факт заимствования подтверждается и авторским заглавием («Симфония на две русские темы»), и указанием в «Записках» на «круговую» песню.

<sup>11</sup> Отметим, что уже в сонатных первых частях квартетов D-dur и F-dur Глинка тяготеет в развитии к протяженным фразам и построениям, аналогичным предложению. К приемам традиционной *мотивной* работы (вычленению, секвенцированию, имитации) он прибегает значительно реже. Возможно, это объясняется общей для его камерно-инструментальной музыки тенденцией к *невучести* — даже применительно к вполне нейтральному в интонационно-жанровом отношении тематизму, созданному в условно классицистском стиле.

характер... еще не был у Глинки вполне осознанным» [6, с. 131], а форма и развитие противоречили материалу, который требовал «свободно-вариационной формы» [6, с. 132]<sup>12</sup>.

«Тарас Бульба», как последняя симфония (и вообще последнее сочинение Глинки), мог бы явить собой итог многолетних поисков композитора в этом жанре. При отсутствии партитуры нет возможности сравнить этот итог с тем, что найдено в симфонии D-dur. Однако косвенные данные позволяют сделать некоторые предположения о направлении «Казацкой симфонии», материале и методах его развития.

Представления Глинки о материале, на котором нужно строить русскую симфонию, здесь изменились: если в первых двух симфониях (также как в испанских увертюрах и «Камаринской») он использовал подлинные народные мелодии (русские и украинскую), то в «Тарасе Бульбе», по всей видимости, он уже опирался на собственный материал, созданный в народном духе<sup>13</sup>. Новизну замысла симфонии отметил А. Н. Серов в письме В. В. Стасову от 16 сентября 1852 года: «Он [Глинка] несколько раз играл мне оттуда основные мысли... Будет *славно*, можно поручиться наперед, и будет, как всегда у него, оригинально в высшей степени, потому что он идет своим особенным путем» [13, с. 387]. К тому времени Серов уже хорошо был знаком с глинкайскими идеями (включая взгляды композитора на национальное в музыке) и разделял их.

Как утверждал (вероятно, с некоторым преувеличением) Стасов в связи с «Тарасом Бульбой», Глинка «по целым дням занимался им, соображал дальнейшее развитие этого сочинения и почти всякий день играл своим юным приятелям и поклонникам всё новые и новые подробности этого нового создания» [13, с. 392]. Но о деталях этого развития известно только из письма В. П. Энгельгардта Стасову: «Бывало станет Глинка играть один из этих небольших мотивов несколько раз сряду и потом варьирует их до бесконечности, иногда пустится в фугато» [13, с. 394]. Энгельгардт, друг Глинки и знаток его музыки, несомненно, знал, что такое варьирование и фугато, и, вероятно, понимал отличие варьирования от вариаций. В его словах обращает на себя внимание указание на мотивы, их повторение и «бесконечное варьирование».

---

<sup>12</sup> Мысли о том, что Глинке в своих опытах в жанре симфонии не удалось найти путей развития, которые отвечали бы природе национального музыкального тематизма, неоднократно высказывались и другими исследователями (см., напр.: [12, с. 501]).

<sup>13</sup> См. нотные эскизы, опубликованные В. В. Стасовым в «Русской старине» [13]. Характерно, что М. А. Балакирев, для которого использование народных песен в симфонической музыке являлось важнейшим эстетическим принципом, вспоминая о сыгранных ему Глинкой двух темах первой части симфонии, ничего не говорит об их источниках (см. его письмо к Н. Ф. Финдейзену от 5 октября 1903 года: [9, с. 843]).

Ясно, что речь идет не о варьировании целостной темы, а о работе с отдельными мотивами и, вероятно, фразами. Мог ли Энгельгардт так обозначить приемы, развивающие те, что были отмечены выше в связи с симфонией D-dur? Положительный ответ представляется весьма вероятным. В таком случае следует признать, что Глинка не «ходил по кругу», а постепенно оттачивал приемы мотивной и иной разработки именно в жанре симфонии, не смешивая это с параллельно идущей работой в одночастных произведениях.

Внимательный анализ поисков и находок Глинки в жанре симфонии позволяет увидеть их глубокое родство с поисками русских композиторов следующего поколения, прежде всего, — «Могучей кучки». В 1860-е годы вопрос о *русской симфонии* обрел особую актуальность. Этим объясняется настойчивость Балакирева, с которой он призывал участников кружка, невзирая на недостаток композиторского опыта, пробовать себя в жанре симфонии. Напомним о беспрецедентном случае успешного создания Первой симфонии Римским-Корсаковым, по сути, еще не готовым для этой работы. И если проблема формы была решена в пользу классического четырехчастного цикла, то заимствовать  *типовые*  приемы развития, как и сам материал, «кучкисты» не хотели. При этом Балакирев не мог им дать собственного примера. Хотя он вынашивал замыслы симфонии еще с конца 1850-х, но так и не реализовал их в эти десятилетия, в отличие от одночастных сочинений.

Потому так остро стоял вопрос о  *немецкой*  традиции в трактовке формы симфонии и методов развития материала. В 1860-е годы определение разработки тематизма и даже целиком симфонии как «немецкой» не только имело принципиальный характер, но могло нести и негативный смысл. Так, в оценках «кучкистов» симфонии А. Рубинштейна были «немецкими» из-за соответствующего характера тематического материала и рутинных (в их представлении) методов разработки и построения музыкальной формы. Наиболее радикальной позиции придерживался Мусоргский. Он так и не создал симфонию<sup>14</sup>. Оценивая свою одночастную симфоническую картину «Иванова ночь на Лысой горе» (единственное законченное зрелое симфоническое произведение), Мусоргский особо подчеркивал ее национальный характер и самобытность формы, отсутствие «германской рутины» и «немецких подходов»<sup>15</sup>, что вновь заставляет вспомнить высказывания Глинки 1850-х годов.

Приведем фрагмент дискуссии о симфоническом развитии, характеризующий

<sup>14</sup> От замысла начатой в 1861–1862 годах под влиянием Балакирева симфонии D-dur композитор отказался. Характерно, что свою симфонию Мусоргский начал писать со средних частей (также, возможно, был начат финал). К первой части, в которой композитор с неизбежностью столкнулся бы с немецкими традициями, он так и не приступил.

<sup>15</sup> См. письма Мусоргского к Н. А. Римскому-Корсакову от 5 июля 1867 года и к В. В. Никольскому от 12 июля 1867 года [14, с. 89, 87].

ющий различие взглядов в кружке. В письме от 7 августа 1868 года Римский-Корсаков сообщал Мусоргскому сведения о работе над Второй симфонией («Антаром»): «Милый будет ненавидеть *Мицение* и будет недоволен *Властью* за то, что я не сделал из оной большого аллегро с широким симфоническим развитием тем; но я переделывать ничего не буду, ибо идея выражена, ну и хорошо, а симфоническое развитие не всегда хорошо и пригодно» [14, с. 300]. В ответ Мусоргский изложил свой взгляд, полностью оформившийся еще в процессе создания «Ночи на Лысой горе» (1867): «Вот еще насчет *симфонического развития*. Вам как будто страшно, что Вы по-корсаковски пишете, а не по-шумански. А я Вам скажу (Вы презрели страх — *vous êtes brave*<sup>16</sup>), что окрошка для немца беда, а мы ее с удовольствием вкушаем <...> Немецкий же *Milchsuppe* или *Kirschensuppe*<sup>17</sup> для нас беда, а немец от этого в восторге. *Bref*<sup>18</sup>, *симфоническое развитие, технически понимаемое*, выработано немцем как его философия <...> Немец, когда мыслит, прежде *разведет*, а потом *докажет*, наш брат прежде докажет, а потом уж тешит себя разведением <...> Больше я Вам ничего не скажу насчет симфонического развития» [14, с. 106–107]. Но в конце письма Мусоргский вновь продолжает свою мысль: «Когда он [художник], удовлетворенный, переделывает или, что хуже, доделывает, он *немчит* — *пережевывает* сказанное. ...Надо сделаться *самим собой*. Это всего труднее, т. е. реже всего удается, но можно. А так как можно, то нечего *разводить*»<sup>19</sup> [14, с. 107].

Обсуждаемый в переписке вопрос, как и слова Римского-Корсакова и Мусоргского, созвучны по смыслу диалогу между Глинкой и В. Ф. Одоевским, случившемуся в 1851 году по поводу второй испанской увертюры. Пересылая Одоевскому партитуру, Глинка просил просмотреть ее на предмет «каких-либо неровностей, сиречь прорех» [9, с. 402]. В ответном письме от 21 октября 1851 года Одоевский высказал мысли, важные для рассматриваемой проблемы симфонического развития: «От этого у тебя выходят прелестные ка-

<sup>16</sup> Вы мужественны (*фр.*).

<sup>17</sup> Молочный суп или вишневый суп (*нем.*).

<sup>18</sup> Коротко говоря (*фр.*).

<sup>19</sup> Слова «разводить», «разведение» Мусоргский использует здесь в нескольких значениях. В первом оно, по всей видимости, отсылает к немецкой классической философии (понятиям «тезис», «антитезис», противопоставление которых открывало возможность для последующего развития, а также для «синтеза»). Во втором значении «разведение» соотносится с обсуждаемым в переписке Мусоргского и Римского-Корсакова симфоническим (читай — разработочным) развитием, обязательность которого они оба оспаривают. Наконец, в широком смысле слово «разводить» в контексте письма можно понимать и как синоним «технического» развития, идущего не от особенностей замысла, тематизма и т. д., а от неких формальных правил композиции.

рапузики, головка, туловище — чудо, а ножки приказали кланяться! В твоей испанской *барыне* всего 480 тактов; мало, весьма мало; но что хуже, из них всего 18–20 тактов *de péroration*<sup>20</sup> — все-таки не в меру. Едва слушатели успели развесить уши и разинуть рты, как и *шрам*, конечно! Пойми, и что тебя *хотят слушать*, хотят *долго* слушать, и что публику надо кормить *жеваным*; нежеваного она не переваривает и, бросившись с жадностью на лакомый кусок, жалуется на индигестью<sup>21</sup>. Бога ради будь подолговязее» [15, с. 317]. Предвидя возможное несогласие Глинки («...если уже тебе не хочется более развивать»), Одоевский предлагает даже включить музыку увертюры в качестве средней части (*Intermezzo*) в будущий цикл — «Испанскую симфонию»<sup>22</sup>.

В комментарии к письму В. М. Богданов-Березовский отмечает, что, судя по имеющейся партитуре второй редакции «Воспоминания о летней ночи в Мадриде», Глинка не только не стал развивать музыку увертюры, но, напротив, сократил ее на 22 такта [9, с. 839]! Почему композитор, всегда с большим вниманием и благодарностью прислушивавшийся к замечаниям Одоевского, не последовал им в этом случае? Можно предположить, что из-за принципиального различия Глинкой жанра и формы одночастной пьесы и симфонии и, прежде всего, присущих им методов развития. То, что он считал приемлемым в симфонии, не годилось для увертюры или фантазии.

Своя позиция была и у Чайковского. Показателен следующий фрагмент его рецензии, посвященной «Сербской фантазии» Римского-Корсакова, но относящийся к Первой симфонии: «Эта симфония, написанная в форме обыкновенных немецких симфоний... Первая и последняя ее части, не блистающие ни новизною мелодического изобретения, ни красотой полифонической разработки тем, доведенной до столь поразительного совершенства в великой германской школе музыки, ни законченностью формы, ни блеском инструментовки, — были слабейшими частями этой первой попытки на поприще симфонической музыки» [15, с. 26]. К моменту написания рецензии (март 1868 года) Чайковский уже создал свою Первую симфонию, развивающую другую линию русского симфонизма, поэтому в его словах можно увидеть элемент скрытой полемики с «кучкистами» и Стасовым, высоко оценившими Первую симфонию Римского-Корсакова как самобытное национальное про-

<sup>20</sup> Французское слово *de péroration* можно перевести и как «заключение речи, конец», и как «разглагольствование». В контексте критики Одоевского (увертюра, по его мнению, слишком коротка и заканчивается внезапно) возможны представляются оба варианта смысла, но более вероятным кажется второй.

<sup>21</sup> То есть несварение желудка.

<sup>22</sup> Предложение Одоевского создать симфонический цикл на основе испанских увертюр Глинка не принял.

изведение.

«Немецкое» в представлении молодого Чайковского — это не только совершенная форма, но и совершенство приемов развития музыкального материала. Характерные же для симфонических сочинений композиторов «Могучей кучки» приемы вызывали у него и тогда, и позднее критическое отношение. Он не без досады отмечал слишком большое, на его взгляд, количество повторений в развивающих разделах отдельных мотивов и фраз. Даже в статье о «Сербской фантазии», в целом очень благожелательной по отношению к Римскому-Корсакову и его музыке, Чайковский пишет о «беспрестанном повторении» припева мелодии с «болезненным упорством» в гармонии [16, с. 27]. Созвучно такому взгляду и возмущение в письме к Чайковскому молодого С. И. Танеева «невыносимейшим приемом петербургских музыкантов — бесконечным и бестолковым повторением мотива из одного или двух тактов» [17, с. 85], из которого он выводил неумение строить форму (эти и другие критические замечания были вызваны Первой симфонией А. К. Глазунова — наследника «кучкистов»). Между тем, если снять негативную окраску описанного приема, то перед нами — проявление характерного для симфонического стиля Балакирева, Римского-Корсакова, Бородина и Глазунова метода развития, опирающегося на прием многократного повторения и переизложения материала (с регистрово-фактурными и тембровыми изменениями, перегармонизацией и т. п.). В его рамках «кучкисты» и смогли «адаптировать» мотивно-разработочный принцип развития. Условием (и ограничением) использования критикуемого Чайковским и Танеевым приема был сам тематический материал — народно-песенный или танцевальный по своей природе (либо заимствованный из фольклора). При иной основе тематизма использовались другие методы развития, в целом — весьма близкие Чайковскому.

Обобщая сказанное, подчеркнем: Глинка проложил в своем творчестве (и, в частности, в симфониях) не один, как принято считать, а *два основных пути* развития русской симфонической музыки. Первый путь хорошо известен и описан: это путь «Камаринской» и испанских увертюров. Он предлагал сочетание индивидуализированной формы с подлинным фольклорным материалом и найденными новыми методами его развития (с опорой на вариационность, гибко меняющуюся гармонию, фактуру, оркестровку и т. д., приемы так называемой подголосочной полифонии)<sup>23</sup>.

Второй путь, принесший свои результаты в двух первых симфониях и, по всей видимости, в «Тарасе Бульбе», давал сочетание сонатной формы с заимствованным и авторским материалом, который подвергался различным приемам развития — как идущих от венских классиков, так и найденных

<sup>23</sup> Важную роль играли и сонатные принципы, разнообразно примененные Глинкой.

в длительных поисках самим Глинкой. Именно последние, на наш взгляд, окажутся востребованными композиторами «Могучей кучки» и их наследниками и даже в какой-то мере станут «визитной карточкой» их симфонического метода. Добавим, что материал основного раздела симфонии D-dur весьма близок музыке «кучкистов»: в их творчестве без труда можно найти темы, сходные по характеру с плясовой мелодией Allegro. Осуществленное Глинкой интонационное единство тем симфонии получит продолжение в Первой и Второй симфониях Бородина. Модель сонатного allegro с медленным вступлением, тема которого затем активно участвует в развитии, окажется близкой Балакиреву (Первая симфония), Бородину (Первая симфония), Римскому-Корсакову (Третья симфония<sup>24</sup>) и Чайковскому. Что касается качественного «роста» главной темы симфонии D-dur, достигающей в коде торжественно-гимнического звучания, то такая интонационная драматургия станет типичной для всей русской симфонической музыки. Добавим, что подхваченным окажется и подход к тематизму, обозначенный Глинкой в «Тарасе Бульбе». Основой симфонии, в отличие от одночастных увертюр, фантазий и поэм, будет не фольклорный, а *авторский* материал.

Влияние Глинки на «кучкистов» вряд ли было прямым<sup>25</sup>. Но опосредованно (через Стасова, Балакирева и других лиц, входивших в окружение композитора) идеи Глинки в отношении русской симфонии, безусловно, распространялись. В настойчивой работе композитора в этом жанре заключено предвидение той роли, которую симфония приобретет на следующем этапе развития русской музыки. Критика Глинкой результатов своей работы, объяснимая, прежде всего, ее *незавершенностью*, а также «чрезвычайной требовательностью» к себе и своим сочинениям<sup>26</sup>, не должна затенять ее объективных итогов. Создание русской симфонии, вопреки первоначальному неприятию, оказалось невозможным без «немецкой» формы и «немецких» приемов. Но и то, и другое, благодаря десятилетиям творческой работы Глинки и его последователей на русском интонационном материале, обрело черты национального своеобразия. Так и возник феномен *русской симфонии*, в создании которой важнейшую роль сыграл Михаил Иванович Глинка.

<sup>24</sup> В Третьей симфонии Римского-Корсакова вступление написано в умеренном темпе (Moderato assai), но последующее Allegro, согласно метрономическим указаниям, должно звучать в три раза быстрее (при сохранении метра и ритмической организации).

<sup>25</sup> Нет доказательств их знакомства с рукописями симфоний, к тому же свое собрание автографов Глинки Энгельгардт передал Стасову на хранение в Публичную библиотеку только в 1867 году.

<sup>26</sup> Слова Дж. Мейербергера о Глинке, сказанные в июне 1853 года (см.: [8, с. 291]).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Кюи Ц. Первый концерт в пользу Бесплатной музыкальной школы (Первая русская симфония Н. Римского-Корсакова. «Реквием» Моцарта. Об исполнении хора) // С.-Петербургские ведомости. 1865. 24 дек.
2. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. 8 изд. М.: Музыка, 1980. 453 с.
3. Кюи Ц. А. Избранные статьи / Сост., авт. вст. ст. и примеч. И. Л. Гусев. Л.: Гос. муз. изд-во, 1952. 691 с.
4. Стасов В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков // Стасов В. В. Статьи о Римском-Корсакове / Общ. ред., предисл. и примеч. В. А. Киселева. М.: Гос. муз. изд-во, 1953. С. 7–51.
5. Горячих В. В. А. Г. Рубинштейн. Творчество: Историко-аналитический очерк. СПб.: Скифия-принт, 2015. 61 с.
6. Протопопов В. Два крупных сочинения молодого Глинки — Симфония-увертюра и Каприччио на русские темы // М. И. Глинка: Сб. материалов и статей / Под ред. Т. Ливановой. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1950. С. 117–161.
7. Левашова О. Е. Михаил Иванович Глинка: в 2 кн. Кн. 2. М.: Музыка, 1988. 352 с.
8. Глинка М. И. Литературное наследие: в 2 т. Т. I. Автобиографические и творческие материалы / Под ред. В. Богданова-Березовского. Л.; М.: Гос. муз. изд-во, 1952. 512 с.
9. Глинка М. И. Литературное наследие: в 2 т. Т. II. Письма и документы / Под ред. В. Богданова-Березовского. Л.: Гос. муз. изд-во, 1953. 890 с.
10. Левашова О. Е. Михаил Иванович Глинка: в 2 кн. Кн. 1. М.: Музыка, 1987. 381 с.
11. Глинка М. Полное собрание сочинений. Т. 1. Сочинения для оркестра / Подг. В. Я. Шебалин. М.: Гос. муз. изд-во, 1955. 299 с.
12. Сохор А. Н. Александр Порфирьевич Бородин. М.; Л.: Музыка, 1965. 822 с.
13. Стасов В. Михаил Иванович Глинка: Новые материалы для его биографии // Русская старина. 1889. Февраль. С. 387–401.
14. Мусоргский М. П. Литературное наследие / Сост. А. А. Орлова и М. С. Пекелис. [Т. 1] Письма. Биографические материалы и документы / Сост., вступ. ст. и комм. А. А. Орловой. М.: Музыка, 1971. 400 с.
15. Письмо князя В. Ф. Одоевского к М. И. Глинке // Русский архив. 1890. № 7. С. 317.
16. Чайковский П. И. По поводу «Сербской фантазии» г. Римского-Корсакова // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Изд. 4-е. Л.: Музыка, 1986. С. 25–27.
17. П. И. Чайковский, С. И. Танеев. Письма / Сост. и ред. В. А. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951. 555 с.

REFERENCES

1. Kyui Ts. Pervyj koncert v pol'zu Besplatnoj muzykal'noj shkoly (Pervaja russkaya simfoniya N. Rimskogo-Korsakova. «Rekviem» Mocarta. Ob ispolnenii hora) // S.-Peterburgskie vedomosti. 1865. 24 dek.
2. *Rimskiy-Korsakov N.* Letopis' moey muzykal'noy zhizni. 8 izd. M.: Muzyka, 1980. 453 s.
3. Kyui Ts. A. Izbrannye stat'i / Sost., avtor vstupit. stat'i i primech. I. L. Gusev. L.: Gos. muz. izdatel'stvo, 1952. 691 s.
4. *Stasov V. V.* Nikolay Andreevich Rimskiy-Korsakov // Stasov V. V. Stat'i o Rimskom-Korsakove / Obshch. red., predisl. i primech. V. A. Kiseleva. M.: Gos. muz. izdatel'stvo, 1953. S. 7–51.
5. *Goryachikh V. V.* A. G. Rubinshteyn. Tvorchestvo: Istoriko-analiticheskiy ocherk. SPb.: Skifiya-print, 2015. 61 s.
6. *Protopopov V.* Dva krupnykh sochineniya molodogo Glinki — Simfoniya-uvvertyura i Kaprichchio na russkie temy // M. I. Glinka: Sb. materialov i statey / Pod red. T. Livanovoy. M.; L.: Gos. muz. izdatel'stvo, 1950. S. 117–161.
7. *Levashova O. E.* Mikhail Ivanovich Glinka: v 2 kn. Kn. 2. M.: Muzyka, 1988. 352 s.
8. *Glinka M. I.* Literaturnoe nasledie: v 2 t. T. I. Avtobiograficheskie i tvorcheskie materialy / Pod red. V. Bogdanova-Berezovskogo. L.; M.: Gos. muz. izdatel'stvo, 1952. 512 s.
9. *Glinka M. I.* Literaturnoe nasledie: v 2 t. T. II. Pis'ma i dokumenty / Pod red. V. Bogdanova-Berezovskogo. L.: Gos. muz. izdatel'stvo, 1953. 890 s.
10. *Levashova O. E.* Mikhail Ivanovich Glinka: v 2 kn. Kn. 1. M.: Muzyka, 1987. 381 s.
11. *Glinka M.* Polnoe sobranie sochineniy. T. 1. Sochineniya dlya orkestra / Podg. V. Ya. Shebalin. M.: Gos. muz. izd-vo, 1955. 299 s.
12. *Sokhor A. N.* Aleksandr Porfir'evich Borodin. M.; L.: Muzyka, 1965. 822 s.
13. *Stasov V.* Mikhail Ivanovich Glinka: Novye materialy dlya ego biografii // Russkaya starina. 1889. Fevral'. S. 387–401.
14. *Musorgskiy M. P.* Literaturnoe nasledie / Sost. A. A. Orlova i M. S. Pekelis. [T. 1] Pis'ma. Biograficheskie materialy i dokumenty / Sost., vstup. st. i komm. A. A. Orlovoy. M.: Muzyka, 1971. 400 s.
15. Pis'mo knyazya V. F. Odoevskogo k M. I. Glinke // Russkiy arkhiv. 1890. № 7. S. 317.
16. *Chaykovskiy P. I.* Po povodu «Serbskoy fantazii» g. Rimskogo-Korsakova // Chaykovskiy P. I. Muzykal'no-kriticheskie stat'i. Izd. 4-e. L.: Muzyka, 1986. S. 25–27.
17. P. I. Chaykovskiy, S. I. Taneev. Pis'ma / Sost. i red. V. A. Zhdanov. M.: Goskul'tprosvetizdat, 1951. 555 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Горячих В. В. — канд. искусствоведения; goryachih@mail.ru  
Researcher ID: G-1724-2015  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4209-7771>  
SPIN-код: 7014-8054

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Goryachikh V. V. — Cand. Sci. (Arts); goryachih@mail.ru  
Researcher ID: G-1724-2015  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4209-7771>  
SPIN-код: 7014-8054