

Глинка без глянца

Михаила Ивановича Глинку принято считать человеком, без которого бы не существовало русской классической музыки, ее основоположником и столпом. Об истинном облике знаменитого композитора в день его юбилея специально для Газеты рассказал президент фонда Глинки, доцент Санкт-Петербургской консерватории Сергей Фролов.

Глинка отражен словно в кривом зеркале. Мы сегодня с трудом продираемся к нему, подлинному, сквозь нагромождения позднейших наслоений, трактовок, недоверенных свидетельств; сквозь массы словесного сора, оставшегося после исследователей и даже апологетов Глинки. Однако следует знать, что искажение образа Глинки началось не в советское время, а гораздо раньше. Глинка с полным правом мог бы повторить слова Пушкина, которые поэт написал в письме к Наталье Николаевне в 1836 году: «И догадал же мне черт родиться в России, с душой и талантом!» Глинка ведь тоже пребывал в схожем расположении духа, покидая страну в 1856 году. Он уезжал из Петербурга с проклятиями на устах и, стоя на дебаркадере, по свидетельству некоторых очевидцев, в сердцах промолвил: «Глаза бы мои его не видели!», плюнул и уехал в Германию. А там вскоре и помер.

похвала паче хулы

После смерти композитора прошло не так много времени, как среди людей, считавших себя его душеприказчиками, завязались ссоры. Все началось, собственно, с громадной биографии Глинки, написанной и опубликованной критиком Владимиром Стасовым: это был один большой очерк, но публиковался он частями, в разных номерах журнала (статья «Михаил Иванович Глинка» была опубликована в журнале «Русский вестник», 1857, №№ 20, 21, 22 и 24). В этом очерке Стасов заложил основы неверного представления о Глинке, с которым мы и сейчас сталкиваемся. Стасов рисует облик Глинки как «гения, недотойного самого себя». Действительно, гений, и родина его признала, и в последних строках Стасов пишет о том, что и Запад его вскоре признает. Но когда Стасов перечисляет, в чем Глинка плох, мы обнаруживаем, что он фактически убивает Глинку своими суждениями. Ансамбли писать не умеет, да и вообще не его это дело — вот даже как! Образ Людмилы в «Руслане» и Антонида в «Жизни за царя» — это слабейшие места, итальянщина тухлая. Каждый раз из большого произведения вычлениваются один-два номера: вот это — гениально, а остальное недостойно гения Глинки. Позже, уже в 1860—70-х годах Стасов последовательно выстраивал образ Глинки в том же духе. Так, в феврале 1861 года, в дни памяти Глинки, который скончался в феврале 1857-го, он писал Балакиреву: «Мне кажется, что вы скоро уже перейдете окончательно к тому делу, для которого родились на свет: музыка русская, новая, великая, неслыханная, невиданная, еще *новой* по формам (а главное — по содержанию), чем та, которую у нас затеял ко всеобщему скандалу Глинка» — уже в этом высказывании чувствуется пренебрежение. В сущности, Стасов выносит приговор Глинке, ставя его в неловкую и несамостоятельную позицию предтечи. Мол, Глинка еще не готов, но вслед ему придут другие, достойные, те, что возвеличат русскую музыку.

Мысль о том, что Глинка недостойн сам себя, мусировалась еще долго. Даже Чайковский, восхищавшийся оперой «Жизнь за царя», прочитав знаменитые «Записки» Глинки, в своих дневниках пишет: «Автор мемуаров производит впечатление человека доброго и милого, но пустого и ничтожного, заурядного. Меня просто до кошмара тревожит иногда вопрос, как могла совеститься такая колоссальная художественная сила с таким ничтожеством и каким образом, долго бив бесцельным дилетантом, Глинка вдруг одним шагом стал наряду (да! наряду!) с Моцартом, с Бетховеном и с кем угодно. Это можно без всякого преувеличения сказать про человека, создавшего «Славяна!».

Во времена Чайковского Глинка представлялся странноватым субъектом. По воспоминаниям современников, которые тогда публиковались, или ходили по рукам в списках, или просто передавались из уст в уста, Глинка представал как блудливый, постоянно пьяненький барин, держащий на коленях очередную «нянюшку» — семнадцати- или девятнадцатилетнюю девушку, одну из тех, что ему присылали для употребления из деревни, — сидящий в гостиной, в кружке веселых друзей... И якобы вот так Глинка, в халате, выпивал, поигрывал на рояле и очаровывал ближайший барынек. Но мимолетом еще и чего-то писал — и получалось гениально.

не повезло с шестидесятиками

В 1860-е годы прогрессивное общественное мнение сильно корило Глинку за верноподданничество. Все в том же 1861 году и опять же Балакиреву Стасов писал: «Никто, быть может, не сделал такого бесчестия нашему народу, как Глинка, выдавие посредством гениальной музыки на вечные времена русским героем подлого холопа Сусанина, верного, как собака, ограниченное, как сова или глухой татарин. Это — апофеоз русской скотины московского типа и московской эпохи... «Жизнь за царя» — точно опера с шанкром, который ее грызет и грозит носу и горлу ее смертью. Ведь там реализуется официальная николаевская триада: «самодержавие, православие, народность». С этой точки зрения Глинку часто юкали в «демократических кругах». Однако шестидесятники выступали с ничуть не меньшей цензурой, чем царские чиновники, да что там — просто с запретами! По-итальянски музыку писать нельзя, по-немецки — тоже нельзя и по-французски — нельзя. А как по-русски писать? Никто не знает. И народность они понимали как-то специфически: имели в виду юродивых, убогих, попрошайек — в общем, маргиналов. Тех, что вывели передвижники в своих полотнах. Источниками таких типоваж были городские окраины, слободки. Передвижни-



Таким Глинка предстал на классическом портрете кисти Ильи Репина (1887 год)

ки живописали не подлинный народ, который действительно есть некая великая сила, не уместяющаяся в одну корзину. Да и вообще понятие «народ» — это спекулятивное понятие. А Глинка не вписывался в эти представления. Потому-то на Глинку наложился глянec, упаковали в стасовско- и отчасти корсаковскую оболочку из «реализма — народности — прогрессивности». И, конечно, восхищались музыкой, выбирая для себя отдельные показательные сочинения из глинкавского наследия. Этот искусственно приглаженный, ретушированный образ перешел в советское время.

«советский» портрет Глинки

В советское время из Глинки сделали икону-дубинку. После известного ждановского постановления 1948 года Глинка стал неким нормативом — фигурой, под которую начали подгонять советских композиторов. Стали манить Глинкой, ставить его в пример, требовать, чтобы советские композиторы писали «как Глинка». Из Глинки сделали лубочную картинку, которую поместили в советскую галерею творцов. Там уже красовались первый русский поэт — Пушкин, первый живописец-реалист — Репин, первый советский композитор — Шостакович. И тут же оказался первый русский композитор — Глинка. А во главу угла была поставлена глинкавская фраза: «Музыку создает народ, а мы, композиторы, только аранжируем» — самое известное высказывание Глинки, не лишенное, впрочем, иронии. Досталось и самому Глинке: его «Руслан» рассматривался только как «богатырский эпос», а в героической истории про Ивана Сусанина был переделан сюжет — полки идут бить Москву через костромские леса, и никакого царя. В таком-то виде Глинка — как реалист и создатель концепции героического эпоса — вошел в учебники. Это восприятие Глинки повлияло даже на памятник композитору, что у Консерватории: посмотришь — стоит такой мешкообразный «народник» с длинными волосами и тучной бородой, вроде как уменьшенный богатырь, набившийся на Театральную площадь. Так чего удивляться, что дети, готовящиеся стать музыкантами и проходящие Глинку сначала в музыкальной школе, потом в училище, сталкиваются с этими трафаретными представлениями о Глинке — и приходят в ужас. Личность одиознейшая, убогая, характеризующаяся какими-то невинными идеологизированными словесами. Музыка? — ну, конечно, очаровательная. Танцы из «Руслана», например, известны всем с детства. Или увертюра к «Руслану» — тоже очень популярная.

как писалась

«Жизнь за царя»

Когда мы слушаем музыку оперы «Иван Сусанин» — да, да именно «Сусанина», то есть со словами, подписанными по стилинской указке в 1939 году Городецким, создается впечатление уродства и лжи. К подлинной истории все это отношения не имеет. Да и петь неудобно, на глинкавских виртуозных ариях, но с чужой подтекстовой голос можно сорвать. А ведь Глинка, создавая оперу, сочинял сначала музыку для драматических сцен и там, где это необходимо для удобства пения или подчеркивания особых фонематических подтекстов, расставлял над нотами гласные, указывая размер стиха. Потом все это просматривал Одоевский и отсылал барону Розену, который писал свои тексты на уже готовую музыку, ориентируясь на установленные раз-



Дом Глинки в Санкт-Петербурге по адресу Фонарный переулок, 3
Фотограф: Никита Инфантьев/Газета

меры и ключевые гласные звуки. Текст много раз переделывался, дорабатывался самим Глинкой. Так что не стоит думать, что барон самостоятельно сочинил монархический текст. Это глинкавский текст! С очень точно рассчитанной виртуозной фонематической техникой, которую Глинка освоил, пройдя школу итальянского пения сначала в Петербурге, а затем прочувшившись в Италии три года с лишком. И создал действительно виртуознейшую по вокалу оперу. Впрочем, либретто писал не только Розен. Сначала подразмывался Пушкин; у него уже был опыт подтекстовки готовой глинкавской музыки в романсе «Не пой, волшебница (так было в начале), при мне». Но Пушкин отказался, сказав, что мне Глинка не пошевелился бы — чин чина почитай!». Далее в этом процессе принимало участие много народу. Жуковский, написав текст эпиграфа со знаменитым хором «Слався», — бросил. Сил у него не хватило, это была тяжелая работа, нудная — подтекстовывать стихи под гласные. Потом Сологуб писал стихи для интродукции и начала первого действия, но они опять же разругались с Глинкой «из-за творческих разногласий», и он бросил работу. Предполагалось сотрудничество с Нестором Кукольниковым, но и это не случилось. Единственно немец Розен, теоретик стиха, тщательнейшим образом расписал текст оперы по гласным, расставленным Глинкой. И это доставляло ему удовольствие, потому что он был не только хороший лирический поэт, ценитель Пушкиным, но еще и ученый, филолог. Иногда, конечно, в тексте получались нелепицы: «Грядущая женка моя» или «Не розан в огороде» — ну да ладно, зато это хорошо пропеваается, петь удобно. Так вот, без этого текста опера зависает. Не только потому, что искажается подлинный тщательно продуманный и точно хронологически и географически выстроенный исторический сюжет, — дурацкий становится. Ведь Глинка был хорошо образованным

человеком; ну и Розен тоже. И либретто было очень крепко, добротно сделано. Вот такого Глинку — умного, расчетливого — мы сегодня не знаем. Нам все эти годы представляли некий муляж. В советские времена с Глинкой опять поступили нечестно. Его использовали в идеологических нуждах, поставили на службу и сделали из Глинки еще более уродливую фигуру, этакого Голема, которым пугали детей в школе и по сию пору выставляют в качестве плаката. Так получилось, что Глинка «советской выделки» тоже сейчас никому не нужен. И чиновники стесняются такого Глинки. В итоге ситуация, с которой мы столкнулись в канун двухсотлетия, такова: подлинного Глинку они не знают, уродливого образа стесняются — и потому стыдливо отворачиваются и умыивают руки. Мне страшно повезло: в консерваторские годы, когда как-то искал в «Букенисте» по дешевке ноты, случайно купил дореволюционный клавиш «Жизни за царя». И не «Ивана Сусанина» я учил с тех пор, а подлинную оперу Глинки, с текстом Розена. И поражаюсь, насколько не соответствует подлинник тому, что нам преподносят в консерватории и тому, что звучит со сцены.

И то, что в дни нынешнего юбилея Глинки на сцене Мариинского театра ставится истинная «Жизнь за царя», — факт весьма показательный и радостный. Я знаю несколько постановок последних лет, где предпринимались попытки очистить оперу от позднейших текстовых наслоений. Впервые это было сделано в московском Большом театре усилиями А.Н. Лазарева и Е.М. Левашева в 1989-м. Они почти полностью вернули розеновский текст, кроме тех случаев, где попадалось слово «царь». Тогда писали вместо «царя» — «Родина», «Отечество». В 1997-м там же, в Большом, М.Ф. Эрмлером была произведена повторная попытка. Он использовал партитуру в балакиревской редакции и примерно на три четверти вернул

розеновский текст, а в остальном здесь была какая-то каша. В этом деле еще принимала участие некая дамочка, которая убирала, где можно, слово «царь» и дописывала свои изменения в самых непредсказуемых случаях, получалось довольно нелепо. Кажется, этот спектакль привозили в Петербург по обмену с Мариинским театром. Временами это очень хорошо звучало. Однако в идеальной постановке, о которой пока можно только мечтать, следовало бы обратиться к подлинной, авторской рукописи Глинки, которая хранится в Публичной библиотеке. Есть почти полный автограф «Жизни за царя», написанный рукой Глинки...

В театрах хранились писарские копии, которые использовались при постановках опер. А оригиналы хранились у автора или у частных лиц и позже передавались Стасову в «Публичку». И слава богу; потому что театры ведь горели. Сорепла и полная партитура «Руслана»: сначала в Москве в Большом, а потом и в Петербурге, в театре-цирке. Что же касается автографа партитур «Жизни за царя», то он попал в «Публичку» из собрания Энгельгардта. Был такой подвижник, собиратель творчества Глинки, Василий Петрович Энгельгардт, он очень много сделал для сохранения глинкавского наследия. Так что на самом деле подлинного Глинку можно восстановить.

пора издавать

Теперь — к вопросу о полном собрании сочинений, издававшемся в советское время. Конечно же, это не академическое собрание сочинений в строгом смысле слова. Там много пропусков; и есть целый ряд произведений, которые еще требуют издания. Но самое главное — там «Жизнь за царя» издана, как и «Иван Сусанин», со стилинским сюжетом и текстом Городецкого, а это полное искажение и вранье! К тому же прошло много времени, в течение которого изменились нормы издания и подготовке тек-

стов, были обнаружены новые рукописные материалы — авторизованные копии и даже некоторые прежде неизвестные оригиналы — и требуется большая текстологическая работа по сравнению многих источников, чтобы выверить подлинную, авторскую волю Глинки. Но хорошо, что есть хоть такое издание! Оно было затеяно в связи со столетием Глинки и осуществлено в 1950—70-е годы. Благодаря ему мы все-таки худо-бедно, но имели основные произведения Глинки, напечатанные на добротной бумаге. А вот к двухсотлетию мы столкнулись с тем, что все эти ноты в учебных заведениях обветшали. Они истерты, рассыпаются, а новые ноты не издают. То есть мы принципиально остаемся без нот Глинки. Нужно, во-первых, переиздать те вещи, которые не требуют подробной текстологической работы, широкими тиражами. Можно переиздать, например, дореволюционные клавиры «Жизни за царя». Но очевиден и второй аспект работы с изданиями Глинки: очевидно, что сегодня требуется подлинно научное издание. Нужно издавать полные тексты Глинки с текстологическими комментариями. Быть может, они будут не совсем удобны для исполнения. Но они нужны, потому что мы могли бы тогда начать новые работы по исследованию Глинки. А к Глинке сегодня нужен новый подход.

Глинка не любил Питер

Глинка был в очень сложных взаимоотношениях с Петербургом. Но он ведь был первым настоящим петербуржцем в музыке. Его судьба — это судьба петербуржца, со всеми надломами. Он все время создавал вокруг себя громадное количество мифов, играл в эти мифы, вбрасывал их в свое ближайшее окружение. Он органично вписывался в этот город. Если мы взглянем на карту адресов Глинки в этом городе, то увидим, что Глинка жил почти во всех районах Адмиралтейской стороны. Впрочем, по-видимому, все-таки предпочитал Коломну. Многие дома, в которых он жил, ныне перестроены, однако некоторые из них сохранились. Особенно интересен и хорошо сохранился дом Мерца — ныне дом 3 по Фонарному переулку. Здесь Глинка жил дважды. Сначала — когда только-только женился и готовил к постановке «Жизни за царя». Тогда Глинка прожил здесь чуть больше года, с конца зимы 1836-го до конца весны 1837-го. Это совсем рядом с Театральной площадью; и Глинка бегал отсюда на репетиции в Большой театр, где 28 ноября 1836 года состоялась премьера «Жизни за царя». Второй раз он жил в доме Мерца, но уже в квартире Нестора Кукольника, после того как развёлся с женой, три месяца — с 16 ноября 1840 года по февраль 1841-го. Когда Глинка писал свои пресловутые «Записки», он в них чуть ли не треть места отвел описанию процессов своего желудочного-кишечного тракта: сколько дней его несло, как он мучился, какие болячки у него, и прочее. Это ведь совершенно гоголевский текст! Как это напоминает то, что можно было прочесть в повести, вышедшей из печати в 1842 году, — в год постановки «Руслана». Она начиналась со слов: «В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте. Ничего нет сердитее всякого рода департаментов, полков канцелярий и, словом, всякого рода должностных сословий...» и так далее целую страницу, в конце которой мы узнаем, что речь идет об Акакии Акакиевиче Башмакине. И тот факт, что «Руслан» был дописан в том же 1842 году, заставляет нас задуматься о подлинной жанровой природе этой оперы. Это же опера-пародия. Поэтому в «Руслане» теноры, которым в классических операх обычно поручают амплуа героев-любовников, полных любовного пыла и жара, — это немощные старцы. А басы, которым в опере поручают роли злодеев, либо жертв, либо буфонов, — здесь, у Глинки, пожалуйста, героические личности — Свезозар и Руслан. Все наоборот. Поэтому то впоследствии Чайковский в «Евгении Онегине» арию Греймина «Любовь все возрасты покорны» поручает басу. С одной стороны, получается пародия на любовное признание, а с другой — обозначается жертва. На самом деле это гениальный способ отстранения — когда бас объясняется в любви. Ему не веришь; и гениальный Булгаков именно поэтому эту пародию вставил в «Мастера и Маргариту». Помните, когда Иван Бездомный бежит, его преследует бас, который под аккомпанемент оркестра признается в любви к Татьяне? Это же пошлость, вопиющая пошлость! И Чехов в «Трех сестрах», когда ему нужно поставить Вершинина в дурацкое положение, заставляет его петь арию Греймина. Точный штрих, доказательство ничтожности персонажа! Вот и Глинка в «Руслане»: надо ему изобразить гусля, для песен Бояна. Самый логичный ход — использовать арфу. Но нет; Глинка ставит для Бояна рояль. Это та же пародия, на тембрах. Герои «Руслана» отправляются сами Людмилу, но, если вы заметите, сами ничего не могут сделать, за них все делают волшебные покровители. Женские образы? Ну да, есть. Но главный женский образ — это Ратмир. То есть опера «Руслан и Людмила» — это изумительнейшая, ироничнейшая игра. И эта игровая ситуация, заданная Глинкой, еще никем не прочитана, во всяком случае, ни в одной постановке оперы. Глинка вообще слова «эпическое» не знал. Это спекулятивное понятие было отнесено к сочинениям композитора уже после его смерти.

Интересно, как судьба Глинки отражается в его сочинениях. Когда он женился и мечтал о семейном счастье — так вот вам: в «Сусанине» идеализируется брак, появляется ария «Милые дети». Венчание детей Сусанина приравнивается к венчанию царя на царство. Когда же Глинка изменила жена и начался мучительный бракоразводный процесс, а потом он потерпел полное разочарование в любви, — тогда он пишет оперу, в которой пародируются все формы брака. Брачный риг Людмилы и Руслана кончается ничем: невесту похищают прямо с брачного ложа. Когда Глинка писал или говорил кому-то, что «музыку сочиняет народ, а мы, композиторы, лишь аранжируем», — это была ядовитейшая шутка. Салонная острота: выхлест в адрес гостинных снобов. Что, мол, вы от меня хотите? Это я так, шутя, пописываю чего-то...