

Живой Глинка

Столетие со дня смерти! С трудом верится, что целый век отделяет нас от Глинки, — таким живым, нашим, необходимым сегодня воспринимаешь его и его музыку. Чье сердце не обливается слезами в минуты прощания Сусанина с любимой Антонидашкой? Разве хотя на секунду испытываешь холодок исторической дистанции, когда летишь на крыльях увертюры «Руслана»? И только ли о сказочном витязе помышляешь, когда глубокий рейзеновский бас начинает скорбный рассказ о поле, усеянном мертвыми костями, а в оркестре идут потрясающие душу, полные величия аккорды... Сидишь и боишься пропустить хоть звук из этой бессмертной арии; застав дыхание, с трепетом ждешь и предвкушаешь приход несказанно чудной мелодии, написанной на несказанно чудные пушкинские слова — «И струны громкие Баянов не будут говорить о нем...» Вечно молодая музыка! Какое счастье, что она есть у нас, что музыка эта в нашей стране отдана народу, что пришла пора, о которой мечтали лучшие люди нашей Родины, когда музыкальное понимание поднялось на невиданную высоту и Россия жадно припала к Глинке. Только тот, кто до семнадцатого года слушал и видел на сцене «Жизнь за царя», может до конца оценить спасительную перемену и реконструкцию, превратившую «Жизнь за царя» в «Ивана Сусанина», навсегда освободившую Глинку от сомнительной чести соавторства и «опеки» барона Розена. И в этом поистине историческая заслуга советского театра.

Но дело не только в непосредственном эстетическом наслаждении, которое миллионам людей дает нынче музыка Глинки. Наследие Глинки — это великая школа для советских музыкантов, целая консерватория, — закончить ее курс не хватит и целой жизни. Чайковский, как известно, говорил, что в «Камаринской» Глинки, как дуб в желуде, заключена была вся будущая русская симфоническая музыка. Но разве «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила» не были такими же «желудями» для всей будущей русской оперной музыки? Нельзя не видеть того огромного и благотворнейшего влияния, которое Глинка оказал и оказывает в наши дни на симфоническое, оперное и балетное творчество советских композиторов. Один «Руслан» в этом смысле сыграл до сих пор еще полностью не оцененную роль в развитии оперных культур, например, наших братских советских народов. Эпические, исторические, сказочные оперы в национальных театрах Советского Союза, как ни несовершенны они порой бывают, — все они правнуки «Руслана» и эпиче-

ской музыкальной драматургии «кучкистов», в свою очередь рожденной тем же «Русланом».

В творческом освоении наследия Глинки у нас есть бесспорные успехи. Но успехи эти могли бы быть куда большими, если бы теоретическое осмысление эстетики Глинки не отставало от практики, если бы в нашем музыковедении все еще не бытовали доктринерские, суженные представления о Глинке.

Нам и в наших книгах о Глинке нужен он — живой, подлинный, сложный! Нам нужен Глинка, указывающий путь новаторству, помогающий в новых исторических условиях решать важнейшие проблемы народности музыки и особенно оперы. Разве не стал «Иван Сусанин» вечным образцом смелого, глубоко, классического решения этой проблемы? Разве не явился он непреходящим в своем значении примером воплощения в опере знаменитой пушкинской формулы о единстве судьбы человеческой и судьбы народной?

Приглядимся, как любопытно в опере Глинки решается проблема личности в истории. Разве не поразительно, что в «Иване Сусанине» среди русских действующих лиц нет господ: русский крестьянин, его сметка, его большое сердце, его самопожертвование спасает Родину. Не бары, не цари или князья, не высокие правители или военачальники делают историю, а именно народ: Сусанин и является простым человеком из народа, действующим бескорыстно, свободно, как гражданин отчизны, единственно по велению своей совести, по долгу патриота. Свободный крестьянин — таков Сусанин у Глинки.

Оперу Глинки принято — и это стало чуть ли не обязательным каноном — прямо связывать с прославленной «думой» Рылеева об Иване Сусанине. Забывается при этом, какие «поправки» вносит Глинка в рылеевский сюжет. Глинка с гениальной прозорливостью вводит в музыку своей оперы народ, отсутствующий у Рылеева: так раскрываются средствами музыки народность Сусанина, великая коллективность, соборность его подвига. Когда в третьем действии Сусанин гордо и смело бросает в лицо ворвавшимся в избю врагам: «Страха не страшусь, смерти не боюсь!» — мотив, который в интродукции оперы пел весь крестьянский мир села Домнино, — Иван Сусанин выступает как представитель этого мира.

Так в музыке — и это, пожалуй, наиболее возможно именно в ней — перед нами свершается таинство воссоединения отдельного, «единичного» героя с народом. В течение всей оперы в музыку постепенно формируется, кристаллизуется новый мотив, новая тема — тема «Славься». Именно оттого, что мотив этот вырастал, главным образом, в пар-

тии Сусанина, «Славься», звучащее в апофеозе, после смерти героя, когда трагедия уже закончена, воспринимается нами одновременно и как всенародный гимн, и как личный мотив самого Сусанина, как тема его бессмертия. Сусанин у Глинки, вышедший, выделившийся на миг из толпы народа, свершивший от имени народа свой подвиг, «возвращается» в народ, навсегда растворяется в народной стихии.

Такова идея «Ивана Сусанина» Глинки, далеко ушедшего вперед от «Думы» Рылеева. Эта неслыханная по тем временам для оперы идея произведения определила все новаторское драматургическое построение оперы Глинки. Это было и смелым новаторским решением проблемы народности.

Для решения новых идейных и художественных задач Глинке потребовались и новая техника, и иные приемы композиции, и обновление музыкального языка. И в этом смысле Глинка начинал новый этап, новую эпоху в музыке. Чем же отличалась музыка Глинки от прежних русских опер? Что нового несла она?

Любопытно привести здесь цитату из статьи 1837 года: «Глинка в опере своей первый дал мелодии права гражданства в русской опере и, доказав, что речитатив столь же свойственен гармоническому русскому языку, как и итальянскому, заронил свои прекрасные мотивы в душу каждого и сделал их народными... Верстовский часто брал народные песни и обращал их в оперные мотивы, и они пропадали. Глинка создавал русские мотивы — и они сделались народными песнями. Так и быть надлежало: там насиловали народный мотив, чтоб упрятать его в мерную форму; здесь давали мотиву полный разгул и свободу, как будто он сейчас только вылетел из груди народного импровизатора».

Народный элемент у Глинки был лишен налета мелодраматизма — Глинка шел к эпическому. Чудесно сказал Одоевский, что в Сусанине народный мотив поднят был до трагедии.

Из книги в книгу, из статьи в статью переходят слова Глинки: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем». Это высказывание Глинки можно истолковывать по-разному. При известном желании его можно повернуть и в сторону оправдания упрощенности: бери народные песни, подписывай бас, самую простенькую гармонию — и все. Но Глинка — что совершенно неоспоримо — понимал эти слова в более общем, обширном и глубоко философском плане. Для Глинки композитор — это сын народа, его представитель, выразитель его чаяний, идей и чувств. И эти чаяния, идеи, чувства, составляющие содержание музыки, которое зреет в глубинах народного духа, требуя своего воплощения, и дает своему художнику народ, а мастер художник это содержание оформляет, «записывает», «аранжирует». Так

мыслили и говорили все передовые русские художники той поры, и разве не то же имел в виду Белинский, когда писал: «Народ относится к своим великим людям, как почва к растениям, которые производит она». В другой статье он же утверждал: «поэту принадлежит форма, а содержание — истории и действительности его народа». Художник и его творения должны быть цветком и плодом народной почвы — таков истинный смысл высказывания Глинки, приводимого Серовым. Именно в этом фигуральном смысле следует понимать и слово «аранжируем». Глинка был аранжировщиком народных идей, а не народных песен. В «Иване Сусанине», как известно, Глинка к цитированию народных песен почти вовсе не прибегал: ему это не было нужно, ибо сам он говорил на чистейшем русском народном музыкальном языке. А там и тогда, когда великий композитор брал народные мотивы, он на их основе, преодолевая узкую жанровость, создавал народные поэмы, картины, поражающие не только верностью передачу духа и колорита, но и по-пушкински постигнутой народной психологией. Таковы и «Камаринская», и испанские увертюры, и т. д.

Небесполезно напомнить и о другом важнейшем высказывании Глинки. Он утверждал, что «можно связать футу западную с условиями нашей музыки узлами законного брака». Говоря так, Глинка закладывал основы плодотворной дружбы двух демократических музыкальных культур — русской и немецкой. В то же время эти слова звали и зовут русских музыкантов к вершинам мастерства. В великолепном, свободном владении всеми тайнами композиторского искусства видел он единственный и настоящий путь к простоте, к созданию музыки, «равно докладной» и для специалистов, и для широкой публики.

Когда пишут и говорят об отношении в свое время «высших сфер» к музыке Глинки в «Иване Сусанине», обычно ограничиваются сакраментальными словами: «кучерская музыка», но забывают, что музыка Глинки была для определенных слоев публики неприемлемой еще и потому, что она была «ученой». Точнее, таким образом, было бы сказать, что музыка Глинки была слишком «кучерско-ученой». И как же тонко и точно определил в этом смысле значение «Ивана Сусанина» Велинский: «Появление множества романов, драм и повестей с содержанием из русской жизни, опера «Жизнь за царя», выразившая стремление воспользоваться в ученой музыке элементами народной музыки, все это добро, все это благо, и все это есть ручательство и залог прекрасной будущности, начало новой, прекрасной жизни». Демократизм и ученость, то есть ма-

стерство, — у Глинки не противостоящие понятия, а сливающиеся, неразрывно связанные друг с другом. И как важно, чтобы это урок, этот завет Глинки был по-настоящему усвоен мастерами советской музыки! Демократизм, свидетельствует творчество Глинки, — это вовсе не опрощение и не упрощение. Великое содержание — близкое, понятное, нужное народу и высочайшее, кристально прозрачное композиторское мастерство, вобравшее в себя и переработавшее все лучшее и передовое в современном искусстве, — вот что делало Глинку настоящим творческим национальным гением России, ставшим наряду — по словам Чайковского — «с Моцартом, с Бетховеном и с кем угодно»...

Музыкальный критик Феофил Толстой, более известный под псевдонимом Ростислав, чрезвычайно досаждал и докучал Глинке. Поясняя глинкавскую «Камаринскую» — «знаменитый (!) наш критик по глубокому (!) пластическому воззрению не нашел ничего лучше и умнее, как только то, что пьяный и де толчется в дверь», Ростислав читал Глинке и свой разбор оперы «Иван Сусанин». Глинка нашел, что разбор цели не достигает. «Нет, любезнейший, — сказал он в заключение: — так рецензии писать не следует; взялся за критику, так и пиши правду-матку, а похвалой никого не удивить».

А. Серов в Феофиле Толстом и его критической манере видел образ и явление типические, он, как известно, нашел Феофила, например, и во... Франции («Парижский Феофилич»). Феофилич, как тип музыкального критика, перевелись на нашей земле. Но их манера, стиль критики в виде узкого ограниченного доктринерства, произвольный и вульгарный подход к музыкальному сочинению, навязывание своих домыслов композиторам — все это еще встречается в нашей музыковедческой практике.

И тут мысли Глинки о взаимоотношениях критики и композиторов остаются для нас острыми и злободневными.

Так глинкавская школа, глинкавская «консерватория» оказываются важны не только для композиторов, но и для наших музыковедов. Так Глинка входит в нашу музыкальную жизнь, берет слово в наших спорах.

Герцен говорил, что классика для человечества — это «оселок, на котором оно пробует силу возраста». На Глинке мы можем пробовать силу возраста нашей музыки. Нынче это для нас особенно важно — ведь через несколько недель на съезде композиторов мы будем подводить итоги сорокалетнего развития советской музыкальной культуры. И в эти важные для нас дни мы найдем в Глинке строгого учителя, взыскательно-го помощника и доброго друга.

М. СОКОЛЬСКИЙ