

**Л.Е. Гаккель, профессор**

## **Глинка и петербургские символы**

**(тезисы)**



**1** Петербург и его культура с давних пор стали главной темой моей жизни, моим основным научно-художественным ресурсом. Как не стать, если Петербург есть возможность ценнейших духовных встреч (метафизических, но оттого не менее реальных), если Петербург более всех других российских (а для меня — и мировых) городов позволяет почувствовать вечную истину человеческого существования, некогда выраженную Фридрихом Гельдерлином: «Там, где опасность, идет и спасение». И это в городе без кулис, без стен (отмечено еще Дидро). Но Петербург редкостно сохранен, исполнен покоя, неприступен, потому что вся его история есть торжественное *умирание*; не может быть иной история «умышленного» города, символическое бытие которого предшествовало бытию материальному (мысль В.Н. Топорова) и подчинило себе материальное бытие.

2. Теперь — к моей теме. Сначала немного о Глинке в Петербурге. Из глинкинских адресов назову ранний: Торговая улица, 8, дом Пискарева (1827 – 1828). Здесь Михаил Иванович «в постоянных упорных поисках сочинения музыки» (Б.В. Асафьев). Вокруг него — музыканты-любители: композиторы (А.Е. Варламов), исполнители, рядом — энтузиасты-слушатели. Складывается первый очаг петер-

бургского шубертианства (при жизни Шуберта), имея в виду тесный круг друзей, участвующий в жизни гениального музыканта.

Второй раз подобный очаг возникает в 1836 – 1837 годах на квартире Глинки в Фонарном переулке, 3 (дом Мерца). Вокруг композитора собирается «братия» (П.В. и Н.В. Кукольники, А.П. Лодий, К.П. Брюллов, Я.Ф. Яненко), по своему составу она напоминает шубертовский круг в Вене: музыканты, художники, литераторы (нет только подобий Ансельму Хюттенбреннеру – будь они, мы бы услышали Вальс-фантазию Глинки спустя 40 лет после написания, как это случилось с шубертовской Неоконченной симфонией по вине Хюттенбреннера!).

Когда весной нынешнего года открывали мемориальную доску на доме Мерца, я жалел, что в тексте доски упомянуты только оперы Глинки, но не сказано о Вальсе-фантазии, романсе «Я помню чудное мгновение». В Фонарном был сочинен еще и романс «Ночной смотр» на стихи В.А. Жуковского – едва ли не единственный отклик композитора на *военную* составляющую петербургской истории и петербургской культуры (а ведь Петербург искони город казарменный, и касания к Петербургу таких великих людей русской культуры, как М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков, М.Ю. Лермонтов, Л.Н. Толстой в биографическом плане были касаниями к петербургскому военному сословию, петербургской казарме). Попутно замечу, что война в «Ночном смотре» показана «со стороны врага» (Наполеона), но с каким огромным благородством, с какой человечностью дал Глинка этого «врага»...

И еще – о Глинке в Петербурге. Недалеко от Фонарного переулка – Галерная улица, на которой жил А.С. Пушкин в 1831 – 1832 годах. Недалеко – Малая Морская, на которой в 1834 – 1836 годах жил Н.В. Гоголь. Да, именно здесь «русская культура справляла свои ... триумфы, изменившие русского человека» (В.Н. Топоров). Духовный состав этого городского треугольника есть нечто *плотное* (воспользуюсь словом гоголевского цирюльника Ивана Яковлевича, нашедшего «плотное» – нос – в свежем хлебце). Чувствуем «синкопы, по которым можно судить ... об ореоле /петербургского/ текста» (второй раз цитирую работу В.Н. Топорова, которой, уверен, суждено научное бессмертие: «Петербург и петербургский текст русской литературы». 1993).

Глинка чудесным образом сотрудничал с обоими своими *соседами* при жизни обоих. О пушкинских сюжетах и текстах говорить не приходится, что касается Гоголя, то имею в виду симфонию «Тарас Бульба», начатую сочинением в 1848 году, но в дальнейшем не получившую продолжения (к этому еще вернусь).

(Уместно ли напомнить, что все трое — Глинка, Пушкин и Гоголь — не были уроженцами Петербурга? И когда Стравинский, петербуржец и житель петербургской Коломны, спустя век посвятил свою «коломенскую» оперу «Мавра» Пушкину, Глинке и Чайковскому, им, я полагаю, владел соблазн принести *не петербуржцам по рождению* истинно петербургский дар).

3. О «петербургском» в Глинке. Назову несколько важнейших петербургских составляющих. Назову в этой связи и несколько глинкинских шедевров.

Вальс-фантазия. В нем воплощен петербургский *балет*, то есть высокий строй, высокая упорядоченность Петербурга как культурно-исторического организма. Как и в балете, всё в Петербурге «знает свое место», и я имею в виду не только сословное, чиновное устройство Петербурга, но и гармонию его свойств и его облика. «Знать свое место» — это, если угодно, *motto* Петербурга, формула его исключительности в России.

И еще — о балете. Петербургский балет — и Вальс-фантазия Глинки — символизируют собой *инобытие*, и не в том дело, что Вальс-фантазия внеположен материальной жизни города (например, попыткам в середине 1830-х годов заасфальтировать Тучков мост или осветить газом Дворцовую площадь); он стоит вне петербургской чертовщины, той чертовщины, во славу которой много потрудились петербургская литература уже ко временам Глинки.

Глинкой передан *блеск* Петербурга — в увертюре к «Руслану и Людмиле», в «Попутной песне». В последней — не только энергия и движение города, но и его гул (непрерывное звучание инструментального фона), его *шевеление* («Петербург весь шевелится, от погребов до чердаков», Гоголь).

О *многоязычности* Петербурга многократно напоминают глинкинские творения: польский акт «Жизни за царя», испанские увертюры. В увертюрах всё подлинно, всё — «с природы» (три года Глинка прожил в Италии, два года — в Испании). Всюду средиземноморские

пейзажи, но, вместе с тем, всё необыкновенно упорядоченно, «опрятно» (любимое слово Глинки), можно назвать этот стиль *идеальным* и вспомнить старшего современника Глинки Сильвестра Щедрина — итальянские пейзажи с натуры и чистая, «идеальная» манера живописи.

О «государственном достоинстве» Петербурга, о его имперском величии. Начало увертюры к «Жизни за царя» слишком напоминает начало бетховенского «Кориолана», чтобы не подумать о «государственных мотивах» в творчестве Глинки. Разумеется, польский акт «Жизни за царя» следует упомянуть в этой связи, но вновь скажу о необыкновенном благородстве Глинки-государственника. На сцене — поляки, враги, но они элегантны, красивы, лишены и тени карикатуры. Не забудем, что в 1836 году ближайшим прошлым было польское восстание, штурм Варшавы войсками Паскевича (на эти события Пушкин отозвался стихотворением «Клеветникам России», а Тютчев написал: «Так мы над горестной Варшавой // Удар свершили роковой, // Да купим сей ценой кровавой // России целость и покой»). Недаром петербургский партер молчал по окончании второго акта на премьере «Жизни за царя».

И впору сказать, что опера «Жизнь за царя» (как известно, названная Глинкой вначале «Иваном Сусаниным») была сочинена «против Петербурга»: для композитора ценности «сердца», «семьи» выше государственных ценностей. Доблесть нещадно критикуемого молодого режиссера Дмитрия Чернякова, недавно поставившего «Жизнь за царя» в Мариинском театре, как раз и состоит в том, что *семью* он сделал главным содержанием спектакля, а польский акт показал «без врагов», разве что *город* стал врагом сусанинской *деревни*, и Черняков не удержался от некоей сатиры на современную Москву...

4. Петербургское присутствие в судьбе и музыке Глинки сказалось вполне традиционным образом: жизнь любого художника постепенно омрачается, если она протекает в Петербурге и наполняется дыханием этого города. Омрачился, «потемнел» и Глинка. Поздние сочинения показательны, особенно последний глинкинский романс «Не говори, что сердцу больно» (написан в Москве, но по истечении петербургских месяцев перед окончательным отъездом из России). Слышим нечто погребальное (тромбоны!) по краям этого романса на иронический текст Н.Ф. Павлова.



5. Прямо — к теме «петербургских символов».

Символическим мотивом петербургской культуры был и остается «мотив гибели» и в постоянной связи с ним — «мотив холода», зимы, вьюги, «леденящей струи» (Вл.С. Соловьев). На вершинах психологической выразительности, доступной композиторскому искусству, находится предсмертная сцена Сусанина, а что, как не петербургская вьюга, слышно в струнном фугато *ppp* по окончании сцены — гибельный холод под снегом...

Если основным измерением Петербурга является пустое пространство, а «пустота» становится важнейшим петербургским символом, то не это ли вспоминается и чувствуется в начале арии «О поле, поле» из «Руслана и Людмилы»: три октавы проходят снизу вверх виолончели и контрабасы без всякого динамического нарастания.

А петербургское «двойничество», взаимное отражение небес и вод, делающее петербургские линии зыбкими, а город — прозрачным и призрачным (напрашивающаяся игра смыслов)? Еле намеченную полифонию находим мы в вокальных баркаролах Глинки («Уснули голубые» и «Финский залив»), ее достаточно, чтобы передать эти «призрачность и прозрачность». Кстати, о Баркароле («Уснули голубые»): она входит в цикл «Прощание с Петербургом», и хотя название цикла принадлежит не Глинке, вольно или неволью прощается он здесь с многоязыким городом (в «Болеро», «Еврейской песне»), с «умышленным» Петербургом (романс «Жаворонок» как чудо бесхитростной «сельской» выразительности).

6. Есть еще один петербургский мотив, еще одна остро-петербургская антиномия. Мало незавершенного, хаотичного в городе, рожденном единой волей и по единому плану. Но «незавершенное» тем сильнее воздействует, тем больше беспокоит. Глинка, как уже сказано, оставил работу над симфонией «Тарас Бульба». Не потому ли это, что в дело неким иррациональным образом вмешался Гоголь? Ведь и Мусоргский не завершил обе свои гоголевские оперы, а Шостакович — своих «Игроков» на неизменный гоголевский текст. Причина, как я подозреваю, в том, что Гоголь не только жестокий гений, но еще и гений равнодушный, недаром он прирожденный комедиограф, а комедия (по глубокой мысли А. Бергсона) может существовать лишь в атмосфере равнодушия: комедиографу без-

различны «люди, какие они на самом деле», важны маски, и резкая психологическая редукция здесь неизбежна. Тогда, кстати, выходит, что «Нос» Шостаковича – анти-гоголевская опера, ибо в ней столько трагического (хотя бы сцена отъезда дилижанса). Шостакович жесток, но не равнодушен! (Может быть, единственным подлинно гоголевским гением-композитором в России стоит считать Прокофьева, не написавшего ни строчки «по Гоголю». «Лирика, уходящая ввысь, и ирония, обращенная к тому, что внизу», — сказанное В.В. Розановым о Гоголе можно отнести и к Прокофьеву).

7. Глинка в полной мере испытал воздействие одиночества как исконно петербургского бытийного статуса. Не беру биографическую мерку. Но в творческом отношении за Глинкой или вместе с Глинкой не хотели идти в России. Новая русская школа двинулась вслед за Даргомыжским: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды». Понадобился Стравинский, чтобы оценить глинкинский обобщенный *идеальный* стиль и пойти за Глинкой в опере-оратории «Царь Эдип» (см. также высказывание Стравинского о «Жизни за царя» в связи с «Царем Эдипом»). До Стравинского ближе всех к Глинке был, возможно, Римский-Корсаков – учитель Стравинского – в опере-балете «Млада»: главные герои здесь бездеятельны и жертвенны, и это напоминает о «Руслане и Людмиле» с ее волшебными превращениями и о «Жизни за царя» с ее торжеством жертвенности (Сусанина не спасли и не спасали, и в этом смысле можно считать справедливым купирование арии Собинина в IV акте – не из-за высоких *до* и *ре-бемоля*, а за ненужностью именно в «жертвенном» сюжете). Все тот же Дмитрий Черняков был на редкость убедителен, решая финал «Жизни за царя» в спектакле Мариинского театра: государственные торжества – на втором плане, а на первом – траур семьи, если угодно, торжество жертвенности.

Последнее. Вновь процитирую В.Н. Топорова: «Этот/петербургский/текст знает своих Исайй, Иеремий, ... Даниилов» — и продолжу: Петербург знает Глинку, мудрого и благочестивого *Даниила* нашей музыки, знает Мусоргского как *Исайю*, напороочившего столь многое — свершившееся — в русском и мировом музыкальном искусстве, знает *Иеремий* — Чайковского и Шостаковича, посылавших в небеса свои тревогу и отчаяние.

Глинка участвует в фатальном петербургском выборе: «рухнуть в бездну» (Д.С. Мережковский) или жить, обновляясь (на вторую возможность указано в самом названии главной петербургской реки). Петербургские гуманитарии в знаменитой «Переписке из двух углов» говорили о подобном же выборе. «Забвение освобождает и живит» (М.О. Гершензон); «Освобождает память, порабощает и умерщвляет забвение» (Вяч.И. Иванов). Забвение очищает, избавляет от культурно-исторического лицемерия, открывает нам *Неву*. Память дает увидеть меру и иерархию вещей, вводит в обладание *культурой*, которая и есть мера и иерархия в духовной жизни.

Благодаря музыке Глинки с ее чистотой идеального, с ее земным богатством у нас есть оба этих огромных приобретения.

