

## Человек, который был первым

Уже давно принято говорить о Глинке как о человеке, который определил в своем творчестве основные тенденции русского профессионального музыкального искусства. И это вполне справедливо. Что в его человеческом, художественном облике являлось, на мой взгляд, главным? Прежде всего — умение оглядываться по сторонам, не теряя ни на йоту собственной сущности и души. Его поездки в Европу подарили нам совершенно новый взгляд на нее, пребывание в Испании повлекло за собой создание двух увертюр, в которых удивительно сочетаются непривычный для русского слуха колорит — причем без всякого рода стилизации, — с одной стороны, а с другой — свое видение Испании, поразительным образом угаданные, отобранные из массы впечатлений и суровость национального характера, и некий мавританский налет в тематизме. Между тем сам образ музыки остается видением и слышанием нашего отечественного мастера очень большого масштаба. О чем это свидетельствует? О том, что только человек, который корнями глубоко в своей



М. Глинка.  
Портрет работы парижского художника Кудерка.  
1845 г.

почве, который умеет выявить ее внутреннюю сущность, — только такой человек может заглянуть в душу другого народа, понять традицию другого языка и создать свою концепцию этой другой культуры. Там все есть — в испанских увертюрах: и темперамент, и строгость, и какая-то лихость в изложении материала, и неизъяснимые тонкость и нежность — амплитуда состояний, которая может быть воплощена лишь великим художником. И Глинка первым раскрыл перед нами возможности проникновения в неведомую музыкальную культуру. Мало того. Как известно, он настойчиво изучал европейскую музыку в целом, разумеется в первую очередь явления, близкие его характеру. Из Бетховена, напомним, он особенно любил Вторую, Четвертую и Шестую симфонии, то есть связанные преимущественно не с драматическим развитием идей, как нередко бывает у Бетховена, а с атмосферой света, тепла, любви к природе, к миру. Характерно также отношение Глинки к Моцарту, который восхищал нашего композитора светоносностью своего мажора. Но это было не первое попавшееся, а то опять-таки, что ему было близко по душе и по духу. Солнечная лучезарность, своего рода эллинистичность Моцарта так сродни тем же именно качествам Глинки! Как они оба любили жизнь, сколько радости, добра в их музыке! И увертюра к «Руслану» — как она удивительна, как ни на что не похожа, несмотря на то, что в ней прослеживаются нити и к творчеству Керубини, и к Моцарту — безусловно.

Конечно, Глинка был натурой противоречивой. В каком смысле? Подобно всякому первопроходцу, он многое отрицал, порой и чисто умозрительно. Даже и в Моцарте. Известно критическое отношение к «Дон Жуану». Разумеется, он знал эту оперу. Но понимал ли он ее? Возможно, не вполне — в силу некоего нетерпения обрести самого себя в общемировой культуре. И это происходило не «литературно»; он осознавал свое предназначение гения, ведь всякий большой мастер — первый судья своего таланта, своих детищ, если только он не врет самому себе. Но Глинка обладал поразительной искренностью, честностью, которые звучат и в каждой его ноте. Ведь как он складывался? Прежде всего, как композитор русский, неотделимый от своей земли, — порукой тому многие национально неповторимые вещи в «Жизни за царя»<sup>1</sup>, несмотря на обильное использование западных форм. Хотя и там уже немало найдено своего. Во всем здесь — мощное ощущение того, что русская культура созрела для того, чтобы выйти на просторы европейской музыки, на мировую арену. И по мере своих сил и по мере тенденций своего таланта Глинка и делал это главное в то время дело нашего музыкального искусства.

Вот это его свойство, мне кажется, освещало творчество больших музыкантов и в последующих

<sup>1</sup> Кстати, в принятом у нас в последние полстолетия наименовании «Иван Сусанин» тоже нет ничего «антиглинкинского» — он сам, как известно, называл так свою оперу.

поколениях и приносило колоссальные плоды.

...Но разве только Испания? А Восток? Первым в нашей музыке Глинка воссоздал в своих произведениях его образ, подчеркну, в эстетическом преломлении. Это не было натуралистическое воспроизведение черт той или иной конкретной культуры, нет — обобщенный образ. И здесь сказался художник России, многонациональной страны. И здесь отразилась сложная диалектика истории ее. Века находилась она под татарским игом, что не могло не нарушить естественного хода событий, естественного развития традиций. Эта, казалось бы, насильственная связь с восточной культурой обернулась в творчестве Глинки привлекательнейшей стороной — в силу гармоничности его дара. Мы находим в его музыке кавказские образы, отчетливые следы закавказского мелоса, то есть прежде всего тонкие христианские связи с Востоком. А с другой стороны — волшебный мир Наины. Это его, глинкинский, волшебный мир, которым он открыл и раскрыл для русской культуры ее новые возможности. Этим мы обязаны только его чутью. Только широте его воззрений. Только глубине его прозрения. Гениального интуитивного прозрения того, что есть общечеловеческие духовные ценности, которые, будучи необыкновенно разнообразны по национальному колориту, на самом деле близки всем. Любовь, ненависть, добро, зло — вечные нравственные категории для каждого человека во все времена. Но формы их выражения различны, а эстетическое преломление таких категорий тогда по-настоящему сильно, когда мастер постигает нравственную основу искусства. И в этом отношении Глинка в нашей музыке также был первым. Несмотря на очень сильный «живописательный» дар, этическое в его творчестве пронизывает все. Взять «Жизнь за царя»: там очень многое свидетельствует о том, что генетически Глинка впитал в себя весь православный уклад, которым столетия жил русский народ. Да, будучи дворянином, он тем не менее представлял ту русскую культуру, которая поверх социально-прослоечных барьеров была общей, ибо она коренилась в едином православном храме, — я имею в виду не столько его ритуальную сторону, сколько нравственные категории высокого и светлого учения Христа.

Эта высота чистых нравственных идей слышна в музыке Глинки — и в операх, и в романсах. Выделю созданные на стихи Пушкина, в которых те же свет, чистота, эллинизм, которые столь присущи нашему великому поэту.

О Глинке можно говорить еще очень много, очень долго, погружаясь и погружаясь в это чистейшее, глубочайшее море творчества. Но не в этом, не в музыковедческом исследовании моя задача. Хотел бы сказать еще и о другом.

Глинка начал. Как продолжилось? Ведь русская культура складывалась очень трагически. Она сложилась в борьбе с завоевателями, с внутренним

порабощением крестьян. Если мы взглянем на Европу, — ее духовность развивалась в гораздо более свободных условиях. Освобождение народа от феодализма, от насилия началось на несколько веков раньше, к примеру во Франции это Жакерия в XIV веке. Насколько раньше нашей Великой реформы! В сущности, до сего дня прошло немногим более ста лет. Ясно, что европейская культура уже давно вышла на широкий простор. Ко времени Глинки немецкая музыкальная культура имела уже 400-летнюю профессиональную традицию, а народная музыка Германии практически вся вошла в лютеранский хорал, который в свою очередь лег в основу позднейшего творчества — Шютца и Баха.

Нам нужно иметь мужество посмотреть и оценить общий исторический ракурс. Реальное положение вещей вовсе не унижает русскую культуру, наоборот, оно говорит о ее сильнейших корнях, о том, что генетически она была настолько мощна, что смогла выжить, несмотря ни на какие исторические катаклизмы.

Однако что произошло? Если, скажем, в той же Германии к 60-м годам XIX века уже расцвело творчество Вагнера, уже создан «Тристан», то есть проблемы немецкой художественной мысли решаются не только в плане национальном, но и в плане общекультурном, если угодно, космологическом, то у нас наступившее наконец-то раскрепощение человека естественно должно было породить в обществе и культуре тоже — реакцию. И потому последующий за Глинкой композитор, гениальный, я считаю, Даргомыжский весь свой талант бросил на раскрытие этой жалости к забитому, несчастному маленькому человеку, который наконец-то получил право, чтобы о нем говорили как о человеке. Тут композитор обозначил своего рода передвижничество в музыке. И это естественно. Но это наша трагедия, трагедия нашего искусства. Великий дар Даргомыжского мог бы развиваться по-другому, коли были бы на то иные обстоятельства. И «Каменный гость» нам об этом говорит. Там есть гениальные находки в развитии материала.

То же самое можно сказать о гигантах «Могучей кучки» — Мусоргском, Бородине, Римском-Корсакове. О Балакиреве — тоже как начинателе движения (оставляю в стороне Кюи, талант которого неравнозначен одаренности его великих друзей). Импульс, данный названным трем музыкантам Балакиревым, по-разному выразился в музыке этой удивительной тройки. Мусоргский брал своей невиданной натурой, природной стихией: ведь он почти не цитирует сокровищ народной музыки, а если и есть цитаты — они в его операх несут чисто драматургический смысл. Трагедия Мусоргского — в непризнании его обществом. Он, наиболее восприимчивый из трех, наиболее ранимый и умерший — не случайно — раньше других, — он опять же не случайно воспринимал все русское с точки зрения трагедии. Подогревал все эти чувства, и так безмерные, — Стасов. Что трагедия — главная тема





и проблема Мусоргского, — видно и из «Хованщины» и из «Бориса Годунова». В нем он конгениален Пушкину. А сегодняшний день показывает, о чем говорят, в частности, многие, кто имел возможность наблюдать пути русской музыкальной культуры на Западе, что там почти неизвестен «Борис Годунов» Пушкина; его знают через музыку Мусоргского, и эту музыку знает весь культурный мир. Вот насколько Мусоргский проник в драму Пушкина и придал ей поистине всемирно-историческое значение.

Как я сказал уже, его, Мусоргского, трагедия еще и в том, что он рано умер, он спился не от алкоголизма — от неуверенности в себе, в том, что твердо стоит на своих ногах. И, возможно, он испытывал это потому, что вот в этом — во всеобщности мировой культуры — он на шаг уступал Глинке. Ему надо было учиться, а он жил во власти стасовских лозунгов. Стасов их давал, очевидно не совсем понимая, сколь велика именно в музыке роль общечеловеческого в мировой культуре и роль прочного профессионализма, технической выучки. Несмотря на гениальность, без них композитор не может чувствовать себя уверенно: музыке не на чем держаться, кроме как на железной логике. Ведь это — искусство эфемерное, рассчитанное во времени, феномен которого нам вообще неизвестен. Но мы знаем, что такое феномен времени в музыке, — это поток особого музыкального языка, формирующегося по своим

законам. Вот эти законы нужно знать и постигать — всю жизнь постигать их! — для того, чтобы выявить себя в музыке и как личность, и как национального композитора, и как всемирного художника. Для всего этого нужна большая всеобщность.

В данном смысле Римский-Корсаков гораздо более был учеником Глинки. По собственным свидетельствам («Летопись моей музыкальной жизни»), он, в частности, очень и очень интересовался всем, что делали Лист и особенно Вагнер. Будучи великим музыкантом, он не мог не чувствовать, что «там» происходит что-то удивительно новое, свежее, невероятное. Но из-за кастовой приверженности к балакиревскому кружку и стасовским идеям он скрывал свои чувства, боялся — он сам пишет об этом — боялся нажать себе неприятности, восхищаясь Вагнером, который оказал на него несомненное влияние. Та же «Валькирия»: вслушаешься внимательно в Снегурочку, в Волхову — и убеждаешься, что там есть и принципы и интонации вагнеровские. А принципы и интонации — на самом деле близкий ряд; пишу это после длительного изучения вопроса.

Еще параллели: Вагнер создавал новые инструменты, и Римский-Корсаков их создавал. Он усвоил великий пример Вагнера. Вспомним, когда Вагнер приехал в Петербург и дирижировал своим «Лоэнгрином» и Глюком, — кто первым оценил не только его манеру дирижера (впервые по-



«Жизнь за царя» Глинки впервые прозвучала в ГАБТе СССР в авторской редакции (музыкальный руководитель и дирижер А. Лазарев, режиссер-постановщик Н. Кузнецов, художник-постановщик В. Левенталь).

Сцена из спектакля. В центре Антониды — Е. Устинова

вернувшегося спиной к публике, лицом к оркестру), но эстетику композитора? А ведь Стасов писал тогда: полноте, господа Глуки и Вагнеры, дурачить русскую публику, — обнаруживая незнание музыкальной специфики — вне жестко очерченной идеологической платформы. Возможно, она была необходима, но не этим трем титанам музыки, каждый из которых нес в себе потрясающий именно музыкальный мир и определил надолго дорогу в будущее русского искусства. И в этом отношении они все были наследники Глинки. И Римский-Корсаков особенно: он шел путями своего личного грандиозного таланта, но и как верный ученик, понявший, а того вернее, воспринявший дух учителя. Потому Восток Римского — это от заповедей Глинки и «Испанское каприччио» — от заповедей Глинки.

С Бородиным, к сожалению, совсем другая история: он разрывался между двумя профессиями, в каждой из которых был велик. Гениальным химиком, которому мешали его музыкальные занятия, почитал Бородина Дмитрий Иванович Менделеев, а друзья музыканты почитали его гениальным композитором. Невозможность полностью выжить себя в обоих делах его жизни — вот в чем его трагедия. «Князь Игорь»... Трудно даже поверить, что не Бородин дописал эту оперу, а кто-то другой. Но глубочайшие идеи, неслыханная яркость музыки, невиданный волшебный (от глинкинского идущий) Восток — какое гигантское самобытное дарование!

Три исполина нашей музыки за полтора десятилетия стали равновелики своим европейским собратьям — по мощи дарований, по мастерству, по роли в жизни народа. И я уверен, что они могли бы значить для русской культуры и еще больше, хотя их значение для нее велико, непреложно, непреходяще, — можно употреблять любые слова из данного ряда — не ошибешься.

Глядя на нынешний век, я нахожу жизнь традиций Глинки не в стиле *à la russe*, коему долгое время приписывают следование этой традиции. От Глинки *à la russe* не шел. От Глинки идет неохватная всеоглядность — в этом его наследие. Этим он вывел нас на мировой уровень. От того лучшего, высшего, что человек увидел у другого и изучил, он не теряет, он приобретает. От того, что он растворяется в иной культуре, он тоже приобретает: напитавшись, он претворяет все — в своем, но, как говорится, на новом витке.

Заклучая свой краткий очерк о Глинке и его принципах, скажу: я вижу в XX веке продолжателем его, тех именно принципов, которые я обозначил, — Игоря Федоровича Стравинского. В течение более 60 лет он держал весь музыкальный мир в напряжении. Он был законодателем в мировой культуре, прозревал будущее, потому что был интуитивнейшим художником, чувствовавшим нерв времени. Он великолепно показал, что традицию, которую заложил великий Глинка, можно развивать и приумножать, даже не пользуясь какими бы то ни было

глинкинскими средствами, — на дворе-то XX век! И мы видим, что, сменив множество масок, он сохранил свое лицо. Оно всегда одно! Пишет ли он рэгтайм, «Симфонию псалмов» или «Эдипа», пишет ли он «*Canticum sacrum*» или католическую мессу «*Threni*», — всюду ощущаем мы русские корни, везде мы слышим творца «Свадебки» и русских балетов, творца «Соловья».

Что же сегодня, когда мы столько утратили в нашем национальном богатстве, когда система, жесткая, неумная, недальновидная, сломала столь много фундаментального в нашей жизни, включая слои, на которых держалась русская культура, крестьянство прежде всего как носителя народного уклада? Когда системе казалось, что она может заменить тыщелетнее прошлое нашей культуры, доведя ее идеологизацию до абсурда. И мы видим — как следствие — уничтоженными многие отечественные традиции и утраченными наши связи с Западом, основу которым положил великий Глинка. И мы видим, как трудно восстановить все это. Так что же делать?

Мы обязаны вернуть народу высокие общезначимые истины. Нам надо найти формы воспитания, опираясь на свое наследие, — не случайно Белинский призывал смотреть в прошлое, которое поможет в настоящем и определит пути в будущее. Иначе нас захлестнет — и захлестывает уже — мутная волна второстепенной и нехарактерной для нас поп-культуры — в результате политики (а точнее, отсутствия ее) тех, кто стоит у руководства заполонившими эфир средствами массовой информации. Многие люди уже перестали читать книги, ходить в театр, в концертный зал, они смотрят на телеэкран и воспринимают то, что им дают вместо чистой и здоровой «пищи» так называемые «культурологи», не желающие здесь отстать от Запада.

Всем миром мы должны искать пути спасения нашего человека, пути приобщения его к тем источникам живой воды, к тем чистым кладям, без которых ни одна нация не может состояться как нация культурная и цивилизованная. И Глинка в этом отношении — высочайший пример, который помогает нам осознать всю трудность и в то же время все величие нашего дела. Мы не можем допустить утраты того, что составляет корневую систему нашей духовности, наших национальных корней, — не будем путать это с националистическими, то есть крайними, низменными чертами, которые есть у любого народа. Я же имею в виду особенности любой нации: каждая обладает своими неповторимыми чертами, которые складывались веками, — не видовые, а родовые категории. И вот их-то мы должны возродить, постараться возродить и вернуть народу. Вернуть русской музыкальной культуре ее смысл, ее глубинные корни. Мы обязаны это сделать. Другого пути нет.