

## ГЛИНКА И ЕГО «ДЕЛО»

Временами кажется, что история – это успешнее прошлое, что давние события, обстоятельства, проблемы остались где-то в былых временах. На самом деле прошлое всегда с нами и составляет существенную часть настоящего. Характерный пример – судьба того, что когда-то было названо «делом Глинки». Это образное выражение, вошедшее в русскую культуру в последней трети XIX века, представляет собой фразеологизм, по смыслу и стилистике весьма органично входящий в художественно-идеологический сленг русской культуры второй половины XIX – первой половины XX века. Будучи метафорой чрезвычайно большой семантической емкости, выражение «дело Глинки», на первый взгляд, представляется столь самодостаточным и «самообъясняющимся», что и по сей день, кажется, дает возможность обобщить собой едва ли не весь возможный свод серьезных проблем, отдельных вопросов и частных замечаний, связанных с понимаем роли и значения М. Глинки в русской и мировой культуре, с исследованием его жизни и творчества, с исполнением его произведений и сохранением памятных мест его пребывания в России и за рубежом и т. д. и т. п.<sup>1</sup>

Вместе с тем, у каждого, кто употреблял эту фразеологему, она получала свой неповторимый подтекст, который, благодаря некоторой ее повышенной пафосности, оставлял в культуре особый след, накладывая специфический отпечаток на дальнейшее понимание места глинкинского наследия в русской и мировой культуре на всем протяжении его исторической жизни вплоть до наших дней. Все это заставляет нас попытаться проанализировать си-

туацию возникновения самого выражения, историю его бытования и воздействия на культуру.

Судя по всему, выражение – «дело Глинки» было введено в употребление В. Стасовым, а затем, будучи подхваченным его последователями и, в частности, Б. Асафьевым, стало общим местом отечественного музыкознания. Самый ранний пример полноценного употребления этой метафоры Стасовым известен нам по опубликованной 10 декабря 1878 года в газете «Новое время» статье «Печатная партитура „Руслана и Людмилы“ Глинки», посвященной выходу в свет первого издания оркестровой партитуры этой оперы. Завершая статью, он писал: «Дай Бог, чтоб нашему отечеству пришлось увидеть в числе лучших сынов своих еще много художников, талантливо продолжающих и ведущих далее дело Глинки, но дай Бог, чтоб участь их была менее тяжка и печальна, чем участь Глинки, не признанного и осмеянного среди самого высокого, бессмертного его творчества» [28, 387].

К сожалению, ни здесь, ни в других известных нам случаях употребления данного выражения Стасов напрямую не говорит о том, как он понимает суть «дела Глинки». Подобная недосказанность вообще свойственна Стасову, у которого образно-ассоциативный тип мышления (или только суждений и высказываний?) нередко преобладал над логическим. При этом все же надо признать, что стасовская образность, как правило, носит внутренне выверенный, системный характер и любая метафора, аллюзия или ассоциация обнаруживают у него свою встроенность в некое целостное представление, которое может иметь достаточно сложную и стройную конструкцию логического обоснования. Поскольку же такая контекстная системность проявляется и в случае употреблением Стасовым выражения «дело Глинки», можно допустить, что сам-

<sup>1</sup> Летом 1999 года в Санкт-Петербурге и Смоленске под эгидой фонда Сороса Гуманитарным фондом им. М. И. Глинки была проведена большая научная конференция под названием «Глинка и его дело», собравшая более 40 докладчиков со всей России.

то он хорошо отдавал себе отчет в том, что же хотел обозначить этой метафорой, однако по некоторым причинам не считал нужным раскрывать это публично. Благодаря той же системности и у нас есть возможность «реконструировать» смысл, который Стасов скрывал за этим выражением. Основанием тому служит информация, содержащаяся в ряде других его высказываний и в высказываниях его коллег или оппонентов, которая обнаруживает связи с этой проблемой. Главное же, такую информацию следует видеть в проясняющем ее культурно-историческом контексте.

Первоначальным материалом в этом плане служит реплика, из письма В. Стасова М. Балакиреву от 13 февраля 1861 года. Стасов пишет: «Мне кажется, что „Лиром“ и еще двумя-тремя вещами Вы навсегда распрощаетесь с общей европейской музыкой и скоро уже перейдете окончательно к тому делу, для которого родились на свет: музыка новая, великая, неслыханная, невиданная, еще *новее* по формам (а главное по содержанию), чем та, которую у нас *затеял ко всеобщему скандалу Глинка*» [3, 122].

В общей композиции письма эта реплика оказалась между разухабистыми упражнениями в ерничестве<sup>2</sup> при изложении каких-то сиюминутной важности обстоятельств и следующей далее развернутой серьезной литературной программой «про новгородского гостя (кушца) *Садку*» для симфонии, предлагаемой Балакиреву. Общий импровизационный характер письма, демонстративно случайное смысловое окружение интересующего нас высказывания, и то, что оба составляющих мифологему элемента даны пока еще в раздельности, свидетельствуют: здесь отражен едва ли не момент зарождения метафоры, связанной со словом «дело» и с именем Глинки. Чрезвычайно важным и знаменательным представляется и то, что, во-первых, реплика посвящена Балакиреву, и «дело» в ней связано именно с ним, а не с упоминаемым рядом Глинкой. Во-вторых, «дело» понимается как «музыка новая, великая, неслыханная, невиданная» – такая, которой еще не было у Глинки, скончавшегося, кстати, чуть ли не число в число ровно за 4 года до

написания письма<sup>3</sup>. В-третьих, эта музыка не должна быть «общей европейской музыкой» – и это само по себе не очень понятно, особенно, если учесть, что упомянутого здесь балакиревского «Лиры» никак нельзя считать «неевропейской» музыкой и заставляет лишь очень осторожно допускать, что в этой позиции скрывается выпад в адрес все того же Глинки, в музыке которого так много раздражавших Стасова элементов западноевропейской технологии. В-четвертых, Глинка здесь назван только для сравнения, ибо предполагаемая «новая музыка», понимаемая как «дело», должна быть «еще *новее* по формам (а главное по содержанию), чем та, которую у нас *затеял... Глинка*». Глинкинская же музыка в таком случае не подходит для «дела» и по своим «формам», «а главное по содержанию» (!). Наконец, в-пятых, музыка Глинки оценивается лишь с точки зрения «скандальности» ее «затеи». К тому же в приведенном фрагменте имеются признаки особой словесно-стилевой игры, в которой эпитеты высокого слога «новая, великая, неслыханная, невиданная», применяемые Стасовым в определении будущей музыки-«дела», оказываются явно противопоставленными просторечным и нарочито сниженным речевым оборотам, относящимся к музыке Глинки – он ее «*затеял*», да еще «*ко всеобщему скандалу*»!

Итак – пять позиций, в различной степени приближенности характеризующие здесь первоначальные, образца 1861 года, взаимоотношения между двумя составляющими будущую метафору «дело Глинки» элементами, оказываются отнюдь не адекватными стасовской «самоочевидной» мифологеме 1878 года. Для удобства обозначим выявляемые в письме 1861 года функциональные отношения между этими элементами первоначальной формулой. Главное для нас в этой формуле то, что элементы – «дело» и «Глинка» оказались разъединенными. Более того, Глинка фактически оказывается в некотором смысле не совсем «доросшим» до этого «дела».

Надо полагать, что первоначальная формула музыкального «дела» в России у Стасова сложилась в 1861 году отнюдь не случайно, как, впрочем, столь

<sup>2</sup> Здесь Стасов употреблял непечатные выражения, скрытые издателями письма за многоточиями в квадратных скобках. Впрочем, демонстративная эпатажность общего тона изложения ощущается и без раскрытия этих скобок, хотя бы в нарочито непристойных намеках относительно предлагаемых действий Мусоргского у некоей Марьи или в объяснении причин называть Мариинский театр «борделеобразным» и пр. Подробнее о содержании этого письма и о выражениях, скрытых многоточиями, см. [33, 273].

<sup>3</sup> Глинка умер 3 февраля 1857 года. Поэтому позволю себе предположить, что Балакирев и Стасов, будучи в числе тех, кто не только высоко ценил музыку Глинки, но и близко его знал, скорее всего, поминали покойного в дни четвертой годовщины со дня его смерти. Вполне возможно, что именно в эти дни, т. е. еще до стасовского письма, датированного 13 февраля они уже вели разговоры о будущих судьбах русской музыки, о роли и месте в ней Глинки и его композиторского наследия. Письмо же в таком случае может считаться первым опытом фиксации этих рассуждений.

же не случайным стало и то, как эта формула видоизменилась к 1878 году. Поводом для такого изменения послужил целый ряд причин объективного и субъективного характера в истории русской музыки. Неизменным же в ней оставалось лишь значение ключевого слова – «дело».

Слово это попало в первоначальную стасовскую формулу из лексикона «шестидесятничества»<sup>4</sup>, где оно выполняло весьма важную функцию. Им, как правило, обозначалось нечто вроде бы всем понятное, но одновременно таинственное и не поддающееся точному определению. В целом это «нечто» сводилось ко всему тому многообразию говорений и поступков, которое выделяло в российской действительности с конца 50-х и, пожалуй, вплоть до начала 80-х годов XIX века людей, считавших себя передовой частью общества и преследующих цели, если и не обязательно революционного ниспровержения существующего порядка, то, по крайней мере, хоть как-то выраженного оппозиционно отношения к официальным властям.

Это «культовое» слово своего времени, как большинство подобных «самоочевидных» выражений, не требовало для современников точного объяснения. Им пользовались в бытовых разговорах и в политических дискуссиях, оно сохранилось в эпистолярном наследии эпохи, в дневниках, а главное, в равной мере, как в либерально-демократической, так и в антинигилистической литературе того времени. Так в романе И. Тургенева «Отцы и дети» (1862) после смерти Базарова один из персонажей – Ситников, «тоже готовящийся быть великим, толчется в Петербурге и, по его уверениям, продолжает „дело“ Базарова» (цит. по [29, 181]). Термином «дело» свободно пользуется в 60-е годы А. Герцен: «польское дело», «дело освобождения крестьян», «дело образования» [5, 256, 264, 265]. Именно по причине «культового» значения этого слова оно было использовано в названии главной программной книги «шестидесятников» – романа Н. Чернышевского «Что делать?» (1863). В 1866–1888 годах в Петербурге изда-

вался журнал «Дело», олицетворявший в либерально настроенных кругах русского общества «честную русскую мысль»<sup>5</sup>.

Причастностью к «делу» кичатся герои антинигилистического романа Н. Лескова «Некуда» (1864) [16, 201, 331, 362, 363 и далее]. Более чем остро и беспощадно особенности мифологемы «дела» и подробности ее воплощения в русской жизни 60-х годов XIX века раскрыты в романе Ф. Достоевского «Бесы» (1871–1872)<sup>6</sup>. И хотя в целом эта мифологема там расписывается как «одна самая невинная, милая, вполне русская веселенькая либеральная болтовня» [7, 43], чудовищные масштабы фантазматических, которые она может претерпевать в отдельных случаях реальной жизни, здесь крайне показательны<sup>7</sup>.

Конечно же, Стасов, как и большинство его радикально настроенных современников ни в коей мере и не помышлял доходить в своих либерально-демократических суждениях и поступках до крайностей, описанных Достоевским. И все-таки его деятельность выходила за рамки «невинной, милой, вполне русской либеральной болтовни». Более того, он принадлежал к числу тех людей, которые не просто «говорили», а «говорили» очень громко и как раз то, что производило в русском обществе эффект, вызывало в нем сильную реакцию. Фактически в ряде своих проявлений в области художественно-эстетической полемики он оказывался одним из наиболее ярких, если не сказать, одиозных воплощений так называемых «людей дела»<sup>8</sup>. Говоря все это, необходимо пояснить, что тем самым вовсе не исчерпывается целостная характеристика этого замечательного человека, и со счетов вовсе не сбрасывается та несомненно выдающаяся роль, которую он сыграл в русской культуре. Однако сказанное крайне важно, и не только для прояснения смысла термина «дело» в контексте риторики Стасова, но и для понимания общего комплекса черт его характера и их проявлений, составляющих образ этой очень непростой и крайне противоречивой личности.

<sup>4</sup> Из того же лексикона Стасов заимствовал и другое характерное для своего жаргона слово – «кучка», впервые употребленного применительно к пяти композиторам Новой русской школы в статье «Славянский концерт г. Балакирева», опубликованной в газете Санкт-Петербургские ведомости 13 мая 1867 г. В демократическом лексиконе шестидесятничества «кучками» назывались группы революционеров, как правило, состоящие из пяти человек (см. об этом [18, 148] ср. в романе Достоевского «Бесы» [7, 360, 361, 374, 375, 383, 387, 388 и т. д.]

<sup>5</sup> См. пародийное обыгрывание положения этого журнала в русской общественной жизни в знаменитой «кадрилли литературы» в романе Достоевского «Бесы».

<sup>6</sup> См., например, некоторые из начальных случаев употребления им этой мифологемы [7, 27, 36, 43, 82 и далее].

<sup>7</sup> В XX веке это слово сначала стало лозунговым элементом – «в борьбе за дело рабочих (коммунистической партии, мира и т.п.)», а затем приобрело еще и новый страшный смысл в обозначении сталинских политических обвинительных процессов – «дело врачей»!

<sup>8</sup> Подробнее об этом см. [32, 111–117] или [34, 122–141].

В целом проблема противоречивости проявлений Стасова в русской культуре и неоднозначности оценки его фигуры современниками нова в науке<sup>9</sup>. Поэтому здесь мы ограничимся лишь некоторыми упоминаниями о том, как деятельность Стасова, а точнее, «стасовщина» вписывалась в русскую культуру. Оставив за скобками хорошо известные выпады в его адрес со стороны таких современников как, например, Тургенев и Салтыков-Щедрин, выведивших его в своих сочинениях под «говорящими» фамилиями Скоропихина (И. Тургенев. «Новь», 1877) или Неуважай-Корыто (Салтыков-Щедрин. «Недоконченные беседы», 1873–1885, «Дневник провинциала в Петербурге», 1872), или А. Никитенко, с негативным оттенком упоминавшего его в своем дневнике [19, 383], отметим, что наиболее существенным в этом смысле оказывается суд истории. Уже в первом постстасовском поколении обнаруживается тенденция к его неприятию, которая у одних выражается в полном игнорировании самого факта его существования<sup>10</sup>, а у других в обвинении его в «фальшивой пошлятине»<sup>11</sup>. Даже в посвященной 100-летней годовщине Стасова и в целом одобрительно написанной статье В. Каратыгина, автор вынужден был признать: «Иным из нас, дожившим до векового юбилея Стасова, может показаться критическая и вообще художественно-публицистическая деятельность Стасова слишком крайней, прямолинейной, тенденциозной, пристрастной в пользу односторонней идеологии. Она, действительно, была такой. Я решусь даже сказать, что мне лично не хотелось бы, чтобы когда-нибудь в нашей серьезной литературе об искусстве повторилось явление, подобное 4 томам стасовских сочинений» [11, 319]. Наиболее же существенным для понимания противоречивости личности Стасова представляется

следующий пассаж из воспоминаний о нем Б. Асафьева: «Я обожал Стасова его же переписки с Чайковским, и Стасова – собеседника о Чаадаеве и Герцене, Стасова, восхитительно читавшего пушкинского „Пророка“, Стасова, романтически вчувствовавшегося в Шекспира, но я вставал в тупик перед «стасовщиной» с Ропетом и прочими атрибутами, Стасовым, аплодировавшим безусловно нередкой мертвечине на концертах беляевского кружка и тут же мне на ухо громко шептавшем: „дрянь-с!“ Было обидно за него» [2, 405–406].

Внутренняя противоречивость натуры Стасова и его одиозная страсть ко всеобщей идеологизации отразились в его взглядах – как на «дело», которое предназначалось русской музыке в «первоначальной» формуле отнюдь не Глинке, так и на самого Глинку, с которым, в конечном счете, это «дело» все-таки оказалось у него связанным в формуле 1878 года. Это особенно заметно при сравнении того, как употребляли термин «дело», в значении близком к стасовскому и также в связи с творчеством Глинки его современники. Например, Г. Ларош уже в своей дебютной статье так писал о «глинчинской музыке»: «Распространение ее по всему музыкальному свету во славу России и ее гения-самородка должно быть главным нашим делом» [14, 35]. В меньшей степени этот термин увязан у него с Глинкой в статье 1879 года, посвященной пятисотому представлению оперы «Жизнь за Царя»: «Иначе пошло дело русской оперы, иной характер приняли представления «Жизни за Царя» после пожара прежнего Мариинского театра...» [15, 189].

Столь же спокойный, позитивный тон звучит и в случае употребления термина «дело» в сочетании с именем Глинки у А. Серова, писавшего, в частности, в 1866 году: «Вообще, как я заметил, Глинка решился дать прямой поворот музыкально-драматическому делу и придал своему творчеству необычайно-оригинальный характер» [25, 57].

У Стасова же «дело» всегда связано с какими-то эмоционально-взвинченными или преувеличенными оценками: **небывалого** в русской музыке – в цитированном письме 1861 года; **трагического** в судьбе Глинки – в упомянутой статье 1878 года; **скандального** во взаимоотношениях самого Стасова с бывшими соратниками – в другом письме Балакиреву от 3 июня 1887 года, где он рассказывает о своем возмущении поведением Н. Римского-Корсакова: «Меня возмутило известие... что Римлянину хотят дать дирижировать 25 „популярных“ концертов.

<sup>9</sup> См., например, [12] и обе наши упомянутые выше статьи о взаимоотношениях между Стасовым и Салтыковым-Щедриным [32; 34].

<sup>10</sup> Так, например, Мясковский и Прокофьев в частной своей почти полувековой переписке ни разу не вспомнили о нем (см. [21]). Для них он фактически утратил свое значение в культуре (или был ими нетерпим?..)

<sup>11</sup> Это выражение использовал П. Сувчинский (1892–1985) в своем письме к М. Юдиной от 3 марта 1960 года. Он, в частности, писал: «Только что кончил для французской музыкальной энциклопедии большие статьи о Глинке и Чайковском. Как бы мне хотелось показать Вам эти статьи! Было очень трудно, но мне кажется, пора избавиться от рутины и найти новые слова, новые оценки для всей русской музыки. Не считайте это за умеренное самомнение, но... я думаю, что Вы меня поймете. Я нарочно взял самые заезженные темы; ведь русское «музыкаведение», начиная Стасовым, задыхается в какой-то фальшивой пошлятине» [20, 332].

Я и написал, на другой день после Духова дня, письмо к Римлянину, где говорил, как мне все это *тошно*, что все их отношения к консерв[атории] и Рубиншт[ейну] – *униатство* (а со стороны Кюи и прямое *рenegатство*), что русская школа должна держаться самостоятельно, не идти в *батраки и подмастерья* к Рубиншт[ейну], работать на его «славу» и «пользу», а вести сама от себя **свое дело** (выделено мною. – С. Ф.), и что, конечно, Глинка никогда не пошел бы под начальство Рубиншт[ейна], ни в консерватории, ни в концертах» [4, 105].

Таким образом, термин «дело» в обеих стасовских формулах (1861 и 1878 годов) – благодаря, с одной стороны, крайней противоречивости облика В. Стасова и одиозности его фигуры в глазах многих современников, с другой стороны, по причине своей мифологичности в системе ценностей «шестидесятничества» – изначально приобретал какой-то двусмысленный характер. Он обладал свойством лозунга, зовущего вперед и бросающего некий вызов современникам; предполагал высокий пафос и некую созидательную перспективу, но одновременно был скандально замешан на своей сленговой принадлежности к мифологии того, что Н. Лесков обозначил как «самая невинная милая, вполне русская веселенькая либеральная болтовня». Вместе с тем, из-за отсутствия расшифровки своего содержания в целом он окрашивал обе формулы оттенками иллюзорности или даже самообмана, то есть всего того, что Асафьев назвал «стасовщиной». Главным же свойством этого элемента в каждой из формул было то, что он накладывал особый отпечаток идеологизированности и даже одиозности на второй их «элемент» – на того, кого Стасов выбирал в данный момент в качестве олицетворения этого «дела», закрепляя и за ним свойства мифологемы. И это имело крайне важные последствия для русской музыкальной культуры, ибо несмотря на безусловную самостоятельность и принципиальную независимость суждений самого Стасова, эти мифологемы у него возникали отнюдь не случайно и отражали некие групповые или самые общие представления своего времени. А уже благодаря Стасову они приобретали известность и переходили в историю. Так, в частности, воздействие мифологем обеих стасовских формул «дела» и по сей день сказывается на судьбе не только художественного наследия Глинки и Балакирева, или на понимании их роли

в русской культуре, но даже и на общей направленности развития русской музыки из XIX века в будущее.

Иллюзии и обольщения первоначальной формулой оказались развеянными уже к середине 60-х годов. Балакирев так и не оправдал надежд и не смог превзойти Глинку ни по одному из параметров, обозначенных в первоначальной формуле Стасова. Другие члены его кружка, взрослея, уходили из-под контроля идеологического вождя или шли своим путем, который не совпадал с представлением об абсолютной новизне у Стасова. К тому же, когда революционность в русском обществе стала спадать, обнаружился раскол в самой группе «пяти»... Мусоргский пошел дальше всех, но не с ним было связано «дело» – он был «идиот»<sup>12</sup> и «тараканье»...<sup>13</sup> Таким образом, волей-неволей, Стасов был просто вынужден связать идеологему «дела» с именем Глинки, к которому стал относиться все более и более серьезно. Так постепенно рождалась вторая формула 1878 года.

Что же в таком случае следует понимать под сложившейся тогда формулой «дело Глинки»? Вопрос неспроста, ибо известно, что Стасов отнюдь не все принимал у того, делу которого призывал служить. Он, например, считал, что «целая половина Глинки была с самого рождения окунута в глупость, старинные помещичьи привычки, отсталые понятия, точно будто целую половину его отшибло параличом» [3, 217], что «Глинка не всегда умел сохранить в себе самостоятельность воли и намерений и подчинялся иногда влияниям, вовсе чуждым натуре его таланта» [26, 185], нередко «изменял своему таланту» [26, 280]. И, как результат, даже в наиболее ценной Стасовым опере – в «Руслане и Людмиле» композитор впадал «в некоторый концертный или общий оперный характер» – «например, обе арии Людмилы и конец арии Ратмира – бесспорно, вместе с некоторыми танцами, три самые слабые вещи во всей опере» [там же]. А про «Жизнь за Царя» и говорить было нечего. Здесь, помимо «однотонности сюжета и мотивов» [26, 293] или того, что «тип Антонида... не представлял ничего для лиризма Глинки» [27, 292], многие номера «были плохи и сентиментальны». И речь-то идет о таких номерах как «арии Вани, ария Собинина, трио „Не томи, родимый“, трио „Ах, не мне бедному“, да еще польские танцы» [27, 249, 251]. Главным

<sup>12</sup> По словам Стасова и Балакирева [3, 203, 212].

<sup>13</sup> Балакирев в письме к Кюи [13, 499].

же недостатком этой оперы Стасов считал ее сюжет: «Никто, быть может, не сделал такого *бесчестья* нашему народу, как Глинка, выставив посредством гениальной музыки на *вечные времена* русским героем подлого холопа Сусанина, верного как собака, ограниченного как сова или глухой тетерев... Это – апотеоза русской скотины московского типа...», – писал он Балакиреву еще в 1861 году [3, 130].

Ответ на поставленный выше вопрос мы отчасти найдем в статье 1892 года. В ней Стасов не только нашел полноценное объяснение роли Глинки в его «деле», но связал наконец-то его с той задачей, которую обозначил словом «дело» в первоначальной формуле: «...Глинка задумал **новую** русскую музыку для выражения **самобытных, оригинальных**, могучих и поэтических стремлений народа. <...> Он создал **новые формы, национальные и самобытные**... почал для русской музыки **новые задачи и сюжеты, открыл новые невиданные прежде горизонты** – народные, глубоко-исторические... Он с самого же начала... веровал в свое **дело**, его правоту и **великость** (все выделено мною. – С. Ф.)» [27, 249, 251]. Здесь уже нет страдательных оттенков трагической судьбы искомого «дела», как в формуле 1878 год. Программу, предложенную когда-то Балакиреву, теперь Стасов вынужден был обозначить как уже выполненную в еще добалакиревское время Глинкой. Однако он снова фактически ничего не говорит о самой музыке Глинки (ее технологии, стилистике) или о его композиторской личности, о его – глинкинских – эстетических воззрениях и т. п., а подменяет все это своими собственными радикальными художественно-идеологическими лозунгами, для воплощения которых в музыке он когда-то в 60-е годы подбирал соответствующую персону. Вот третья формула «дела» применительно к Глинке. Что же касается собственно персоны Глинки, то Стасову приходится использовать изощреннейшую сальерианскую формулу – «О, Моцарт, ты не достоин сам себя!» – «По величю творчества, по неожиданности почина, по мощи создания, Глинка есть Петр Великий русской музыки, но по личной судьбе своей – он сущий Чацкий этой русской музыки» [27, 249].

Все это очень важно и крайне прискорбно по многим причинам.

Во-первых, хотя бы по жуткой ассоциации с судьбой Александра Андреевича Чацкого, оказавшегося «лишним» в своем мире, а главное, с судьбой его прообраза – П. Чаадаева, которому в жизни,

спустя 7 лет после смерти автора «Горя от ума» выпала та же судьба, которую назначил своему герою А. Грибоедов: не вписывается в контекст – объявить его сумасшедшим. По этой ассоциации Стасов фактически предательски закрепил за Глинкой представление о несостоятельном (несостоявшемся?) гении. Если же учесть, что в русском обществе на уровне сплетен, бытовых анекдотов и злопыхательских пересудов в музыкантской среде уже бытовало мнение о Глинке как о недалеком, вечно пьяненьком блудливом барине<sup>14</sup>, которое сам композитор отчасти подогревал своим нарочитым поведением, своими письмами, а еще больше своими пресловутыми «Записками», то стасовскую публикацию 1892 года можно считать официальным приговором, вынесенным, к тому же, отнюдь не врагом, а записным пропагандистом.

В таком случае «дело Глинки» в представлении Стасова выглядело как некая декларация о намерениях, которые на материале творчества Глинки надлежит реализовать кому-то другому. Само же творчество Глинки было фактически заслонено великой задачей продолжения его «дела».

Благодаря этому, во-вторых, снимались все нравственно-этические запреты на доведения «дела Глинки» до кондиций кем-то другим так, как их понимал Стасов и все те, кто разделял его точку зрения. Однако, следуя этой логике, такого же «доведения» заслуживали произведения не только Глинки, но и всех других композиторов, которые, хотя бы по причине своей смерти, как, например, Мусоргский, Даргомыжский, Бородин, не сумели вписаться в понимание того «дела», суд над которым вершили наследники – Глинки (а отсюда и кого-либо другого).

Так в истории русской музыки фактически получила оправдание художественно-идеологическая, а проще, стилистическая «чистка» произведений, не укладывающихся в нормативы тех, кто брал на себя право или получал оное от Стасова практически реализовать «дело Глинки». В принципе же, в таком случае, подобной чистке могла быть подвергнута и любая другая музыка, не укладывающаяся в «нормативы»<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Ср. с высказываниями П. Чайковского о Глинке в Дневниках [36, 136, 214].

<sup>15</sup> Подобной чистке от Римского-Корсакова были подвергнуты все значительные произведения Мусоргского и «Князь Игорь» Бородина. Отчасти, благодаря именно подобной позиции, был отвергнут дебютировавший в Петербурге со своей Первой симфонией Рахманинов. Согласно подобной позиции Кюи мог выдвигать совершенно беспочвенные инвективы в адрес музыки Чайковского, а Стасов с безапелляционной вкусовщиной расставлять свои акценты в оценке значения творчества того или иного из композиторов-современников так, как он это сделал, например, в своей знаменитой статье «Наша музыка за последние 25 лет» (1883) и т. д. и т. п.

Звучит все это неожиданно крайне неприятно и даже устрашающе. И, слава Богу, что в жизни многое сложилось не совсем так. Шестидесятнический угар междоусобных склок постепенно выветривался, и стасовские выступления стали иметь все меньшее и меньшее значение, особенно среди наиболее интеллектуально и творчески одаренных людей и, прежде всего, среди молодежи конца XIX – начала XX века – творцов или современников «Мира искусства», «Серебряного века» русской поэзии. Скорее наоборот, в их сознании рождалось принципиально иное отношение к прошлому русской музыки, к ее истокам, к проблемам подлинности и т. п. Не останавливаясь на всех деталях этих процессов можно сказать, что высшим их достижением стала асафьевская борьба за очищение Глинки от вкусовых, идеологических и прочих наслоений и спекуляций, за определение подлинного значения его творчества, за понимание сути его личности.

К сожалению, Асафьеву пришлось в этом столкнуться с довольно мощной противоборствующей партией, которая в силу некоторых обстоятельств своего времени занимала своего рода охранительную позицию по отношению ко многим дореволюционным художественным ценностям. Все это было вполне естественным в условиях установления советского режима. Однако, защищая подлинные ценности, которым грозило быть скинутыми «с парохода современности», некоторые представители этой партии несколько «перехлестывали» и невольно сохраняли и то, что можно считать издержками дореволюционной культуры в виде всех накопленных в ней склок и художественно-идеологических перегибов. В числе таких издержек была и тенденция сохранить стасовское представление о Глинке, недостойном своего гения и требующем снисходительного прощенья («Глинка – барин, кутила, Глинка – „капризный артист“» [17, 382]<sup>16</sup>). Поэтому основной пафос работ Асафьева – рассматривать музыку Глинки, его жизнь, его мысли и творческий метод как высшие ценности, высшее достижение русской музыки. В таком понимании «дело Глинки»<sup>17</sup> – это то главное в глинкинском наследии, что было продолжено лучшими русскими композиторами, что

является непреходящей ценностью. Для того же, чтобы постичь «дело Глинки», необходимо восстановить подлинный облик великого композитора как великого мыслителя и труженика, очистить его от бытовых наслоений и досужих домыслов, проникнуть в лабораторию его творческого метода и т. д. Всему этому и был посвящен основной круг большинства асафьевских работ о Глинке.

К сожалению, условия идеологического диктата 40-х годов наложили свой отпечаток на некоторые поздние работы Асафьева и тем самым снизили их значение в отечественной глинкиане.

Еще хуже оказались условия, в которых вынуждено было находиться «дело Глинки» в 50-е годы, когда в оценке его творчества, кроме вульгарно-социологической трактовки, стали звучать еще и национал-шовинистические нотки. К тому же, в определенной степени была вновь восстановлена стасовская идея о несоответствии Глинки собственному гению. «Подлого холопа» Сусанина к этому времени уже отлучили от царя и заставили служить сталинской идеологии; вновь начались попытки подогнать понимание его музыки под стасовские схемы. Музыкаведческие штудии тех лет стали походить на «рапорт о политической благонадежности» Глинки. Глинка делается пугалом в полицейской расправе над советскими композиторами по постановлению 1948 года. Его наследие становится догматическим образцом для подражания, его высказывания приобретают характер командных циркуляров, в частности, знаменитые слова – «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем» – превращаются в идеологическую плетку, которой композиторов пытались загнать в шаблоны нормативной эстетики так называемого соцреализма<sup>18</sup>. Таким образом, исторический круг замкнулся: метафора «дела Глинки» опять утрачивала творчески-созидательный смысл, вновь, едва ли не постасовски, становясь идеологической дубинкой для принуждения, а Глинка и русская музыка опять оказывались поставленными врозь.

Конечно же, надо признать, что именно в эти 50-е годы (к 150-летию юбилею) было опубликовано некоторое количество сборников и монографий, связанных с изучением жизни и творчества композитора, осуществлялось издание его собрания сочинений и т. д. и т. п. Однако, будучи отравленным идеологическим ядом, в таком виде «дело Глинки» явно вступило в самую неблагоприятную

<sup>16</sup> Ср. также с характеристикой Глинки в комментариях к его «Запискам», сделанных сыном Н. Римского-Корсакова: «... как интеллектуальная сила, он не идет в сравнение со многими своими современниками... Ум, как функция, связывающая, соединяющая, строящая, и обобщающая – ум, или разум, как высший организатор в области мысли, – сила ему чуждая» [6, 9].

<sup>17</sup> Асафьев употребляет это стасовское выражение (см., например [1, 262]) наряду с выражением «дело Даргомыжского» [там же, 291].

<sup>18</sup> См. об этом [8, 103–107]. Материалы этой статьи, основанной на словах Глинки в пересказе Серовым в 1861 году [24, 161]) могут быть дополнены вариантами пересказа этих слов в других публикациях Серова, отчасти проясняющими некоторые оттеки их смысла (см. статьи 1860 и 1864 годов [23, 255; 22, 199]).

полосу своего существования. Идеологизация не только страшно искажала все, чего она касалась, но и постепенно вызывала естественное и глубочайшее отторжение Глинки у публики, у музыкантов-исполнителей и у наиболее честных, принципиальных и талантливых исследователей, и даже само выражение «дело Глинки» стало постепенно исчезать из научной литературы<sup>19</sup>. Благодаря этому, к моменту приближения русской культуры к 200-летию юбилею Глинки его «дело» переживало глубочайший кризис<sup>20</sup>.

Юбилей дал возможность наметить выход из кризиса: имя Глинки снова стало появляться на афишах, были проведены многочисленные научные конференции, посвященные его наследию. Однако до конца еще не ясно, насколько плодотворными будут эти начинания, и сможет ли Глинка вновь занять достойное положение в русской культуре. А для этого вновь необходимо вернуться к асафьевским трудам и продолжить восстановление представлений о подлинном облике самого Глинки, раскрывающих его композиторскую работу и человеческие качества во всем многообразии их достоинств, недостатков и противоречий, со всеми подробностями их проявлений. Особенно важно при этом рассматривать их в контексте эпохи, то есть в контексте русской дворянской культуры первой половины XIX века, ибо Глинка был одним из наиболее знаковых

людей этого времени. По этой причине он никак не мог уложиться в прокрустово ложе стасовских квазистагических пшампов. Иначе нам никогда не понять ни величия его творческого подвига, ни подлинного смысла и значения его музыки, ни трагедии его одиночества в окружении суетливых и явно несоответственных ему современников, включая даже таких прекрасных и талантливых молодых людей, как Серов, Стасов и Балакирев, которые на закате жизни композитора несколько скрашивали, а иной раз, вероятно и отравляли его существование; не понять и того, что по-настоящему он был осмыслен и оценен только через поколения, и то лишь теми, кто был соразмерен ему<sup>21</sup>.

Много уже начато в этой области: новые биографические штудии представлены в монографиях, посвященных путешествиям Глинки [30; 31], появились новые исследования рукописного наследия композитора<sup>22</sup>, наметились новые подходы к интерпретации его опер<sup>23</sup>.

Однако предстоит сделать еще больше, и тогда, может быть, вошедшее некогда с легкой руки Стасова в обиход образное выражение «дело Глинки» сможет возродиться из поглощающего его прошлого и снова обретет должное звучание в отечественной культуре.

---

<sup>19</sup> Едва ли не последние примеры использования этого выражения можно найти 10-томнике Истории русской музыки под ред. Ю. Келдына (см., например [9, 50, 85, 112; 10, 79]). Однако представляется знаменательным, что использовано оно применительно отнюдь не к самому Глинке, к тем, кто продолжает это «дело».

<sup>20</sup> Его оперы плохо шли в отечественных театрах, инструментальная музыка почти не звучала; его именем назван лишь Малый зал в Санкт-Петербургской филармонии имени Д. Д. Шостаковича; знаменитая хоровая капелла в Санкт-Петербурге каким-то образом вообще лишилась его имени.

---

<sup>21</sup> Напомним хотя бы слова Чайковского: «Небывалое, изумительное явление в сфере искусства... Глинка вдруг, одним шагом стал наряду (да! наряду!) с Моцартом, с Бетховеном и с кем угодно» [36, 214]; или отношение к Глинке И. Стравинского, посвятившего оперу «Мавра» своим кумирам – Пушкину, Чайковскому и Глинке.

<sup>22</sup> См., например [35, 22–33].

<sup>23</sup> Наиболее важными здесь являются постановки в новых редакциях «Руслана и Людмилы» в Большом театре и «Жизни за Царя» в Мариинском.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Избранные труды. Т. 3. М., 1954.
2. Асафьев Б. О себе // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / Сост. А. Крюков. Л., 1974.
3. Балакирев М. и Стасов В. Переписка / Ред.-сост., автор вступ. ст. и коммент. А. Ляпунова. Т. 1. М., 1970.
4. Балакирев М. и Стасов В. Переписка / Ред.-сост., автор вступ. ст. и коммент. А. Ляпунова. Т. 2. М., 1971.
5. Герцен А. Новая фаза в русской литературе // Русская критика / Сост. М. Белоусова. Л., 1973.
6. Глинка М. Записки. М.–Л., 1930.
7. Достоевский Ф. Бесы. Роман в трех частях / Вступ. ст. и коммент. В. Захарова. Петрозаводск, 1990.
8. Друскин М. Парадокс и его последствия // Искусство Ленинграда. 1989. <sup>1</sup> 6.
9. История русской музыки. В 10 т. Т. 6. М. 1989.
10. История русской музыки. В 10 т. Т. 7. М., 1994.
11. Каратыгин В. Избранные статьи. Л., 1965.
12. Келдыш Ю. В. В. Стасов и революционные демократы // Ю. Келдыш. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.
13. Кюи Ц. Избранные письма. Л., 1955.
14. Ларош Г. Глинка и его значение в истории музыки. Статья первая // Г. Ларош. Избранные статьи / Вып. 1. М. И. Глинка. Л., 1974.
15. Ларош Г. Пятисотое представление оперы «Жизнь за Царя». Предстоящее двухсотое представление «Руслана и Людмилы» // Г. Ларош. Избранные статьи / Вып. 1. М. И. Глинка. Л., 1974.
16. Лесков Н. Собр. соч. в 11 т. Т. 2. М., 1956.
17. Ливанова Т. Б. В. Асафьев и русская глинкаiana // М. И. Глинка. Сборник материалов и статей / Под ред. Т. Ливановой. М.–Л., 1950.
18. Лурье Ф. Создатель разрушения: Документальное повествование о С. Г. Нечаеве. СПб., 1994.
19. Никитенко А. Дневник. В 3 т. Т. 2. Л., 1955.
20. Петр Сувчинский и его время / Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах / Автор проекта, ред.-сост. А. Бреганицкая. М., 1999.
21. Прокофьев С. и Мясковский Н. Переписка. М., 1977.
22. Серов А. Музыка южнорусских песен // Серов А. Статьи о музыке. В 7 вып. Вып. 5. М., 1989.
23. Серов А. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика // Серов А. Статьи о музыке. В 7 вып. Вып. 6. М., 1990.
24. Серов А. Первый и второй концерты дирекции Императорских театров (6 и 13 марта) // Серов А. Статьи о музыке. В 7 вып. Вып. 4. 1859–1860. М., 1988.
25. Серов А. Русская опера и ее развитие. Лекция 5 марта 1866 года, читанная в зале общества «Поощрения и покровительства частному служебному труду» // Серов А. Н. Избранные статьи / Под общ. ред. со вступ. ст. и примеч. Г. Хубова. Т. 2. М., 1957.
26. Стасов В. Михаил Иванович Глинка // Стасов В. Статьи о музыке. В 5 вып. Вып. 1. М., 1974.
27. Стасов В. Памяти М. И. Глинки. По поводу 50-летия «Руслана и Людмилы». 1842–1892 // Стасов В. Статьи о музыке. В 5 вып. Вып. 4. М., 1978.
28. Стасов В. Печатная партитура «Руслана и Людмилы» Глинки // Стасов В. Статьи о музыке. В 5 вып. Вып. 2. М., 1976.
29. Тургенев И. Сочинения в 3 т. Т. 3 / Коммент. А. Батюто и Ю. Манна. М., 1988.
30. Тышко С., Мамаев С. Странствия Глинки. Ч. 1. Украина. Киев, 2000.
31. Тышко С., Мамаев С. Странствия Глинки. Ч. 2. Германия. Киев, 2002.
32. Фролов С. Еще раз о том, за что Салтыков-Щедрин не взлюбил Стасова // Муз. академия. 2002. <sup>1</sup> 4.
33. Фролов С. Роль стасовской идеологемы «дела» из письма от 13 февраля 1861 года в судьбе М. А. Балакирева // Традиции в контексте русской культуры / Вып. 8. Череповец, 2001.
34. Фролов С. Салтыков-Щедрин и «стасовщина» // Щедринский сборник. Вып. 2 / Науч. ред. Е. Строганова. Тверь, 2003.
35. Фролова Е. Берлинский архив Глинки // Муз. академия. 2004. <sup>1</sup> 2.
36. Чайковский П. Дневники. 1873–1891. М.–Пг., 1923.