

Усачёва В.О.,

композитор, педагог, кандидат педагогических наук,
лауреат Премии Правительства РФ в области образования

Слышу голос твой, Петербург!

Каждый год, с мая по октябрь, ровно в 11 часов под звуки музыки начинают бить все 64 фонтана Большого каскада Петродворца в Петергофе. Под звуки той же музыки с Московского вокзала Петербурга отправляется в Москву и прибывает из Москвы в Петербург «Красная стрела». Можно утверждать наверняка, что эта музыка на каждого воздействует самым позитивным образом. Её благородное звучание, наполненное сдержанным пафосом, и лирическим светом, теплом, и несколько щемящими интонациями, и аристократическим достоинством, готовит нас к встрече с удивительным городом, его красотой и историей, насыщенной так же, как и эта музыка, триумфальными и трагическими нотами.

«Гимн Великому городу» — фрагмент балета «Медный всадник» Р.М. Глиэра, созданный по мотивам поэмы А.С. Пушкина «Медный всадник». Знают ли те, кто слышит эту музыку, прогуливаясь по Петергофу или выходя из окон прибывшего поезда, её название, автора? — вероятно, кто-нибудь и знает. Но к глубокому сожалению, очень немногие из моих молодых современников, в том числе и музыкантов, могут сказать о музыке Рейнгольда Морицевича Глиэра и о нём самом так, как замечательный дирижёр Б. Хайкин¹ в своей книге «Беседы о дирижёрском ремесле»²: «Имя Глиэра принадлежит к тем немногим именам, которые слышишь ещё в раннем детстве, лишь только речь заходит о музыке... Каким изумительным человеком был Рейнгольд Морицевич — этого не расскажешь в двух словах. Сдержанный, спокойный, деликатный, он излучал какое-то тепло. Можно сказать, что Рейнгольд Морицевич был таким же задушевым, обаятельным, сердечным и трогательным, как его музыка».

Много замечательных слов сказано и написано выдающимися музыкантами об этом композиторе, о его творчестве. Борис Асафьев³ размышляя о том, какого мастерства требует работа над балетом — сочинить адажио, вариации и коду, точно учитывая временное протяжение каждой из частей, обычно строго ограничиваемых балетмейстером, добиваясь необходимой в этих случаях контрастности и вместе с тем слитности, столь же сложно, как сочинить симфонию — приводил примеры из балета «Красный мак» Глиэра, утверждая, что только композитор с такой блестящей техникой, превосходнейший мастер-полифонист, каким был Рейнгольд Морицевич, мог достигнуть органичности и слитности всех музыкальных миниатюр и связать их со всей симфонической частью балета.

Ещё несколько штрихов к портрету Рейнгольда Морицевича.

Участниками беседы, на которой были высказаны эти мысли (проходившей, кстати, в доме Глиэра) были Д.Д. Шостакович, А.В. Гаук, А.М. Мессерер и другие выдающиеся деятели искусства, и тема встречи была иная — судьбы развития советской музыки: недавно был ликвидирован РАПМ⁴.

Рейнгольд Глиэр учил искусству композиции Прокофьева, Мясковского, Лятовского, Хачатуряна и многих других советских композиторов и музыковедов. «Как-то так выходит, — писал Прокофьев, — что кого из композиторов ни спросишь, он оказывается учеником Глиэра — или прямым, или внучатым». Сам Глиэр был учеником Танеева, Аренского, Ипполитова-Иванова, встречался с Чайковским и Римским-Корсаковым,

¹ Борис Эммануилович Хайкин (1904 — 1978) — советский дирижёр, профессор Московской консерватории, Народный артист СССР (1972).

² Хайкин Б.Э. Беседы о дирижёрском ремесле: Статьи. — М., 1984.

³ Борис Владимирович Асафьев (1884 — 1949) — русский советский композитор, музыковед, музыкальный критик, академик, Народный артист СССР, один из основоположников советского музыковедения.

⁴ Российская ассоциация пролетарских музыкантов (1923 — 1932) — музыкально-общественная организация в Москве, которая много усилий отдавала проблемам оздоровления массового музыкального быта, боролась против влияний плохой музыки (надрывных песен, джаза, фокстрота); основной критерий — созвучность революционной эпохе, а «созвучными» пролетариату признавались лишь Бетховен и Мусоргский. Ассоциацией декларировалось развитие массовых демократических жанров, отрицались многие жанры инструментальной, камерной музыки, естественно, принижалась и роль профессионального композиторского мастерства, стилистикой работы было командованием и администрирование.

Лядовым и Рахманиновым, был современником и соратником Глазунова, Скрябина, Гречанинова, Стравинского. Считал С.И. Танеева, замечательного, композитора, мудрого и благородного человека, именовавшего в музыкантской среде «совестью музыкальной Москвы», главным своим учителем. Во многих отношениях он оставался для Глиэра примером, «следовать которому Рейнгольд Морицевич призывал потом и своих многочисленных учеников, часто беседуя с ними о высоких танеевских принципах развития "искусства дивного", призванного объединять людей»¹.

Творчество москвича Глиэра невольно вызывает в памяти имена великих петербуржцев М. Глинки, А. Бородина, А. Глазунова: очень ощущается сходство в восприятии мира — светлого, гармоничного, цельного. «Передавать свои мрачные настроения в музыке считаю преступлением», — говорил композитор.

Невозможно об этом всём не упомянуть — уникальная эпоха, замечательные люди, сумевшие одни — создать, другие, в период слома в истории и сознании русского человека — воспринять и сохранить русское классическое музыкальное искусство, — в этом контексте фигура автора балета «Медного всадника» и его музыка станут более объёмными для вероятного слушателя и нынешнего читателя. Но и в кратких данных справочных изданиях о Р.М. Глиэре, как говорили древние, *dictum sapienti sat est*²: композитор, доктор искусствоведения, Народный артист СССР, многолетний председатель Союза композиторов СССР, автор первого советского балета, единственный русский композитор, трижды награждённый самой престижной музыкальной премией дореволюционной России и самой престижной премией послереволюционной, советской, — премией им. М.И. Глинки и Сталинской премией (1946, 1948, 1950).

В 1949 году на сцене Кировского (ныне Мариинского) театра состоялась премьера балета Р.М. Глиэра «Медный всадник». Участники спектакля вспоминали: «Это был наш, родной, питерский спектакль, публика буквально ломилась на него, и всегда он исполнялся с особым воодушевлением. И за три с половиной часа зрители проживали всю историю нашего города»³.

На сцене появляются очертания местности, фигура Петра, погружённого в думу. Здесь будет город заложен! Гавань — готовятся к спуску корабля, Пётр и Меншиков осматривают его. Подходят моряки, сошедшие на берег с приплывшего голландского парусника, восхищаются русским кораблём. Пётр разрубает канаты. Корабль сходит на воду.

По Летнему саду проходят гости, съезжающиеся на ассамблею. Во дворце царь с гордостью показывает на глобусе, в какие страны поплывут его корабли. После ухода гостей он погружается в мечты о том, как «из топи блат» вырастет прекрасный город...

Из либретто балета Р.М. Глиэра «Медный всадник»

«Петербург будет окном, благодаря которому (буквально — *которым*) Россия смотрит в Европу», — эти слова Франческо Альгаротти⁴ из сочинения «Письма о России» (1759), ставшие популярными, после того, как их использовал А.С. Пушкин в своей поэме «Медный всадник» (1833), где они приобрели афористическое значение и зазвучали более по-русски — сильнее, размашистей: Россия не просто выглянула в европейское оконце, она его «прорубила». В этом уже мощь, воля, стратегия:

Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,
Ногою твёрдой стать при море.

Альгаротти, посетивший Россию лишь в 1739 году, не мог ощутить атмосферы Петербурга, услышать «музыку» новой Российской столицы, праздновавшей в сентябре 1721 года заключение Ништадского мира. Весь день 4 сентября город звучал трубами и возгласами всадников, разъезжавших в торжественной одежде и сообщавших об окончании войны. Через несколько дней петров барабан в день празднования (царь действительно был превосходным барабанщиком) победно утверждал в осеннем петербургском воздухе конец Северной войны. Как писал очевидец, царь Пётр «исполнял своё дело превосходно», шествуя в костюме корабельного барабанщика во главе карнавальной колонны по Троицкой площади. Царь был счастлив безмерно:

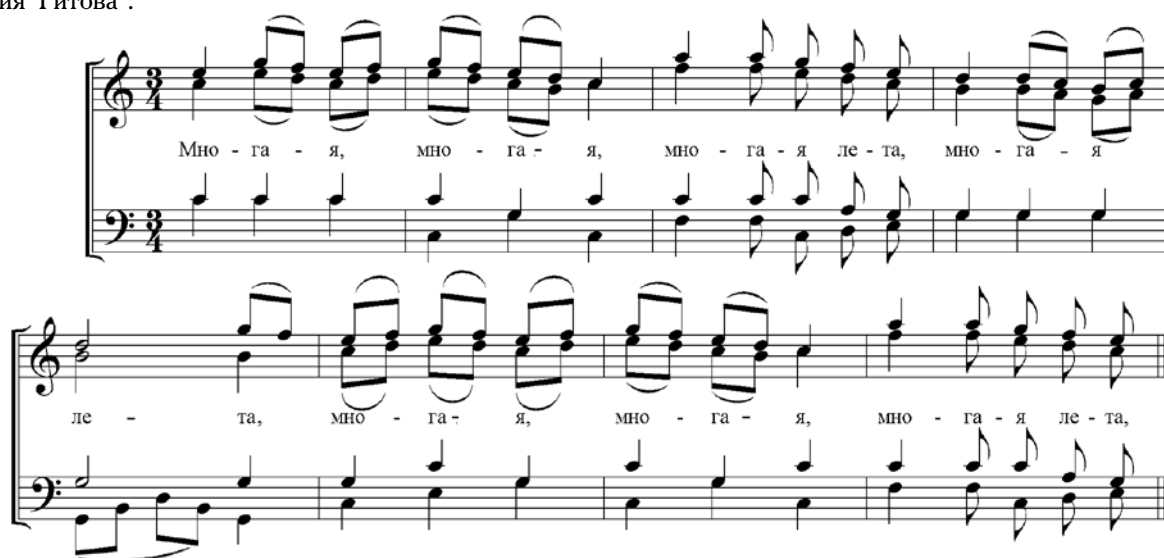
¹ Гулинская З.К. Рейнгольд Морицевич Глиэр (<http://glier-info.narod.ru/>).

² *Dictum sapienti sat est* (лат.) — для умного сказано достаточно.

³ <http://gzt.ru/culture/2009/03/14/155009.html>.

⁴ Франческо Альгаротти (1712 — 1764) — итальянский писатель, знаток искусств и естественных наук.

пел песни, танцевал. «Сия радость», по его словам, «превышала всякую радость на земле». 22 октября Россия обрела «отца Отечества и императора Всероссийского» — в Троицком соборе прошла торжественная церемония поднесения царю титула Петра Великого и императора, может быть под звуки «Большого многолетия»¹ Василия Титова²:



Царь поздравил всех с победой, и грянули пушки в Адмиралтействе, Петропавловской крепости, почти на сотне галер, стоящих на Неве. Наверняка в это время, пожалуй, не менее оглушительно звучали хоры, исполняющие канты: «Виват, виват, виват, ви-и-ва-ат!»³:



¹ Многолетие, многолетствование (греч. полихрония) — первоначально византийский обряд чествования царственных особ. В русской церкви исполняется как завершение торжественного богослужения, венчания. В певческом искусстве Московской Руси многолетие представляло собой широкораспевную мелодию (типа юбилеи). В XVIII веке появились так называемые викториальные многолетия в честь полководцев-победителей (сочинения В.П. Титова, Д.С. Бортнянского и др.).

² Василий Поликарпович Титов (ок. 1650 — между 1710-1715) — мастер нового, так называемого партесного (многоголосного) стиля, появившегося в русской музыке в XVII в. Перу Титова принадлежит праздничный хоровой Концерт, написанный в честь Полтавской победы над шведами (1709).

³ Виватный кант — разновидность торжественного канта (кант — род бытовой многоголосной песни, распространённый в России, на Украине и в Белоруссии в XVII-XVIII вв.), форма торжественных гимнов (виват от лат. «Vivat!» — «Да здравствует!»), возникшая в русской музыке петровской эпохи. Исполнялись хором или группой певцов во время придворных приёмов и празднеств, в быту — после приветствий и торжественных речей. «Большое многолетие» используется в церковно-певческом обиходе и в настоящее время.

Петровская эпоха оставила нам замечательное изобретение царя — ассамблеи, которые с той поры и получили название Петровских. Нацеленность на придание «людскости» русскому обществу была связана с формированием новых культурно-досуговых традиций. «По замыслу Петра, на ассамблеях должна была царить непринуждённая обстановка. Каждый из гостей мог заниматься тем, чем ему хотелось: танцевать, вести беседы, причём, часто деловые, играть в шахматы. Правда, современники отмечали, что эта непринуждённость появилась далеко не сразу: многие попадали на ассамблеи впервые и просто не знали, как себя вести. Женщины сидели отдельно от мужчин, танцевали, словно по принуждению»¹.

И не мудрено, ведь на пирах допетровской Руси песельники пели и приплясывали, но танцев-то как таковых не было. Побывавший в России в начале XVII в. поляк С. Маскевич вспоминал, что «над танцами нашими ... смеются, считая неприличным плясать честному человеку». Добавляло скованности и то, что многие «боялись каким-то неправильным действием вызвать гнев царя, всегда присутствовавшего на ассамблеях. Однако уже через некоторое время иностранные гости отмечали, говоря, в частности, о присутствовавших на ассамблеях дамах, что они "так изменились к лучшему, что не уступают немкам и француженкам в тонкости обращения и светскости, а иногда в некоторых отношениях даже имеют перед ними преимущество"»².

Как и что танцевали на ассамблеях петровской поры? Пушкин об этом писал в повести «Арап Петра Великого»: «Во всю длину танцевальной залы ... дамы и кавалеры стояли в два ряда друг против друга; кавалеры низко кланялись, дамы ещё ниже приседали, сперва прямо против себя, потом поворотятся направо, потом налево, там опять прямо, опять направо и так далее».

Со временем танцы сделались все разнообразнее, в употребление вошли полонез (или «польский»), менуэт, гротфатер (нем. *großvater* — букв. «дедушка») — любимый Петром шумный и весёлый танец:



К слову сказать, заведённые им самим правило — «ранее пяти или четырёх часов не начинается и долее десяти полуночи не продолжается» — Пётр и сам часто нарушал, и танцы продолжались иной раз столько, сколько было угодно императору. Одной из петровских «немилосердных» шуток и являлся этот гротфатер: в ряды танцующих ставились самые дряхлые старики вместе с молоденькими девицами, сам же Пётр танцевал в первой паре с императрицей. При этом все обязаны были в точности повторять ногами то, что выделял царь — «зело искусный танцор».

Начинался танец медленно, как похоронный марш. Постепенно темп убыстрялся, движения становились всё более сложными, ведущая пара (Пётр и Екатерина) неожиданно меняла направления, пересекая зал то обратно, то наискосок, то по кругу. Оркестр увеличивал темп, отчаянная кавалькада неслась в обход по всем комнатам, вприпрыжку мчалась по лестнице, пробегала по саду между клумб, кустов, деревьев, возвращалась в дом, и вновь по лестнице, со второго этажа — на чердак, потом в погреб... Их сопровождали один-два скрипача или флейтиста, весь оркестр угнаться за шумной вереницей не мог. Обливаясь потом и тяжело дыша, танцоры возвращались в зал, и оркестр встречал их снова (и не без основания!) похоронным маршем. Гости уже изнемогали, старики, страдая одышкой, валились с ног, а Пётр Алексеевич «гневались», заставляя

¹ Павленко Н. Жизнь замечательных людей. М., 1976.

² http://www.opeterburge.ru/history_142_160.html.

неудачных танцоров выпивать кубок Большого Орла — сосуд огромного размера, после чего, конечно, не только никакие телодвижения, но и связная речь были не возможны. Тогда уж отпускал стариков и продолжал танцы с молодёжью. Царская пара танцевала отлично, молодо, легко. Но были и другие прекрасные танцоры: граф Ягужинский, граф Головкин, князья Трубецкой и Долгоруков, княжны Долгорукая, Черкасская, Кантемир, прекрасно танцевали царские дочери.

Традиция ассамблей, хоть и с существенными изменениями, но продолжилась и после смерти Петра I. Ассамблеи стали предшественниками великолепных *балов*, которыми славилась российская столица в XVIII и XIX веках, в них осталась как основа и танцевальная драматургия ассамблей.

Открывался бал полонезом, сменившим менуэт ещё в петровские времена, а позднее — романтическим вальсом. После этого шли так называемые контрдансы (контр-танцы): кадрили, гротес, экосез, англес, лансес. После перерыва оркестр играл мазурку, появившуюся в России в 1820-е годы. Мазурка — главный танец бала, она танцевалась с многочисленными причудливыми фигурами и мужским соло — кульминацией танца, в котором большое значение имели изобретательность и способность импровизировать. Во времена Пушкина именно в мазурке во всём блеске проявлялось мастерство бального танцора. Теофиль Готье писал, что в Санкт-Петербурге её танцуют «с невиданным совершенством и элегантностью». Общение во время мазурки так и называлось — «мазурочная болтовня», она требовала занимательности, остроты разговора, но и «служила руководством для соображений насчёт сердечных склонностей — и сколько было сделано признаний под звуки её живой мелодии!»¹

Действительно, стиль каждого танца диктовал не только тему, но и стиль разговора, и от этих разговоров не в шутку зависело положение в свете, даже продвижение по службе. «Непроизвольные шутки, нежные признания и решительные объяснения распределялись по композиции следующих друг за другом танцев» — вспоминали заведомые балов. Хорошо танцующий человек ассоциировался в свете с прекрасно воспитанным человеком.

Летом в честь какого-нибудь события государственной важности царь устраивал приёмы в Летнем саду. Праздник часто завершался прекрасным фейерверком. Огни фейерверка в честь окончания Северной войны изображали различные фигуры, имеющие отношение к победе, последней был корабль с латинской надписью «Finis coronat opus» — «Конец венчает дело».

Увы, триумфы, праздники в новой столице и интенсивная работа по её созданию чередовались с трагическими событиями. Спустя 3 месяца после основания Петербурга, в ночь с 19 на 20 августа 1703 года, произошло наводнение.

Тогда вода поднялась более чем на 2 метра. А спустя три года, в 1706 году, жители города стали свидетелями грозного стихийного бедствия, о котором в своём письме к Александру Меншикову Пётр I сообщал, кстати, без какого-либо трагического пафоса, а, наоборот, с эдаким петровским веселием: «Третьего дни ветром вест-зюйд-вест такую воду нагнало, какой, сказывают, не бывало. У меня в хоромах было сверху пола 21 дюйм, а по городу и на другой стороне по улице свободно ездили на лодках. Однако же недолго держалась, менее трёх часов. И зело было утешно смотреть, что люди по кровлям и по деревьям, будто во время потопа, сидели... Вода хотя и зело велика была, беды большой не сделала»².

Что, по царским меркам, — большая или малая беда, не нам судить. Но с самого основания города началась борьба со стихией, обрушивавшейся на столицу с периодичностью один раз в несколько лет. Россия прорубила окно в Европу, но в него хлынул не только морской простор, свет западной цивилизации, но и новые испытания, среди которых «огонь и медные трубы» оказались не самые трудные. Водная стихия яростно противостояла царю, его народу, будущей столице. Появились и предсказатели грядущих страшных наводнений и ясновидцы: «Быть пусту Питербурху...». Пётр прорицателей наказывал изрядно и продолжал сражение за свою мечту! В пушкинском «Медном всаднике» читаем:

¹ Из воспоминаний Сабанеевой Е.А. (1829 — 1889), урождённой Прончищевой. Сабанеевы — старинный дворянский род.

² http://ru.wikipedia.org/wiki/Наводнения_в_Санкт-Петербурге.

Прошло сто лет, и юный град,
Полнощных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознёсся пышно, горделиво...

Сенатская площадь в Петербурге сто лет спустя. У памятника Петру народное гулянье. Толпа собирается вокруг бродячего цирка, резвятся дети, через площадь под звуки походного марша строем проходят солдаты. Евгений ожидает Парашу у Медного всадника. Их свидание недолго: Параше пора домой...

Из либретто балета Р.М. Глиэра «Медный всадник»

Место расположения памятника Петру I выбрано не случайно. Рядом находятся основанное императором Адмиралтейство и здание главного законодательного органа царской России — Сената. Екатерина II настаивала на размещении памятника в центре Сенатской площади. Автор скульптуры Этьен-Морис Фальконе, поступил по-своему, установив памятник ближе к Неве.

Торжественное открытие памятника Петру I состоялось 7 августа 1782 года (по старому стилю). Скульптура была закрыта от глаз наблюдателей полотняной оградой с изображением горных пейзажей. С утра шёл дождь, но он не помешал собраться на Сенатской площади значительному количеству людей. К полудню облака рассеялись. На площадь вступила гвардия. Военным парадом управлял князь А.М. Голицын. В четвёртом часу на шлюпке прибыла сама императрица Екатерина II. Она поднялась на балкон здания Сената в короне и порфире и дала знак к открытию памятника. Ограда упала, под барабанную дробь полки двинулись по невиской набережной¹.

«Я ограничусь только статуей этого героя, которого я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя он, конечно, был и тем и другим, — пишет Фальконе. — Гораздо выше личность создателя, законодателя, благодетеля своей страны, и вот её-то и надо показать людям. Мой царь не держит никакого жезла, он простирает свою благодетельную десницу над объезжаемою им страной. Он поднимается на верх скалы, служащей ему пьедесталом, — это эмблема побеждённых им трудностей».

Интересно, что Дидро, осознавая величие дел Петра I, предложил Фальконе поместить на пьедестале один из вариантов надписи на латыни, в переводе звучащей так: «Воскресшая доблесть привела с колоссальным усилием эту громадную скалу и бросила её под ноги героя». В письме к Екатерине (14 августа 1770 года) Фальконе, между прочим, предлагал на подножии статуи свою краткую надпись: «Петру Первому воздвигла Екатерина Вторая». В сделанном Екатериной окончательном варианте надписи исчезло одно лишь слово из пяти, предложенных Фальконе: «Петру I — Екатерина II», и сразу основное значение приобрёл акцент не на громаде усилий (воздвигла!), а на порядковой последовательности: «первому» — «вторая». Есть, над чем поразмышлять...

Резкий порыв ветра распахивает окно, ухлещет дождь, выстрелы пушки предупреждают о начавшемся наводнении. Евгений в страхе за невесту бежит к ней. На набережной Невы толпа с тревогой видит, как всё выше поднимается вода. Нева выходит из берегов, все разбегаются.

Из либретто балета Р.М. Глиэра «Медный всадник»

По воспоминаниям участников премьеры в Петербурге, сцена наводнения 1824 года в балете Глиэра «Медный всадник» была поставлена так замечательно, что неизменно проходила под аплодисменты. Вновь и вновь слушая музыку или бывая на балете, мы возвращаемся к этим мгновениям как к мгновениям прекрасного. Историческое событие, перенесённое на сцену, с прекрасной музыкой Рейнгольда Морицевича, мастерством танцоров, постановщиков и декораторов уносит нас в область эстетических переживаний, вызывая катарсис.

¹ http://walkspb.ru/pam/medn_vsad.html.

Реальные события 7 ноября 1824 года принесли много бед Санкт-Петербургу. Вода достигла в некоторых местах города 4,14 дюймов выше нормы. «Воля Божия: нам остаётся преклонить главу перед нею», — фаталистически заключает Александр I в письме к Н. Карамзину (10 ноября 1824 года). У Пушкина в «Медном всаднике» эхом звучит:

...В тот грозный год
Покойный царь ещё Россией
Со славой правил. На балкон
Печален, смутен, вышел он
И молвил: «С божией стихией
Царям не совладеть».

«Царям не совладеть», но уже при Петре I были задуманы проекты по обузданию силы свободолюбивых невских вод и придать им «державное течение», например, поднять Васильевский остров и прорыть каналы (этот проект не был реализован). При Екатерине I издаётся Указ строить «выше нынешней бывшей воды (наводнение 26 года) на фут, и для того везде на строениях поставить знаки»; при императрице Елизавете предложен новый проект, осуществлённый при Екатерине II — сформирован канал, названный Екатерининским (работы длились 26 лет); учреждаются в это время предупредительные знаки и сигналы (залп из пушки Петропавловской крепости); при Александре I была начата постройка Обводного канала (строился 30 лет); после Второй Мировой войны у берегов Финского залива до устья Невы была создана сеть гидрометеопостов.

История наводнений не закончилась, и через 100 лет после описываемых Пушкиным событий:

Осада! приступ! злые волны,
Как воры, лезут в окна. Челны
С разбега стёкла бьют кормой.
Лотки под мокрой пеленой,
Обломки хижин, брёвны, кровли,
Товар запасливой торговли,
Пожитки бледной нищеты,
Грозой снесённые мосты,
Гроба с размытого кладбища
Плывут по улицам! Народ
Зрит божий гнев и казни ждёт, —

сильнейшее наводнение нанесло серьёзный удар по городу, затем последовали наводнения, удивляющие круглыми датами: 1955, 1975, 2005 годы.

На опустевшей набережной появляется Евгений. Увидев в волнах лодку, он бросается в воду и взбирается на борт, умоляя рыбака отвезти его к домику Параши. Евгений на том месте, где жила Параша. Теперь здесь пусто: всё, кроме сломанной ветром ивы, унесла вода. Евгений сходит с ума. В его воображении возникают прежние счастливые мгновения.

Из либретто балета Р.М. Глиэра «Медный всадник»

В основе идеи «Медного всадника» (как поэмы Пушкина, так и балета Р. Глиэра) — особый взгляд на Петербург: он многослоен и противоречив, охватывает разом и великие людские дела, и дела житейские, величие российской северной морской столицы, его основателя и заложников потрясающей петровской идеи — её жителей и патриотов города св. Петра.

Трагическая история «маленьких людей» потрясает воображение читателя и слушателя не менее, чем самого пушкинского героя гибель Параши («Увы! Его смятённый ум против ужасных потрясений не устоял»):

И прямо в тёмной вышине
Над ограждённою скалою
Кумир с простёртою рукою
Сидел на бронзовом коне.
Евгений вздрогнул. Прояснились
В нём страшно мысли...

Известно, что произошло далее: мысль маленького человека прояснилась — до бунта, до гнева против «державца полумира», виновника трагедии незаметного жителя петрова города, судьба которого так трагически сплетена с «брегом пустынных волн», с судьбой самого царя и даже с самим памятником (Фальконе хотел, чтобы пьедесталом Петру служил образ взметнувшейся волны).

«Ужо тебе!» — пригрозил несчастный. Именно не сейчас, а «ужо» (то есть *в будущем, как-нибудь потом*) исполнится угроза («ужо тебе» обозначает *месть* или *наказание*). Мысль Евгения ясна. Но мысль, сокрытая в образе «мощного властелина судьбы», взметнувшегося «над самой бездной» и молчаливо застывшего над стихией, не даёт покоя и самому Пушкину:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нём сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О, мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Стихия не стронула с места императора, но угроза «человечка» его разбудила, и вот «озарён луною бледной, простерши руку в вышине» за Евгением «несется Всадник Медный».

Может быть, ему в этом слабом возгласе почудилась угроза более страшная, чем стихия? А может быть, она помешала императору любоваться прекрасным будущим Санкт-Петербурга, открывшимся ему наперекор всем гибельным событиям?

У Медного всадника, кроме реальной истории создания, есть своя легенда. Противники петровских реформ пророчили («ужо» — всем): памятник принесёт городу и всей России смерть и страдания — он изображает «всадника Апокалипсиса». Сторонники утверждали, что монумент символизирует собой величие и славу России и она останется таковой пока всадник не сойдёт со своего пьедестала. А народ? Безмолвствует? Вот одна из народных версий возникновения памятника, появившаяся, правда, в довольно отдалённом от самого города поселении:

Однажды Пётр I, любивший всяческие рискованные предприятия, развлекался тем, что перепрыгивал на своём коне с одного берега Невы на другой. В первый раз, воскликнув: «Всё Божье и моё!», — перепрыгнул через реку. Во второй раз повторил: «Всё Божье и моё!», — опять удачный прыжок. Но в третий раз, сказал: «Всё моё и Божье!» Тогда его и настигла Божья кара: он окаменел и навечно остался памятником самому себе.

Петербург — это особенная тема. Чего ни коснись — всё необыкновенно, странновато, отовсюду возникают неоднозначные подоплёки, «подстрочники». И в связи с Медным всадником в Петербурге как памятником зодчества (так же, как и с поэтическим пушкинским, и музыкальным глиэровским) неожиданно возникает



Dem...
Ha...
Com...
M...
P...
M...
No...
No...
Re...
G...
L...
L...
M...
W...
H...
H...





Рейнгольд Глієр.



Пётр Владимирович Вильямс.
Эскиз декораций к балету Р.М. Глиэра
«Медный всадник». 1947 г.
Акварель, гуашь, серебро, бронза



СТЕРЕО 33
ГОСТ 5289-80
СМ-02305

Р. Глиэр (1875—1956)
МЕДНЫЙ ВСАДНИК
Сюита № 1 из балета, соч. 89а
1. а) Вступление («На берегу пустынных волн») б) Танец на площади
2. а) Евгений б) Параша в) Лирическая сцена
3. Танцевальная сцена
Оркестр Большого театра СССР
Дирижер А. Жюрайтис

Гр. 2. 1-20
1



цепь ассоциаций. Одни восходят к мифическому образу Святогора¹: исполин-всадник — назначенное ему судьбой место на Святых горах — Святые горы близ Михайловского (место упокоения А.С. Пушкина) — сила несоизмеримая, не соотносимая даже с привычной русской богатырской (эпическая струя в творчестве Глиэра) — окаменелость — сон богатырский, который прерывается с появлением врага. Другие — к эпосу финно-угорских племён и к значительности в нём образов коня и камня², а также к Коню-камню — огромному валуну серого гранита высотой чуть более 4 метров — единственному камню острова Коневец на Ладоге, на котором до конца XIV века приносили жертвы языческим богам. Тут уж слух улавливает и звучание русской былины:

Ездит старьё по Святым горам
Тут колеблется мать сыра земля
Осыпаются камни в пропасти
Выливаются быстры реченьки³...

и рун:

Он запел, и разрослся
На дуге лапландца ветки,
На хомут насела ива,
На шлее ветвится верба.
Позолоченные сани
Стали тальником прибрежным;
Кнут жемчужный обратился
Камышом на побережье;
Конь лапландца белолобый
Стал скалой у водопада⁴, —

и в этом тоже слышен голос твой, Петербург!

Век XXI. Толпится народ у памятника Петру I и не ведаёт, что подножием ему, как полагают некоторые историки, стал именно тот камень, на который не раз взбирался Пётр в ходе Северной войны, чтобы лучше видеть расположение войск противника. Значит, по-прежнему Пётр и радует за город, и бережёт, и охраняет его от врагов нам неведомых, но там, за гранью времени, не ускользающих от пронизательного взора Императора. Недаром в Гимне города Петербурга⁵ звучат такие строки:

Державный град, возвышайся над Невойю,
Как дивный храм, ты сердцам открыт!
Сияй в веках красотой живою,
Дыханье твоё Медный всадник хранит⁶.



¹ Святогор — богатырь русского былинного эпоса. Он стоит на страже мира Яви, мира живых — «дневного мира» и не пускает в него тёмных чудищ из Нави, мира «загробного», скрытого от глаз живых людей.

² Традиция их почитания прослеживается с древнейших финно-угорских времён, через язычество древних славян к православной трактовке памятников в позднее средневековье.

³ Былина о Святогоре.

⁴ Калевала. Элиас Леннрот (1802 — 1884).

⁵ Музыка Р. Глиэра из балета «Медный всадник».

⁶ Фрагмент текста О. Чупрова, официально утверждённый как текст Гимна Санкт-Петербурга.

Гимн Великому городу

Слова О. Чупрова

Музыка Р.М. Глиэра
(1875 – 1956)

mf

Дер - жав - ный град, воз - вы - шай - ся над Не - во - ю, Как

f

див - ный храм, ты серд - цам от - крыт! Си - яй вве - ках кра - со -

p

той жи - во - ю, Ды - хань - е тво - е Медный всад - ник хра - нит. Не -

со - кру - шим - ты смог вго - да ли - хи - е Пре - о - до - леть все

mf

бу - ри и вет - ра! Сморгс - кой ду - шой, Бес - смер - тен, как Рос -

f *mf*

си - я, Плы - ви, фре - гат, под па - ру - сом Пет - ра! Санкт - Пе - тер -

бург, о - ста - вай - ся веч - но мо - лод! Гря - ду - щий день о - за -

f

рен то - бой. Так рас - цве - тай, наш пре - кра - сный го - род! Вы -

ff

со - ка - я честь жить е - ди - ной — — — — — судь - бой!