

**РУССКОЕ / НЕМЕЦКОЕ: К ПРОБЛЕМЕ
КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА¹**

А. В. Михайлов оставил глубокий след в русской культуре. Сегодня мы являемся свидетелями происходящего на наших глазах постепенного осознания трудов ученого и их значения для отечественной науки: неспешно, но основательно наследие Михайлова занимает положенное ему место. Не будем, однако, спешить с традиционными славословиями. Человек редкой скромности и очень трезвый мыслитель, сам Александр Викторович вряд ли порадовался бы слишком громким эпитетам в свой адрес. Его труды требуют иных слов, не столько возвышенных, сколько реалистичных, пусть даже внешне и прозаичных. И вот, пролистывая в их поисках старые газетные некрологи, перечитывая воспоминания об Александре Викторовиче хорошо знавших его людей, обращаешь внимание на титул, по праву принадлежащий этому человеку, безоговорочно ассоциирующийся с образом ученого, — «переводчик»; это слово не просто часто встречается, но порой оказывается впереди всех прочих, более звучных титулов. «Переводчик» — звучит скромно. И тем не менее смею предположить, что, не терпевший никакой другой истории культуры, кроме как произрастающей из глубины самих текстов, Александр Викторович и сам бы не пренебрег этим титулом, быть может, поставив его на первое место.

Первоклассные переводы немецких текстов, и прежде всего — работ Мартина Хайдеггера, образуют сердцевину историко-культурной концепции Михайлова; нелишне вспомнить здесь, что первые опыты постижения немецкого языка и немецкой культуры были связаны у Александра Викторовича с переводом текста вагнеровских опер. Любопытная параллель: на впечатлениях от вагнеровских опер, как на дрожжах, выросла и философия А. Ф. Лосева — человека,

оказавшего большое влияние на становление Михайлова-ученого; труды и идеи Лосева всегда были предметом размышлений и глубоких наблюдений Александра Викторовича.

Параллель не случайна: мы имеем дело с некоторой закономерностью, с историко-культурным фактом, хорошо известным Александру Викторовичу, осмысленным им глубоко и всесторонне. Самобытность всей русской культуры является в некотором смысле самобытной рецепцией культуры немецкой, результатом культурно-исторического перевода². Точность такого перевода, адекватность представлений о содержании трудов немецких ученых и литераторов бывает весьма различной: от поверхностного знакомства с работами Гегеля и Шеллинга в начале и середине XIX в., на которое обращает внимание Александр Викторович, до глубочайшего проникновения в самые сложные немецкие тексты, блестящие образцы которого мы находим у самого Михайлова, непревзойденного знатока немецкой культуры, впитавшего ее, кажется, целиком и без остатка.

Проблема культурно-исторического перевода является ключевой для русской истории. Масштаб ее до сих пор не осознан. Но если в области словесности мы имеем замечательные работы А. В. Михайлова, закладывающие прочный фундамент осмысления многообразной проблематики перевода культуры с немецкого языка на русский, то в других областях культуры, и прежде всего в области музыки, нам еще многое предстоит начинать сначала. И прежде всего предстоит понять, как вообще, какими путями может осуществляться процесс перевода в таком вроде бы «бессловесном» виде искусства, как музыка; и как найти слова, которые могли бы выявить и описать те трансформации музыкального языка, которые неизбежны в этом процессе и составляют его суть?

И коль скоро мы желаем понимать свою родную культуру, нам не избежать этих вопросов, неотступно следующих за нами, норовящих буквально поймать нас на слове. На слове пойман и я сам. Однажды, слушая со студентами Девятую симфонию Бетховена, я был озадачен репликой одного весьма непосредственного студента, дважды (во время звучания трио из Скерцо и темы радости из четвертой части), восклицавшего: «Так это же “Камаринская” Глинки!». Озадаченный, я не нашел ничего лучшего как парировать, почти скаламбурируя: «Нет, это не Девятая симфония — “Камаринская” Глинки, но “Камаринская” Глинки — это Девятая симфония Бетховена, переведенная на русский язык». За всякие неосторожные слова, слова, произнесенные в тот момент, когда язык отпущен на волю, рано или поздно полага-

ется отвечать. В свое время я пообещал студентам как-нибудь в другой раз объяснить, каким образом «Камаринская» Глинки является переводом Девятой симфонии Бетховена, и вот теперь этот другой раз настает. Ведь «Камаринская» Глинки — особое сочинение в истории русской музыки; это точка самоопределения русского духа в области музыкального искусства, и в этом смысле — точка отсчета всей нашей национальной музыкальной традиции, одно из начал духовной истории отечественной музыкальной культуры.

Известно, что среди множества русских композиторов XIX века Михаил Иванович Глинка был одним из самых прилежных учеников, глубоко погруженным в изучение современной ему европейской музыки и особенно усердно штудировавшим немецкую науку музыкальной композиции. Бетховен был одним из любимых композиторов Глинки, музыку которого он прекрасно знал. Тому есть множество свидетельств: позволю себе лишь напомнить о знаменитом диалоге Михаила Ивановича со своей супругой, Марьей Петровной, одну из жемчужин глинкинских «Записок»; бедная Марья Петровна была «плохой музыкантшей» и не знала, кто такой Бетховен и что он сделал Михаилу Ивановичу, — по-видимому, в глазах супруга, это не подлежало амнистии даже спустя многие годы после их развода. Сам автор «Записок» относит данный эпизод к прослушиванию Седьмой симфонии Бетховена; комментаторы его убедительно доказывают, что на самом деле этой симфонией была Девятая³. Вполне возможно, что Глинка, как и многие другие мемуаристы, смешивает в этом воспоминании два разных эпизода; примечательно для нас, однако, другое: с той же желчностью и сарказмом, что и в эпизоде с Марьей Петровной, описывает Глинка поведение известного критика Феофила Толстого (Ростислава), осмелившегося утверждать (да к тому же перед государыней-императрицей!), будто в своей «Камаринской» Глинка изображает пьяного мужика, стучащегося в дверь избы. Дело, конечно, не в Толстом, поступок которого вовсе не выглядит чем-то вызывающим на фоне того безудержного веселья, которое, судя по сохранившимся свидетельствам, всякий раз охватывало публику при прослушивании глинкинского сочинения. Просто Глинке было хорошо известно, что произведение его — серьезное и значительное, и если не «плохая музыкантша Марья Петровна», то, по крайней мере, столь сведущий в музыке человек, как Толстой, должен воспринимать его всерьез и с почтительностью — так, например, как сам Глинка с трепетом внимал бетховенской Девятой симфонии⁴.

Итак, конкретизируем нашу мысль. Речь не идет, конечно, о том,

что, сочиняя «Камаринскую», Глинка сколько-нибудь сознательно «перелицовывал» Девятую симфонию Бетховена. «Камаринская» и Девятая симфония связывают нашу мысль единым узлом скорее благодаря своему выдающемуся положению в истории русской и западноевропейской музыки первой половины XIX века. Через эти произведения лежит путь к пониманию тех музыкальных традиций, к которым они принадлежат, и потому поиски их новых интерпретаций — необходимый компонент всякого самоопределения традиций, совершающегося в истории. Сегодня мы говорим о «Камаринской» и озабочены определением начал «русского духа», как он утверждает себя в музыке через сочинение Глинки. Но говорить о «русском» нам следует, имея в виду «немецкое», — так же, как, несомненно, имел в виду «немецкое» и сам композитор.

Новая интерпретация «Камаринской» должна быть целостной и аутентичной. Конечно, ничто не может застраховать нас от того, чтобы наше толкование не оказалось во власти предзаданной идеи, во власти Vorgriff, тем более, что тот материал, который мог бы помочь нам реконструировать авторский замысел и пути его воплощения, довольно скуден: о создании «Камаринской» Глинка повествует в «Записках» лишь в нескольких словах; концепционных же манифестов этот автор создавать не был склонен. Все имеющиеся у нас сведения ограничены пояснениями Глинки к истории названия сочинения. И однако же это немало: нас могут приободрить проницательные замечания Александра Викторовича о том, сколь многое могут сообщить музыковеду такие отдаленные от сердцевины, казалось бы, чисто внешние, пояса музыкального смысла, как название сочинения или даже его афиша.

Анализ сочинения естественно начинать с определения его формы. Форма «Камаринской» традиционно определяется как сонатная без разработки, или, как уточняется в известной книге В. А. Цуккермана «“Камаринская” Глинки и ее традиции в русской музыке», двойные вариации, распланированные наподобие сонатной формы без разработки; иначе говоря, сонатная форма без разработки является в «Камаринской» формой второго плана, каковая почти обязательна в вариациях: ведь вариации — это не форма, а способ развития материала. Сомнительность понимания «Камаринской» сквозь призму сонатной формы без разработки вряд ли требует подтверждения для всякого, кто имеет отчетливое представление, в том числе и слуховое, о классической сонатной форме. И все же здесь имеется рациональное зерно: по-видимому, Глинка и в самом деле мыслил

соотношение двух русских мелодий как соотношение главной и побочной темы в классической форме европейского образца (и притом, вовсе не обязательно в сонатной форме). Об этом свидетельствует история создания «Камаринской», как она безыскусно фиксируется в «Записках»: «В то время случайно я нашел сближение между свадебною песнею “Из-за гор, гор высоких, гор”, которую я слышал в деревне, и плясовую “Камаринскую”, всем известною. И вдруг фантазия моя разыгралась, и я вместо фортепиано написал пьесу на оркестр под именем “Свадебная и плясовая”»⁵.

Говоря иначе, Глинка обнаружил интонационную близость двух мелодий и возможность выведения одной из них из другой классическим методом производного контраста. Главной темой в этом случае представляется плясовая: и в силу своего характера (лирическая свадебная гораздо ближе к классическим побочным темам), и потому, что именно свадебная песня (вторая группа ее проведений) выведена из плясовой, а не наоборот; первая группа проведений свадебной относится в таком случае ко вступлению (Интродукции) — и это естественно, учитывая, что излагается она в Фа мажоре, тогда как все сочинение написано и оканчивается в Ре. Иными словами, формой второго плана служит добропорядочная немецкая форма: сложная трехчастная с переходами (термин Ю. Н. Холопова), или вторая форма рондо (по А. Б. Марксу).

И все же подобное понимание неполно: остановившись на нем, мы упустим из вида то обстоятельство, что у Михаила Ивановича «разыгралась фантазия», так что нам остается лишь пуститься по скользкому пути вслед за этой фантазией русского любителя композиции. Действительно, пьеса называется не «Свадебная и плясовая», а «Камаринская»: первоначальное название было изменено по совету князя Одоевского, вопреки сожалениям иных, менее чутких и проницательных критиков. Изменение названия не было случайным актом: вместе с огромным большинством публики Одоевский верно почувствовал и сумел выразить тот музыкальный строй сочинения, который сложился в период реализации первоначального замысла; заголовков «Свадебная и плясовая» при этом не исчез вовсе, а ушел в подзаголовок, в соответствие со смысловым устройством «Камаринской». Этот целостный строй «Камаринской» может легко ускользнуть от восприятия современного слушателя, сознание которого перегружено историко-культурными стереотипами. Однако нам, возможно, следовало бы обратить внимание на то, что сохранившиеся отклики современной Глинке слушательской аудитории как бы игно-

рируют само существование свадебной мелодии, и чем живее и непосредственнее эти отклики — тем в большей мере. Помнится и самого меня в раннем детстве глубоко ранили наставления взрослых-педагогов, всерьез и со знанием дела утверждавших, что «“Камаринская” Глинки — это фантазия на две русские народные темы, что в начале идет свадебная песня в подголосочном народном складе, затем...» Я же не мог примириться с существованием этой свадебной песни: конечно, исключительно по детской наивности. Наивное сознание — сознание неотрефлексированное, и тем не менее, название пьесы не позволяет нам легко отделаться от первоначальной, пусть и наивной, интуиции: в конце концов (и одновременно с самого начала) свадебная песня не является существенной составляющей смыслового строя глинкинской музыки. Доверимся наивности и задумаемся о том, как и почему это происходит.

И прежде всего обратимся к самой плясовой — к «Камаринской» с ее существенной стороны. О мелодии «Камаринской» сказано так много, что со своей стороны мы можем лишь добавить, что это, собственно, вообще никакая не мелодия, или анти-мелодия. Ведь мелодия — это всегда мало-мальски *развернутая* музыкальная мысль, имеющая свою пластику и разворот (и, соответственно, опирающаяся на гармонический оборот), мелодия дышащая и поющая. В «Камаринской» же мы имеем дело с чем-то вроде линии передач, кратчайшим путем соединяющей остов настырно торчащей квинты. Такой линии не суждено сворачивать по пути или разворачиваться впоследствии: субстанциален квинтовый каркас, его же заполнение — акцидентально, это не более чем мелизматические украшения. Показательно, что, допуская различную гармонизацию, в одноголосном изложении «Камаринская» не обнаруживает внутри себя смены функций, чем существенно отличается от целого ряда тем западноевропейских композиторов-классиков, интонационной основой которых является бурдон, — например, от внешне весьма похожей на нее Главной темы Финала 104-й Симфонии Гайдна. Гайдновская мелодия устроена таким образом, что после показа тонической гармонии (в мелодии обрисовывается квинта *ре-ля*) отчетливо выделяется доминантовая квинта *ля-ми*. Напротив, у Глинки бурдон *ре-ля* господствует безраздельно и не соглашается потесниться даже на время, чтобы дать прозвучать иной гармонии. Но ведь другие гармонии все-таки нужны! Нужны хотя бы для того, чтобы соорудить из них каденцию и окончить сочинение. Однако изображенное в «Камаринской» народное веселье не знакомо с правилами приличия и закона-

ми музыкальной формы. Окончить такое сочинение «порядочно» и на полном серьезе невозможно не только в силу его развеселого характера, но и по имманентно-музыкальным причинам (из-за уникального строения главной темы), поэтому Глинка завершает «Камаринскую» остроумным комическим эффектом (комизм этот легко заметен для самой неподготовленной публики, и эта подкупающая простота словно маскирует те нештучные музыкальные проблемы, которые и породили необходимость подобного завершения пьесы; аналогия Глинка-Пушкин напрашивается сама собой). Достигая в коде высшей, кульминационной точки веселья, Глинка неожиданно и резко облегчает звучание (и в плане динамики, и в плане оркестровки): первые скрипки начинают знакомый наигрыш, однако дважды не могут довести его до конца, словно «упираясь» в возникающие у валторн доминантовые квинты *ля-ми*. Эти квинты — словно снег на голову: раньше их здесь «не стояло». Появление новой квинты настолько поражает скрипки, что их вторая попытка сопровождается замедлением темпа; случившееся надо понять и обдумать: остановиться, почесать затылок... И только когда сигнал к окончанию пьесы «доходит» окончательно (выделенные искусственным образом квинты *ля-ми* начинают восприниматься так, словно они здесь «всегда и были»), звучит залихватская каденция (см. нотный пример).

Очень полезно сравнить «Камаринскую» и с другими интонационно родственными ей темами — такими, как тема Трио Второй части бетховенской Девятой симфонии (кажется, будто еще более простая и непритязательная, чем тема Глинки, однако интеллектуализированная изнутри в типичной бетховенской манере, за счет игры ритмических акцентов и остроумной гармонизации; в результате, вместо квинтового бурдона *ре-ля*, мы слышим гораздо более изящный мелодический контур *ре-фа диез-соль-ми*, гармонизованный полным функциональным оборотом — да еще с остроумной перегармонизацией при втором проведении «простецкой» мелодической фразы) или мелодию Вариаций на тему рококо П. И. Чайковского (интонационно очень похожую на тему «Камаринской», но только поначалу: в целом же Чайковский создает широкую кантилену, воспитанную в лучших традициях светского этикета); эти темы изложены, соответственно, все в том же *Ре* и в родственном ему *Ля* мажоре. В сочинении Глинки сильнейший контраст «Камаринской» представляет широко распетая мелодия свадебной песни, со множеством мелодических и гармонических поворотов; но как раз в силу этого ей отводится особое и довольно скромное место.

The image displays a page from a musical score for Glinka's 'Kamarskaya'. The score is arranged in two systems. The top system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor. (H)), Trombone (Tbe. (T)), Trumpet (Tr. b.), and Timpani (Timp.). The bottom system includes staves for Violin (Vl.), Viola (Vi.), Alto, Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The tempo markings 'poco ritard.' and 'a tempo' are placed above the woodwind and string staves. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass instruments play a sustained harmonic background. The score is written in 2/4 time and G major.

В изложении Глинки «Камаринская» — не мелодия; скорее — это диминуции на бурдон, или, еще точнее, — бурдон с диминуциями. Как уже отмечалось, бурдонные темы — не редкость в европейской музыке; особенность «Камаринской» состоит в том, что она упорно

держится этого бурдона, не растекаясь и не получая мелодического разворота. С самых первых тактов «Камаринская» демонстрирует удивительную собранность, не поддаваясь соблазну развития — принципа, на котором стоит все классическое искусство музыкальной формы⁶. Раз-витие, Ent-wicklung, означает разворачивание чего-то свитого, некоей первоначальной целостности; развитие осуществляется путем аналитических процедур, методом «анализа», то есть «развязывания», «раз-работки». Подлинное чудо русского искусства, «Камаринская» цельна внутренне и хранит свою цельность на протяжении всех вариаций. Традиционные категории музыкальной формы вряд ли нам здесь помогут; скорее, вслед за современниками Глинки, нам следует восхищаться контрапунктической изобретательностью автора, недаром столь прилежно изучавшего контрапункт у Дена. Однако и контрапунктическая терминология не позволит нам до конца уяснить себе неслыханную новизну Глинки — позволим себе поэтому изъясняться метафорически — ведь и в метафорах есть своя строгость.

Первоначальный показ плясовой представляет собой тему с шестью вариациями. Его главная идея состоит в том, что к теме не прибавляется практически ничего нового. В первых двух вариациях контрапункт опирается на секстовые дублировки основных звуков темы; дальнейшее присоединение голосов происходит по принципу октавных дублировок опорных звуков темы и, самое главное, ее остова — квинты *ре-ля*. Описанный процесс никак не есть развитие темы, скорее его можно представить как ее «одевание», «наряжание», или «обряжение»; тоны бурдона выстраиваются по всей вертикали оркестрового пространства, отчего расхожий бытовой наигрыш обретает космический размах, становится музыкой бытия. Бурдон превращается в мировое древо, родовое тело мироздания, а заполняющие его диминуции становятся жизненными соками, играющими в этом теле, его, выражаясь на латинский манер, гуморами, или, произнося это слово на французский лад, юмором.

Полнота, цельность, довольствие, изобилие — вот важнейшие характеристики установившегося в «Камаринской» бытия. Ничто не в состоянии поколебать эту устойчивую цельность. Появление новой, свадебной песни происходит не из-за стремления главной темы перейти в инобытие, как в классической форме, но как одно из проявлений изобильной полноты вечно единого. Вслед за шестой вариацией, в которой тема примеряет полный наряд, следует ее «разоблачение» — до той конструктивной основы, которая, по наблюдению

Глинки, роднит свадебную с плясовой; свадебная здесь — не производна от плясовой, но единосубстанциальна ей, возникает из единого плодородного источника — «рога изобилия». Эта единосубстанциальность превосходно выявляется Глинкой в ложной, Си бемоль мажорной репризе плясовой, к концу которой фрагменты обоих тем перемешиваются таким образом, что различить их становится невозможно. Этот раздел открывает цепь тонально-гармонических приключений, продолжающихся в настоящей, Ре мажорной репризе плясовой. Тональное движение здесь вновь имеет особый смысл, отличный от смысла обычного модуляционного процесса в классической музыке — процесса сущностных, исторических изменений, процесса раскрытия смысла. В виду прочно установленного бытия все «нелогичные» и «неожиданные» педали, в том числе и знаменитый *до бекар*, производят впечатление не бытийного разлада, а бытовых нестроений, и если Феофил Толстой обнаруживает здесь пьяного мужичка, ломящегося домой к своей женушке, то это вовсе не покушение на святое, как показалось Глинке, а вполне адекватная форма образно-чувственной герменевтики музыкального текста, популярной в XIX веке. Происходит «перестройка» балалайки — «русской лиры», как земной, так и небесной, и окончание пьесы знаменуется восстановлением первоначального строя во всей его космической величине и величии.

Итак, можно смело утверждать, что «Камаринская» Глинки представляет собой блестящий пример культурно-исторического перевода форм европейской музыки на русскую почву. Ограничиться этим выводом означало бы, однако, упустить из виду несколько наипринципальнейших вопросов, на которых мне и хотелось бы остановиться в заключение. Так, всем известно, что «Камаринская» является источником традиций русской симфонической музыки — но в каком смысле это происходит? Давайте честно перечитаем исследования на этот счет — и прежде всего, прекрасную, классическую книгу В. А. Цуккермана. Множество примеров, приводимых обычно для иллюстрации развития глинкинских традиций, распадается, по-видимому, на две группы: одни из них, при несомненных музыкальных достоинствах, далеко отступают от логики глинкинской композиции; другие служат скорее иллюстрацией не развития традиций, а их вырождения (особенно это заметно на советском материале). «Как дуб в желуде» (П. И. Чайковский) — очень яркая метафора, но это скорее благое пожелание, чем историческая реальность: метафора предполагает последовательное развитие и органический рост, а их-то и

нет. В силу своего особого склада «Камаринская» не может служить образцом для подражания и постепенного переосмысления, академической матрицей, каковой стал сонатно-симфонический цикл венских классиков. Это точка изъясления, манифестации русского духа в музыке, а не формальный шаблон. Традиция «Камаринской» — это не скромные сочинения второго и третьего эшелона, но величайшие памятники самосознания и самоидентификации русского духа в музыке — такие, как Финал Четвертой симфонии Чайковского или «Свадебка» И. Ф. Стравинского. Можно сколь угодно раз повторять «Свадебную и плясовую» (что и имел в виду Стасов, негодовавший по поводу перемены названия пьесы⁷), «Камаринская» — бесподобна.

Бесподобие «Камаринской» обуславливается ее главным свойством — сознательным и нарочитым отказом от развития и субстанциальных изменений. Отождествление себя с цельностью и исторической нерасчлененностью народных форм жизни — отличительная черта всей русской культуры середины XIX века. Переведенная с иного языка, она испытывает ощущение своей неукорененности, беспочвенности, неподлинности, и потому мечтает погрузиться в эту почву, уйти в нее без остатка. Она как бы прячется за спину «народного» и готова отказаться от самой себя. Народ объявляется подлинным творцом культуры, и здесь нам не сказать лучше Глинки: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем»⁸. Мысль о народности искусства и культуры становится основной мифологемой русского самосознания XIX века, поворачивающейся на разный лад — например, в «Исторической поэтике» академика Веселовского, в центре которой стоит мысль о субстанциальности народного предания, элементы которого лишь «аранжируются» в процессе личного творчества, приводятся в новые отношения⁹. Новая, переводная, барская культура с умилением всматривается в народный быт и видит в нем свой «золотой век»: балалайка — наша русская лира, из-под тулупов мужичков вылезают древнегреческие туники¹⁰. «Русская Аркадия» воистину блаженна, история же — лишь процесс распада и грехопадения, продуктом которого ощущают себя и русские культурные люди. Эта завораживающая интуиция, мифологема «народности» объединяет всех: интеллигенцию и власти, Россию царскую, коммунистическую, демократическую «сегодняшнюю» и «завтрашнюю»: не то национал-социалистическую, не то народно-патриотическую. Вот и Глинка словно бы скрывает культурносозидающее усилие своей «Камаринской», и словно бы сам (а вовсе не советское

правительство) заказывает привычный способ рассмотрения и интерпретации своего шедевра: сначала «Камаринская» редуцируется, местами весьма насильственно, к фольклорным формам музицирования, затем наступает пора восхищаться: «Ну надо же, у Глинки все в точности как у деревенских музыкантов! Художественная загадка, понимаешь...».

Между тем, культура — это культура, то есть история: процесс постоянных изменений и переосмыслений. И сегодня не остается сомнений, что «неразъятость форм народной жизни» — это тоже культурно-историческая мифологема. Историческая изменчивость свойственна не только интеллигентской культуре, но и фольклору: это хорошо известно всем, кто прошел соответствующий курс в Московской (или в какой-нибудь другой) консерватории, хотя и не всегда принимается в расчет. Культурно-исторический перевод — всеобщая форма существования культуры. Идея же органического развития «от самых корней», некогда весьма плодотворная, сегодня не только тормозит развитие культуры, но просто вредна и соблазнительна.

Важно понять, что известная «неорганичность», культурная опосредованность — удел не только русской культуры, но и, как не без сожаления отмечал в свое время академик Веселовский, всех новоевропейских культур¹¹; добавим — всех культур вообще. И процесс опосредования, культурно-исторического перевода — это не простое калькирование и голое заимствование, но плодотворнейший творческий процесс. Доказательство тому — все творчество А. В. Михайлова, явившего нам множество блестящих образцов культурно-исторического перевода. Одним из них и был случай в 23 консерваторском классе, упомянутый в публикуемых перед этой статьей заметках.

Слушая, как Михайлов читает Пушкина, я был потрясен бездной смысла, открывавшейся в заболтанных беспрестанным повторением хрестоматийных строчках. Это было удивительно естественно и органично, почвенно и, как сказал бы сам Александр Викторович, «субстанциально»; это стало одним из самых ярких впечатлений моей неоперившейся юности и нисколько не перестало быть таковым после того, как я узнал, что и в этом случае мы имеем дело с практикой культурно-исторического перевода: в своих размышлениях Александр Викторович явно имел в виду тот фрагмент работы М. Хайдеггера «Европейский нигилизм», в котором речь идет о пустоте и богатстве бытия¹². Только Хайдеггер имел в виду другую поэтическую строчку: *über allen Gipfeln / ist Ruh...*

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Статья написана на основе доклада, прочитанного в декабре 1998 г. на Михайловских чтениях в Московской консерватории.
- ² В своей монографии «Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры» (М., 1988) А. В. Михайлов обращает внимание на беспрестанный процесс переосмысления явлений прошлого, происходящий в литературе, формулируя в итоге крайне важную для всех исследователей культуры мысль: «<...> вся история культуры <...> состоит в том, что разные культурные явления беспрестанно переводятся на иные, первоначально чуждые им культурные языки, часто (и как правило) с предельным и безжалостным переосмыслением их содержания» (Указ. соч. С. 44). Постоянно сопоставляя традиции русской и немецкой культуры XIX столетия, ученый глубоко и проницательно анализирует их соотношение (см., в частности, начало второй главы упомянутой монографии). Рассматривая в нашей статье соотношение русской и немецкой культуры на собственном материале, мы вступаем, вольно или невольно, в диалог с размышлениями ученого.
- ³ См.: Глинка М. И. Записки. М., 1988. С. 65, 167—168.
- ⁴ По всей видимости, комментарий Ф. Толстого вызвал сильнейшую досаду легко ранимого Глинки. С крайней желчностью и возмущением сообщает он о нем в своих «Записках», дважды возвращаясь к обидному для себя эпизоду (см.: Глинка М. И. Записки. М., 1988. С. 133, 141). Любопытно, что в рукописном автографе «Записок» и в их копии, снятой Л. И. Шестаковой, упоминание инцидента сопровождается гротескными рисунками: кот с длинными ушами и хвостом; профиль лица с длинным носом и усами. Квалифицированный психологический анализ подобных рисунков, думается, был бы полезен для лучшего понимания характера композитора, его душевного мира; несомненно однако, что рисунки подобного рода встречаются в его адрес и означают нечто вроде: «Сам осел!» — так, парируя критическое замечание И. К. Кавоса по поводу инструментовки хора, написанного композитором для выпускного вечера девиц Смольного института (инструментовку эту сам автор оценивал очень высоко), Глинка изображает ослиную голову с припиской «bravo, bravissimo» (Там же. С. 138). Реплика «Сам осел!» — представляется адекватной реакцией Глинки на поступок Ф. Толстого, буквально «унизившего» — в глазах августейшей особы! — композитора до уровня подражателя «мужицкой» музыки: музыки «животной» — «грязной», «низкой» и «грубой». Почитая свою «Камаринскую» произведением «высокого» и «чистого» искусства, никак не запачканного натуралистическим воспроизведением крестьянского быта, замешанного на «грязной» русской почве, Глинка особо подчеркивает, что в процессе сочинения он «руководствовался <...> *единственно внутренним музыкальным чувством*, не думая ни о том, что происходит на свадьбах, как гуляет наш православный народ и как может запоздалый пьяный стучать в дверь, чтобы ее ему отворили» (Там же. С. 133; курсив наш. —

Р. Н.). Как и вся музыка Глинки, «Камаринская» принадлежит к числу сочинений «возвышенного» классического искусства — искусства пластических форм, в которых запечатлевается внутреннее музыкальное чувство; это хорошо сознавал композитор, и не случайно острое его сарказма направлено против тех, кто, возомнив себя ценителем высокого искусства, разбирается в нем, как свинья в апельсинах (или осел в...): «Знаменитый (!) наш критик по глубокому (!) пластическому воззрению не нашел ничего лучше и умнее, как только то, что пьяный-де толчется в дверь» (Там же, с. 141; восклицательные знаки принадлежат Глинке; курсивом выделены те слова, которые в рукописи подчеркнуты чернилами). Полемизируя с Ф. Толстым, Глинка делает примерно то же самое, что и Бетховен, предусмотрительно снабдивший заглавие своей программной «Пасторальной» симфонии исчерпывающим замечанием: «Более выражение чувства, чем звуковая живопись»; в эскизах к этой симфонии та же мысль выражена более развернуто, на манер краткой эстетической программы: «Всякая изобразительность проигрывает, если к ней чрезмерно прибегают в инструментальной музыке. <...> Тот, кто имеет понятие о сельской жизни, может и без многих заголовков представить себе, чего хотел сказать автор. Целое является более выражением чувств, чем изображением, оно будет распознано и без описаний» (цит. по: Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. Самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996. С. 78).

⁵ Глинка М. И. Записки. М., 1988. С. 133.

⁶ Необычайный лаконизм темы «Камаринской» обращал на себя внимание и в XIX столетии. Ее краткость требовала своего объяснения и оправдания, и здесь вновь не удастся обойтись без параллелей с Бетховеном. В газетной рецензии 1880 г. Ц. А. Кюи пишет: «<...> тема “Камаринской” не отличается благородством, и две первые фразы Пятой симфонии Бетховена совершенно ничтожны, но из этого материала Глинка и Бетховен строят чудеса». Кюи, конечно же, прав, и возразить ему нечего. Зато его наблюдение совершенно необходимо дополнить. За внешним сходством двух лаконичных тем Бетховена и Глинки (быть может, даже самых лаконичных в музыкальной литературе) скрывается их глубинное смысловое отличие. Тема Бетховена представляет собой сгусток мощнейшей энергии, включает в себе сильнейший импульс движения и является источником дальнейшего развития; этому способствует ритмическая структура «мотива судьбы» (его «ямбическая» устремленность от слабого музыкального времени к сильному, из затакта — к сильной доле), его мелодическая «неустойчивость» (начинаясь с пятой ступени до минора, первое проведение мотива упирается в третью, как бы «не дотягивая» до первой), а также гармоническая разомкнутость (если первое проведение мотива, или, по Ц. А. Кюи, первая «фраза», обрисовывает устойчивую тоническую гармонию, то его второе проведение, или вторая «фраза», дает функциональный сдвиг в сторону доминанты). «Чудо» Глинки — совсем иного рода. Необычайная устойчивость его темы также обеспечивается всеми средствами музыкального языка: сверхустойчивость мелодии и гармонии достигается

благодаря «упорному» повторению тонической *квинты* ре-ля (соответственно, первой и пятой ступеней Ре мажора), которая, вследствие сильных ритмических акцентов, приходящихся на каждый из этих звуков, буквально «пронзает» слух.

⁷ Освещая в первой биографии Глинки, опубликованной вскоре после смерти композитора («Русский вестник», кон. 1857 г.), период пребывания его в Петербурге с ноября 1848 по май 1849 г., Стасов не без горечи констатирует: «Этот приезд его в Петербург ознаменовался лишь только тем, что один из его друзей, участвовавших и в советах насчет “Руслана и Людмилы”, заставил его дать новые, неудачные имена тем двум величайшим инструментальным сочинениям, которые Глинка привез с собой (речь идет о князе Одоевском, который присоветовал назвать “Испанской увертюрой” “Хоту” и “Камаринской” — “Свадебную и плясовую”)); цит. по: *Стасов В. В. Избранные сочинения*. М., 1952. Т. 1. С. 500.

⁸ Следует оговориться, что хрестоматийная цитата Глинки известна нам в записи А. Н. Серова. У нас нет оснований подозревать известного критика в злонамеренной фальсификации слов композитора, однако к подобного рода ярким высказываниям художника, записанным чужой рукой, надо все же относиться с осторожностью (как, например, и в случае с многочисленными высказываниями, которые приписываются Бетховену). Можно легко предположить, что знаменитая фраза «сорвалась» у Глинки с уст (возможно, не без помощи собеседника, который мог на нее «навести»), однако это еще не означает, что мы должны расценивать ее как глинкинское *Credo* — тем более, что у нас имеется достаточное количество текстов композитора, написанных обдуманно, но не содержащих и намека на отказ от авторства своих сочинений в пользу народа. Важнейшее документальное свидетельство Глинки о себе и своем творчестве, «Записки», показывают, что стремление их автора писать музыку в национальном духе несколько не противоречило его личным амбициям как композитора. Особых восторгов по поводу народного творчества в «Записках» мы не найдем (да и в целом о народе и его музыке говорится там довольно скупой), зато во множестве найдем едкие реплики, монологи уязвленного творческого самодлюбия и тщеславия. Относился Глинка к крестьянам неплохо, однако не чуждая композитору барская идеализация «мужика» не есть все же «безвкусное» народническое поклонение ему, свойственное иногда представителям разночинной интеллигенции. И чем внимательнее вчитываешься в «Записки», тем более утверждаешься во мнении, что знаменитая фраза естественнее прозвучала бы в устах А. Н. Серова, чем М. И. Глинки (что, впрочем, имеет не столь большое значение: у крылатых слов важны крылья, а не авторство).

⁹ «Каждая новая эпоха не работает ли над истари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем пониманием жизни, которое, собственно, и составляет ее прогресс перед прошлым?»; «<...> как в области культуры, так, специальное, и в области искусства мы связаны преданием и ширимся в нем, не создавая новых форм, а привязывая к ним/к старым

формам/ новые отношения <...>»; цит. по: Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989. С. 225. Сопоставляя «Историческую поэтику» А. Н. Веселовского с «Поэтикой» В. Шерера, А. В. Михайлов приходит к существенному и важному наблюдению: «При известном пересечении тем и проблем двух “поэтик” оба замысла ориентированы диаметрально противоположным образом: то, что находится в центре научных интересов Веселовского, находится на самой периферии интересов Шерера; внимание Веселовского направлено на ранние и фольклорные формы литературы, в генетической связи с которыми оказывается все последующее ее развитие, тогда как Шерер опирается на сложившуюся в новейшее время литературную ситуацию, которая сознательно принимается за ключ к прошлому, но еще более того бессознательно действует как психологическая норма подхода к любой литературе» (Там же. С. 206). Рискую изложить ту же мысль своими словами (а значит, придать ей новое, возможно, и не предусмотренное А. В. Михайловым направление), можно сказать, что «Поэтика» Шерера отражает известную обособленность хорошо отлаженного академического литературного процесса в Германии II пол. XIX в., его замкнутость на себя; напротив, русское искусство (и, шире, культура, культурный слой общества) мыслит себя как органическая часть народного искусства и народной жизни, всеми силами преодолевая неизбежный зазор между «эстетическим» и «почвенным». «<...> Народ, который у Шерера <...> выступал как негативная величина, разрушающая, а не созидаящая культуру, или превращался в “публику”, как носительницу усредненного вкуса, у Веселовского выступил как сила творческая, как носитель литературного процесса (создает музыку народ... — Р. Н.); это отвечало передовой русской традиции и русскому опыту истории: “<...> чтобы понять цвет этой жизни, т. е. поэзию, надо, я думаю, выйти от изучения самой жизни, чтобы ощутить запах почвы, надо стоять на этой почве”, — слова молодого Веселовского» (Там же. С. 211). Стоит признать сегодня правоту А. В. Михайлова, настойчиво призывавшего слушателей своих лекций читать Веселовского (а в свое время это могло показаться порой причудой метра, только что опубликовавшего монографию, в которой Веселовский был одним из главных героев). Вопрос лишь в том, действительно ли опыт русской культуры XIX века выглядит более «передовым» по сравнению, скажем, с немецкой традицией. Нарочитое отождествление «искусства» и «жизни» ничем не лучше их искусственного разделения; и нет ли в высказываниях Веселовского стремления как бы не замечать всей серьезности и субстанциальности исторического опыта (на что справедливо указывается в книге Михайлова), равно как и известной идеализации родной почвы с ее «запахами»? Русское культурное наследие для нас поистине бесценно, хотя и располагает оно не столько к удовлетворенному любованию его «передовыми» достижениями, сколько к критическому размышлению о больших проблемах нашей истории и национального самосознания.

¹⁰ Примечательно, что в первом издании партитуры «Камаринской», вышедшем в свет в издательстве Ф. Т. Стелловского, на титульном листе,

примерно в том месте, где обычно принято изображать символ академического искусства — древнегреческую лиру, на нас задорно смотрит изящная фигура балалайки.

II «<...> русская литература не развивалась органически, как развивалась, например, греческая литература, в истории которой смена литературных родов и форм в их преемственности, в их взаимной обусловленности выдается наиболее рельефно»; «европейская поэзия развивалась таким <...> путем: поэтическое чутье возбудилось к сознанию личного творчества не внутренней эволюцией народно-поэтических основ, а посторонними ему литературными образцами <...> Как бы пошло европейское литературное развитие, предоставленное эволюции собственных народных основ, — вопрос, по-видимому, бесплодный, но вызывающий некоторые теоретические соображения <...> Очевидно, органическая эволюция совершалась бы медленнее, не минуя очередных стадий, как часто бывает под влиянием чуждой культуры, заставляющей, иногда не вовремя, созревать незрелое, не к выгоде внутреннего прогресса» (цит. по: Указ. соч. С. 54). Яркую и представительную подборку мыслей Веселовского А. В. Михайлов приводит в доказательство того, что взгляды Веселовского не были «нормативно-эволюционными». Как, однако, следует понимать слово «норма»? Если как некую «среднестатистическую величину», вслед за некоторыми современными словами (отражающими установку «массовой культуры»: хорошее — значит усредненное), — то и в самом деле: в представлениях Веселовского эмпирическая история литературы, «в среднем», не укладывается в рамки непрерывной эволюции, но знает «скачки» и «сдвиги». Но если следовать основному и изначальному смыслу слова погма (лат.: наугольник, правило, образец, т. е. нечто правильное, правомерное, должное), в котором понимал его, очевидно, и сам Веселовский, то эволюция для него и впрямь «нормальна», нормативна; не случайно единственной «нормальной» литературой является, по Веселовскому, «классическая» древнегреческая (в которой он и усматривает идеальную непрерывность и органику развития).

И все же эволюционизм — вовсе не главное в представлениях Веселовского; главное — чтобы это была эволюция «собственных народных основ» (именно так: не «на основе», а «основ»). В этом — сущностный парадокс мысли ученого, а с ней и русской культуры XIX века: сколько ни «эволюционируй» — все равно получаешь все те же «основы» (словно и не цветок растет, а почва; то же и у Глинки: «развитие» в «Камаринской» только усиливает господство одной и той же краткой темы с ее упрямо выделяемой «основой» — квинтой *ре-ля*). Императив «почвенности» плохо соединяется с представлениями об историческом развитии (хотя бы в форме наивного эволюционизма); историко-культурное взаимодействие в этой системе координат представляется чем-то заведомо отрицательным, и дело здесь не столько в нарушении «эволюционной» непрерывности, сколько в «отрыве от основ» (или в их «подрыве»?). Примечательно и то, как Веселовский проецирует собственную проблематику русской культуры (комплекс «неорганичности», возникающий в результате бурного, интенсивного процесса восприятия западноевропейской культуры и стиля жизни

высшими, образованными слоями русского общества) на историю других европейских литератур (сожалея о «неорганичности» их перехода к эпохе личного творчества, об отрыве европейской литературы от «народных основ»; в этих сетованиях так и слышится что-то очень родное, например: «страшно далеки они от народа»). «Всемирная отзывчивость» всемирной отзывчивостью, однако абсолютизация какого-либо одного исторического состояния, превращение его в «норму», ведет к тому, что А. В. Михайлов назвал «исторической поэтикой—2» (Указ. соч. С. 45). «Историческая поэтика—2» «подкладывает» «свое» под «чужое», переводит «чужое» на язык «своего»: только если для В. Шерера и его немецких коллег «своим» был современный литературный процесс, то для Веселовского и других русских деятелей культуры современность могла показаться «чужой», «земной», «переводной», а потому «своими» становились «почва», «старина», «народные основы»; и вот, внутри русской культуры XIX века оказывается возможным представить «чужую» современность (современные формы европейского искусства) в обличье «своей» старины (словно бы «народ» их и создал)...

¹² См.: Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 171—176.