

## II. СВІТОВА ТА ВІТЧИЗНЯНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА: СТИЛІ, ШКОЛИ, ПЕРСОНАЛІЇ

*Инна Тимченко-Быхун*

### ДИАЛОГ МУЗЫКАЛЬНОГО И ВЕРБАЛЬНОГО ТЕКСТОВ СМОЛЕНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕТРАЛОГИИ М.И. ГЛИНКИ «ПРИВЕТ ОТЧИЗНЕ» И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННО-БИОГРАФИЧЕСКИЕ СМЫСЛЫ

*«Многоуважаемый Лев Николаевич! Простите, что мы обращаемся к Вам с вопросом. Мы знаем, что Вы, вероятно, очень заняты, но пожалуйста, если только можно, ответьте нам, в каком отношении к содержанию романа “Анна Каренина” стоит эпиграф ...  
«Мне отмщение, и Аз воздам».*

*Мы думаем так: человек, нарушивший нравственные правила, будет наказан». На конверте надпись рукой Льва Толстого: «Вы правы».*

*Д. М. Шевцова [15, с. 57].*

Четыре фортепианные пьесы М. Глинки, написанные в Смоленске в 1847 году – «Воспоминание о мазурке», «Баркарола», «Молитва», «Вариации на шотландскую тему» – по праву считаются вершиной фортепианного искусства русского композитора. Эта своеобразная смоленская фортепианная тетралогия<sup>1</sup> Глинки, состоящая из разнохарактерных и крупных по масштабу и художественному замыслу пьес, была создана в сжатый срок («Воспоминание о мазурке» – осень, вероятно, ближе к середине сентября, «Баркарола» – 25 сентября, «Молитва» – 28 сентября, «Вариации на шотландскую тему» – 17 декабря 1847 года).

---

<sup>1</sup> В данной статье четыре пьесы Глинки названы тетралогией. Это связано с двойственностью трактовки смоленских пьес: как четырех отдельных сочинений (так они вначале и задумывались композитором), или как цикла (первоначально четыре пьесы М.Глинки были изданы как цикл «Привет Отчизне»). Неточность по этому поводу есть и в «Записках» М. Глинки; так, О. Левашева подчеркивает: «В «Записках» Глинка ошибочно относит к этому изданию только 2 пьесы: «Воспоминание о мазурке» и «Баркаролу»» [8, с. 252]. Безусловно, в силу общности тематики и сходства драматургических решений, 4 пьесы выстраиваются в цикл (О. Левашева так их и рассматривает). Однако, в полном собрании фортепианных сочинений М.И. Глинки 1952 г., пьесы в цикл не объединены, что утвердилось и в исполнительской практике. Заметим, что концертное исполнение пьес как цикла усиливает художественный эффект; приведем в качестве примера исполнительскую версию Михаила Коллонтая одного из самых известных современных интерпретаторов фортепианных пьес Глинки (Mikhail KOLLONTAY, live performance, 2007. Concert Hall of Tainan National University of the Art).

Унікальною особенністю текста чотирьох пьес являється наявність названь і поетических епіграфів к кожній із них. Глінка, обычно не слишком педантичний в отношении названь сочинень (они могли свободно изменяться, варьироваться, сокращаться, быть подсказанными друзьями уже к готовому произведению, и т. д.), в этом случае проявляет исключительную последовательность, тщательно продумывая вербальные тексты. В результате здесь, – первый и единственный раз в фортепианной музыке Глинки<sup>1</sup> – литературно-поэтическое слово становится неотъемлемой частью замысла, одним из ключевых средств художественной выразительности.

Тема воспоминания, объединяя разнохарактерные пьесы, становится сюжетным стержнем смоленской тетралогии. Это отмечалось исследователями творчества Глинки<sup>2</sup>. Однако взаимодействие музыкального и вербального текстов порождает интертекстуальные отголоски, которые имеют несколько уровней автобиографических, художественных и культурных связей.

«Чужое слово» – поэтические строки эпитафий, наполненные в русской культуре первой половины XIX века множественными оттенками значений, – в музыкальном тексте сочинений Глинки определяет вектор его диалога с прошлым и формирует художественное пространство смыслов. Ведь слово в художественной культуре XIX века имеет особый статус: в литературе и поэзии концентрируются эстетические и философские искания времени, которые формируют культурную среду. Неслучайно Ю. Лотман пишет о характерной ситуации в российской культуре конца XVIII века: «по романам и элегиям учатся чувствовать, по трагедиям и одам – мыслить» [10, с. 127], но и шире: «...философская мысль в России всегда стремилась к художественной форме выражения» [9, с. 218]. Глінка оживляет важные для него культурно значимые смыслы, включая их в диалогическую ситуацию с музыкальным текстом.

Всплеск творческой активности композитора в осенние и зимние месяцы 1847 года был спровоцирован непредвиденным стечением ряда обстоятельств, начальным звеном которого стало резкое ухудшение здоровья. «...Нервное раздражение жестоко усилилось, невыносимо мучительное замирание со страхом смерти терзало меня, как в Венеции в 1833 году», – пишет Глінка, воспоминанием о болезненном состоянии в

---

<sup>1</sup> Эпитафия предваряет еще только одно сочинение Глинки: «Патетическое трио», написанное в Италии в 1832 году.

<sup>2</sup> Об этом, см. : [8, с. 250–262].

Италии создавая литературную автореминисценцию<sup>1</sup> [3, с. 130]. В это время готовится свадьба младшей сестры Глинки, Ольги Ивановны; но состояние Михаила Ивановича таково, что он не может присутствовать на свадьбе. А также и к доктору Гейденрейху в Петербург, как планировал, приехать не может, и в результате вынужден вернуться в Смоленск<sup>2</sup>. Достойно удивления, но все эти неблагоприятные для творчества факторы перевешивает один: «С самого того времени, как я решился остаться в Смоленске, тамошний жандармский полковник Романус дал мне на время свой рояль» [3, с. 130]. Этого оказывается достаточно, чтобы муза Глинки «воскресла»: до конца года – по сути, стремительно, созданы одно за другим шесть значительных сочинений (два романса и четыре фортепианные пьесы). Более того, вопреки обстоятельствам, это время творческого подъема становится для композитора с приездом сестры Людмилы средоточием душевного комфорта. «Мы жили с сестрой душа в душу, – пишет Глинка, – и, несмотря на мои страдания, нам было хорошо вместе». Далее: «Я сидел безвыходно дома, утром сочинял...» [3, с. 130].

Мы видим, что условия, в которых создавались пьесы, внутренне противоречивы. И тон этой страницы текста «Записок» столь же противоречив, находясь в характерном для литературного стиля Глинки диаметрально контрастном эмоциональном диапазоне: от отчаяния и страдания («болезненные ощущения», «страх смерти», «мучительное замирание», «глубокая тоска», и т. д.) – до умиротворения («нам было хорошо», «милые... приятели», «миловидная и веселенькая барынька», «тихая и домоседная жизнь»). Этот диапазон настроений отразится и в музыке. Но и здесь, как обычно, рядом с драматическим фрагментом – характерная шутивая зарисовка: аптекарь Мерио, играя в преферанс, «с неподражаемым флегматическим тоном... долго соображал, прикупать ли ему, или нет», а в результате «оканчивал словами „пас”» [3, с. 130].

1847 год открывает период последнего десятилетия жизни композитора. Заметим, что именно с конца 40-х годов художественно-биографический лейтмотив воспоминания и ностальгической грусти

---

<sup>1</sup> Уже двойная реминисценция возникнет в «Записках» еще раз, во время несостоявшейся второй поездки в Испанию из Парижа в 1852 году, когда Глинка вновь «мучился от нервного ощущения замирания со страхом, подобного тому, которое испытал в 1847 году в Новоспасском и Смоленске» [3, с. 142].

<sup>2</sup> Так, в комментариях А.С. Розанова к седьмому изданию «Записок» Глинки, находим такую деталь: «„Финский вестник” писал о предполагаемом приезде Глинки в Петербург»: он «был уже на пути... как на первой станции от Смоленска неожиданный холодный ветер охватил его и нервная боль вынудила в то же время вернуться в город, чтобы искать пособия медика» [3, с. 188].

утвердится одной из основных тем литературно-эпистолярных текстов – и многих музыкальных сочинений Глинки. А заодно, в этот период жизни композитора начинает отчетливо проявляться литературность его мышления – одна из ключевых составляющих его художественной натуры.

Бесспорно, прием использования эпиграфов у Глинки вырастает не из музыкальной, а из литературной традиции этого времени: в российском литературном кругу тех лет отношение к эпиграфу носило особый характер – это был всплеск увлечения литературным приемом. Ю. Лотман пишет об А. Пушкине: «Поэтика эпиграфа была для него всегда важна. Это был как бы вывод, как бы подготовка и суммирование основного образа для читателя» [9, с. 584]. А Л. Коган подчеркивает общую для романтической литературы деталь: «Известно, какое значение придавали романтики тому особому колориту, какой приобретали их повести благодаря обильным эпиграфам» [6]. В Энциклопедическом словаре подчеркивается: «Смотря по литературному и общественному настроению, эпиграфы входили в моду, становились манерой, выходили из употребления, потом воскресали. В первой половине прошлого века ими охотно блистали, как выражением начитанности и умения применить чужую мысль в новом смысле» [17].

Как видим, эпиграфы являлись для романтической литературы средством культурного диалога со своей и предшествующими эпохами, выходом за рамки собственно сюжета, размыкающим границы сочинения в общекультурную плоскость. Приведем некоторые значения понятия из области литературоведения.

Эпиграф – это «цитата, помещаемая во главе сочинения или части его с целью указать его дух, его смысл, отношение к нему автора и т.п.» [16], он часто «представляет как бы маску, за которой прячется автор, когда он, не желая выступать прямо, косвенно определяет свое отношение к событиям, изображенным им в произведении» [17]; иногда «эпиграф носит характер как бы замаскированного лирического отступления» [18], он «поясняет основную идею произведения или характеризует его как бы от имени другого, более авторитетного лица (источника)» [15], и, наконец, «эпиграф – это особый смысловой феномен, потому что принадлежит сразу двум контекстам..., знак, отсылающий читателя к исходному тексту, актуализирующий в его сознании воспоминания и сложные ассоциации между двумя произведениями» [14, с. 3–4].

Современное литературоведение рассматривает значение эпиграфов в еще более широком культурном плане. «Употребление эпиграфов, – подчеркивает А. Чулян, – свидетельствует об интегрированности

культурних традицій різних епох, вони створюють різноманітні контексти: історико-літературні та естетичні, жанрові, стилеві, культурологічні, набувають символічного значення. В сучасному літературознавстві все більше осмислюється проблема інтертекстуальності, яка в широкому сенсі розуміється як властивість будь-якого тексту вступати в діалог з іншими текстами... Епіграф належить до конкретної форми літературної інтертекстуальності так само, як і цитата, аллюзія, заголовок, післяслово тощо» [14].

Розглянемо докладніше діалогічне взаємодія вербального та музичного текстів чотирьох смоленських опер Глінки.

В опері «Воспоминание о мазурке» як епіграф взято слова з французького перекладу віршів італійського поета XVIII в. П. Метастазіо: «*Sans illusions – adieu la vie!*» («Без ілюзій – прощай, життя!»).

Культурний та автобіографічний діалог, актуалізований словом, має тут широкий діапазон значень. Відомо, що Глінка характеризував «Воспоминание о мазурке» як посвячення Шопену. «За свідченням Серова, – пише О. Левашева, – він хотів дати їй відповідне названня («*Hommage a Chopin*»), але потім «втримався від надто частого використання подібних „оммажей”» [8, с. 252]. Тут діалог з польським композитором та образами його мазурок виражений переважно музичними, а не літературними засобами, лише в названні опери залишився натяк, недоговореність: воспоминание о шопеновській лі, своїй лі мазурці?

Безвихідність, відчуття невідворотності життя, залишившої тільки воспоминання – ось значення віршованої строки епіграфа. Це підкреслюють та досліджують фортепіанні твори Глінки. Л. Морозова, наприклад, характеризує його образ як «темний», називаючи епіграф «своєрідною епітафією», «яскравим свідченням емоційного та фізичного стану Глінки в цей період» [11, с. 18].

Інтерпретуючи значення віршованої строки, О. Левашева називає оперу Глінки «музичною інтерпретацією обраного їм віршованого епіграфа», підкреслюючи, що в музиці існують «два плани дії – реальний та ілюзорний, романтичний та життєво-повсякденний» [8, с. 254]. Однак, спочатку, образ строки Метастазіо, діалогічно відповідаючи болісним відчуттям Глінки, страху смерті, посиленої хандри, по суті, ніяк не відображається в його музиці, виконаній світлою грустю, але не відчаєм. А, спочатку, дійсно, образ опери – життєвий, реальний, – поєднується з образом ілюзорним. Тобто, «без ілюзій», але... ілюзія залишається?

Вернемся к биографическому контексту. Л. Морозова считает, что эпитафия – «более чем яркое свидетельство эмоционального и физического состояния Глинки в тот период». И далее: «Причины нервного заболевания такого рода с угрозой смертельного исхода были, конечно, гораздо более глубокими – это и физическое заболевание, и ставшая уже постоянной, но заново обретенная хандра...» [11, с. 18]. То есть, смысл эпитафии обращает нас не столько к образам сочинения, а более к ощущениям самого композитора, связанным с написанием мазурки? Но если так, то все же, почему взяты строки поэзии Метастазіо? И как соотносится образ воспоминания в названии пьесы с эпитафией и музыкальным текстом?

Анализ смыслов, заключенных в использовании Глинкой строки Метастазіо возвращает нас вновь в область творческой биографии композитора. Оказывается, обращение к поэзии Метастазіо для Глинки не случайно; это своеобразная переключка с собственными юношескими сочинениями – то есть воспоминание, но завуалированное, скрытое: на тексты Метастазіо были написаны три юношеские арии Глинки. Так, на официальном сайте Российского института истории искусств размещены автографы трех арий Глинки и следующие комментарии: «Три арии на итальянские тексты («Pensa che questo istante», «Dovunque il guardo giro» и «Piangendo ancora rinascere suole»), автограф которых хранится в Кабинете рукописей РИИИ (Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 6), написаны М.И. Глинкой в петербургский период его творчества, когда он в 1828 году брал уроки контрапункта у Леопольдо Замбони... В «Записках» Глинка указывает: «Он (Zamboni – И. Т.-Б.) задавал мне текст итальянский и заставлял писать арии, речитативы и пр.». И далее: «Всего за этот период Глинка написал 17 италоязычных вокальных сочинений, включая эскизы. До недавнего времени большинство из них были известны как написанные на тексты неизвестных авторов... Новейшие исследования, осуществленные в 2000-е годы С. Кэмпбеллом и Е.М. Петрушанской, показали, что автором текстов трех вокальных сочинений Глинки (как и еще целого ряда его италоязычных сочинений) является знаменитый итальянский поэт и либреттист Пьетро Метастазіо (1698–1782)» [12].

Эта деталь придает эпитафии еще одно, скрытое значение. Образ воспоминаний реализуется в диалоге поэтической строки эпитафии, названия и музыкального текста посредством множественных связей, создавая одновременно интертекстуальные переключки с шопеновскими, юношескими сочинениями Глинки, а также с жизненным контекстом отдельного творческого события. А замысел пьесы вырастает из сложных многоуровневых связей музыкального и вербального текстов.

На первый взгляд, эпиграф к пьесе «Баркарола» демонстрирует самые очевидные связи и здесь не скрывается никаких загадок.

Эпиграф **«Баркароты»** – это строки стихотворения итальянского поэта Ф. Романи «Ах, если б ты была со мной в ладье порою тайной» из романса Глинки «Желание», написанного в Италии (1832 г.). С этим произведением многое связано в творческой биографии Глинки: он существует в двух вариантах, – с русским и итальянским текстом – и является, по сути, единственным драматическим романсом итальянского периода, в котором в полной мере выразилось влияние бельканто. Здесь очевидно ностальгическое воспоминание о личном переживании, связанном с написанием романса (разлука с понравившейся девушкой, которая и сообщила Глинке стихотворение Романи). Фортепианная баркарола – это светлая грусть о несбывшемся, а использование в эпиграфе строк Романи – обращение к образам Италии со всеми автобиографическими связями в сфере воспоминаний<sup>1</sup>.

Но и здесь все оказывается не так просто. За очевидным смысловым уровнем воспоминаний, выраженным вербальной строкой текста, на этот раз скрыты аллюзии и мотивные отголоски, осуществленные в тексте музыкальном, и напрямую обращенные к итальянскому романсу Глинки «Желание» и другим итальянским сочинениям.

Общая тональность пьесы «Баркарола», ее крайних разделов – соль мажор (средний, контрастный раздел – ми бемоль мажор). Интересно, что тональность начальных пяти тактов вокальной партии и коды романса «Желание» – тоже соль мажор (вступление к романсу написано в одноименном миноре, но уже в шестом такте первого куплета устанавливается си бемоль мажор, а завершается куплет в соль миноре). Помимо тонального совпадения начального и завершающего построений пьесы и романса, аллюзии возникают и на уровне отдельных мелодических оборотов – это, например, опевание ступеней тонического трезвучия, нисходящие секундовые интонации с использованием проходящих хроматических звуков, в аккомпанементе – использование разложенных арпеджио, движущимся по аккордовым звукам на фоне баса, и др. Отдельные аллюзии – своеобразный флер, дымка – возникают и с иными итальянскими сочинениями Глинки. Так, одна из выразительных мелодических линий ноктюрновой вариации из цикла Вариаций на тему из

---

<sup>1</sup> Добавим, что Романи принадлежат тексты либретто нескольких опер, музыкальный материал которых был использован Глинкой в итальянских парафразах: оперы В. Беллини «Монтечки и Капулетти», «Сомнамбула», Г. Доницетти «Анна Болейн», «Любовный напиток».

оперы Беллини «Монтечки и Капулетти» строится на нисходящих звуках тонического квартсекстаккорда; мелодическая линия баркароты начинается с такого же нисходящего хода, оформленного в иной ритмике.

Явным уровнем обращения к автобиографическим смыслам итальянского периода, связанным с поэтической строкой Романи, не ограничивается культурный диалог смыслов «смоленского» сочинения Глинки. Оно наполнено, на этот раз, еще и музыкальными аллюзиями, растворенными отдельными интонациями и оборотами в тексте произведения.

В пьесе «**Молитва**» – в ее первоначальном фортепианном варианте – использованы слова из «Думы» А. Кольцова «Тяжелы мне думы / Сладостна молитва!». Эту пьесу можно назвать и драматической, и светлой кульминацией цикла, ее философским центром. Обращением к строке знаменитого стихотворения А. Кольцова «Великая тайна» (1833 г.), считавшегося наряду с «Молитвой» (1836 г.) лучшим лирическим стихотворением на религиозные темы [7, с. 1–19], Глинка выстраивает интертекстуальные связи с русской религиозно-философской поэтической традицией, выходя за рамки лирической образности.

Что представляет собой образный строй поэзии Кольцова? «Его поэзия проникнута грустью, но не безысходностью. Его настроение определяет религиозность, «свет которой, струится в каждой строке „дум”», – пишет Т. Александрова. И далее: «Как сказал впоследствии критик А. Вольтман: „Религиозность была в натуре Кольцова, была естественным свойством его характера, его всегда глубоких чувств, его непреходящей тоски по небесной родине”» [1].

Глинке, в последние десятилетие все чаще задумывавшемуся над вечными вопросами бытия, жизни и смерти, все чаще повторяющему в письмах мысли о принятии всего, что происходит в его жизни, по-видимому, именно в этот период стали особенно близки просветленные религиозные образы поэзии Кольцова. Уже само обращение к известнейшим строкам поэта придает особое, возвышенное и строгое настроение пьесе. Но смысл строк Кольцова здесь значительно более тесно связан с музыкальным образом глинкинского текста. И дело, конечно, не только в прямой параллели названия «Молитва» – поэтического образа «тяжелых дум» и «сладостной молитвы» – и музыкального материала.

Фортепианная пьеса «Молитва» по многим параметрам нова для стиля Глинки. Неслучайно композитору впоследствии потребовалось ее переосмыслить, переложив для оркестра и хора и добавив текст М. Лермонтова, т. е. перевести в принципиально иной жанр: ее



художественный замысел слишком явно стремился перерастить рамки сольного фортепианного высказывания, что чувствовал сам композитор.

Одним из самых ярких средств музыкальной выразительности пьесы становится целотоновая гамма, которая звучит во вступлении и изложена целыми длительностями в басу на фоне тремолирующих секундовых и терцовых интонаций в партии правой руки, приобретая в нисходящем варианте движения определенную трагическую символику, образ смерти. А строгая хоральная фактура второго раздела пьесы, два диалогических контрастных проведения темы (*pp*, *Maestoso* – *ff*, *pesante*), создает сочетание субъективного и объективного начал, индивидуального и общего, неотвратимости и надежды: автобиографические смыслы в сочинении смыкаются с общекультурными.

Но и это еще не все. Фортепианная пьеса «Молитва» подводит итог многолетним исканиям композитора в сфере драматически-элегической образности, которая, воплощаясь и в более ранних сочинениях Глинки, только теперь наполняется религиозным содержанием. По-видимому, неслучайно эпизоды создания элегико-драматических сочинений описаны Глинкой с явными вербальными параллелями.

Вот как создавалась «Молитва»: «Тогда же, в отсутствие Pedro, оставшись один *в сумерки*, я почувствовал такую глубокую *тоску*, что, *рыдая*, молился умственно и выимпровизировал «Молитву» *без слов* для фортепиано, которую посвятил Дон Педро. К этой молитве подошли слова Лермонтова «В минуту жизни трудную» (Здесь и далее курсив мой. – *И. Т.-Б*) [3, с. 130]. Эмоциональный выплеск, порожденный всем комплексом личных ощущений, перерастает рамки индивидуального. Но этот отрывок «Записок» вступает в явный литературный диалог с еще двумя, более ранними фрагментами. Сопоставим их.

«Но я все еще кое-как боролся с страданиями и писал трио для фортепиано, кларнета и фагота. Мои приятели, артисты театра della Scala Tassistro на кларнете и Cantu (Кантю) на фаготе, мне аккомпанировали, и по окончании Finale последний сказал с изумлением: „Ma questo si e disperazione!” И действительно, я был *в отчаянии*... меня душило, я лишился сна и впал в то жесточайшее *отчаяние*, которое выразил я в упомянутом Трио» [3, с. 54].

Это – фрагмент периода пребывания в Италии, когда было написано «Патетическое трио», одно из самых драматических сочинений композитора, также предваренное эпиграфом<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Эпиграфом к «Патетическому трио» послужили слова самого Глинки: «Я знал любовь лишь через страдания, причиняемые ею».

А вот еще один, по семантике литературного текста уже совсем близкий первоначальному: «По вечерам и в сумерки любил я мечтать за фортепиано. Сентиментальная поэзия Жуковского мне чрезвычайно нравилась и трогала меня до слез... Кажется, что два тоскливых моих романа: „Светит месяц на кладбище” и „Бедный певец” (слова Жуковского) были написаны в это время (весною 1826 года)» [3, с. 28]. А это уже, как мы видим, фрагмент раннего творческого периода Глинки.

Ситуации близки и описаны композитором – вряд ли осознанно, – с явными параллелями, и вербальными, и смысловыми. И во всех случаях – сочинения в разных жанрах, но драматического содержания и элегического настроения. А главное, в каждом случае на фоне личностного переживания, тоски, или просто печали, через *слово*, или связавшись *со словом*, композитором сочиняется, а в большой степени *импровизируется* музыкальный текст. И *сумерки*, сумеречное настроение, для романтика Глинки содержательно окрашенное всем спектром смыслов – мистического перехода от дня к ночи с усилением бессознательного, чувственного, недосказанного, – определяют этот художественно-поэтический фон. Так видно, как многолетние поиски Глинки завершаются переосмыслением драматической элегии в иной, новаторский жанр, испытавший на себе влияние поэзии Кольцова и синтезирующий черты элегии, монолога, раздумья, драматического высказывания, молитвенного христианского утешения и просветления.

Эпиграфом к «**Вариациям на шотландскую тему**» послужили слова К. Батюшкова: «О, память сердца, ты сильнее / Рассудка памяти печальной», также прежде положенные в основу раннего романа Глинки («Память сердца», 1827 г., на стихотворение К. Батюшкова «Мой гений»). Обращение к поэзии Батюшкова вновь актуализирует тему личного, индивидуального воспоминания. Однако и здесь возникают иные, более глубокие смыслы.

«Стихотворение К.Н. Батюшкова «Мой гений» (1815 г.) по праву считается одним из лучших произведений поэта», – подчеркивает Е. Панова [13]. Элегия Батюшкова демонстрирует уход «от традиционной „плачевности”», а «основной психологический колорит ряда его элегий становится мажорным и жизнеутверждающим», – замечает В. Фридман [цит. по: 13]. Е. Панова подчеркивает: «Батюшков, безусловно, расширяет эмоциональный диапазон элегии и передает сложные и богатые оттенками чувства» [13]. Очевидно, что подобная трактовка элегии близка Глинке, расширяющему и в смысловом, и в музыкальном отношении спектры смыслов элегических сочинений, уходя от драматической элегии – к умиротворяющей или ностальгической.

Однако оказывается, что существует еще один, поистине знаковый для российской культуры смысл поэтической строки Батюшкова: «Особенно важным является выражение память сердца, взятое Батюшковым из высказываний французского мыслителя Ж. Масье. Объяснению его посвящена специальная статья, написанная также в 1815 г. („О лучших свойствах сердца“): «Масье... на вопрос: „Что есть благодарность?“ – отвечал: „Память сердца“. <...> Эта память сердца есть лучшая добродетель человека». Таким образом, память сердца наполняется нравственным содержанием» [13].

И здесь мы видим, как Глинка, избирая поэтические строки, связанные с его личными творческими воспоминаниями, одновременно обращается к поэтическому символу, утвердившемуся в русской культуре: это и «память сердца» вообще – и память *его* сердца, символ вечной и непреходящей любви, темы, пронизывающей весь цикл наравне с темой странствования и творчества. Неслучайно именно «Шотландские вариации» с их широким образным диапазоном завершают смоленскую тетралогию. А обращением к известной мелодии ирландского происхождения Глинка создает диалогические переклички с европейской музыкальной традицией своего времени, ведь известно, что эту тему использовали в своих сочинениях А. Герц, С. Тальберг, Ф. Мендельсон<sup>1</sup>.

Подытожим. Эпиграфы у Глинки – часть музыкального и литературного диалога с собеседником; это строки-символы, звучащие в личной биографии композитора и в русской культуре. Почти все эпиграфы перекликаются с прежними сочинениями Глинки: тема воспоминаний связывает цикл Глинки с линией русской поэтической элегической лирики, объединившей на почве антологических тем и их аллюзий образы воспоминаний с жанром элегии. Одновременно эпиграфы фортепианного цикла Глинки перекликаются между собой, дополняя и продолжая друг друга. Каждый из них имеет свой частный биографический и образный отклик в жизненной и творческой истории Глинки, без которого смысл отдельной пьесы был бы для него не завершенным, не наполненным личностными и общекультурными связями.

Слово становится одним из важнейших драматургических факторов, определяющих основную элегическую образную направленность

---

<sup>1</sup> Об этом сочинении см. подробнее: Тимченко-Быхун И.А. Стилевой универсализм М.И. Глинки: Шотландские вариации в кругу современников (вариационные циклы на тему песни «Последняя летняя роза» А. Герца и С. Тальберга) / И.А. Тимченко-Быхун. // Новоспасский сборник. Эпоха М. И. Глинки: Музыка. Поэзия. Театр. Вып. 6. – Смоленск, 2010. – С. 61–72.

фортепианной тетралогии. Синтетичность мышления композитора рождает жанровое соединение, наполняющее элегию смысловыми нюансами иных образов – оттенками созерцательности, лирической задумчивости, умиротворенной отрешенной печали, почти речевого вопрошания, и др. В результате фортепианный цикл «Привет Отчизне» становится вершиной-кульминацией фортепианного творчества, но и вершиной-источником, рубежным произведением, демонстрирующим новые жанрово-стилевые интересы композитора. Вероятно, масштабность замыслов Глинки, начиная с конца 40-х годов, требовала и соответствующих композиционных средств; его композиторские идеи переросли форму сольного инструментального высказывания, поэтому к фортепианной миниатюре композитор больше почти не обращался<sup>1</sup>. А цикл «Привет Отчизне» оказался фактически завершением его фортепианного творчества, но не в силу сознательного отказа от жанра инструментальной пьесы; перед Глинкой возникли иные задачи и он, – думается, именно в этом сочинении, – осознал и ощутил новое понимание своего творческого потенциала, вышел на новый уровень мышления, отражающий иное, универсальное миропонимание художника.

Ю. Лотман однажды сказал: «Когда вы имеете дело с гениальным человеком, вы никогда не сможете очертить до конца возможности его будущего. ... Вот эта способность удивлять – свойство гения. ... Гений отличается от других одаренных людей высокой степенью непредсказуемости» [11, с. 226].

1. Александрова Т.Л. *Неугасимая лампада. Антология русской религиозно-философской поэзии. Часть 1.* / Т.Л. Александрова. // Образовательный портал Слово // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.portal-slovo.ru/philology/37070.php?ELEMENT\\_ID=37070&PAGEN\\_1=10](http://www.portal-slovo.ru/philology/37070.php?ELEMENT_ID=37070&PAGEN_1=10)
2. Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет* / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 543 с.
3. Глинка М.И. *Записки* / Подготовил А.С. Розанов / М.И. Глинка. – М.: Музыка, 1988. – 222 с.
4. Глинка М.И. *Полное собрание фортепианных сочинений* / [Ред., вступ. статья и ком. Н.Н. Загорного] / М.И. Глинка. – Л., 1952. – Т. IV. – 442 с.
5. Загорный Н.Н. *Фортепианное наследие М.И. Глинки* // Глинка М.И. *Полное собрание фортепианных сочинений.* – Л., 1952. – Т. IV. – С. VII–XV.
6. Коган Л. *Пушкин в переводах Мериме («Пиковая дама»)* / Л. Коган. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v39/v39-331-.htm>.
7. Круковский Адр. *Религиозные мотивы в произведениях русских поэтов. Историко-литературный этюд* / Адр. Круковский. – Вильна: Типография Н.Д. Фейгензона,

<sup>1</sup> Несколько фортепианных пьес, написанных после цикла, воплощают прежние замыслы композитора и ничего существенно нового собой не представляют – так считает О. Левашева и трудно с ней не согласиться.

1900. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [/http://www.russianresources.lt/archive/Krukowskij/Krukowskij](http://www.russianresources.lt/archive/Krukowskij/Krukowskij).
8. Левашева О.Е. Михаил Иванович Глинка: В 2 кн. / О.Е. Левашева. – М. : Музыка, 1988. – Кн. 2. – 351 с.
  9. Лотман Ю.М. Воспитание души. Воспоминания, Беседы. Интервью. В мире пушкинской поэзии (сценарий). Беседы о русской культуре. Телевизионные лекции / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2005. – 624 с.
  10. Лотман Ю.М. О русской литературе. История русской литературы. Теория прозы. / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2005. – 845 с.
  11. Морозова Л. Лирические мазурки М. Глинки. Рукопись / Л. Морозова. – Киев, 2004 – 27 с.
  12. Нотный автограф М.И. Глинки. Три романса на итальянские тексты. Для голоса и фортепиано. Б/д. 5 л. Министерство культуры Российской Федерации. Российский институт истории искусств. Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение. Официальный сайт // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.bibl.artcenter.ru/books/19/>.
  13. Панова Е.А. «Память сердца» : (Лингвопоэтический анализ стихотворения К.Н. Батюшкова «Мой гений») / Е.А. Панова // Русский язык в школе. – 2007. – № 3. – С. 62–67 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.booksite.ru/batyushkov/panova.htm>.
  14. Чулян А.Г. «Испанские» эпитафии в поэзии К. Бальмонта / А.Г. Чулян // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://balmontoved.ru/knigi/218-a-g-chuljan-g-erevan-armenija-ispanskie-epigrafy-v-poezii-k-balmonta.html>.
  15. Шевцова Д.М. Функционирование библейских эпитафий в художественной структуре романов Л.Н. Толстого («Анна Каренина», «Воскресение») и Ф.М. Достоевского («Братья Карамазовы») / Шевцова Диана Михайловна. // Дис.. на соискание уч. ст. канд. фил. наук. Спец. 10.01.01 – Русская литература. – Нижний Новгород, 1997 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/funkcionirovanie-biblejskih-jepigrafov-v-hudozhestvennoj-strukture-romanov-l-n.html>.
  16. Эпитафия / Большой энциклопедический словарь, 2000 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://literary\\_terms.academic.ru/](http://literary_terms.academic.ru/)
  17. Эпитафия / Горнфельд А. // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. – С.-Пб. : 1890–1907 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://enc-dic.com/brokgause/Jepigraf-45583.html>.
  18. Эпитафия / Зунделович Я. // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов : в 2-х т. / [Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского]. – М.; Л. : Изд-во Л.Д. Френкель. – 1925 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://literary\\_terms.academic.ru/719/](http://literary_terms.academic.ru/719/).
  19. Эпитафия / Словарь литературоведческих терминов. Сост. С.П. Белокурова, 2005 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://literary\\_criticism.academic.ru](http://literary_criticism.academic.ru).

**Тимченко-Быхун Инна.** Диалог музыкального и вербального текстов смоленской фортепианной тетралогии М.И. Глинки «Привет Отчизне» и его художественно-биографические смыслы. Статья посвящена исследованию смоленской фортепианной тетралогии

М. Глінки, первоначально изданной как цикл «Привет Отчизне». Рассмотрены взаимосвязи музыкального и вербального текстов пьес, актуализированные названием и эпиграфом к каждой из них (поэтические строки П. Метастазіо, Ф. Романи, А. Кольцова, К. Батюшкова). Это музыкальные и биографические аллюзии в сфере воспоминаний; это обращение к поэтическим культурным образам-символам XIX века с их смыслами. Универсальность художественной природы композитора проявляется в полной мере в последнее десятилетие его жизни и актуализируется в цикле «Привет Отчизне» посредством диалога *музыки и слова*. Тем самым Глинка выводит смыслы фортепианных сочинений в общекультурную плоскость.

*Ключевые слова:* смоленская фортепианная тетралогия, литературное и поэтическое слово, эпиграфы, элегические образы воспоминаний, культурные и автобиографические смыслы сочинений.

**Тимченко-Бихун Інна. Діалог музичного та вербального текстів смоленської фортепіанної тетралогії М.І. Глінки «Привіт Вітчизні» та його художньо-біографічні смисли.** Стаття присвячена дослідженню смоленської фортепіанної тетралогії М. Глінки, уперше виданою як цикл «Привіт Вітчизні». Розглянуті взаємозв'язки музичного та вербального текстів п'єс, актуалізовані назвою та епіграфом до кожної з них (поетичні строки П. Метастазіо, Ф. Романі, О. Кольцова, К. Батюшкова). Це музичні та біографічні алюзії в сфері спомин; це звернення до поетичних культурних образів-символів XIX століття з їх смислами. Універсальність художньої природи композитора проявляється в повній мірі в останнє десятиліття його життя і актуалізується в циклі «Привіт Вітчизні» посередництвом діалогу *музики та слова*. Тим самим Глинка виводить смисли фортепіанних творів в загальнокультурну площину.

*Ключові слова:* смоленська фортепіанна тетралогія, літературне та поетичне слово, епіграфи, елегійні образи спомин, культурні та автобіографічні смисли творів.

**Timchenko-Byhun Inna. Musical dialogue and verbal texts Smolensk piano tetralogy M. Glinka's «Hello Motherland» and its artistic and biographical meanings.** The article investigates the Smolensk tetralogy piano Glinka, originally published as a series of «Hello Motherland». Examined the relationship of musical and verbal texts of plays, updated title and epigraph to each of them (P. Metastasio poetic lines, F. Romani, A. Koltsov, K. Batiushkov). This musical and biographical allusions in memories, and this poetic appeal to the cultural image of the character of the XIX century, with their meanings. Versatility artistic nature

composer fully manifested in the last decade of his life and updated in the loop «Hello Motherland» through dialogue, music and words. Thus displays meanings Glinka piano works in the general cultural plane.

*Keywords:* piano Smolensk tetralogy, literary and poetic word, epigraphs, elegiac images of memories, cultural meanings and autobiographical writings.

*Вікторія Бодіна-Дячок*

## **АВТОРСЬКІ ПРИСВЯТИ М. І. ГЛІНКИ В УМОВАХ КУЛЬТУРНОГО ПОБУТУ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ**

В сучасному культурному розвитку увагу дослідників повертає прочитання музичної класики, зокрема творів композиторів ХІХ століття, з нових наукових позицій. Одним із таких підходів вивчення композиторської творчості є дослідження творчої біографії митця як явища культури, як унікального перетину зовнішніх факторів та внутрішніх інтенцій, коли художній результат стає органічним наслідком впливу культурних і життєвих подій (С. В. Тишко) [14, с. 208]. Окремий аспект дослідження творчої біографії композиторів становить авторська присвята, як культурний і естетичний феномен, який дає змогу виявити особливості культурного і особистісного контексту творчості митця. На сьогоднішній день ця проблема мало досліджена в музикознавстві, а у творчих біографіях російських і українських композиторів вона залишається, практично, не вивченою. Хоча в останні роки з'явилися не чисельні праці, направлені на дослідження феномену авторської присвяти митця [3; 10; 16;]. Це і визначає актуальність статті.

*Мета* статті – розглянути авторські присвяти М. Глінки як атрибут культурного побуту митця романтичної епохи.

Творчість М. Глінки, мемуарна й біографічна література про нього дають підстави стверджувати, що у своїй композиторській діяльності він досить часто звертався до написання присвят. Вони настільки різноманітні, оригінальні, що становлять певний феномен не лише в житті і творчості їх автора, а й у культурі свого часу загалом. Як переконують «Записки» М. Глінки, його присвяти музичних творів, часом миттєві, з легкістю згадувані ним і через багато років, часом сповнені особливого сенсу, були пов'язані з особливими моментами в житті їх автора. Перебуваючи на службі при дворі, спілкуючись з рідними, друзями, і навіть у музичному салоні самої імператриці, М. Глінка, природно, дотримувався етикету світського, культурного, творчого. Усі ці форми спілкування, поведінки, як і відповідна психологічна атмосфера, впливали на творчі імпульси, на