

«Руслан и Людмила» — это пять томов для пяти действий оперы. Я датирую данную партитуру приблизительно 1854 годом. Украинский исследователь Сергей Тышко в недавнем телефонном разговоре привел мне веские аргументы, что названная рукопись должна была быть создана ранее, возможно на рубеже 1840—1850-х годов, поскольку материалы такого рода Глинка в 1851 году отправлял в Германию очень знаменитому и влиятельному тогда композитору Джакомо Мейерберу для ознакомления с оперой с надеждой на будущую постановку «Руслана» в каком-либо из оперных театров Западной Европы. Рукопись четырехактной «Жизни за царя» некогда была переплетена в четыре тома, но потом, как свидетельствуют немецкие библиографические источники, два тома объединили и всего получилось три. Наиболее вероятное время написания — январь-февраль 1837 года.

В девятом томе находятся в основном сочинения для оркестра (вариации «В память дружбы» для симфонического оркестра на тему нокturna ученика Моцарта и Сальери, крупного австрийского композитора Иоганна Гуммеля, полный текст «Арагонской хоты» и эскиз фрагмента того же произведения, полонез в честь коронации императорской четы при вступлении на престол Александра II, «Вальс-фантазия», а также варианты музыки для концертного исполнения хореографических сцен: «Кракюк» из «Жизни за царя» и «Восточные танцы» из «Руслана»). В качестве примера тех сведений, что наверняка придется пересмотреть после обнаружения берлинских рукописей, приведу партитуру большого симфонического сочинения «В память дружбы», которое ранее считалось лишь оркестровкой чужого опуса, то есть работой по творческому редактированию. Сейчас же стало ясно, что перед нами не просто инструментовка, а громадные по размеру и очень ценные оркестровые вариации — то есть работа полностью авторская.

Однако и партитуры очень хорошо известных произведений в их берлинских версиях нередко более полны во всем, что касается деталей гармонии и оркестровки, динамики и нюансов исполнения, чем те, что находятся в России. Например, выяснилось, что традиционно исполняемое знаменитое рондо Фарлафа «Близок уж час торжества моего...» в наших современных изданиях укорочено на несколько десятков тактов, отчего радикально изменяется представление о музыкальной форме.

Возникают самые различные возможности толкований темповых решений. В одних случаях Глинка по метроному обозначал одни темпы, а в других случаях (но в тех же самых местах) его рукой фиксируются другие. Хотя резкого контраста нет, однако уже сама вариантность показывает, что здесь нет и категорического предписания. Найденные бумаги сообщают нам также немало интересных биографических подробностей. Так, одну из берлинских партитур превращает рукописный (не нотный) текст Глинки, где он на французском языке пишет, что данный вариант «Восточных танцев» из «Руслана и Людмилы» создан специально для концертного исполнения Гектором Берлиозом во Франции в 1845 году, когда русский музыкант приспосабливал духовой оркестр (на театральном жаргоне его называют «банды»), к своеобразному традиционной французскому инструментарию, какого существенно отличался от российского. На том же листе Михаил Иванович выразил свою горячую признательность Берлиозу за честь сотрудничать с ним.

Есть вещи психологически более тонкие. Почти все титульные листы в томе симфонических партитур написаны рукой Глинки. В некоторых случаях это чернильная запись. Но чем ближе болезнь композитора шла к трагическому концу, тем более дрожащим становился почерк. Иногда отчетливо видно, как тяжелооболный музыкант уже из последних сил писал просто карандашом, поскольку не мог держать перо в руках, а потом кто-то — может, он сам в моменты ухудшений своего состояния или же кто-то другой — поверг карандаша пером обводил написанное.

кто быстрее

Открытие, что называется, назрело. К нему независимо друг от друга шли разные исследователи, хотя каждый своим путем. Кроме музыковедов из Москвы рукописи искали в Санкт-Петербурге, Киеве и Берлине. Московский Большой театр организовывал акцию поиска в России и Германии, но о том разговор особый. В Петербурге я хотел бы прежде всего назвать заведующую рукописным отделом библиотеки Санкт-Петербургской консерватории Тамару Скверскую, которая еще в 1998 году, изучив разные источники, связанные прежде всего с именами самого Глинки и его сестры Людмилы Ивановны Шестаковой, выяснила, где должны находиться эти рукописи, и написала письмо в Берлинскую библиотеку. Но поехать в Берлин ей не довелось.

Другой путь испробовал украинский исследователь — выдающийся культуролог и музыковед Сергей Тышко. Он занимался изучением Глинки, его путешествиями по разным странам, составил карту и хронологию зарубежных поездок Глинки. И хотя в берлинских нотных хранилищах тоже не был, но вплотную приблизился к тем же выводам. Интересно также, что этим занимались и немцы. Среди них я, прежде всего, упомяну руководителя музыкального отдела Берлинской библиотеки доктора Хельмут Хелла. Он очень хорошо разбирается в архивах отдела, очень четко атрибутирует рукописи, но, естественно, ему хуже, нежели нам, известны материалы, которые находятся в нашей стране.

Я пришел к тем же результатам, не зная еще ни о работах Сергея Тышко, ни об исследованиях Тамары Скверской, осознав значение Берлинской библиотеки как места возможного нахождения рукописных партитур, сначала интуитивно. Но затем благодаря тридцатилетнему опыту работы в десятках отечественных и зарубежных архивов нашел и логические аргументы. Была и подсказка (устно мне переданная догадка знатоком музыки глинкавской эпохи Александром Розановым), и знание обстоятельств жизни Александра Глазунова, который на рубеже 1920—1930-х годов жил в Берлине и частично видел эти раритеты, хотя в полной мере их значения не понял. Его в большей степени интересовали загадки глинкавской оркестровки, а не происхождение этих партитур. Все же на основании его свидетельств стало многое проясняться.

Оставались, впрочем, серьезные сомнения: сохранилось ли хоть что-то после Второй мировой войны? К счастью, уцелело абсолютно все. Сами немцы долгое время полагали, будто берлинская рукопись «Камаринской» Глинки погибла во время налетов

в Берлине обнаружены авторизованные партитуры Глинки

найденны уникальные рукописи Михаила Глинки

Секретарская работа Якова Нетоева сопровождала творчеству Глинки с середины двадцатых годов и практически до самой смерти композитора. Я глубоко убежден, что четыре пятых партитур Берлина написаны именно рукой Нетоева. Кроме воспоминаний Булгакова и множества разных графических мелочей есть еще несколько важных аргументов. Во-первых, поскольку Глинка сам учил Нетоева писать ноты, почерк ученика до такой степени похож на почерк барина-учителя, что уже в XX веке немецкие исследователи приняли однажды рукопись Нетоева за автограф самого Глинки. Ошибка вполне простительная.

Во-вторых, фрагмент «Арагонской хоты» (хранящийся ныне в Берлине и отображающий признаки двух названных выше почерков) явно имеет характер эскиза. Вряд ли автору музыки был какой-то резон привлекать к подобной работе постороннего для него профессионального переписчика. Иное дело, коли данный эскиз просто диктовался личному крепостному секретарю.

В-третьих, в эпоху Глинки, когда партитуры писались преимущественно гусиным пером, а перо затачивалось индивидуальным перочинным ножиком в характерной для каждого человека манере, у любого пера возникала своя неповторимая заточка. Чернила разводились водой каждый раз заново. Абсолютно нереально было бы повторить идентичный развод чернил при идентичной заточке пера. И потому, если мы на одном нотном листе видим два довольно похожих

сгорать было нечему

До сих пор в истории русской музыки крепко закреплена версия о том, будто оригинальная партитура оперы «Руслан и Людмила» сгорела во время пожара Мариинского театра в 1859 году. Мы стали выяснять, откуда появилась эта формулировка, и выяснения привели нас к вступительной заметке сестры Глинки Л.И. Шестаковой к первому изданию партитуры «Руслана и Людмилы» в 1878 году. В предисловии Людмила Ивановна прямо пишет, что в 1859 году оригинальная партитура «Руслана» сгорела. Систематизируя все сопутствующие обстоятельства — такие, как комплектность партитур, почерк переписчиков, соотношение исторических фактов в письмах и мемуарах, в газетных статьях и судебных делах, — мы обратили внимание на следующее важное обстоятельство: в 1859 году в переписке множества людей, весьма близких автору «Руслана», нет ни одного упоминания о гибели этой партитуры от огня. Более того, сохранилось письмо самого близкого друга Глинки и фанатичного собирателя его автографов Василия Энгельгардта, которое полностью посвящено описанию пожара. Причем письмо выдержано в подчеркнуто ироническом тоне — иногда с мягким, а иногда и с резким юмором, такая карикатура на беспомощность властей. Там даже просматривается злорадство, что театр наконец-то сгорел.

Сейчас мало кто знает, что Театр-цирк был построен в 1840-е годы по типичной чиновничьей идее — объединить оперное искусство с цирковым. Затем оказалась мертворожденной, а театральному зданию не могли найти верного применения. Энгельгардт также иронизирует и над дирекцией императорских театров, поскольку она узнала о пожаре последней — император раньше приехал на место происшествия, нежели дирекция. Действительно, во время этого пожара сгорело двадцать партитур. Но Энгельгардт, как страстный почитатель Глинки и собирающий его рукописей, снимавший с них копии, не мог бы не отметить тот факт, что сгорела такая драгоценность, как авторская партитура «Руслана». В подобном случае у него рука бы не повернулась иронизировать и ерничать.

Глинка умер в 1857 году в Берлине. Его останки с большой торжественностью перевезли в столицу Российской империи, и если бы вслед за тем сгорела партитура «Руслана», поднялся бы вой на всю Россию, однако ничего похожего и в помине не было.

Подозрительно также и то, что в своих воспоминаниях Шестакова противоречит сама себе. В частности, она пишет: «...Глинка оперу «Руслан и Людмила» больше любил и ставил ее несравненно выше «Жизни за царя», а во-вторых, партитура «Жизни за царя» сохранилась в оригинале, тогда как от партитуры «Руслана» были только небольшие наброски».

На основании этих и многих других свидетельств мы пришли к весьма важному заключению, что целостного автографа партитуры оперы «Руслан и Людмила» вообще никогда не существовало. Гореть было нечему. Хорошо известно, как долго Глинка добивался постановки «Жизни за царя». Он знал, сколь медлительны все бюрократические бумаги. Потому о продвижении на сцену «Руслана и Людмилы» решил позаботиться заблаговременно, понимая: работа приближается к концу. Вдобавок он в дипломатических целях посвятил оперу сыну директора императорских театров. Результат оказался ошеломляющим — сочинение было в кратчайшие сроки назначено к премьере. Но тут же выяснилось, что в эти сроки не успевают уложиться сам Глинка. Не оставалось ничего иного, кроме как привлечь сразу несколько профессиональных переписчиков, которые отчасти по эскизам, отчасти по АРС, написанным Нетоевым, отчасти по указаниям или тем самым наброскам, написанным на тумбочке в комнате режиссера, скопировали именно ту партитуру, которая сейчас хранится в Центральной музыкальной библиотеке.

Ныне нам доступны две основные партитуры. Одна петербургская, более ранняя (1842). Другая берлинская, хронологически более поздняя (1850 или 1854) и написанная рукой Нетоева. Она значительно подробнее и потому лучше раскрывает авторский замысел.

никто не говорил полной правды

Любой культурный человек должен отдать дань уважения сестре Глинки за все то, что она сделала для увековечения памяти брата, для пропаганды и издания его сочинений. Но жизнь в России и теперь и тогда окрашена не только в черный и белый цвета. О том, как Шестакова в данном случае уклонялась от исторических фактов, кроме разносторонних в ее собственных воспоминаниях, свидетельствует еще ряд обстоя-

тельств. Прежде всего, это почти десятилетняя судебная тяжба между Людмилой Ивановой и издателем Федором Стелловским. После освобождения крестьян в 1861 году Людмила Ивановна лишилась и части своих имений, и всех своих крепостных мужиков. Она стала, мягко говоря, нагим бедней. Тогда же, в 1861 году, она продала право на издание почти всех сочинений Глинки музыкальному издателю Стелловскому. И не просто продала, а всего лишь за 25 рублей серебром. Это составляло примерно от пяти до семи мужских шерстяных костюмов по расценкам той эпохи. Для сравнения можно уточнить, что, когда Глинка получал за один свой роман 150 рублей серебром, он считал это весьма маленькой суммой. А здесь все произведение — и только за 25 рублей.

В результате сопоставления разных косвенных примет мы пришли к заключению, что названные деньги были фикцией. Они записаны в договоре, скорее всего, для того, чтобы не платить громадный налог на подобный рода сделки. Сколько она получила на самом деле, остается только предполагать. Думается, доказать это мы уже никогда не сможем. Но, так или иначе, если партитура «Руслана» сгорела в 1859-м, Шестакова не имела никакого юридического права подписывать со Стелловским названный договор в 1861 году. Однако тогда о сгоревшей рукописи должен был прекрасно знать и Стелловский. Вдобавок надо заметить: сам Глинка продал партитуру «Руслана» за перспективные гонорары дирекции императорских театров. И еще неизвестно, имел ли кто право ее продавать повторно. Начиная с 1865 года между Стелловским и Шестаковой возник серьезный конфликт, который привел к тому, что уже в 1866 году начало рассматриваться судебное дело, где истец обвинял ответчицу в непредоставлении ему партитуры «Руслана» и требовал уплатить крупный штраф. Речь шла исключительно об этой опере — со всем остальным наследием проблем не было. Дело длилось до смерти Стелловского (1875), причем нигде, никто, ни разу не говорил, будто партитура сгорела — ведь тогда еще судебным порядком очень легко было бы все проверить. В этом процессе никто не говорил всей правды — ни Людмила Шестакова из-за неопределенности юридических прав на партитуру, ни Федор Стелловский из-за фиктивного договора, ни гражданский муж Людмилы Ивановны и ее присяжный поверенный Дмитрий Стасов (родной брат художественного критика Владимира Стасова), поскольку у Дмитрия хранилась одна из копий «Руслана», а отдавать ее ему не хотелось.

На одной из последних страниц судебного дела содержится слова Дмитрия Стасова о том, что, «как всем известно, полной авторской партитуры «Руслана» никогда не было и нет». Дело завершилось смертью Стелловского, после чего Шестакова выкупила у его сестры и наследницы за тысячу рублей права на издание под своим именем. В 1878 году партитура «Руслана» была издана с заметкой, что оригинал сгорел.

Большому — спасибо

В заключение хочу сказать слова огромной благодарности художественному руководству и дирекции Большого театра России, который стал главным идеологом нашего масштабного исследования. Столь объемные текстологические разыскания, реконструкция подлинной оркестровки сценического духового оркестра, производимая композитором Юрием Потеевко специально для премьеры «Руслана и Людмилы» в Большом, не знают прецедентов в истории отечественной оперы. Кроме того, по инициативе Александра Вердниково специально для этого спектакля театр закупил аутентичные духовые инструменты эпохи Глинки, а также старинную арфу и фортепиано глинкавской эпохи, которые лучше имитирует звучание гусель. Большой театр также выдвинул инициативу совместно с Государственным институтом искусствознания подготовить и выпустить в свет еще до спектакля, к 200-летию юбилею Глинки, академическое издание партитуры и клавира «Руслана и Людмилы», которое должно соответствовать самым современным требованиям. В конце апреля 2003 года, когда «Руслан и Людмила» прозвучит с основной сцены Большого театра без купюр, будет показана выставка, посвященная этой опере. В эти же дни в Москве состоится международный симпозиум, посвященный шедевр русской музыкальной культуры.

Вся работа, о которой было рассказано выше и которая, как мы надеемся, будет продолжена, была бы невозможна без активного содействия министра культуры РФ М.Е. Швыдкого, а также многих организаций и частных лиц, в связи с чем мы выражаем глубокую благодарность руководству и сотрудникам Большого театра, Государственного института искусствознания, Центральной музыкальной библиотеки и Мариинского театра, Национальной музыкальной академии Украины, музыкального отдела Государственной библиотеки в Берлине и муниципалитету города Карлсруэ.

Малоизвестная карикатура Карла Брюллова «Глинка в виде геликона» из цикла с условным названием «Глинка сочиняет «Руслана и Людмилу». Копия любезно предоставлена госпожой Шпайдель Зонтрауд (г. Карлсруэ)

мального участия, какое Яков Нетоев принимал во всем, что творил Глинка, я не видел. Прихожу утром к Глинке — Яков встречает меня с радостным лицом и говорит: «Поздравьте нас, Константин Александрович, мы уже совсем окончили каватину и приступили к писанию хора».

Глинка — человек с плохим здоровьем — страдал особой формой полиартрита, при которой чудовищно болели суставы. Иногда от нервного напряжения и болей его начинало трясти. Композитор обладал феноменальным по красоте нотным почерком, но, когда он не мог писать самостоятельно и хотел продолжить сочинение музыки, он просто диктовал своему секретарю ноты, либо наигрывая на фортепиано, либо отдавая ему карандашную скопированную нотный эскиз, а секретарь переводил все в беловик.

Позволю себе обозначить данный феномен новым термином: «авторизованные рукописи секретаря» (АРС). АРС Глинки — это гораздо больше, чем авторизованная копия. Ведь копия создавалась копистом уже после того, как произведение закончено в автографе, между тем как АРС во многих случаях следует не только по историческому значению, но и по хронологии приравнять к оригиналу. АРС максимально близко стоит к полному автографу, охватывая вдобавок и такие виды записей, как эскизы и фрагменты. Для сравнения замечу, что, например, юридический документ, не написанный собственноручно, а лишь бесспорно подписанный вольнозвездителем, имеет силу оригинала. Если мы посмотрим с данной точки зрения на рукописное наследие, которое сохранилось от эпохи Глинки, то наши представления о числе оригиналов расширятся раз в двадцать, если не в тридцать. Речь идет о принципиально новом взгляде на всю совокупность рукописей.

почерка, но при этом только одно перо и один оттенок чернил, все убеждает: работал не сторонний копист, а личный секретарь, и он пользовался тем же письменным прибором, что и сам композитор, который нередко стоял рядом.

Сейчас мы имеем возможность говорить о пяти разной полноты рукописных комплектах «Руслана». Первый из них, связанный исключительно с автографами Глинки, но далеко не полный, хранится в бывшей Публичной, а ныне Российской национальной библиотеке в Санкт-Петербурге. Второй — те пять томов, что сейчас находятся на хранении в Берлине, а в 1857 году были подарены Глинкой знаменитому немецкому теоретику музыки Зигфриду Дену. Третий (также пять томов) составляет достояние Центральной музыкальной библиотеки в Петербурге на улице Росси. Четвертый (самый малый по объему) комплект зафиксирован в фондах Института русской литературы в Петербурге (Пушкинский дом). Пятый комплект был найден в конце ноября 2002 года библиотеками Большого театра России. Последний вариант относится ко времени Глинки и представляет собой огромную ценность.

Комплексный взгляд на все сохранившиеся рукописи «Руслана» дал новые возможности оценить партитуру Центральной музыкальной библиотеки. Группа музыкальных редакторов и научных консультантов, в которую кроме меня входят также композитор Юрий Потеевко и музыковед Надежда Тетерина, атрибутировала эту партитуру как рукопись, написанную несколькими театральными переписчиками, но, несомненно, авторизованную Глинкой в 1842 году. Многие в ней Глинка поправал или вписывал прямо на тумбочке режиссера, в последние дни и часы перед премьерой. Его локоть висел в воздухе, что обозначается весьма явственно в ряде его пометок.