**Россини и Глинка: что общего?**

Г. И. Ганзбург

Существует привычное биографическое клише: «Композитору, достигшему вершин мастерства, не хватило нескольких лет жизни, чтобы полностью реализовать свои творческие возможности; из-за ранней смерти остались неосуществленными его лучшие замыслы...». Те, кто изучал историю музыки или преподавал ее, знают, что подобная констатация приложима к творческой биографии почти всех композиторов первой величины. Например, преждевременная смерть композитора отняла у нас «Искусство фуги» Баха, оборванное на полуслове, половину «Реквиема» Моцарта и всё, что могло за ним последовать, половину цикла «Песни и пляски смерти» Мусоргского и его оперу «Пугачёвщина», Десятую симфонию Малера и последующие его симфонии, Чайковский умер, не успев закончить начатую оперу «Ромео и Джульетта», Скрябин — «Мистерию»... И вот на фоне этой общей ситуации, которую язык не поворачивается назвать привычной, ибо к такому невозможно привыкнуть и всякий раз сердце кровью обливается, когда об этом думаешь, — на фоне всех этих музыкально-исторических катастроф является феномен Дж. Россини, который в возрасте 37 лет добровольно ушел с музыкально-исторической арены. Ему было отпущено еще 38 лет жизни (а это больше, чем вся жизнь Моцарта, Шуберта, Мендельсона, Беллини...), но он этого не использовал для продолжения творчества в главном для него — оперном — жанре, хотя был здоров и работоспособен. Высказывалось много объяснений этому факту самим композитором и популяризаторами его творчества, но все известные версии неубедительны с точки зрения музыкально-исторической науки. И если дилетантствующие публицисты бывают самонадеянно-категоричны и с легкостью находят всему простые объяснения, то серьезный ученый-историк В. Дж. Конен написала так: «Неясно, какие причины после триумфальных успехов побудили композитора навсегда отказаться от работы в музыкальном театре»[[1]](#endnote-1)[1]. Добавлю, что этот вопрос так и останется неясным, если не удастся раскрыть причинный механизм, странным образом приведший оперную карьеру Россини к внезапному закату вместо зенита.

Сама возможность музыкально-исторических исследований основывается на предположении, что события музыкальной истории протекают закономерно. Поэтому, когда историк видит нарушение привычного хода вещей, он должен насторожиться: возможно, что здесь, под видимым отклонением от исторической закономерности, под кажущейся случайностью скрыта другая, более тонкая закономерность, которая до сих пор не была выявлена. Рассмотрим подробнее случай биографической «аномалии» Россини, чтобы понять, в чем ее особенность.

**Случай Россини**

После сочинения последней оперы («Вильгельм Телль», 1828 г.) Россини стоял перед новой творческой задачей: «Фауст» по Гете. Однако новая опера так и не была написана. Россини не из тех, которые к новым задачам применяют старые решения. Он привык идти вперед (подтверждая это, композитор в последний год жизни советовал Рикорди: «Пусть [...] прочтет "Деметрио и Полибио", мою первую работу, и "Вильгельма Телля": он увидит, что я не пятился назад!!!»[[2]](#endnote-2)[2]) Для "Фауста" предстояло найти новые композиторские средства. Арсенал приемов, которыми композитор оперировал до этого, не сработал. Техническое оснащение, оставшееся от предыдущего периода, хотя и было в полном порядке и высочайшего качества (феноменальное техническое мастерство Россини общеизвестно и никем не оспаривается), но это была техника прошлого и для воплощения нового замысла нуждалась в модернизации (говоря словами Россини, «музыка требует свежих мыслей»[[3]](#endnote-3)[3]). Когда композитор хочет сделать одно, а может другое, перед нами типичная ситуация творческого кризиса.

Под творческим кризисом надо понимать совершенно нормальный этап в жизни каждого композитора, когда новые художественные замыслы не могут быть воплощены в материале при помощи старых технических приемов. Тогда композитор напрягает свои профессиональные возможности и создает новые средства для воплощения новых идей. В его музыке происходит стилистический сдвиг, открывающий новый период творчества композитора. Период творчества — это время между двумя стилистическими сдвигами.

Россини называл себя последним классиком[[4]](#endnote-4)[4]. Но теперь очевидно, что это было лишь неадекватное словоупотребление, вызванное противоречивостью переживаемого момента. Для историка бывает удивительно наблюдать такую противоречивость и связанные с нею стилевые странности. П. Луцкер утверждает, что Россини «провозвестник и законодатель стиля brillant — этой первой раннеромантической попытки уйти в сферу полной артистической свободы[...]», что «Россини по существу закладывал основы нового стилевого направления в оперном искусстве, определив систему жанровых разновидностей оперы»[[5]](#endnote-5)[5]. Но он же пишет о Россини как о «сугубом традиционалисте» и отмечает «даже какой-то подчеркнутый консерватизм»[[6]](#endnote-6)[6]. Е. Ф. Бронфин писала, что преждевременное прекращение деятельности Россини как оперного композитора — это «"загадка века", волнующая, интригующая»[[7]](#endnote-7)[7]. Она процитировала письма, где сам Россини отвечал на расспросы о своем молчании «уклончиво и по-разному»[[8]](#endnote-8)[8]. Исследовательница объясняла ситуацию тем, что Россини был классик и не ужился с новым романтическим направлением в оперном искусстве[[9]](#endnote-9)[9]. Полагаю, что такое мнение ошибочно. Правильнее утверждать, что Россини был романтик, не ужившийся с классицистскими приемами письма, имевшимися в его распоряжении. Россини принес с собой в новую романтическую эпоху старое техническое оснащение, принадлежавшее в значительной части еще классицистской эпохе, и после 1829 года вошел в полосу стилевого кризиса. Что же тут особенного? В чем отклонение от нормального (обычного для других композиторских биографий) хода вещей? Появились новые идеи, не хватило старых готовых средств, потребовался поиск новых, начался кризис — всё это нормально. Именно так и бывает у большинства авторов. А необычность, особенность в том, что композитор так и не вышел из кризиса обновленным, не смог двинуться вперед и использовать остававшееся жизненное время для творчества в главном для себя жанре.

Этот удивительный случай можно было бы трактовать как нелепое, единичное исключение из правил, если бы такая же странность не повторилась в биографии другого композитора той же эпохи — М. И. Глинки.

**Случай Глинки**

Последняя опера композитора «Руслан и Людмила» закончена в марте 1842 года, когда Глинке было 37 лет. В последующие годы все замыслы крупных произведений не были доведены до конца. Общеизвестные примеры тому — программная симфония по «Тарасу Бульбе» Н. В. Гоголя (задумана в 1848 г. в Варшаве, частично записана и уничтожена в 1852 г. в Париже) и опера «Двумужница или Волжские разбойники» по драме А.Шаховского на либретто В. Василько-Петрова (фрагментарно сочинена в 1855 г. в С.-Петербурге, но не записана; работа прекращена с отъездом в Берлин). Б. В. Асафьев, говоря об этом периоде, рисует образ «мятущегося Глинки — в годы его последних тревожных странствований»[[10]](#endnote-10)[10].

В письме к Н. В. Кукольнику 12 ноября 1854 г. Глинка сообщает: «[...] в Париже я написал 1ю часть Allegro и начало 2й части Казацкой симфонии (c‑moll Тарас Бульба) — я не мог продолжать второй части, она меня не удовлетворяла. Сообразив, я нашел, что развитие Allegro [...] было начато на немецкий лад, между тем как общий характер пьесы был Малороссийский. Я бросил партитуру, а Педро уничтожил ее.»[[11]](#endnote-11)[11] Формулировка из «Записок» Глинки: «[...] начал писать симфонию "Украинскую" ("Тарас Бульба") на оркестр. [...] но, не будучи в силах или расположении выбиться из немецкой колеи в развитии, бросил начатый труд, который впоследствии Don Pedro истребил.»[[12]](#endnote-12)[12] Наконец, последнее упоминание о несостоявшейся симфонии в письме к Л. И. Шестаковой 14/26 ноября 1856 г.: «Горчица после ужина не годится — так и Тарас. Я слишком втянулся в церковную музыку; мне не до казацкого разгула»[[13]](#endnote-13)[13]. В. В. Стасов в статье 1889 года описывает две главные причины неудачи с симфонией. Первую он усматривает в состоянии здоровья композитора («К началу 1850-х годов Глинка значительно постарел и опустился. [...] Физическая немощь, усталость, лень, отяжеление.»[[14]](#endnote-14)[14]). Вторая причина, по мнению Стасова, — в том, что Глинка, подобно Шопену, страдал из-за отсутствия широкого признания и недостатка публичных похвал. Б. В. Асафьев в книге о Глинке, опубликованной в 1947 г., не отрицая доводов Стасова, усомнился, однако, в их достаточности: «Ни одна из причин, какие он [Стасов] приводит в доказательство, почему, по его мнению, Глинка не осуществил симфонии, не может быть не принята во внимание, включительно до сравнения душевного состояния и духовного одиночества предсмертных лет Глинки и Шопена. [...] Но вся сумма причин, совокупность всех объяснений Стасова не может убедить каждого, кто знает, что такое художественный процесс и неистребимая потребность создавать художественное, заложенная в человечестве его же общественным сознанием. Создают — оглохнув, ослепнув, потеряв руку, даже в полупараличе, если хотят, если не могут не создавать. Создают, несмотря на отрицания и гонения, издевательства и тупое непонимание! Перестают создавать только в том случае, когда созданное подсказывает, что немыслимо перешагнуть через пределы, положенные тем же сознанием [...]».[[15]](#endnote-15)[15]

По поводу последней, так и не написанной оперы Глинка сообщает в письме к В. П. Энгельгардту 29 ноября 1855 г.: «Двумужница давно уже прекратилась. [...] что опера прекратилась, я рад 1е потому, что мудрено и почти невозможно писать оперу в русском роде, не заимствовав хоть характеру у моей старухи[[16]](#endnote-16)[16], 2е не надобно слепить глаз, ибо вижу плохо, и 3е в случае успеха мне бы пришлось оставаться долее необходимого в этом ненавистном Питере.»[[17]](#endnote-17)[17] А. Розанов комментирует: «Причины, по которым Глинка прекратил сочинение оперы «Двумужница», кроются несомненно не в перечисленных выше трех моментах и не в том, что в руках у него не было "окончательного" либретто, как писал об этом В. В. Стасов. [...] Дело, по-видимому, в характерных для последних нескольких лет жизни Глинки композиторских поисках, увлечении той или иной темой и быстром в ней разочаровании [...]»[[18]](#endnote-18)[18].

Что мы видим? Глинка делает попытки создания двух крупных вещей — симфонии и оперы, но это не удается: он не может воплотить замысел в материале. Те, кто знает партитуры Глинки, понимают, что при его феноменальной технической оснащенности замысел любой сложности, мог бы быть воплощен. Значит, такое воплощение, которое опиралось бы на старую композиторскую технику Глинки (унаследованную в основном от времен классицизма), перестало устраивать автора. А другой техникой он не владел. О. Е. Левашова пишет, что для Казацкой симфонии Глинка «искал приемов развития, полностью соответствующих выбранному тематическому материалу и общей идее произведения, а все знакомые ему принципы разработки (путь Гайдна — Моцарта — Бетховена) не вполне отвечали этим намерениям.»[[19]](#endnote-19)[19] (Сопоставим это с формулировкой Р. Шумана, который, выражая общее умонастроение романтиков тех лет, писал: «[...] Ведь мир не может остановиться на Бетховене»,[[20]](#endnote-20)[20] а в числе задач своего журнала назвал такую: «[...] противостоять недавно минувшему, как нехудожественному [...]».[[21]](#endnote-21)[21])

**Классик и/или романтик?**

В случае с Глинкой перед нами всё тот же вариант творческого кризиса, из которого композитор не может выйти: «россиниевский синдром» (комплекс непреодолимой староманерности, переживаемый при утрате эстетического староверия). И подобно тому, как Россини называл себя последним классиком (будучи на самом деле ранним романтиком с классицистским арсеналом композиторской техники), Глинку также именуют классиком. Б. Асафьев: «Классик по всему складу своей мысли, лишь соблазненный и восхищенный артистической культурой чувства — романтизмом, [...] Глинка в зрелых годах стал всё более и более тяготеть к стилю великих мастеров века рационализма [...]».[[22]](#endnote-22)[22] «Глинка подлиннейший классик, и стиль его глубоко свой, но не субъективный».[[23]](#endnote-23)[23]

Резоннее утверждать обратное: Глинка — романтик, но, как и Россини, ранний романтик, непреодолимо отягощенный роскошным технологическим багажом классицизма. В восприятии людей других эпох (в том числе и нашей эпохи) классицистский стилевой арсенал изумительно хорош, и потомки с радостью приняли бы те поздние (пусть даже старостильные) сочинения Глинки, которые могли быть им созданы, но так и не появились на свет из-за пагубной авторской самоцензуры. Однако в тот момент, когда в европейской музыке царило освежающее стилевое обновление, когда сознанием талантливых музыкантов овладел энтузиазм первопроходцев, композиторская техника «вчерашнего дня» была психологически неприемлема и неминуемо вызывала в чутком творческом организме — внутреннее болезненное отторжение. (Лаконичную и внятную формулировку, описывающую такой психологический комплекс, находим у А. Шёнберга: "[…] всё то, что было хорошо в предшествующий период, не годится сейчас".[[24]](#endnote-24)[24]) Почерк Глинки неотделим от классицистской аккуратности, правильности, которая ему самому в то время представлялась староманерной, устаревшей, не соответствующей духу времени. Влекло к «романтическому беспорядку», то есть к новой упорядоченности, которая для музыкантов, воспитанных в предыдущую эпоху, представлялась хаотичностью.

Двумя десятилетиями позднее М. П. Мусоргский смелой новизной приемов (которая тогда выглядела как признак необразованности, неумение делать «правильно») вызывал упреки как раз в неаккуратности (чуть ли не в неопрятности) письма. Сцены разгула толпы, экстремальные переживания отчаяния, душевной боли, мистического ужаса, галлюцинаций или, наоборот, необузданного любовного восторга, удали, религиозного экстаза — всё это сопрягалось с экстремальными для того времени композиторскими средствами, которые сейчас видятся идеально точными, а в то время виделись кричаще неправильными. Они и были идеально неправильными с точки зрения традиционных норм. Но все эти новые «неправильные» средства композиции могли быть выработаны лишь будущими поколениями, а композиторам поколения Глинки было уже не сломать себя, они органически не могли делать так неправильно.

Глинка стремился создать новое, а получалось — по-старому «правильно». То была правильность против воли, непрошенная, но органически присущая композиторам его поколения. Представитель следующего поколения Р. Шуман писал: «[...] дело искусства — запечатлеть миг высокого воодушевления[...]».[[25]](#endnote-25)[25] При всем своем техническом мастерстве, Глинка чувствовал беспомощность, слабость, обезоруженность оттого, что его приемы не ухватывали, не запечатлевали тех новых смыслов, новых психологических состояний, которые принесло мироощущение романтической эпохи. Как чуткая личность, Глинка внутренне ощущал эти новые реальности, но его композиторский аппарат не был к ним приспособлен. Приемы композиторской техники (всевозможные гармонические, контрапунктические средства, фактура, форма и пр.) — подобны акушерским щипцам, при помощи которых удается (или не удается) извлечь наружу то, что зародилось и созрело глубоко в душе. Причем, извлечь так, чтобы плод остался живым. Гению — рожать богатыря. Но крупный плод не получить без изощренного новейшего инструментария, устаревшая техника — убивает... Сам Глинка использовал другое сравнение. Проводя границу между нерукотворным и рукотворным в музыке, называя первое чувством (сентимент), а второе — формой, он пишет: «Чувство зиждет — дает основную идею; форма облекает идею в приличную, подходящую ризу. [...]Чувство и форма: это душа и тело. Первое — дар Высшей благодати, второе приобретается трудом [...]»[[26]](#endnote-26)[26]. Мышление Глинки фатальным образом уходит вперед — в романтическую стихию (тот самый сентимент, круг переживаний, фиксируемых в музыке, — нерукотворный элемент сочинения, «дар Высшей благодати»). В это же время рукотворная, техническая сторона дела выполняется приемами предыдущей (классицистской) эпохи. Таким образом, Глинке для новых идей нечем скроить «подходящую ризу». В этом причина творческой парализации. Глинка не может выбиться из старой стилистической колеи, а продолжать движение по прежней колее, тиражировать старые стилевые модели — не хочет.

**Что же общего?**

Из сказанного ясно, что с Глинкой и Россини произошла одна и та же история, нетипичная для других композиторов. Между ними есть общее.[[27]](#endnote-27)[27] Но для объяснения столь явной аналогии в творческой судьбе двух композиторов, живших, как кажется, в разных художественных мирах, приходится применить непривычный подход. По общепринятой схеме, Глинка — родоначальник русской композиторской школы, открыватель и основоположник русского национального стиля и т. д.; Россини — подытожил пути развития итальянской оперы-buffa и т. д. По обычным представлениям, этим композиторам не место в одном ряду, в привычных схемах они всегда фигурируют отдельно, между ними нет связи.

Сопоставить эти фигуры и выявить общность можно лишь в том случае, если удастся на основе иной классификации сгруппировать их в один ряд. Для этого предлагается ввести категорию композиторского поколения (генерации), тогда всё станет на свои места. Окажется, что авторы, жившие в разных странах, в разных социальных слоях и общественно-политических условиях, связаны не географической, этнической или социальной, а иной общностью: единством поколения. Когда сопоставляешь даты жизни композиторов, поначалу кажется, что они расположены на шкале времени хаотично, но потом за цифрами видишь, как приходят и уходят поколения, каждому из которых отведено строго определенное время активности. И композиторам каждого поколения свойственны, помимо индивидуальных качеств, также и общие типологические черты. Это видно и при сопоставлении трех поколений романтиков[[28]](#endnote-28)[28] (мы относим, например, к первому поколению романтиков Вебера, Россини, Шуберта, Глинку, ко второму поколению — Мендельсона, Шопена, Шумана, Листа, Вагнера, Верди, к третьему поколению — Брамса, Бородина, Бизе, Чайковского, Римского-Корсакова...), это же можно проследить и в другие музыкально-исторические периоды. С такой целью нами предпринята поколенная роспись композиторов, при этом выявилась достаточно стройная картина, демонстрирующая типологическую общность между композиторами каждой из генераций.

**Дубль-кризис: детская болезнь новизны в "-изме"**

Описанная в настоящей статье типологическая особенность первого поколения романтиков состоит в том, что при жизни композиторов данной генерации индивидуальный творческий кризис, наслаиваясь на стилевой кризис эпохи, становился безвыходным. Такое катастрофическое совпадение индивидуального и эпохального кризисов не было характерно ни для предшествующих поколений классиков, ни для последующих поколений романтиков. Погибшие замыслы, неродившиеся шедевры Россини и Глинки — та цена, которую цивилизация заплатила за обретение нового романтического искусства. Современники и потомки в большинстве своем не поняли, что происходило с Глинкой в 50-е годы, не поняли интеллектуальной подоплеки его трагичной кончины, равно как и внешне благополучного заката Россини. О судьбе композиторов того поколения, творившего на грани стилевых эпох, можем сказать грустным афоризмом В. Б. Шкловского: «Новое всегда входит через катастрофу. Размер нового определяет размер катастрофы, и наоборот»[[29]](#endnote-29)[29].

Значение и перспективы изучения генерационного аспекта истории искусств видятся, конечно, не в том, чтобы он подменил собою иные подходы, издавна используемые в музыкознании. Предлагаемый генерационный подход, группирующий факты истории творчества музыкантов — композиторов и исполнителей — не по национальным школам, стилям, жанрам, а по поколениям (что наиболее естественно, когда изучаются живые объекты), — это еще один дополнительный, необходимый и многообещающий инструмент исследования в руках музыковеда-историка.

**Список литературы**

1. [1] Конен В. Дж. История зарубежной музыки. Вып. 3. 7-е изд. М., 1989. - С. 380. [↑](#endnote-ref-1)
2. [2] Россини Дж. Избранные письма. Высказывания. Воспоминания.-Л., 1968. - С. 49. [↑](#endnote-ref-2)
3. [3] Там же. - С. 27. [↑](#endnote-ref-3)
4. [4] Там же. - С. 32 [↑](#endnote-ref-4)
5. [5] Луцкер П. О месте Россини в истории итальянской оперы // Джоаккино Россини: со­вре­мен­ные аспекты исследования творческого наследия / Под ред. М. Р. Черкашиной. - Киев, 1993 .- С. 29-30. [↑](#endnote-ref-5)
6. [6] Там же. - С. 26. [↑](#endnote-ref-6)
7. [7] Россини Дж. Избранные письма. Высказывания. Воспоминания - Л., 1968. - С. 6. [↑](#endnote-ref-7)
8. [8] Бронфин Е. Джоаккино Россини. - М., 1973. - С. 155. [↑](#endnote-ref-8)
9. [9] Россини Дж. Избранные письма. Высказывания. Воспоминания. - Л., 1968. - С. 15. [↑](#endnote-ref-9)
10. [10] Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 1. - М., 1952. - С. 149. [↑](#endnote-ref-10)
11. [11] Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т.II-Б. - М., 1977. - С. 43-44. [↑](#endnote-ref-11)
12. [12] Там же. Т. I. - М., 1973. - С. 345. [↑](#endnote-ref-12)
13. [13] Там же. Т.II-Б. - М., 1977. - С. 182. [↑](#endnote-ref-13)
14. [14] Стасов В. В. Симфония «Тарас Бульба» // Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 4. - М., 1978. - С. 74. [↑](#endnote-ref-14)
15. [15] Асафьев Б. В. Избранные труды. Т.1. - М., 1952. - С. 137-138. [↑](#endnote-ref-15)
16. [16] Подразумевается опера «Жизнь за царя». [↑](#endnote-ref-16)
17. [17] Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. II-Б. - М., 1977.- С. 102. [↑](#endnote-ref-17)
18. [18] Там же. - С. 103. [↑](#endnote-ref-18)
19. [19] Левашева О. Е. Михаил Иванович Глинка. Кн. 2. - М., 1988. - С. 286. [↑](#endnote-ref-19)
20. [20] Шуман Р. Письма. Т. 2. - М., 1982. - С. 49. [↑](#endnote-ref-20)
21. [21] Шуман Р. Письма. Т. 1. - М., 1970. - С. 216. [↑](#endnote-ref-21)
22. [22] Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 1. - М., 1952. - С. 137. [↑](#endnote-ref-22)
23. [23] Там же. - С. 149. [↑](#endnote-ref-23)
24. [24] Цит. по: Шахназарова Н. К проблеме "прошлое" и "настоящее" в музыке // Музыкальная академия [Москва]. – 2002. - №2. – С. 31. [↑](#endnote-ref-24)
25. [25] Шуман Р. Письма. Т. 2. - М., 1982. - С. 243. [↑](#endnote-ref-25)
26. [26] Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. II-Б. - М., 1977. - С. 148. [↑](#endnote-ref-26)
27. [27] За такое утверждение во времена борьбы с космополитизмом меня бы сожгли на костре. [↑](#endnote-ref-27)
28. [28] См.: Ганзбург Г. И. Три поколения композиторов-романтиков и их отношение к синтетическим жанрам //Ференц Лист и проблемы синтеза искусств. – Харьков, 2002. – С. 12-24. [↑](#endnote-ref-28)
29. [29] Шкловский В. Б. О теории прозы.-М., 1983.- С. 348. [↑](#endnote-ref-29)