

Наследие Глинки

Нельзя правильно понять историю русской музыки, если указывать ее начало только от Глинки, игнорируя все предшествовавшее многовековое развитие. Но ошибочно, вместе с тем, недооценивать и тот гигантский скачок, который сделал с Глинкой русское музыкальное искусство. Нельзя изучать Глинку изолированно от других его современников, отделив ее трафаретной, ничто не говорящей и не объясняющей уничтожительной кличкой «дилетантов» (даже если и «смягчить» последнюю эпитетом «просвещенных»!); но ошибочно вместе с тем смазывать качественное различие между ними и Глинкой, гениально сумевшим синтезировать их многообразные поиски, поднять на высший уровень и тем придать небывавшую раньше органичность, стройность и строгость музыкальной мысли и языка. Наконец, нельзя верно раскрыть и пути русской музыки второй половины XIX — начала XX вв., если не определить отношения тех или иных творческих направлений к наследию Глинки. Но ошибочно было бы вместе с тем признать только какое-либо одно из них продолжателем великого дела Глинки, отрицая, таким образом, участие остальных в строительстве русского национального музыкального искусства.

При всей своей малочисленности, — писал еще столетия назад Герман Ларош, — произведения Глинки раскрыли нам целый новый мир; здесь впервые, в этом удивительном сочетании строгости и свободы, нашел свое музыкальное выражение народный русский дух, как нашел он свой поэтическое выражение в Пушкине».

К стыду нашему, мы должны, однако, констатировать крайнюю мизерность научной «Глинкианы». Лучшие люди прошлого уделяли немало внимания личности и творчеству Глинки. Статьи Мельгунова, Одоевского, Серова, Стасова, Лароша, Кюндера с тех пор служат ценным пособием в руках каждого, кто хочет ориентироваться в этом вопросе. К сожалению, мы, музыковеды, еще очень мало сделали для советской глинкианы. Несколько ярких страниц в книгах и отдельных очерках Игоря Глебова, интересную брошюру историко-бытового характера проф. К. А. Кузнецова, да новые публикации глинкинских «Записок», «Автобиографии» и «Заметок об инструментарии»? Не называть же здесь вульгаризаторские, упрощенческие рамов-

ские писания, идейное убожество и техническая неграмотность которых уже неоднократно были заслуженно разоблачены!

Ведь еще П. И. Чайковский в одном из своих фельетонов (кстати, об его замечательной музыкально-критической деятельности следовало бы, наконец, вспомнить хотя бы в связи с предстоящим юбилеем) подчеркивал, что «корифей русской музыкальной критики, единодушно поставивший имя Глинки во главе самостоятельной русской школы и, вместе с тем, наряду с именами величайших композиторов всех времен и народов, резко расходится, однако же, между собой относительно двух величайших произведений нашего гениального музыканта — его обеих опер». Чайковский имел здесь в виду известную борьбу приверженцев первой оперы Глинки «Ивана Сусанина» и «руслянистов» в русской критической литературе — борьбу чрезвычайно острую, в которой он сам принял активное участие.

Лишь советское музыковедение наиболее верно и объективно может оценить историческую роль гения Глинки и разобраться в той борьбе, которая велась вокруг его творческого наследия.

Неоценима историческая заслуга «новой русской школы» в привлечении общественного внимания к личности Глинки, в ориентации композиторской молодежи на творчество великого художника. С полным правом поэтому мог писать В. В. Стасов, подводя итоги искусству XIX века, что «Балакиревское товарищество», признав «своим главой и краеугольным камнем русской музыки Глинку, в то время еще непонимаемого, игнорируемого и даже не мало преследуемого», смогло удачно осуществить задачу «распространения справедливого понимания и оценивания Глинки». От «Руслана» и испанский увертюры прямой путь идет к оперному и симфоническому творчеству «кучкистов». В противоречивой эстетической платформе «могучей кучки» может быть никто столь глубоко не воспринял природу глинкинского музыкального эпоса, как А. П. Бородин, открыто признававший себя приверженцем не декламационной линии «Ка-

менного гостя», но мелодической «концертности» (по терминологии Стасова) «Руслана».

Однако «кучкисты» не полностью поняли Глинку. Во-первых, ставя чрезвычайно высоко «Руслана», они недооценивали «Ивана Сусанина» — одну из величайших вершин не только русской, но и мировой музыкальной трагедии. Во-вторых, «кучкисты» с оговорками принимали замечательные принципы оперной драматургии Глинки, который считался «великим лириком» и «великим эпиком», но «вполне» лишенным «элемента драматизма». Более того, Глинку даже упрекали в том, что он не имел «силы и решимости» отделаться от «прежних «устарелых, совершенно безрассудных форм». Вот почему «кучкисты» были наследниками не всего Глинки, вот почему не только сами они вели борьбу с противниками во имя Глинки, но и их противники также наступали на «кучкистов» с именем Глинки на устах.

С другой стороны, А. Н. Серову принадлежит заслуга истинно прозорливой оценки «Ивана Сусанина». Недооценивая «Руслана», подчеркивая, что «Сусанин» весь «вылился» из «драматической задачи», Серов противопоставлял ему «Руслана» как оперу, хотя и обладающую «высокомызыкальными достоинствами», но в которой «отделен» музыкальный интерес от сценического. «Мудрено отыскать кого-нибудь, — писал Серов, — кто бы больше автора читаемых строк выикал в малейшие подробности этой неисчерпаемо богатой партитуры, которую не перестает изучать в продолжение пятнадцати лет и всегда с новым наслаждением. Есть в этой опере много сторон восхитительной обработки гармонической, ритмической и оркестровой, сторон новых, которые по моему убеждению способны вызвать целые отдельные трактаты. Театр требует совсем другого». И дальше, ссылаясь на примеры гениальных в музыкально-драматургическом отношении опер Глюка, Моцарта, Бетховена, Вебера, Вагнера и смело помещая в один ряд с этими шедеврами «Сусанина», Серов утверждал: «Все, что дается на сцене, есть драма, живой дра-

матический организм, иначе и занавес поднимать не следует».

Теоретически осмыслив заветы Глинки-драматурга, Серов попытался реализовать их и в личном композиторском творчестве. Недооцененное до сих пор композиторское наследие Серова показывает, что многое в своем творческом методе Серов старался заимствовать именно у Глинки. Самая тенденция к «драматической правде», к передаче музыкой «всех изгибов музыкально-драматической канвы», самое стремление приблизиться к «формам русской музыки протонародной (которой несметные сокровища в русских песнях)» — со всей очевидностью доказывают преемственность оперных замыслов Серова от «Ивана Сусанина». Даже «Юдифь», на первый взгляд столь особняком стоящая в развитии русского музыкально-театрального искусства, по идейной концепции в известной мере повторяет «Сусанина»: страдания народа в бедственную годину порабощения пришельцами-насильниками и героизм девушки, приносящей себя в жертву во имя народного спасения.

В горячей дискуссии приверженцев «Сусанина» и «руслянистов» принял участие и П. И. Чайковский, поддержавший в основном позицию Серова. Всецело признавая поразительные музыкальные качества «Руслана» и «Людмилы», Чайковский, однако, выставил остроумное утверждение, звучащее почти парадоксом, что «общий недостаток оперы... проистекает из самых ее достоинств». А в другом месте давалось и принципиальное обоснование такому тезису: «крупные произведения искусства ценятся не столько по силе непосредственного творчества, в них проявившегося, сколько по совершенству форм, в которые вылилась эта сила, по равновесию частей, по удачному слиянию идеи с ее внешним выражением. Ведь Бетховен недаром считается безусловно первым из композиторов...»

В Глинке не только «кучкисты», но и Чайковский обрели своего учителя. Преемственность завоеванных мировым искусством форм, драматическая насыщенность, психологическая углубленность, а особенно симфонизм Глинки — вот что воспринял

Чайковский у Глинки. Подобно Глинке, Чайковский видел в музыке средство воплощения внутренней правды и не хотел подчинить мелодику натуралистическому копированию речевых интонаций. Интересно, что даже творческий процесс протекал во многих отношениях сходно у обоих композиторов. Внешний импульс у них рождал поток музыкальных мыслей, уже впоследствии принимавших словесную оболочку; так, например, у Глинки возникла даже знаменитая «Попутная песня», которая непосвященному может представиться, наоборот, образцовым примером воплощения в музыке человеческого говора. Подобно Глинке, Чайковский не чуждался жизненных (бытовых) проявлений музыки, танцевальная же стихия, столь пленявшая и Глинку и столь пленительно им воплощаясь, нашла свое яркое выражение в творчестве Чайковского. Как и Глинка, Чайковский стремился впитать в себя все лучшие достижения мировой музыки; как и Глинка, он полагал мастерство необходимой предпосылкой работы композитора.

«Все искусства, а следовательно и музыка, требуют: 1) чувства... 2) формы», — писал Глинка Кашперову. — «Чувство живет — дает основную идею; форма облекает идею в приличную подходящую раму. Условные формы, как каноны, фуги, вальсы, кадрили и пр., все имеют историческую основу. Чувство и форма это — душа и тело». А разве не в этом коренился принципиальный подход к задачам музыки и Чайковского, столь известный по многим его высказываниям, в том числе и по только что цитированному.

Пора раз и навсегда покончить с традиционным представлением, будто Глинка был лишь гениальным самородком и творил только в силу замечательной интуиции. Пресловутая «богемная» разбросанность Глинки являлась не более, как внешним обличьем. Предстоящее в скором времени опубликование записок и упреждений Глинки в контрапункте у Зигфрида Дена окончательно развеет легенду о Глинке — «гуляке праздном», уже, впрочем, в значительной мере разобла-

ченную его поразительными по глубине и проникновенности «Заметками об инструментарии», только что переизданными после сорока лет незаслуженного забвения.

Вот почему надо бороться и с гнуснейшим рамовским оплевыванием будто бы «антинационального» дела Антона Рубинштейна, утверждавшего профессиональную культуру композитора в России. Если в юношеские годы Рубинштейн еще не сумел оценить все величие Глинки, то впоследствии он ведь поместил его в числе пяти величайших музыкальных гениев мировой истории, а в своих лекциях-концертах фортепианной литературы, прямо ссылаясь на глинкинский опыт, говорил: «Повидимому и у нас fuga должна бы процветать; ее зародыши уже заключаются в способе исполнения народных песен, — однако мы fuga встречаем только у Глинки... Интересно было бы разработать эту форму, взяв в основание русскую народную песню». (Не о том ли, кстати, мечтал и Сергей Танеев!).

Таким образом, все, что было передового, прогрессивного в русской музыке, отправлялось от Глинки, по-своему его понимая, по-своему его интерпретируя и по-своему его продолжая. Охватить же полностью творческую личность и художественное наследие Глинки во всей характерной для него многогранности выпало на долю советского искусства, свободного от односторонности прежних музыкальных течений. Вот почему именно в наши дни наследие Глинки переживает новый, невиданный расцвет. Когда-то Глинка в беседе с сестрой предсказывал, что его поймут лишь через сто лет. Он угадал, хотя не мог, конечно, знать действительную причину. Только в советское время оказались снятыми давние споры: нам одинаково дороги и «Сусанин» и «Руслан», мы восхищаемся симфоническим творчеством Глинки и глубиной его изумительных романсов. И по-новому поняв Пушкина, мы только теперь начинаем осознавать весь истинный смысл замечательной параллели: Глинка — Пушкин.

Проф. С. Л. ГИНЗБУРГ