

Великий Глинка

«Он дал смелость русскому писателю быть русским».

А. Н. Островский о Пушкине.

В мартовской книжке «Русской старины» за 1880 год в связи с пятидесятым спектаклем «Ивана Сусанина» были напечатаны воспоминания известной русской певицы, первой исполнительницы роли Вани в «Сусанине» и Ратмира в «Руслане» — А. Я. Воробьевой-Петровой. Воспоминания эти заняли всего несколько страничек, но в них есть вещи глубоко знаменательные, необычайно важные для понимания музыки Глинки. Воробьева-Петрова подробно рассказывает, между прочим, об истории создания знаменитой оперы «у монастыря» в «Иване Сусанине». Широкому кругу читателей неизвестно, что сцены этой не было в первоначальной редакции оперы. Она была написана Глинкой позднее — специально для Воробьевой-Петровой, по просьбе ее самой и ее мужа — знаменитого баса О. А. Петрова. Написана она была Глинкой в непостижимо короткий срок — буквально в несколько часов. Вечером, на квартире у Кукольника, об этой сцене говорили, а на завтра рано утром композитор принес Петровой уже готовую музыку. Эпизод этот характеризует не только гениальность Глинки, его поразительное мастерство, но и то, как тема и образы «Сусанина» всецело владели тогда композитором, как непринужденно и легко он творил.

В «Воспоминаниях» приведен также один любопытный разговор Петровой с композитором. Речь шла о песенке Вани, которой начинается третье действие оперы. Глинка заявил Петровой: «Песенку из моей оперы, которую я принес, я попрошу вас петь без всякого чувства». «Это», — пишет артистка, — меня несколько изумило, и я сказала ему: «Михаил Иванович, я бы очень хотела исполнить ваше желание, но я на сцене привыкла давать себе ясный отчет — почему я пою какую-нибудь вещь так, а не иначе; и потому прошу объяснить мне, чем вызывается в Вани такая безучастность в этой песенке?» Он мне на это сказал: «Я это объясню Вам, Анна Яковлевна, тем, что

Ваня — спротка, живущий у Сусанина, сидит в избе один, за какую-нибудь легкую работу и напеваает про себя песенку, не придавая никакого значения словам, а обращая более внимания на свою работу». Петрова заканчивает: «...Если когда-нибудь какой-нибудь будущий «Ваня» прочтет эти строки, то будет знать, чего хотел Глинка от этой песенки; главное — он хотел природы и простоты, но отнюдь не итальянской мелодрамы».

Простоты, естественности требовал от искусства Глинка. Но ведь к этому стремилось, этого искало, это утверждало все передовое русское искусство той поры. О Глинке, о его «Сусанине» писалось чрезвычайно много, однако творчество его, в частности оперное, почти никогда не ставилось в связь с развитием русского драматического театра. Ведь, например, Малый театр со Щепкиным переживал тогда ту же эволюцию к естественности и простоте на сцене. Достаточно перечислить «Записки актера» Щепкина, вспомнить его рассказы о князе Проконии Мещеряковом, «который первый в России заговорил на сцене просто, тогда как вся прежняя школа состояла из чтецов и декламаторов»; привести высказывания Щепкина о необходимости в искусстве «естественности истинных чувств», о том, как «мы поехали, поехали (речь идет о ложно-классической манере певучей декламации. — М. Г.), да и бросили»; отрывы о самом Щепкине Белинском, Гоголя, Герцена и др., чтобы понять: то, что совершалось в русском театре (и не только в театре, но и в поэзии, в живописи), и то, что несла в себе первая опера Глинки, представляли собой явления одного порядка, одного стиля. Это было рождение русского реализма.

«Иван Сусанин» был первой реалистической русской оперой, утверждением «нового русского стиля» (слова самого Глинки). И до Глинки были на Руси композиторы (приезжие иностранцы и русские), в их творениях, написанных для русского театра, все более и более утверждалось русское начало, русская народная песня. И до глинкавского «Ивана Сусанина» с большим успехом ставился на сцене другой «Иван Сусанин» — итальянского мастера Катерино Кавоса, дирижера, педагога, композитора, написавшего множество опер, поставившего музыку для балетов знаменитого Дилло. Однако стоит сопоставить и сравнить «Ивана Сусанина» Кавоса и «Сусанина» Глинки, чтобы понять весь смысл огромного переворота в русском музыкаль-

ном искусстве, который совершила первая опера Глинки. Кавосовский «Сусанин» — это любопытный и во всяком случае мастерски сделанный зингшпиль, написанный под влиянием немецких и итальянских классиков. Глинка в «Сусанине» также подвержен влияниям. Но Кавос падал ниц перед Западом, у Глинки же вся культура, все великие достижения западного музыкального искусства были поставлены на службу самобытному, самостоятельному русскому искусству, русскому сюжету, русской идее.

Переходное русское национальное реалистическое искусство 30—40-х годов прошлого столетия развивалось как искусство демократическое. И это также отличительная черта оперы Глинки. Здесь любопытно сопоставить Глинку с Кавосом. Кавосовский Сусанин — это холоп, спасающий царя, русифицированный «герой» полугитальянского, полунемецкого водевиля. Когда-то о русском певце, подвизавшемся в итальянской опере, ходили стишки:

Хоть твой голос — маньифико,
Все же ты о, мой amico,
Необтесанный мужико!

У Кавоса Сусанин выглядел именно таким итальянизированным «необтесанным мужиком». В Сусанине Глинки мы впервые на оперной сцене встречаем настоящего простого русского человека, данного без подмалевки, без сентиментально-спасоходительного похлопывания по плечу.

Много разговоров велось и ведется о патриотизме Сусанина. Но не говорили о характере сусанинского патриотизма у Глинки, что это патриотизм русского крестьянина, рядового человека из народа. Композитора не смутило то обстоятельство, что после 1812 года патриотизм и любовь к родине объявлялись чуть ли не исконной дворянской привилегией! Глинка первый в русской музыке поднял образ русского крестьянина и поставил его в ряд с величайшими героями мирового искусства. И этот образ, запечатленный в «Сусанине», оказался совершенно непохожим на тех добрых квази русских «мужичков», «пейзан», которых выводили в ложноклассических выпренных кукольниковских трагедиях, сентиментальных повестях и русских зингшпилях. Первая опера Глинки — и в этом тоже его огромное историческое значение — закладывала основы психологической драмы в русской опере.

И то, что Сусанин у Глинки показан не только свершающим подвиги, смелым героем, но и любящим отцом, человеком, без-

заветно преданным родине, чрезвычайно обогащает этот образ, делает его правдивым, жизненно-реальным и тем самым поновому более глубоко освещает для нас поэзию его беспримерного патриотического подвига. Сусанин (фигуры Вани, Собинина, Антонида как бы дополняют этот образ) вырастает у Глинки в символ само-го народа, в носителя народных идеалов и чаяний.

Глинка никогда не подлаживался под народ, под народность. К нему полностью могут быть отнесены тургеневские слова о Мопарте и Бетховене: «Народная музыка перешла к ним в плоть и кровь, ожилотворила их и потонула в них...». Это удивительно верно и для Глинки. Он использовал ряд народных песен в «Иване Сусанине» («Сусанин» насыщен не только деревенской крестьянской песней, но и городским музыкальным фольклором), однако нигде эти песни не воспринимаются как «вставные», они «потонули» в музыке «Сусанина». И нельзя различить, где кончается народный мотив и начинается «чистый» Глинка.

Простота, правдивость, реализм, национальная русская самобытность, демократизм и высокий гуманизм отличают оперу Глинки. Но ведь это и есть — «пушкинское» в русском искусстве. Это те черты, которые объединяют для нас русскую литературу и поэзию и русскую музыку, живопись и передовой русский театр. Мы и утверждаем, что «Иван Сусанин» Глинки, как это ни удивительно на первый взгляд (в особенности памятуя вирши барона Розена, составлявшего либретто), — произведение, взлелеянное под крылом пушкинского гения, рожденное идеями и примером его бессмертной поэзии, его вольнолюбивого духа.

«Пушкинские» черты мы находим во всем творчестве Глинки — и в «Руслане» (хотя Глинка ушел далеко от самого стиля юношеской поэмы Пушкина), и в его романах, и в замечательных симфонических творениях Глинки, в его «Камерной» и в его «Испанских увертюрах». (Тот удивительный дар перевоплощения, постижения поэзии, духа другого народа, которым так восторгался в Пушкине Достоевский, был в полной мере свойственен и Глинке, достаточно вспомнить не только «Испанские увертюры», но и еврейские песни в музыке к «Князю Холмскому», и Восток в «Руслане», и польские песни в «Сусанине»).

Для нас неоспоримо, что в огромной мере под влиянием именно Пушкина Глинка

полюбил народное русское искусство, что под влиянием Пушкина он стал первым настоящим русским композитором-профессионалом. И как будто о Глинке сказаны слова, взятые нами эпиграфом к статье, слова Островского о Пушкине. В отношении к гениальному Глинке они звучат: «Он дал смелость русскому композитору быть русским».

Бессмертные творения этого величайшего русского композитора, имя которого стоит рядом с именами Бетховена, Мопарта, Генделя, Глюка, являются для нас не только неиссякаемым источником художественных радостей и вдохновения, но и чудесным, чистым и незамутненным зеркалом души великого народа.

М. ГРИНБЕРГ.

21 февраля состоялся общественный просмотр постановки оперы Глинки «Иван Сусанин». Вслед за «Русланом и Людмилой» Большой театр восстановил ныне на своей сцене одно из замечательнейших мировых оперных произведений, воспевающее доблесть русского народа, его беззаветную преданность и любовь к родине. В этом особый смысл и огромное значение новой постановки Большого театра, — она глубоко современна и актуальна для нас. Она звучит, как призыв и напоминание.

В новом спектакле радует прежде всего прекрасная передача вдохновенной глинкавской музыки дирижером С. А. Самосудом, с предельной выразительностью и тонким мастерством интерпретирующим гениальную партитуру.

Необычайно гармонирует с музыкой оформление спектакля, сделанное художником Вильямсом. Картины чудесной, ласковой русской природы, чуть тронутой позолотой осени, — в первом действии, и дикий, страшный заснеженный бурелом, — в сцене в лесу, утрюмный замок, полный мрачных теней и зловещих отблесков, — в польском акте, — все это замечательно воссоздает стиль эпохи, ярко подчеркивает характер свершающихся драматических событий.

Большое впечатление оставляют танцы второго акта, поставленные балетмейстером Захаровым. В режиссерском отношении (постановщик Б. А. Молчанов) особенно удачна потрясающая сцена в лесу. Роли Сусанина, Антониды, Вани нашли прекрасных исполнителей в лице Рейзена, Пирогова, Барсевой, Жуковской, Златогоровой, Антоновой.

Статья с подробной оценкой премьеры будет дана в следующем номере газеты.