

В. В. СТАСОВ

**ИЗБРАННЫЕ
СОЧИНЕНИЯ**

1

СЕРБОСЛОВЕНСКОЕ

В. В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах Том первый. Живопись. Скульптура. Музыка Редколлегия: Е. Д. Стасова, С. К. Исаков, М. В. Доброклонский, А. Н. Дмитриев, Е. В. Астафьев // Государственное издательство "Искусство", Москва, 1952
FB2: "rvvg ", 27 November 2013, version 1.0
UUID: 75314991-ECB5-41AD-BD04-12BBD7BF0468
PDF: fb2pdf-j.20180924, 29.02.2024

Владимир Васильевич Стасов

Михаил Иванович Глинка
(Биографические портреты)



историк искусства и литературы, музыкальный и художественный критик и археолог.

Содержание

#1	0005
Комментарии	0448

В. В. Стасов
Михаил Иванович Глинка

*(Посвящается В. П. Энгельгардту,
на память о часах, проведенных
нами вместе за музыкой Глинки)*

Материалами для биографии М. И. Глинки служили мне: 1) собственноручно написанная им автобиография на русском языке; 2) краткая биография его, написанная под диктовку Глинки, на французском языке; 3) написанные им самим же по-русски отрывки воспоминаний о старом учителе его в Благородном пансионе, И. Я. Колмакове; 4) около 250 писем, написанных им в разное время к родным и знакомым, по-русски и по-французски, и, наконец, 5) собственные мои воспоминания, относящиеся к последним годам жизни Глинки, начиная с 1849 года, когда я с ним познакомился.

Автобиография, под заглавием: «Записки М. И. Глинки», написана им в последний приезд его в Россию; она начата 3 июня 1854 года, в Царском Селе, а кончена в конце марта 1855 года и разделяется на четыре части, соответствующие четырем главным эпохам жизни Глинки: отрочеству и первой молодости, вре-

мени сочинения оперы «Жизнь за царя», времени написания «Руслана и Людмилы» и, наконец, последнему времени, по большей части проведенному в путешествиях. Из этих же четырех частей каждая подразделяется, в свою очередь, на несколько периодов (числом всего 14). Рассказ останавливается на последнем возвращении Глинки в Россию, весной 1854 года, т. е. за немного дней до наступления его пятидесятого года, и содержит в себе, таким образом, за исключением последних месяцев пребывания в Берлине, полное изложение всей жизни Глинки. Профессор Ден в Берлине, друг и учитель Глинки, принадлежащий к числу замечательнейших личностей европейского музыкального мира, писал ему еще в сентябре 1854 года, при первом известии об этой автобиографии: «Не только для меня и для музыкальных биографов будут в высшей степени интересны ваши записки, но вы окажете ими еще величайшую услугу истории искусства, потому что я не могу сомневаться в том, что вы непременно изложите в этих записках ваше воззрение на искусство и связанное с ним суждение ваше о раз-

ных художниках. Конечно, ваш взгляд на искусство напечатлен в ваших собственных произведениях, но произведения эти находятся, здесь в Европе, в руках лишь немногих знатоков и любителей искусства, и именно по этому самому на вас лежит обязанность сообщить ваши воззрения художественному миру. Итак, давайте их скорей! Вы принадлежите к первому классу настоящей художественной аристократии, значит, вы никогда не напишете ни панегириков, ни громомечущих филиппик, потому что ни то, ни другое не может обойтись без личностей, а они в обоих случаях постыдны...» Ден не ошибся в своих ожиданиях: записки Глинки займут, бесспорно, одно из важнейших мест в художественной литературе, столько потому, что относятся к одной из даровитейших музыкальных личностей, сколько и потому, что заключают в себе превосходные оценки музыкантов и музыкальных произведений нашего и прошедшего столетия. Вообще говоря, эти записки составляют, для истории и литературы музыки, такой же важный памятник, как автобиография и музыкальные статьи Кар-

ла-Марии Вебера [1], с которым, при всем общем несходстве натур, Глинка имел столько разнообразных пунктов соприкосновения.

К сожалению, несмотря на столь важное значение свое, записки Глинки не могут быть нынче вполне обнародованы, потому что, естественным образом, содержат очень много подробностей из вседневной домашней жизни Глинки, не подлежащих покуда гласности, а также и потому, что слишком связаны с современными нам лицами и событиями; и это же самое, конечно, относится и до писем его, имевших всегда назначение самое интимное. Правда, в записках своих Глинка еще на одной из первых страниц говорит в одном месте: «Я мог бы привести здесь несколько других подробностей, но считаю их излишними, ибо они не имеют прямого отношения к моей артистической жизни, притом я отнюдь не желаю подражать господину женевскому философу», и таким образом сам определяет направление, объем и цель своего рассказа; но и с артистическою его жизнью было связано много таких событий и столкновений с разными более или менее важными и интерес-

ными личностями, которые могут быть обнародованы лишь впоследствии, так что в настоящем случае биография Глинки, по необходимости, должна быть не полна и лишиться многих в высшей степени характеристических черт.

Раньше окончания автобиографии своей, в половине труда, Глинка, по просьбе Дена, поручил одному знакомому своему написать по-французски самый краткий биографический очерк своей жизни, для которого данные он сам, продиктовал ему. Небольшая статья эта должна была войти в состав нового издания «Biographie universelle des musiciens» Фетиса; Глинка давал мне просматривать ее и спрашивал моего мнения о ней; я нашел ее слишком короткою, слишком похожею на казенный формулярный список, и Глинка, согласившись на мои доводы, решился не посылать ее за границу. Таким образом, она осталась в моих руках и послужила, между прочим, для некрологического очерка, напечатанного А. Н. Серовым в «Сыне Отечества» за март 1857 года. Я напрасно просил несколько раз у Глинки позволения сделать это жизне-

описание гораздо подробнее и поместить в нем оценки его произведений: Глинка не соглашался на это, говоря всегда в своей скромности, что это успеется после, когда его не будет, и что при жизни его довольно поместить в печати лишь самые короткие, лишь самые необходимые исторические данные. Однако же мне много раз случалось говорить с ним о том, каким образом, по моему мнению, должна быть составлена его биография и что должно войти в ее рамки. Глинка соглашался во многом, в другом заставлял меня с собою соглашаться, и настоящий труд мой совершен под влиянием этих наших разговоров и рассуждений.

В заключение считаю долгом упомянуть, что из числа 250 писем Глинки, бывших у меня под руками при составлении биографии его, самая значительная часть их, принадлежавшая мне и подаренная мне родной сестрой М. И. Глинки, Людмилой Ивановной Шестаковой (около 200), принесена мною в дар императорской Публичной библиотеке, так как, по моему мнению, эти памятники жизни и деятельности одного из замечательнейших

людей русских не должны погибать, но должны навсегда составлять отечественное достоиние.

«Я родился, — так начинает свои записки Михаил Иванович Глинка, — 1804 года, мая 20, утром на заре, в селе Новоспасском, принадлежавшем родителю моему, капитану в отставке, Ивану Николаевичу Глинке. Имение это находится в двадцати верстах от города Ельни, Смоленской губернии; оно расположено по реке Десне (близ ее истока) и в недалеком расстоянии окружено непроходимыми лесами, сливающимися с знаменитыми Брянскими лесами. Вскоре по рождении моем матушка моя Евгения Андреевна (урожденная Глинка) принуждена была предоставить первоначальное мое воспитание бабке моей Фекле Александровне (матери моего отца), которая, овладев мною, перенесла меня в свою комнату. С нею, кормилицею и нянею провел я около трех или четырех лет, видаясь с родителями весьма редко.

Я был ребенком слабого сложения, весьма золотушного и нервного расположения; бабка

моя, женщина преклонных лет, почти всегда хворала, а потому в комнате ее (где обитал я) было, по крайней мере, не менее 20 градусов по Реомюру. Несмотря на это, я не выходил из шубки, по ночам же и часто днем поили меня чаем со сливками, со множеством сахара, кренделей и бубликов разного рода; на свежий воздух выпускали меня очень редко и только в теплое время. Нет сомнения, что это первоначальное воспитание имело сильное влияние на развитие моего организма и объясняет мое непреодолимое стремление к теплым климатам; и теперь, когда мне уже пятьдесят лет, я могу утвердительно сказать, что на юге мне лучше жить, и я страдаю там менее, чем на севере.

Бабушка баловала меня до невероятной степени; мне ни в чем не было отказа. Несмотря на это, я был ребенком кротким и добронравным, и только, когда тревожили меня во время занятий, становился недотрогой (мимозой), что отчасти сохранилось и доныне. Одним из любимых моих занятий было ползать по полу, рисуя мелом деревья и церкви. Я был весьма набожен, и обряды богослу-

жения, в особенности в дни торжественных праздников, наполняли душу мою живейшим поэтическим восторгом. Выучась читать чрезвычайно рано, я нередко приводил в умиление мою бабуку и ее сверстниц чтением священных книг. Музыкальная способность выражалась в это время страстью к колокольному звону (трезвону); я жадно вслушивался в эти резкие звуки и умел на двух медных тазах ловко подражать звонарям; в случае болезни приносили малые колокола в комнаты для моей забавы.

С самого малолетства я уже был слабонервен; за несколько дней до кончины бабуки приложили ей пластырь отвратительного запаха. Но меня никакой силой не могли принудить войти к ней, и я не присутствовал при ее кончине, несмотря на то, что я очень любил мою бабуку.

После кончины бабуки моей образ моей жизни несколько изменился. Матушка баловала меня менее и старалась даже приучать меня к свежему воздуху; но эти попытки по большей части оставались без успеха. Кроме сестры, годом меня моложе, и моей няни,

вскоре взяли другую няню, вдову землемера, по имени Ирину Федоровну, с дочерью, несколько постарше меня. Эта няня была женщина простая и чрезвычайно добрая, а матушка хотя не баловала, но любила нас, и нам было хорошо. Впоследствии присоединили к Ирине Федоровне француженку Розу Ивановну, а нанятый моим отцом архитектор, вместо мела, дал мне карандаш в руки и начал свои уроки рисования, как водится, с глаз, носов, ушей и проч., требуя от меня безотчетного механического подражания; при всем том, однако, я быстро успевал. Сверх того, один дальний родственник, любознательный, бодрый и приятного нрава старичок, нередко навещал нас, любил рассказывать мне о далеких краях, о диких людях, о климатах и произведениях тропических стран и, видя, с какою жадностью я его слушал, привез мне книгу под названием „О странствиях вообще“, изданную в царствование Екатерины II. Я с рвением принялся за чтение этой книги, и, сколько помню, она содержала отрывки из путешествий знаменитого Васко де Гамы. Я получил от него же впоследствии

другие томы этого собрания путешествий, и когда дело дошло до описания острова Цейлона, Суматры, Явы и других островов Индийского архипелага, то мое воображение так разыгралось, что я принялся изучать описание этих прелестных островов и начал делать извлечения из вышеозначенных книг, что и послужило основанием моей страсти к географии и путешествиям.

Музыкальное чувство все еще оставалось во мне в неразвитом и грубом состоянии. Даже по восьмому году, когда мы спасались от нашествия французов в Орел, я с прежнею жадностью вслушивался в колокольный звон, отличал трезвон каждой церкви и усердно подражал ему на медных тазах.

Всегда окруженный женщинами, играя только с сестрою и дочерью няни, я вовсе не походил на мальчиков моего возраста; притом страсть к чтению, географическим картам и рисованию, в котором я начал заметно успевать, часто отвлекала меня от детских игр, и я по-прежнему был нрава тихого и кроткого.

У батюшки иногда собиралось много го-

стей и родственников; это случилось в особенности в день его ангела или когда приезжал кто-либо, кого он хотел угостить на славу. В таком случае посылали обыкновенно за музыкантами к дяде моему (брату матушки) за восемь верст. Музыканты оставались несколько дней и, когда танцы за отъездом гостей прекращались, играли, бывало, разные пьесы. Однажды (помнится, что это было в 1814 или 1815 году, одним словом, когда я был по десятому или одиннадцатому году) играли квартет Крузеля с кларнетом; эта музыка произвела на меня непостижимое, новое и восхитительное впечатление; я оставался целый день потом в каком-то лихорадочном состоянии, был погружен в неизъяснимые, томительно-сладкие ощущения и на другой день во время урока рисования был рассеян; в следующий урок рассеянность еще увеличилась, и учитель, заметя, что я рисовал уже слишком небрежно, неоднократно журил меня и, наконец, догадавшись, в чем было дело, сказал мне однажды, что он замечает, что я все только думаю о музыке. „Что ж делать? — отвечал я: — музыка душа моя!“

И, действительно, с той поры я страстно полюбил музыку. Оркестр моего дяди был для меня источником самых живых восторгов. Когда играли для танцев, как-то: экосезы, матрадур, кадрили и вальсы, я брал в руки скрипку или маленькую флейту (piccolo) и подделывался под оркестр, разумеется посредством тоники и доминанты. Отец часто гневался, что я не танцую и оставляю гостей; но при первой возможности я возвращался к оркестру. Во время ужина обыкновенно играли русские песни, переложенные на 2 флейты, 2 кларнета, 2 валторны и 2 фагота; эти грустно-нежные, но вполне доступные для меня звуки чрезвычайно нравились мне (я с трудом переносил резкие звуки даже валторны на низких нотах, когда на них играли сильно), и, может быть, эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первой причиной того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку.

Около этого времени выписали нам гувернантку из Петербурга, Варвару Федоровну Кламмер. Это была девица лет двадцати, весь-

ма высокого роста, строгая, взыскательная. Она, если не ошибаюсь, воспитывалась в Смольном монастыре и взялась учить нас по-русски, по-французски, по-немецки, географии и музыке. Пошли в ход грамматики, диалоги, краткие описания земель и городов и проч.; все это надлежало заучивать вдольбязку, т. е., когда спрашивали, отвечать не запинаясь, не изменив и не проронив ни одного слова. Хотя музыке, т. е. игре на фортепиано и чтению нот, нас учили также механически, однакоже я быстро в ней успевал. Вскоре после того взяли одного из первых скрипачей моего дяди учить меня играть на скрипке. К сожалению, сам он играл не совсем верно и действовал смычком весьма неразвязно (gaïde), что сообщил и мне.

Хотя я любил музыку почти бессознательно, однакож очень хорошо помню, что предпочитал пьесы, кои были доступнее тогдашним моим музыкальным понятиям. Оркестр вообще я любил более всего, а из оркестровых пьес после русских песен предпочитал увертюры: „Ma tante Aurore“ Буальдьё, „Lodoiska“ Крейцера, „Les deux aveugles“ Мегюля. Эти две

последние охотно я играл на фортепиано, равно как некоторые сонаты Штейбельта, в особенности рондо „L'orage“, которое исполнял довольно опрятно. Чех Гировец мне весьма не нравился отчасти потому, что я находил его сонаты слишком длинными и запутанными, а еще более по той причине, что они были очень дурно напечатаны и в пасмурные дни я плохо разбирал эту музыку, за что нередко доставалось мне карандашом по пальцам».

В заключение этой выписки прибавим, что в начале зимы 1817 года Глинка был привезен из деревни в Петербург и отдан в новооткрытый тогда Благородный пансион при Главном педагогическом институте, откуда выпущен по окончании курса наук летом 1822 года.

Для биографии Глинки подробности из первых годов его детства имеют особенно важное значение: относящиеся сюда факты не только в высшей степени интересны, как вообще подробности из жизни людей необыкновенных, но и замечательны еще в том отношении, что условили всю последующую

жизнь Глинки, наложили отличительную, неизгладимую печать и на образование его характера, и на физиономию его таланта, и на всю его артистическую деятельность. Конечно, никто не сомневается в том, что разнообразные влияния, действующие во время детства, играют в жизни каждого человека самую важную определяющую роль; но редким людям удастся проследить в собственной жизни и уловить мысль все эти могущественные влияния, все эти элементарные силы, которые вырабатывают на особый лад каждую человеческую личность; еще реже случается, чтобы сохранился верный рассказ о том, как совершались первые важнейшие годы, в которые формировалась своеобразная личность того или другого примечательного человека. У Глинки случилось иначе: в его автобиографии сохранились все подробности его молодости, необходимые для его характеристики и в высшей степени важные для указания, почему личность его сложилась так, а не иначе, почему талант его принял именно такое, а не другое направление.

Как большая часть значительнейших оте-

чественных наших талантов, Глинка родился, провел первые годы и получил первое свое образование не в столице, а в деревне, и, таким образом, натура его приняла в себя все те элементы музыкальной народности, которые, не существуя в наших городах, сохранились лишь в сердце России и образовали впоследствии главные черты артистической физиономии Глинки. Вдали от многообразных и рассеивающих впечатлений больших городов натура его успела окрепнуть в своей особенности, в своей исключительности, которая, как всякая вообще исключительность, не могла через то самое не быть некоторою односторонностью, но зато выигрывала много со стороны сосредоточенности и силы.

Может представиться уму вопрос: не лучше ли было бы, если бы Глинка именно родился и воспитывался в первые свои годы не внутри России, а напротив того, в одном из больших городов наших? Быть может, тогда вся сочиненная им в продолжение его жизни музыка потеряла бы свой характер национально-русский, но зато приобрела бы возможность быть музыкою общеевропейскою,

общечеловеческою? Но, не входя в рассмотрение вопроса о взаимных отношениях и правах общечеловеческого и народного в искусстве нашего времени, я могу указать здесь на тот факт, что художник, в продолжение всей жизни своей творивший только в известном роде, явно имел дарование, способное исключительно к этому роду; постоянное направление вкуса и творческой деятельности в известную сторону служит доказательством того, что этот художник не мог бы перенести свою деятельность на служение другим целям искусства, кроме избранных им, и, следовательно, не должен был искать других путей для своего творчества, не должен был насилловать своих способностей вследствие каких бы то ни было рассуждений, вопреки голосу и инстинкту своего таланта. Таким образом, неминуемо приходим к заключению, что если Глинка посвятил всю жизнь свою созданию музыки национальной, то к ней по преимуществу лежали родственные симпатии его творческой способности, и всякие усилия производить в других родах были бы бесплодными искажениями его художнической нату-

ры. Напрасно бы захотел Глинка подавить в себе постоянное стремление к созданию музыки исключительно национальной и стать композитором музыки чистой, подобно примерам, существующим в истории искусства других народов (Бетховен, Гайдн, Керубини и т. д.): он бы только обессилил себя, лишил бы себя всей своей самостоятельности, произвел бы создания бледные и чахоточные. В истории художеств есть немало примеров таких печальных результатов; многие таланты, даже весьма сильные, подчинялись резонерству своих друзей и знакомых или своим собственным и тем самым погубили многие лучшие годы жизни, лишили себя возможности произвести на свет многие прекрасные и истинные создания согласно прямому требованию своей натуры.

По счастью, с Глинкой этого не случилось, и он уберется от вредных, чуждых влияний, но не вследствие твердости воли и мысли, а просто вследствие благопритествовавших ему обстоятельств. Вообще можно заметить, что во все продолжение жизни Глинки он по большей части находился под влиянием об-

стоятельств, много благоприятствовавших развитию всех особенностей его натуры. Глинка не всегда это сознавал, даже часто был склонен видеть какую-то особенную немилость в распоряжениях своей судьбы; однакоже внимательное рассмотрение подробностей его жизни доказывает неоспоримо, что дело было совсем иначе.

Первым из благоприятных для его таланта обстоятельств было в жизни Глинки то, что, родившись в деревне, он остался там, вдали от всякой городской и пансионской жизни, до тринадцатого года и впоследствии из Петербурга, постоянного своего местопребывания, довольно часто и надолго приезжал туда во все продолжение своих юношеских годов. Вторым — то, что он постоянно находился в такой музыкальной среде, которая должна была самым решительным образом способствовать развитию его врожденного музыкального вкуса и стремления; третьим — то, что в этом развитии, как и во всем другом, родители не стесняли его склонностей, не принуждали его (как часто случается) к таким занятиям, которые были бы в разладе с его на-

турой. На другие характеры подобное принуждение не имело бы, может быть, особенно вредного влияния; на нежный же и в высшей степени впечатлительный, почти пассивный характер Глинки такое влияние должно было бы действовать разрушительно; сюда же должно отнести то благоприятное обстоятельство, что первоначальные гувернантки, воспитательницы и учителя Глинки не были настойчивы в педантских или ограниченных требованиях и не слишком преследовали его своими систематическими методами, так что оставили ему возможность, несмотря ни на что, благополучно развиваться по требованиям собственной своей натуры. Наконец, в-четвертых, благоприятствовавшим обстоятельством для Глинки во время первых тринадцати лет его жизни было то, что годы эти он провел исключительно посреди женщин. Натура его была по преимуществу соединением двух элементов: богатой фантазии, вместе восприимчивой и создающей, с одной стороны, — и элемента нежной женственности, доходившей почти до пассивности, болезненности и (по собственному его выражению) до

раздражительности мимозы, — с другой стороны. Для такой природы, склонной ко всему поэтическому, пламенному, страстному, но вместе с тем кроткому и тихому, всего благоприятнее близость натур женских: влияние их, лелеющее, успокаивающее, вместе с тем возвышает фантазию, дает ей новый полет и по тому самому действует всего плодотворнее на первые годы таких поэтических и несколько слабых натур, какова была натура Глинки. Кроме силы фантазии и силы страстности, никакая другая сила не была особенно родственна его таланту; характеры мужские, могущественные мало могли быть ему интересны, мало нужны были натуре его для ее питания. В одном месте «Записок», при описании своего юношества, Глинка говорит: «Мужской компании я тогда не любил, предпочитал же общество дам и молодых девиц, коим нравился мой музыкальный талант». Здесь слово тогда решительно неверно: конечно, обстоятельства и условия жизни, многообразные столкновения на артистической карьере, необыкновенная притягательность великого таланта и прекрасной личности необходимо

должны были окружить впоследствии Глинку толпою друзей, которых и он, естественно, не мог не любить и не ценить; но все-таки и по натуре, и по привычке детства и молодости, протекших исключительно в кругу женском, Глинка во всю жизнь сохранил потребность женского общества и женской дружбы. Все четыре части его «Записок», когда они будут вполне обнародованы, послужат тому подтверждением.

Нельзя сомневаться, что совокупности столь благоприятных обстоятельств для Глинки не существовало бы, если б он провел первые тринадцать лет своей жизни не в деревне, а в Петербурге, Москве или одном из наших больших городов. Редко случается, чтобы в городах, лишенных и присутствия красот природы, и всего того наивно-художественного элемента, который успел сохраниться в безыскусственном быте народа, могло развиться живое и свежее чувство к этим красотам. Обыкновенно встречается, что художники, воплотившие в формах искусства первоначальные художественные элементы народные, вместе с материнским молоком

принимали в себя животворные соки национальности прямо из сердца своей родины. Так было и с Глинкой, а, конечно, этих питательных соков он бы не принял в себя ни в одном из наших городов. Здесь бы он не услышал ни народных песен, ни народной плясовой музыки, не увидал бы пляски народной и хороводов, ни народных праздников и разгула; ему были бы чужды все те картины, которые постоянно проносились перед нежною, восприимчивою его натурою в первые годы его детства и неизгладимо напечатлели на этой натуре свой склад и образ.

Точно так же, навряд ли где, кроме деревни, мог бы Глинка быть в столь близких соприкосновениях с оркестром, как это случилось во время детства его. Известно, что, за исключением немногих вельмож, ни у кого из русских дворян в течение нашего столетия не было своих оркестров в городах; в деревнях же, напротив того, почти везде сохранилась у богатых помещиков эта привычка прошлого XVIII столетия и оставалась во всей силе даже до 30-х и 40-х годов. Естественным образом репертуар таких оркестров, составлен-

ных из дворовых людей, не мог отличаться слишком большим богатством и полнотою содержания; в начале нынешнего века иностранная музыка только что начинала быть известна в наших провинциях, так что по недостатку этого знания и столько же по общему мало выработанному помещичьему вкусу главным содержанием доморощенных концертов по необходимости были национальные песни и пляски. Искусство наше через это не подвинулось, но выигрыш вышел тот, что в этой среде, столько времени бесплодной для художества, родился, наконец, и воспитался настоящий художник, который, по всегдашнему свойству истинных талантов, крепко прилепился к корням, питавшим его детство, и выработал из них впоследствии создания бессмертные. Мы увидим ниже, что этот самый оркестр (дяди Глинки), который заронил в душу Глинки, во время его детства, первые семена для будущих созданий национальных, сделался позже, во время юношества Глинки, самым важным орудием для технического воспитания молодого художника, дал ему возможность такого изучения и

такой практики, которых Глинка неизбежно был бы лишен, если бы жил не в деревне у своих родителей, а в котором-либо русском городе.

Наконец, вне деревни он непременно пришел бы, с ранних лет, в столкновение с натурами, непохожими на те, которые окружали его детство; значит, он находился бы под влияниями, менее ему родственными, быть может, покорился бы до некоторой степени влияниям и увлечениям характеров самостоятельных, мужских и энергических, которые, быть может, столкнули бы его с той своей обычной стези, на которой суждено ему было произвести создания великие. Справедливость этого предположения лучше всего доказывается тем, что в годы своей возмужалости и зрелости, будучи втянут обстоятельствами и условиями жизни в круг друзей и знакомых, Глинка не всегда умел сохранить в себе самостоятельность воли и намерений и подчинялся иногда влияниям, вовсе чуждым натуре его таланта. Из подробностей его жизни мы узнаем, что в артистических делах он во многом слушался советов и указаний друзей

и что ни в одном из подобных случаев результаты не были счастливы: влияния посторонние только тогда могли бы быть полезны для него, когда происходили бы от природы, совершенно сходной с его натурою. Но натура его была слишком особенна, слишком сложена из элементов противоположных, редко встречающихся в таком исключительном соединении, так что навряд ли мог бы найтись к ней двойник, и потому она должна была, для сохранения своей цельности, вполне быть предоставлена самой себе, тщательно ограждена от внешних вмешательств и влияний. В мире искусства задача каждой природы, какая бы она ни была, великая или малозначительная, не есть стремление к мечтательному и редко сбывчивому усовершенствованию по идеальной задаче и образцу, а наибольшее развитие своих особенных (хотя бы и односторонних) средств, стремлений и способностей. Только на этом пути возможно достигнуть великого и высокого, произвести что-либо бессмертное. Таким образом, благодаря ничем не возмущенному действию благоприятнейших для его природы влияний, выросши,

как нежное и драгоценное оранжерейное растение, под защитой от всякого зноя и всякой непогоды, которые если б не погубили, то по крайней мере исказили бы нежно-впечатлительную художническую его натуру, Глинка приехал в Петербург тринадцати лет, со способностями, вкусами и стремлениями, получившими свое особенное, исключительное направление. В продолжение всей последующей жизни Глинки основные элементы его таланта получили каждый свое особенное развитие, но существенно уже не изменялись под влиянием общества и воспитания, никогда не теряли первоначального своего характера, так что до последних дней жизни Глинки черты артистической и душевной физиономии его уже не подверглись никаким глубоким отклонениям от первоначально сложившегося типа.

При больших своих способностях Глинка учился отлично во все время пребывания своего в Благородном пансионе. «Я учился прилежно, — говорит он в „Записках“, — вел себя хорошо, был любим столько же товарищами, сколько отличен профессорами; в 1819, 20 и

21 годах получил на экзамене похвальные листы, гравюру и другие награды. Кстати, о рисовании. В рисовании я, без сомнения, дошел бы до некоторой степени совершенства, но академики Бессонов и Суханов замучили меня огромными головами и, требуя рабского подражания, штрих в штрих, довели до того, что я просто отказался от их уроков. Математику я разлюбил, когда дошел до аналитики; уголовное и римское право мне вовсе не нравились. В танцах я был плох, равно как и в фехтовании... Любимыми предметами моими были языки: латинский, французский, немецкий, английский и потом персидский; из наук — география и зоология. Я сделал столь быстрые успехи в арифметике и алгебре, что был репетитором последней из них. Пройдя геометрию, я вовсе оставил математику, вероятно, потому, что в высших классах число предметов значительно увеличилось». Способность к языкам и необыкновенную легкость в изучении их Глинка разделял с большей частью своих соотечественников, и потому впоследствии времени, без особого труда, к исчисленным языкам прибавил языки

итальянский и испанский, которыми владел с такою же легкостью и мастерством, как французским или немецким. Английский и персидский скоро были им забыты по недостатку практики. Любовь же к географии и зоологии была прямым следствием поэтического, художественного дара, всегда столько родственного с одушевленной природой, всегда жаждущего ее очарований, начиная от великолепных масс пейзажных и до самых миниатюрных, отдельных организмов птички или растения; любовь эта была также прямым следствием первых годов, проведенных среди живой природы, не стесненной рамками города. Страсть к предметам разнообразной и живой природы, первоначально высказавшаяся в жадном чтении путешествий в лета детства, осталась любезным и успокоительным спутником Глинки во все последующие годы его беспокойно волновавшейся жизни; вместе с занятием искусством она была целительным бальзамом среди посетивших его горестей и печали. При описании путешествий его, точно так же как пребывания в разных краях России, мы встречаем прежде

всего, в автобиографических записках и в письмах его, рассказ о природе, которая окружала его и восторгала его воображение, а вместе с тем рассказы о птичках или маленьких зверьках, которыми он всегда любил наполнять одну из комнат своих. «Еще до пансиона, — говорит он, — я начал замечать дивное разнообразие естественных произведений. У дядюшки Афанасия Андреевича (брат матери Глинки, у которого в деревне был вышеупомянутый оркестр) было множество птиц в клетках и в отделенной сеткою части гостиной, где они летали. Я любил смотреть на них и слушать их пение. Нам досталось также множество птиц по наследству от дяди (брата отца). В самый год отъезда из деревни в Петербург у меня уже летали птицы в комнате, а когда мы жили в пансионе (в отдельной квартире, с тремя товарищами и гувернером), над мезонином, где я был помещен, в большом чердаке разведены были разного рода голуби и кролики. Более же всего способствовали развитию страсти моей к зоологии посещения кунсткамеры, под руководством преподававшего нам профессора». Так точно,

во время четырехмесячного путешествия на Кавказ, в 1823 году, Глинка завел себе там ручных диких козочек. Так, в 1826 году пишет он, воротясь в деревню после масленицы, проведенной в Смоленске: «Я завел себе птиц разного рода; их было до шестнадцати, между прочими: варакушка, ольшанка, черноголовка и другие этого рода (*genre fauvette*)». Так, весной 1844 года, перед отъездом за границу, у него было в его комнатах до шестнадцати птиц: «Каждая знала свою клетку, — говорит он, — а по утрам они летали и пели. Я до обеда от скуки играл на скрипке, чтоб их раззадорить». Так, во время пребывания своего в Париже, он каждый день много часов посвящал прогулкам в *Jardin des Plantes* и держал немало певчих птичек. Так, во время испанского путешествия он завел себе в Севилье (в 1847 году) до четырнадцати птиц, которые летали в нарочно отведенной им комнате. В Варшаве, в 1847 и 1849 годах, он также держал на воле до шестнадцати птиц и зайчиков; в Петербурге, летом 1855 года, у него было в особой комнате около десяти птиц.

В «Записках» Глинки, в ряду пансионских

воспоминаний, самое главное место занимают воспоминания об одном из наставников его, И. Я. Колмакове. Это был человек чрезвычайно оригинальный и необыкновенно добрый, который, говоря его собственными словами, был «честный мужик и добрый христианин», был обожаем всеми воспитанниками и, несмотря на все странности, умел заронить в поэтическое и благородное сердце Глинки такую память о себе, что она даже через несколько десятков лет горячо выразилась на многих страницах автобиографии Глинки. Многим случается в молодых годах встретить, между обычными сухими и черствыми или педантскими наставниками и воспитателями своими, натуру благородную, симпатичную, быть ей обязанным многими добрыми часами; но немногим случается сохранить память этих теплых и благодетельных, хотя и остающихся обыкновенно в неизвестности, натур. Впрочем, как кажется, главной притягательной силой для Глинки была в его любимом наставнике все та же женственность, мягкость, та же самая беспредельная доброта и наивность, которая жила в самом Глинке и

которой в особенности симпатизирует всякая поэтическая натура. Присутствие и дружба И. Я. Колмакова среди школьной, так сказать, машинной, правильной и однообразной жизни, среди резвой и шаловливой толпы пансионских воспитанников, были для тихого и кроткого Глинки как бы отблеском и до некоторой степени заменой той жизни, к которой он привык в деревне и которой не находил в шумной и беспокойной столице. Что же касается до его пансионских товарищей, то они в школе уже оценили или по крайней мере предчувствовали особенность натуры Глинки, призвание ее к деятельности художественной, к жизни совсем иной, чем жизнь и деятельность большинства. «После сухих репетиций, после Кайданова и Беллавена, — говорит в записках своих [Н. А.] М[ельгунов], один из его товарищей, — он предавался полету свободной импровизации, отдыхая за нею от головоломных занятий, от забот ученических. В этих звуках, дрожащих восторгом, высказывал он и свои детские мечты, и свою томную грусть, и свои живые радости... Лучшие награды за прилежание были для

него не в похвале учителей, а в свободной от учения минуте, когда бы он мог предаться вполне ненасытным порывам своей фантазии».

Привезши своего сына из деревни в Петербург, родители Глинки имели, конечно, одну только цель: дать ему хорошее образование. Они нисколько не помышляли тогда, что из этого тихого, кроткого и прилежного мальчика должен выйти впоследствии великий русский художник, нисколько не заботились о том, что ему необходимо быть теперь в большом, столичном городе для того, чтобы получить возможность расширить свой артистический горизонт. По крайней мере, в записках Глинки нигде о том не упомянуто. Ему дали в Петербурге и фортепиано, и музыкальных учителей единственно потому, что уже и в деревне он не без успеха учился музыке и играл на фортепиано; притом же такие занятия непременно входят в состав всякого дворянского воспитания в России. Но успехи, оказанные Глинкой в быстрое время, были чрезвычайно неожиданны под руководством учителей, более опытных, чем деревенские

гувернеры и гувернантки. «По приезде в Петербург, — читаем мы в автобиографии, — я учился играть на фортепиано у знаменитого Фильда и, к сожалению, взял у него только три урока, ибо он уехал в Москву... В три взятых у него урока я выучил его второй дивертисмент (E-dur) и получил от него лестное одобрение. По отъезде Фильда взяли мне в учителя ученика его, Омана, который начал со мною первый концерт Фильда (Es-dur), после него Цейнер (Zeuner) усовершенствовал еще более механизм моей игры и несколько даже и стиль. Преподавание же теории, а именно интервалов с их обращениями, шло не так успешно. Цейнер требовал, чтоб я учил его уроки вдолбляжку, а это мне надоело, почему я впоследствии взял в учителя Карла Мейера, который со временем сделался моим приятелем; он более других содействовал развитию моего музыкального таланта. В день выпуска, в 1822 году, я сыграл публично а-толл'ный концерт Гуммеля, а Мейер аккомпанировал мне на другом рояле...». «Дядюшка Афанасий Андреевич повез меня однажды к знаменитому Гуммелю в бытность его в Пе-

тербурге. Он благосклонно выслушал, как я сыграл ему первое соло его а-толл'ного концерта. Потом начал сам импровизировать...». «На скрипке дело шло не так удачно. Хотя учитель мой, первый концертист Бем, играл верно и отчетливо, однако не имел дара передавать другим своих познаний и, когда я дурно владел смычком, говорил: „Messieur Klinka, fous ne; chouerez jamais du violon“.

Нельзя не остановиться на рассмотрении этих любопытных фактов из юношеской жизни Глинки. При успехах на фортепиано, столь значительных, что он мог с честью играть перед Фильдом и Гуммелем (играть перед этими двумя тогдашними светилами фортепианного искусства значило то же, что играть нынче перед Листом), и Глинка и его родители должны были необходимо ожидать, что из него выйдет великий фортепианный виртуоз. С образом с этим, его так и вели: он совершенствовался в исполнении виртуозных пьес Гуммеля, Штейбельта, Герца, Калькбреннера, Фильда, Мейера и проч., нисколько не подзревая даже существования настоящей фортепианной музыки, музыки не виртуозной, со-

зданной тем великим гением, который был еще тогда жив и творил последние колоссальнейшие свои создания. Но к нам, в Россию, в делах искусства, все моды обыкновенно приходят очень поздно, следовательно, и помину еще не могло тогда быть о том Бетховене, на которого мода, с легкой французской руки, пришла только в 30-х годах. Вебер, тогда еще живший и полный самой энергической деятельности, был также еще совершенно неизвестен у нас с своими фортепианными вещами; Мендельсон только что начинал сочинять. Таким образом, Глинка, со стороны музыки фортепианной, воспитался единственно на произведениях фортепианистов-виртуозов, и это первое впечатление молодости до такой степени привилось к его натуре, что он никогда не чувствовал особенной симпатии и вкуса к фортепианным сочинениям Бетховена (из которых лишь немногие узнал в зрелые годы жизни своей), и до самого позднего времени своего продолжал любить сочинения Гуммеля, не находил их ни деревянными, ни холодными, ни механически-размеренными и лишенными живой фантазии. Вместе с

тем он привык ценить, прежде и больше всего, в фортепианной игре, отчетливость, мягкость, ровность, чистоту, главные качества фортепианной игры тогдашнего времени. От него самого Мейер требовал только „отчетливого, непринужденного исполнения, восставал решительно против изысканного и утонченного выражения“; про Гуммеля Глинка говорит, что „он играл мягко, отчетливо и (во время импровизации) как бы уже прежде им сочиненную и хорошо затверженную пьесу“, значит, без всей той пылкости, поразительности и неожиданности, которые составляют одно из первых достоинств и импровизации, и истинно талантливой фортепианной игры; про Фильда он говорит: „Хотя я слышал его немного раз, но до сих пор хорошо помню его сильную, мягкую и отчетливую игру. Казалось, что не он ударял по клавишам, а сами пальцы падали на них, подобно крупным каплям дождя, и рассыпались жемчугом по бархату. Ни я, ни другой искренний любитель музыкального искусства не согласится с мнением Листа, сказавшего однажды при мне, что Фильд играл вяло (endormi); нет, игра

Фильда была часто смела, капризна и разнообразна, но он не обезобразивал искусства шарлатанством и не рубил пальцами котлет, подобно большей части новейших модных пианистов“. В другом месте „Записок“, при описании первого своего итальянского путешествия, Глинка говорит: „Кстати о фортепианной музыке. Еще в начале весны 1831 года познакомился я (в Милане) с сочинениями Поллини, а вскоре потом и самим Поллини. По моему мнению, это был один из самых примечательных итальянских артистов в мою бытность в Италии, и по всей справедливости, ему, а не кому другому, принадлежит изобретение нового способа играть на фортепиано; в этом согласен и Лист, который говорил мне, что написал об этом предмете статью в каком-то журнале. Мог ли воображать Поллини, что из его изобретения возникнет со временем отвратительная котлетная музыка для фортепиано?.. Несмотря на свои восемьдесят лет, он играл даже самые многосложные пассажи своей музыки, до его времени ни для кого не исполнимые, еще очень отчетливо и мягко“. Выражения о котлетах, как

легко понять, касаются самого Листа, которого исполнительский талант очерчен следующими словами в том месте „Записок“, где говорится о приезде Листа в Петербург в 1842 году: „Несмотря на всеобщее и отчасти собственное мое увлечение, я могу теперь еще дать полный отчет о впечатлении, произведенном на меня игрою Листа. Мазурки Шопена, его ноктюрны и этюды, вообще всю блестящую и концертную (модную) музыку он играл очень мило, но с превычурными оттенками (à la franèaise, avec exagération de tout genre). Менее удовлетворительно, однако же, по моему мнению, играл юн Баха, которого Clavecin bien tempéré знал почти наизусть, и симфонию Бетховена (пасторальную), переписанную им самим для фортепиано; в сонатах Бетховена и вообще в классической музыке исполнение его не имело надлежащего достоинства, и в ударе по клавишам было нечто отчасти котлетное. Исполнение септуора Гуммеля отзывалось каким-то пренебрежением, и, по-моему, Гуммель играл его несравненно лучше и проще. Бетховена концерт Es-dur ис-

полнил он гораздо удовлетворительнее. Вообще способ игры Листа в оконченности не сравню с Фильдом, Карлом Мейером и даже Тальбергом, в особенности в скалах“. Из этих выписок оказывается, что для Глинки высшим критерием в фортепианном исполнении были: присутствие или отсутствие отчетливости, мягкости, грации, ровности и других концертных качеств прежних школ, как я выше уже сказал. Естественно, что он вовсе не чувствовал того огромного и решительного переворота, который совершен в фортепианной игре Листом, прямым наследником той игры, которую создал и завещал искусству Бетховен, но которая оставалась решительной тайною и даже какою-то враждебной загадкой всем тем, кто вырос в преданиях прежней виртуозной школы. По этому самому Глинка не только мог сравнивать гениального Листа, глубокого поэта и художника, с обыкновенными, более или менее удовлетворительными концертмейстерами и фортепианными виртуозами, каковы были Гуммель, Фильд или Карл Мейер, но даже ставить этих последних гораздо выше его.

Таким образом, по внушенным ему понятиям и по своему музыкальному образованию, Глинка прямо направлялся к тому, чтоб быть фортепианным виртуозом, сочинителем фортепианных виртуозных произведений. С блестящих успехов в фортепианной игре началась первая его репутация не только у нас, в России, но даже за границей. Во время пребывания в Милане, в 1831 году, С[оболевский], хороший приятель Глинки, привел к нему Мендельсона-Бартольди. „Я был болен, — говорит Глинка, — а он, полагаю, от приобретенной мною и не вполне заслуженной репутации превосходного пианиста, принял со мною несколько насмешливый тон. Я не играл, а он, после долгих убеждений, сыграл rondo в легком роде, по которому мне нельзя было судить о размерах его таланта“. Несмотря на это исключительное направление, приданное его музыкальным способностям, из Глинки не вышло ни пианиста, ни фортепианного сочинителя. Самобытный, оригинальный талант влек его, вопреки его собственным ожиданиям, в другую сторону, к разработке других элементов, в нем уже

живших, но еще не признанных им, так что всю артистическую карьеру свою Глинка написал очень мало сочинений для фортепиано, да и те, которые успел сделать, не запечатлены ни самобытностью, ни силою. Из них те, которые относятся к первой эпохе его жизни, написаны по тогдашней системе вариаций, рондо и проч. Герца, Черни, Мошелеса, Калькбреннера и др.; в последние же годы, в немногочисленных сочинениях своих для фортепиано он приблизился до некоторой степени к маленьким интимным пьескам Шопена. В обоих случаях мы находим подражание, и ничего самостоятельного. „Молитва“ же и „Вариации на первоначальную польку“ (в четыре руки) не противоречат тому, что я здесь сказал: обе пьесы явно задуманы для оркестра и были положены для фортепиано только временно, впредь до положения их на оркестр, точно так же, как и „Камаринская“. Итак, несмотря на то, что Глинка любил фортепиано, столько же и по привычке молодости, сколько и потому, что фортепиано есть по преимуществу инструмент композиторов, оркестр в миниатюре и в сокращении, более

всего полезный им для сочинения или импровизации, он никогда не создал ничего важного и великого для этого инструмента, ни в чем не подвинул его вперед против своих предшественников или современников, между тем как, создав свой особенный, оригинальный оркестр в своих инструментальных сочинениях и в своих операх, он тем самым дал новые роли большей части инструментов оркестра. Мы уже видели выше, из слов самого Глинки, что он прежде всего полюбил в музыке игру инструментов, и эта особенная склонность к инструментальному, к оркестру, составляющая характерную черту его таланта и свойственная ему наравне с лучшими музыкальными талантами нашего столетия, не покидала его в продолжение всей артистической карьеры его. Склонность эта, между прочим, ярко выразилась в том, что Глинка глубоко постигал и ценил гениальное исполнение музыки Берлиозом, как управителем оркестра (он всегда называл его первым дирижером в мире), и в то же время довольно низко ставил игру Листа, как мы выше видели. Но есть ли на самом деле ка-

кая-нибудь значительная разница между исполнением Листа (на фортепиано) и исполнением Берлиоза (посредством дирижируемого им оркестра)? Не одинакие ли у этих обоих талантов и высокие совершенства и странные недостатки? Не одни ли и те же были у обоих стремления, задачи и выполнение? Не на одинаковом ли пути они подвинули музыкальную Европу вперед к постижению высших созданий Бетховена и его школы и тем приготовили дорогу будущим творческим талантам? Вот вопросы, которые не представлялись Глинке и которых он не разрешал утвердительно только потому, что все его интересы лежали к оркестру и оставались довольно далеки от фортепианного сочинения и исполнения, и потому, что в последнем отношении на нем тяготело влияние старой школы времени его молодых годов.

Зато, если усовершенствование игры на фортепиано не повело Глинку ни к каким важным результатам, кроме того, что дало возможность впоследствии свободно импровизировать и аккомпанировать пению, то совсем другие результаты имела его игра на

скрипке: она прямо привела к сближению с оркестром. „Несмотря на то, что я мало успевал (в игре на скрипке), я уже мог играть в оркестре дяди. В 1819, 20, 21 годах во время вакансий я посещал родителей. Оркестр дяди усовершенствовался и увеличился несколькими мальчиками, которых отец отдал учиться, чтоб иметь собственную бальную музыку. Сверх того, для младших сестер наняли гувернантку, муж которой, Карл Федорович Гемпель, сын органиста из Веймара, был хороший музыкант; он в свободные часы отправлялся со мною к дядюшке Афанасию Андреевичу, и вместе восхищались мы музыкой...“ В конце 1823 года, то есть через год после выпуска из пансиона, занятия с этим самым оркестром стали еще серьезнее: по-видимому, не следуя ничьему совету, а только одному художественному своему инстинкту, Глинка сумел воспользоваться присутствием и удобством этого домашнего оркестра, почти всегда готового у него под рукою, для того чтобы изучить оркестровое дело единственно верным и плодотворным образом — путем непосредственной практики. „Чтобы добиться бо-

лее отчетливого исполнения, каждый раз, когда приезжали музыканты (а приблизительно это было два раза в месяц, причем они оставались несколько дней, а иногда около недели), прежде общей пробы я проходил с каждым музыкантом, исключая немногих лучших, его партию до тех пор, пока не было ни одной неверной или даже сомнительной ноты в исполнении. Таким образом я подметил способ инструментовки большей части лучших композиторов для оркестра (Глюка, Генделя и Баха я знал только понаслышке). Потом слышал общий эффект пьесы, ибо, производя первые пробы вместе, сам я управлял оркестром, играя на скрипке; когда же пьеса шла порядочно, я отходил на некоторое расстояние и следил таким образом эффект изученной уже инструментовки. Репертуар состояв по большей части из увертюр, симфоний, а иногда игрались и концерты. Из увертюр были: Керубини — „Медея“, „N^o 24; tellerie Portugaise“, „Фаниска“, „Лодиска“, „Водовоз“, первые две были мои любимые; Мегюля — „Иосиф“, „Подложный клад“, „L'Irato“; Моцарта — „Дон Жуан“, „Волшебная

флейта“, „Clemenza di Tito“, „Фигаро“; Бетховена — „Фиделио“ (E-dur); Бернарда Ромберга — Es-dur и Маурера — Es-dur; в этой последней недоставало альтовой партии, и я, разложив остальные партии по стульям и сравнивая их, написал альт, и, полагаю, совершенно безошибочно. Симфоний было три: Гайдна B-dur, Моцарта g-moll, Бетховена 2-я D-dur; эту последнюю я любил в особенности; Россини (которого Глинка прежде очень любил) уже не играли“.

Итак, Глинка оправдал всего лучше на себе глубокую справедливость латинской поговорки: *discendo discimus* (уча других, учимся), и если бы художественный инстинкт и горячее стремление юношеских годов не подсказали ему необходимости именно таким образом воспользоваться оркестром дяди, вероятно, другого подобного случая ему бы более не представилось. Великим своим инструментальным мастерством Глинка, конечно, прежде всего обязан тому, как учился над оркестром своего дяди.

Любопытным фактом представляется здесь то обстоятельство, что в числе исполняемых

пьес главный перевес был на стороне увертюры; мало того, из числа всех увертюр вообще любимыми для Глинки остались на всю его жизнь именно те, которые он узнал и полюбил в первые юношеские свои годы; даже форма увертюры осталась самою любезною его формою для всех последующих инструментальных его сочинений. К симфонии не влекло его; в этом роде сделано им едва несколько, большею частью невыполненных, попыток. К увертюрной же форме он любил, с особенною симпатичностью, возвращаться во все периоды музыкальной своей деятельности, точно так же, как к форме инструментального самостоятельного скерцо или фантазии, и в этих двух видах создались все лучшие и значительнейшие инструментальные его произведения. Даже в большинстве случаев эти удивительные, бесконечно оригинальные создания его фантазии занимают какое-то среднее место между увертюрой и скерцо. Таковы: „Арагонская хота“, увертюра „Souvenir d'une nuit d'été à Madrid“, „Камаринская“, „Болеро“ и т. д. К увертюрной форме явно относятся также все

антракты двух его опер: это прямые сокращенные, миниатюрные увертюры-интродукции, сделанные часто по примеру керубиниевских антрактов, только в расширенном и возвеличенном объеме; к форме же скерцо и фантазии явно относятся почти все танцы обеих же его опер. Танцы его целыми горами и пропастями отделены от тех балетных танцев, которые обыкновенно встречаются в операх даже самых талантливых композиторов. Но обо всем этом мы будем говорить ниже.

Изучение оркестра и музыкальных сочинений вообще не было ограничено для Глинки единственно кругом того, что он слышал и узнавал в исполнении дядина оркестра. Петербургские театры и петербургское общество доставили ему много таких средств для его музыкального образования, которых бы у него не было в деревне. „Во время пребывания в пансионе и даже вскоре по приезде в Петербург, родители, родственники и их знакомые возили меня в театр; оперы и балеты приводили меня в неописанный восторг. Надобно заметить здесь, что русский театр в то время не был в таком бедственном состоянии,

как ныне, от постоянных набегов итальянцев. Несведущие, но напыщенные своим мнимым достоинством итальянские певуны не наводняли тогда, подобно корсарам, столиц Европы. К моему счастью, их тогда не было в Петербурге, почему репертуар был разнообразный. Я видел оперы: „Водовоз“ Керубини, „Иосиф“ Мегюля, „Жоконд“ Изуара, „Красная Шапочка“ Буальдьё. Теноры Климовский и Самойлов, бас Злов были певцы весьма примечательные, а известная певица наша Сандунова хотя уже не играла на театре, но участвовала в больших концертах, и я слышал ее в ораториях. Тогда я худо понимал серьезное пение; и солисты на инструментах, и оркестр нравились мне более всего... Я не пропускал случая быть где-либо на концерте, и всякий раз, когда только было возможно, возили меня к П. И. Юшкову, где еженедельно играли и пели. Оркестр, хотя не совсем полный, был хорош“. По собственным словам Глинки, он был тогда (т. е. во время своего пансионского периода и в первые годы после него, едва ли не до самой поездки за границу в 1831 году) „чрезвычайно застенчив“, так что

нужно было все меньше друзей и знакомых его для того, чтоб ободрять его и устраивать для него новые знакомства; но, несмотря на это, из „Записок“ его видно, что в дружеских и приятных для него семействах, где он был принят как дома, не было у него никогда недостатка едва ли не с самого приезда его в Петербург из деревни, еще мальчиком. Эти многочисленные знакомства имели для него особенно ту выгодную сторону, что он очень часто слышал и исполнял музыку на фортепиано, особенно в четыре руки, и таким образом познакомился в этот период времени со многими хорошими музыкальными произведениями. Поступление на службу в 1824 году по ведомству путей сообщения (вследствие желания отца, „который с трудом удовлетворял издержкам своего сына на уроки музыки и языков“) имело также полезное влияние на расширение круга его музыкального знакомства: случилось, что между его начальниками и сослуживцами многие очень любили музыку; у некоторых бывали музыкальные собрания. Естественным образом. Глинка искал, этих знакомств, и развивавшийся его талант

(по крайней мере талант исполнения) скоро доставил ему везде почетное и приятное место в этих небольших музыкальных кружках. „Мое появление приводило всех в радость, — говорит Глинка, — знали, где я, там скуки не будет“. В одних домах ему удавалось слышать квартеты и квинтеты Моцарта, Гайдна и Бетховена, в других он играл много (в четыре руки) симфоний и квартетов Гайдна, Моцарта и даже некоторые пьесы Бетховена, но гораздо больше играл в четыре руки увертюры и театральные отрывки Керубини, Мегюля, Россини и т. д., а так как в то время и русская оперная труппа, весьма примечательная, по его словам, и итальянская (в которой хотя не было первоклассных талантов, но было несколько хороших певцов и певиц) старались давать на сцене все, что тогда было в славе на всех остальных европейских театрах, и, по счастью, мода была на вещи не совершенно дурные, то Глинка скоро узнал и на театре, и в четырехручном исполнении на фортепиано примечательнейшие оперы нашего столетия: итальянские, французские и немецкие. Наконец, в других еще домах он начал знакомить-

ся с пением, начал получать к нему вкус: до тех пор все исключительное внимание его в деле музыки было обращено на сочинение и на исполнение инструментальные.

Итак, Глинка познакомился с итальянским пением и даже с пением вообще, когда был уже юношею, и потому молодые годы его, молодой вкус его были защищены счастливо сложившимися обстоятельствами от влияния итальянского. При его мягкой, необыкновенно впечатлительной натуре итальянское пение, итальянская музыка вообще наложили бы на него (если б он был подвержен их влиянию с самых ранних лет) такую же неблагоприятную печать, как фортепианная школа первой четверти нашего столетия.

Быть может, предоставленный совершенно самому себе и единственно своим вкусам, Глинка долго бы не пробовал своих сил в сочинении для голоса, начал бы сочинять прямо пьесы инструментальные. Мы уже сказали, что у него сердце всего более лежало к инструментам и инструментальным формам сочинения, т. е. к тем подробностям, вариациям и разработке, которые составляют исключи-

тельную принадлежность произведений инструментальных; к инструментальной музыке он постоянно обращался (даже в операх своих) с особенною любовью, гораздо чаще всякого другого драматического композитора, и выразил свою особенную любовь к ней тем, что в последние годы жизни, когда, вследствие болезней, усталости и душевных тревог, ему случалось чувствовать мало расположения к собственному сочинению, он брал и инструментовал с всегдашним своим мастерством музыкальные сочинения свои или других авторов, написанные первоначально не для оркестра. В этом занятии, питавшем его музыкальные потребности, он находил необыкновенное наслаждение. Не вправе ли мы заключить при такой его постоянной склонности к оркестру, что, быть может, оркестровою формою сочинений он начал бы свое музыкальное поприще и долго бы оставался на одном этом пути, если б особенные условия той среды, в которой он обращался, не направили первоначальной его деятельности к сочинениям для голоса, не сосредоточили силы его чувства и фантазию именно на

этой музыкальной форме? В судьбе истинных художников, и в особенности таких субъективных художников, как Глинка, роль гораздо важнейшую против вкусов и инстинктов, хотя бы даже самых художественных, играет сама жизнь. Вокальные сочинения, не только романсы и песни, но даже многие и лучшие части опер Глинки, обязаны своим происхождением не столько требованиям искусства, сколько обстоятельствам душевной жизни самого Глинки, необходимости, чувствованной им самим, выразить явления, совершившиеся в его душе. Таким образом, сочинение для голоса не было для Глинки потребностью только художественною (как сочинение инструментальное), а потребностью жизненною. С этой точки зрения Глинка по справедливости мог называть многих композиторов, особенно Моцарта во многих его произведениях, капельмейстерами. Действительно, из числа этих музыкантов, многие сочиняли часто по службе, по обязанности, наконец, по разным внешним побудительным причинам, и многие произведения их (хотя бы даже прекрасные) могли бы быть сочинены или не сочине-

ны, без особенного выигрыша или без особенной потери для душевной жизни их авторов; у Глинки же было совсем не так: каждое его произведение, из числа вокальных, есть страница или строчка из его жизни, частица его восторгов, радостей или печалей. Так было во все продолжение его художественной деятельности (чему я приведу еще много примеров), так было и с самых первых минут его творческой деятельности.

Первые сочинения его явились на свет под влиянием особенного поэтического настроения и, конечно, были потому только инструментальными, что до тех пор Глинка слишком мало обращал внимания на человеческий голос и пение и еще менее умел с ними обращаться, чем с инструментами. Из собственных слов Глинки мы увидим, что он начал инструментальными сочинениями и весьма скоро перешел к сочинениям для голоса.

„В начале весны 1822 года (т. е., когда Глинке было еще 17 лет и ему оставалось едва несколько месяцев до окончания курса наук в пансионе) представили меня в одно семей-

ство, где я познакомился с молодой барыней красивой наружности; она играла хорошо на арфе, сверх того, владела прелестным сопрано. Голос ее не походил ни на какой инструмент; это был настоящий звонкий серебряный сопрано, и она пела естественно и чрезвычайно мило. Ее прекрасные качества и ласковое со мною обращение (она называла меня племянником, а я ее тетужкой) расшевелили мое сердце и воодушевили мое воображение. Она любила музыку и часто целые часы, сидя подле фортепиано, когда я играл с дядею, подпевала нам в любимых ею местах своим звонко-серебряным голосом. Желая услужить ей, вздумалось мне сочинить вариации на любимую ею тему (C-dur) из оперы Вейгля „Швейцарское семейство“. Вслед за тем написал я вариации для арфы и фортепиано на тему Моцарта (Es-dur), потом собственного изобретения вальс для фортепиано (F-dur). Более этого не помню; знаю только, что это были первые мои попытки в сочинении, хотя я еще не знал генерал-баса, и что я тогда в первый раз познакомился с арфою — прелестным инструментом, если его употреблять во-

время. [2] Карл Мейер уже не давал мне уроков. По возвращении из небольшого кавказского путешествия, в 1824 году, он сказал однажды: „Vous avez trop de talent pour que je vous donne des leçons, venez en ami tous les jours et nous ferons de la musique ensemble“. Я с искреннею признательностью вспоминаю об этих дружеских выражениях, которые оправдались на деле. Я посещал почти ежедневно Мейера, который жил с матерью своею и сестрами. С старшею из них я нередко игрывал в четыре руки. Мейер же сам задавал по-прежнему мне различные пьесы, иногда свои, а чаще еще Гуммеля. Весьма терпеливо рассматривая мои опыты в сочинении, он объяснял мне, сколько умел, правила искусства, никогда, однакоже, не ставя себя и своего стиля образцами; напротив того, Моцарт, Керубини, Бетховен и другие классики были в таких случаях указываемы им, как высшая степень совершенства... Мейер, по возможности соображаясь с тогдашними моими понятиями, объяснял мне, естественно и без педантства, достоинства пьес, отличая классические от хороших, а сии последние от

плохих. О сочинении вообще, о генерал-басе, контрапункте и других условиях хорошего способа писать мои понятия были столь неопределенны, что я принимался за перо, не зная ни с чего начать, ни как и куда идти. Я предпринял писать сперва септет, а потом *adagio* и рондо для оркестра. Если эти пьесы уцелели [3] между хранящимися у В. П. Энгельгардта моими манускриптами, то могут только послужить доказательством тогдашнего моего невежества в музыке...

Несмотря на частые занятия с Мейером, его объяснения и постоянное глубокое напряжение, с которым я трудился, в сочинении все еще не было толку. Помню, что в это время я написал квартет для двух скрипок, альты и виолончели (D-dur), но эта попытка удалась не лучше прежних“. [4]

Во многих домах, где в то время бывал Глинка, большая часть знакомых ему дам и девиц пели; в некоторых семействах исполнялись даже целые большие отрывки из опер. Так, например, в доме графа С[иверса] подобные музыкальные упражнения принимали довольно широкие размеры и имели са-

мые благодетельные последствия для музыкального образования Глинки. „Графиня С. пела первого сопрано, у нее был голос верный, звонкий и приятный; второго сопрано пела К[рюковская], брат графини К[рюднер] и Г[иппиус], оба хорошие музыканты, пели басовые партии. Первого тенора пел брат [Гиппиус], а когда случалось нужно, я пел второго тенора. Исполняли только классические пьесы, между прочим финал „Водовоза“ первого акта, в коем участвовал и я, в партии Антонио. Аккомпанировал обыкновенно Мейер на фортепиано...“

Таким образом, при часто случавшейся необходимости петь соло, при близком знакомстве с многочисленными певицами-любительницами, с которыми ему приходилось часто петь, Глинка скоро должен был почувствовать недостаточность того пения, которое он исполнял самоучкой, заняться правильным развитием голоса и способности своей. „Я познакомился с итальянским певцом Belloli [5] и начал у него учиться пению (итальянскому). Голос мой был сильный, несколько в нос и неопределенный, т. е. ни

тенор, ни баритон. Скажу, что, хотя у меня слух был отличный, в первые месяцы от непривычки слушать себя я пел неверно. Беллоли учил хорошо и владел голосом еще достаточно, так что мог сам петь все, чему учил меня. Музыку buffa я вскоре начал: исполнять весьма порядочно... Я умел в то время (милое время!), — говорит он несколько дальше в „Записках“, — разнообразно потешать моих знакомых, в особенности удачным исполнением сцен из опер buffa. Я познакомился также с Д.[П. Демидовым], которого дочь считалась по справедливости одной из первых певиц-любительниц столицы. Она владела чрезвычайно могучим контральто, но могла также исполнять и партии сопрано. Беллоли весьма часто певал с нею дуэты различных маэстро. По всей справедливости, я много обязан музыкальным упражнениям в этом доме“.

Следствием всего этого вместе была, естественно, потребность сочинять для пения, с которым он, наконец, начал знакомиться. „Первая неудачная попытка в сочинении с текстом относится к 1825 году; это был ро-

манс [6] на слова Константина Александровича Бахтурина, сына правителя нашей канцелярии. [7] Когда же сочинен мною первый удачный романс „Не искушай меня без нужды“ (слова Баратынского), не помню; по сообщению полагаю, что я написал его около этого же времени, т. е. в течение 1825 года“.

Уже с первых минут собственного композиторства, еще в 1822 году, когда Глинка начал сочинять в пансионе под влиянием поэтического настроения, навеянного на него присутствием нравившейся ему женщины, он весь предался упоительному чувству творчества и вдруг изменился во всех своих привычках: его прилежание, ревность к наукам значительно оттого пострадали; ему стоило потом чрезвычайных усилий, нужны были его способности и огромная его память, чтобы догнать товарищей; по собственным его словам, если он был выпущен из пансиона первым и с правом на чин 10-го класса, то это „отчасти за прежние заслуги, отчасти от ловких его уверток“; так, например, на выпускном экзамене, выучив из уголовного права одну только статью, на вопрос профессора он отве-

чал совсем не то, о чем его спрашивали, но так ловко, что экзаминатор остался доволен, несмотря на худо скрытый гнев профессора прав. Когда же впоследствии он совершенно предался композиторству, служба и все прочие занятия его, естественно, должны были сильно страдать, несмотря на то даже, что служба его была вовсе не обременительна. Глинка говорит: „Я должен был находиться в канцелярии только от 5 до 6 часов в день, работы на дом не давали, дежурства и ответственности не было, следственно, все остальное время я мог предаваться любимым моим занятиям, в особенности музыке“. Но все силы молодого, пламенного духа, для которого таинства и восторги жизни и искусства начинали открываться одновременно, были сосредоточены теперь на одном этом пункте; все остальное должно было казаться значительно бледным, ни для чего более не оставалось ни места, ни времени. Любопытно было бы знать, как смотрели на композиторское стремление Глинки его родители и родственники? По всей вероятности, никто еще тогда не предполагал, что из него должен выйти

полный художник в совершеннейшем своем развитии; конечно, все самые близкие к Глинке люди думали, что он займет одно из почетнейших мест в ряду аматоров, более или менее дельно занимающихся музыкою, и что тем дело и кончится. Иначе, если бы тогда возможно было предполагать, что он оставит службу и займется исключительно искусством, — ему, конечно, пришлось бы испытать со стороны близких людей и родственников самое деятельное противоречие и даже сопротивление, несмотря на горячую любовь к нему его родителей. „Отец очень любил меня, — говорит Глинка, — и всех детей своих; со мною же обращался как с товарищем и поверял мне тайны и предположения свои, не скрывая радостей и огорчений“. Искусства не заняли еще в нашем отечестве (особливо в конце 20-х годов) такого самостоятельного места в общественном мнении, чтоб исключительное занятие ими могло быть почитаемо чем-то вполне удовлетворительным и почетным для дворянина и богатого помещика. Итак, Глинку никто из его близких не удерживал от занятий музыкальных и от компо-

зиторства, по крайней мере мы не находим тому следов в его записках. Известно только из воспоминаний лиц, знавших Глинку в то время, что на службе ему не раз делались от правителя канцелярии и от других начальников выговоры за малое рачение и советы бросить „это пустое занятие музыкой, которое до добра не доведет“. Из числа же всех родственников только [Ал. Ив.] Куприянов], муж двоюродной сестры, жившей с ним вместе в Петербурге в 1824 году, один не одобрял его занятий искусством. „Видя, с какою неистовою страстью я предавался композиции, он старался отклонить меня от этой, по его мнению, пагубной склонности, уверяя, что талант исполнения на фортепиано и скрипке, кроме собственного удовольствия, действительно может доставить мне приятные и полезные знакомства, а от композиции, — говорил он, — кроме зависти, досад и огорчений, ничего не должно надеяться. Я отчасти изведал справедливость его слов“.

Но Глинка уже чувствовал свои силы, и в период времени от 1825 до 1830 года, т. е. до поездки за границу, не переставал сочинять

чрезвычайно много, особенно для голоса; для фортепиано он работал все меньше и меньше, и прежняя его склонность к этому инструменту пробудилась на короткое время лишь во время пребывания за границей, в Италии.

„В 1825 году я написал первое *allegro* сонаты *d-moll* для фортепиано с альтом; это сочинение опрятнее других, и я производил эту сонату с Бемом и Лигле (превосходною фортепианисткою из Вены, дававшею уроки в знакомых ему домах); в последнем случае я играл на альте. *Adagio* написано было позже, [8] *a gondo*, мотив которого в русском роде памятен мне до сих пор, я и не принимался писать“. (Приписка 1855 года: „Я поместил его недавно в „Детской польке“.)

В декабре 1825 года Глинка поехал в деревню к родителям, по случаю помолвки старшей сестры, и остановился на некоторое время в Смоленске, у одного родственника своего, которого, говорит Глинка, „миловидная 18-летняя дочь играла хорошо на фортепиано; во время пребывания моего у них музыка, разумеется, была в ходу. В угождение моей милой племяннице я написал для фортепиано вари-

ации на итальянский, в тогдашнее время модный, романс: «Benedetta sia la madré» (E-dur). Эти вариации были несколько исправлены Мейером и впоследствии отданы в печать. (Когда именно? не помню.) Таким образом, это была первая пьеса моего сочинения, появившаяся в печати. В числе семейств, живших тогда в Смоленске, было семейство генерала Апухтина]. Он любил жить открыто, а так как по случаю всеобщего траура танцы не были допущены, то выдумал дать представление, сообразное с тогдашними обстоятельствами, а именно: пролог на кончину императора Александра и восшествие на престол государя Николая Павловича. Слова сочинены были на французском языке гувернером в доме генерала. Музыка была поручена мне; она состояла из хора (c-moll), арии (B-dur), долженствовавшей быть заключением пролога, с торжественным хором также B-dur. Вся эта музыка была с аккомпанементом фортепиано и контрабаса. На фортепиано играл Гемпель и пел высокого тенора в хоре (c-moll). Арию (B-dur), одетый гением (не помню, были факел и крылья), пел я. Несмотря на неко-

торые неловкости (gaucheries), несообразность тонов c-moll и B-dur, я считаю эту кантату первым удачным опытом в вокальной музыке большого размера. Я писал искренно и помню, что эта пьеса довольно верно выражает слова.

В деревне, весной, продолжает далее Глинка, «по вечерам и в сумерки любил я мечтать за фортепиано. Сентиментальная поэзия Жуковского мне чрезвычайно нравилась и трогала меня до слез. Вообще говоря, в молодости я был парень романтического устройства и любил поплакать сладкими слезами умиления. Кажется, что два тоскливые мои романа: „Светит месяц на кладбище“ и „Бедный певец“ (слова Жуковского), были написаны в это время, т. е. весной 1826 года». По возвращении в Петербург, «нет сомнения, что я занимался музыкой и в течение того года, но в чем именно состояли эти занятия — решительно не помню».

С конца лета 1825 года Глинка жил на одной квартире с одним прежним товарищем своим и земляком, А. Я. К[орсаком]. Однажды, весной 1827 года, с приятельницей К. пришла

к ним одна молодая девушка, которая произвела на Глинку глубокое впечатление. «К несчастью, — говорит Глинка, — ее сердце принадлежало другому, и все старания и ухищрения злобы возбудить в ней взаимность оставались неуспешными. Грусть этого состояния высказана мною в сочиненной по сему случаю музыке на слова К[орсака]:

*Я люблю, ты говорила,
И тебе поверил я;
Но другого ты любила,
Мне так страстно говоря:
„Я люблю, я люблю!“*

Впоследствии под эту музыку кн. С. Голицын подделал французские стихи, и этот романс известен под именем „Le baiser“. К этой грусти вскоре присоединились и физические страдания...».

«Но (продолжает он, после описания своей болезни) несмотря на это, я продолжал сочинять; кроме романса „Горько, горько мне“, написанного мною в 1827 году на слова К., я сочинил несколько театральных отдельных сцен для пения с оркестром, а именно: дуэт с речитативом для баса и тенора (A-dur), хор на

смерть героя (с-moll), арию для баритона (As-dur). Адажио этой последней послужило мне для канона финала первого акта оперы „Руслан и Людмила“; молитву для театра в три голоса (F-dur).

По миновании золотушного воспаления в глазу (болезнь, которая в это время на несколько времени прервала его занятия), я с новым рвением принялся за работу. Обстоятельства мне благоприятствовали: на нашей квартире зала была большая, один из моих знакомых, гр. Д[евиер], играл весьма хорошо на скрипке; он был полковым адъютантом одного гвардейского конного полка, и изредка я мог брать к себе нужное для моих сочинений число духовых инструментов за весьма необременительные кондиции. Недоставшие струнные инструменты равным образом находили мы также хозяйственными распоряжениями. В вокальной части помогал мне Варламов; он сам охотно пел басовые партии и с искреннею готовностью привозил потребное количество певчих (конюшенных, если не ошибаюсь) для исполнения хоров. Таким образом, я слышал эффект написанного

мною. Около этого времени, кажется, я познакомился со скрипачом Реми; он в несколько уроков выправил мне правую руку; к сожалению, это случилось поздно, — страсть к сочинению решительно отвлекала меня от упражнения в исполнении».

«...В течение 1828 года, — говорит Глинка, — я работал прилежно (несмотря на болезни золотушные и нервические, начинавшие развиваться с большою силою). Начал учиться итальянскому языку с двумя знакомыми молодыми людьми. У сына известного буффа бывшей тогда в Петербурге итальянской оперы, Zamboni, брал уроки в композиции. Он давал мне текст итальянский и заставлял писать арии, речитативы и проч., также двухголосные фуги без слов. Сими последними опытами я похвалиться не могу, хотя уже несколько был знаком с Clavecin bien tempé; Баха. Кроме того написал: серенаду на заданные мне слова „O mia dolce, mia cara“ — в то время эта серенада нравилась; квартет (F-dur) для сопрано, альты, тенора и баса, с аккомпанементом двух скрипок, альты и виолончели, на слова „Come di gloria

al nome“; квартет для тех же голосов и инструментов (g-moll) на слова „Sogna chi crede esser felice“; [9] также написаны мною романсы: „Память сердца“ (Батюшкова) и на слова кн. С. Голицына „Pour un moment“ и „Скажи зачем?“. Знакомство с кн. Голицыным имело важное влияние на развитие моих музыкальных способностей. Он был милый, веселый, подчас забавный молодой человек, хорошо знал музыку и пел очень приятно прекрасным густым басом. Я был тогда чрезвычайно застенчив; он умел ободрить меня и ввел в общество молодых людей высшего тона. Благодаря его дружескому участию я приобрел много приятных и полезных знакомств. Сам же он умел ловко возбуждать меня к деятельности, писал для меня стихи и охотно исполнял мои сочинения».

В этом обществе молодых людей находилось несколько человек с более или менее сильными музыкальными дарованиями; некоторые из них играли на инструментах и почти все пели. Летом 1828 года Глинка вышел в отставку, вследствие неприятностей по службе, и мог уже совершенно, по своим ар-

тистическим вкусам и стремлениям, располагать своим временем. Вскоре были затеяны разные театральные представления (на одном из них Глинка представлял донну Анну в сцене интродукции из моцартовой оперы «Дон Жуан», в кисейном белом платье и рыжем парике, на другом исполнял роль Фигаро в «Севильском цирюльнике» Россини и проч. и проч.), серенады на воде, с хорами трубачей и аккомпанементом фортепиано, поставленного на освещенном фонарями катере; Глинка иногда аккомпанировал, иногда участвовал в хоре, иногда импровизировал, и эти представления и серенады, исполняемые иногда с полным оркестром, вскоре стали пользоваться такою репутацией в петербургском обществе, что эти молодые люди (их было около шестнадцати человек), по приглашению некоторых знакомых семейств, не довольствуясь представлениями в Петербурге, серенадами на Неве и Черной речке, совершали даже маленькие музыкальные путешествия в Царское Село и даже за 200 верст, в Новгородскую губернию, в имение графини С[трогановой].

Летом того же 1828 года М. Л. Яковлев, композитор известных русских романсов, познакомил его с бароном Дельвигом; Глинка нередко навещал его, и Дельвиг нарочно переделал для его музыки песню: «Ах ты, ночь ли, ноченька». Глинка же сочинил музыку на слова его: «Дедушка, девицы раз мне говорили».

Около этого времени он написал романсы на слова князя Голицына: «Забуду ль я» и «Разочарование», а в 1829 году романс: «Ночь осенняя, ночь любезная», на слова К[орсака]. Дельвиг написал ему, в этом же году, романс: «Не осенний частый дождичек», музыку которого он впоследствии взял для романса Антонины: «Не о том скорблю, подруженьки», в «Жизни за царя».

«Знаменитого впоследствии Иванова я слышал, — говорит Глинка, — тоже около этого времени; мне нетрудно было подметить его нежный и звонкий голос. Сначала он был так робок, что пел только до верхнего фа и соль; я уговорил его навестить меня и в короткое время, заставляя петь пьесы постепенно выше и выше, нечувствительно довел его

до верхних 1а и si-bémol. Впоследствии он участвовал в наших домашних музыкальных вечерах».

Наконец, в 1829 году явился в свет музыкальный альбом, который Глинка и кн. Г[олицын] затевали еще в 1828 году, но тогда дело не клеилось; теперь же взялся за это один расторопный их приятель, альбом появился в свет и в нем напечатаны были почти все сочиненные до тех пор Глинкой романсы и песни и несколько мелких фортепианных его пьес, большею частью неважных.

Хотя недуги Глинки усиливались в это время, но он бодро продолжал свои музыкальные занятия: во время пребывания в деревне, с осени 1829 по весну 1830 года, выучил септатор Гуммеля и неоднократно исполнял его с аккомпанементом; усовершенствовался в игре на фортепиано постоянным упражнением в этюдах Крамера, Мошелеса и даже иногда принимался за Баха. Сочинил несколько мелких пьес (никогда не изданных и сохранившихся в так называемой им зеленой тетради у В. П. Энгельгардта). Написал романс «Голос с того света», слова Жуковского. Наконец, в на-

чале весны 1830 года, квартет (F-dur) для струнных инструментов. Глинка сам называет его ученическим и говорит: «Мне кажется, что в нем отражается болезненное тогдашнее мое состояние. Квартет этот сочинен в духе Гайдна. Сверх того, написал для сестры Натальи Ивановны шесть контральтовых этюдов, а сестру Людмилу Ивановну учил в то же время географии и сам написал для нее маленький курс этой науки».

Небольшая тетрадка с этим курсом сохранилась до сих пор и служит как бы свидетельством тогдашнего расположения его духа. Он чрезвычайно сжато и кратко говорит обо всех странах и народах и только об Италии и Испании говорит довольно пространно, с особенною любовью и многочисленными подробностями. В это время он был полон мыслью о путешествии в эти земли; о Германии, Франции, Англии он вовсе и не помышлял. Его воображение было устремлено к Италии и Испании; путешествия туда он жаждал как величайшего счастья и ничего более не желал, несмотря на все свои музыкальные успехи в петербургском обществе, до некоторой

степени потерявшие для него свою цену. Ему хотелось расширить свой музыкальный горизонт, и более строгим, солидным учением возвысить свой талант. «Еще до отъезда в деревню, — говорит Глинка, — я начал помышлять о путешествии за границу. Это желание, возбужденное надеждою избавиться от страданий (разнообразных болезней) и усовершенствоваться в музыке, впоследствии усилилось еще более от чтения путешествий. Я помню, что перед самым отъездом в деревню я читал путешествие в Испанию, и с той самой поры мечтал об этой занимательной стране. Я поехал в деревню, в надежде упросить отца отпустить меня за границу. Несмотря на то, что он очень любил меня, он отказал мне решительно. Я был огорчен до слез, но не смел и помыслить прекословить отцу, несмотря на дружеское его обращение со мною. Матушка, со свойственною ей добротою и заботливостью, старалась успокаивать меня».

Наконец один знакомый доктор, вникнув в болезненное состояние Глинки, объявил его отцу, что у него «целая кадрили болезней и что для поправления его здоровья ему необ-

ходимо пробыть не менее трех лет за границей, в теплом климате». После этого невозможно было сопротивляться долее, и Глинка поехал, 25 апреля 1830 года, в Италию, откуда воротился на родину через четыре года, в апреле 1834 года.

Во время этого путешествия Глинка писал очень аккуратно к своим родственникам, так что в течение четырех лет образовалось порядочное собрание заграничных его писем; к сожалению, несколько лет тому назад они были все сожжены, как не заслуживающие особенного внимания, и потому мы безвозвратно лишены свежих, современных живых подробностей о том, как на Глинку действовали чужие края, как ему нравилось все, что ему случилось видеть, слышать и узнать в Германии и Италии. Писанные впоследствии, в 40-х и 50-х годах, письма из Испании, Парижа и Германии дают отчет о всех ежедневных впечатлениях его, во всевозможных отношениях, общежитейских и художественных, и потому заставляют предполагать, что, наверное, письма из первого его путешествия заключали столько же любопытных и важных для его

жизнеописания подробностей: впечатления первого путешествия молодого талантливое художника, полного стремлений и надежд, могли быть еще разнообразнее, чем подобные же впечатления того же самого человека, но уже в более зрелые и покойные годы его жизни, и мы по необходимости должны ограничиться тем, что мы находим в автобиографии и что Глинка удержал еще из этого путешествия в памяти и рассказывал в последние годы своей жизни знакомым.

Рассматривая всю совокупность этих подробностей, естественно, приходишь к двум вопросам: действительно ли необходимо было для Глинки это путешествие, когда он так настаивал на предприятии его, и какие результаты принесло четырехлетнее пребывание за границей, и в особенности в Италии?

Глинка сам рассказывает нам причины, побуждавшие его жаждать путешествия за границу: желание поправить расстроенное здоровье и усовершенствоваться в своем искусстве. Глинка родился, по собственным словам его, с слабым сложением, с весьма золотушным и нервным расположением; оранже-

рейное воспитание развило все его болезненные наклонности, и скоро по приезде в Петербург начались его физические страдания самых разнообразных свойств и непрерывные, поминутно сменявшиеся лечения по разным способам и разных докторов. Ни один доктор и ни один способ лечения не оказались для него благоприятными, и болезни его постоянно усиливались, оставляя ему только редкие немногочисленные периоды здоровья и спокойствия. Как кажется, он имел даже, по большей части, несчастье лечиться у таких докторов, которые никогда не угадывали настоящих его болезней. Можно сказать, что всю свою жизнь Глинка был мучеником медицины и медиков. Немногим из пользовавшихся его врачей удалось во все пятьдесят два года его жизни помочь ему, действительно хотя на короткое время остановить его мучения, и значительная часть его автобиографии содержит подробности о болезнях и лечениях его, останавливавших его на каждом шагу художественной деятельности. Можно только удивляться, как, несмотря на все болезни, Глинка сохранил довольно бодрости и мо-

ральной силы для того, чтобы произвести все свои творения. Во многих местах «Записок» читаем подробности о постоянном, почти нервном раздражении, о весьма частой бессоннице, истощавшей и расстраивавшей его, о страданиях физических, доходивших до такой силы, что он: «катался по полу и кусал себя от невыносимой муки»; наконец, подробности о случившихся с ним обмираниях, жестоко-мучительных и надолго убивавших в нем всякий раз все нравственные и физические силы. В 1823 году, по желанию отца, Глинка ездил на кавказские минеральные воды; но четырехмесячное лечение, предпринятое совершенно вопреки всем требованиям его слабонервной, болезненной натуры, не только не принесло никакой пользы, но еще более прежнего расстроило его. Единственная выгода этого путешествия состояла в том, что Глинка видел на пути несколько живописных русских местностей и что в душе его напечатлелись величественные картины Кавказа, тогда еще почти совершенно дикого. (Впоследствии Глинка находил сходство между некоторыми местностями кавказскими и ис-

панскими; так, пригорки, расположенные грядами вокруг Вальядолида и называемые в Испании *ragamos*, напомнили ему в 1845 году виденные им в 1823 году живописные и дикие местности вокруг Кисловодска, и проч.) В медицинском отношении пребывание в Италии было столько же бесполезно и даже вредно, как на Кавказе: воздух Неаполя был ему чрезвычайно вреден, так что он мог оставаться там очень недолго; в Риме на него весьма неблагоприятно действовал сирокко, и только в северной Италии, Милане и Венеции находил он возможность жить дольше прочих мест; но даже и тут его страдания весьма мало облегчались. В Венеции ему был очень вреден морской воздух, и здесь с ним случались обмирания, соединенные с чувством такого ужаса, что, казалось ему, наступал его последний час; сверх того, миланские и венецианские доктора оказались еще хуже прочих своих собратий, так что под влиянием этих болезней и ностальгии, в то же время сильно заговорившей в нем, Глинка поспешил воротиться в Россию. Итак, со стороны здоровья путешествие Глинки в Италию было

решительно бесполезно, не принесло ни одного из ожидаемых счастливых результатов: он привез назад в Россию прежние свои болезни, только более укоренившиеся в нем.

Другая цель путешествия была — усовершенствоваться в искусстве. Глинка чувствовал потребность расширить и увеличить свои познания научной стороны музыки, овладеть теми средствами и формами сочинения, которые, по выражению одного знаменитого теоретика (Кирнбергера), то же самое для композитора, что крылья для птицы. Глинке нужна была не ученость, которою бы он мог блистать перед каким бы то ни было ученым собратом; его глубоко художественная натура подсказывала ему, что, несмотря на все блестящие и заслуженные успехи у себя дома, все-таки многие средства искусства оставались ему чужды и что без этих средств талант его не мог вполне развиваться. В 1830 году, когда Глинка поехал за границу, он был уже не начинающий ученик, пробующий свои силы в сочинении, но твердо ставший на ноги композитор, автор нескольких таких произведений, которые навсегда сохраняют свое достоин-

ство, силу и свежесть, автор с направлением вполне самостоятельным и определенным, и решимость Глинки вдруг покинуть Петербург посреди блестящих успехов своих и ехать скромным учеником за новою, более глубокою наукой тогда, когда он уже имел, по-видимому, все права считать себя композитором, достигшим достаточного знания и опытности, — есть только доказательство глубины и истинности его таланта. Но он ошибся в своих ожиданиях от Италии в деле музыкальной теории. Он здесь ничего не прибавил к прежним своим знаниям, сколько они ни были до того времени недостаточны.

С самого детства Глинка чувствовал природную склонность к строгим, научным формам музыки и искал всяких случаев, кроме изучения партитур, близко познакомиться и освоиться с этими формами; но, несмотря на все желание, он никогда не мог напасть на учителя, который удовлетворил бы эту горячую его потребность, который бы учил его тому, чему ему хотелось, и так, как ему необходимо было. Его натура, наклонная более всего к драматической декламации в пении, ка-

признавая и причудливая в сочинении инструментальном, стремилась к научным формам, но неспособна была подчиняться долгому методическому учению и тем менее учению педантскому, каким слишком часто бывает преподавание науки музыкальной, так что Глинка постоянно находился между двумя крайностями: то его учителя слишком мало для него знали, не удовлетворяли его требованиям, то отталкивали его от себя сухостью и педантизмом. Так, например, первый учитель его, Цейнер, до такой степени надоел ему требованиями заучивать уроки вдолбляжку, что Глинка отказался от его уроков. Карл Мейер сам знал слишком мало и, несмотря на все свое желание, мог принести очень мало пользы; Замбони научил его, кажется, тоже немногому. В Италии повторилось то же самое. Скоро после приезда его в Милан, в 1830 году, ему рекомендовали учителем композиции Базили, директора Миланской консерватории. «Он меня заставил работать, — говорит Глинка, — над гаммой в четыре голоса следующим образом: один голос вел гамму целыми нотами, другой должен был быть веден полтактными, третий

четвертями, а четвертый осьмушками. Это головоломное упражнение клонилось, по мнению Базили, к тому, чтоб утончить музыкальные мои способности, *sottilizzar l'ingegno*, как он говорил; но моя пылкая фантазия не могла подчинить себя таким сухим и непоэтическим трудам; я недолго занимался с Базили и вскоре отказался от его уроков».

Около середины 1823 года Глинка взял также несколько уроков в Петербурге у весьма известного тогда теоретика Фукса, но видно уроки эти были так незначительны, так мало примечательны, так мало оставили по себе важных результатов, что Глинка не может даже определить, в какое именно время он взял эти немногие уроки. «Был в то время в Петербурге, — говорит он, — еще знаменитый контрапунктист Миллер, но мне как-то не удалось познакомиться с ним. Как знать? Может быть, оно и лучше. Строгий немецкий контрапункт не всегда полезен пылкой фантазии». [10] Наконец, во время пребывания Глинки в Неаполе там находился другой знаменитый контрапунктист Раймонди, которого комическую оперу «*Veritaglio*» давали тогда

с большим успехом. (Ее и до сих пор любят в Неаполе.) «Я находил эту оперу пошлою, — говорит Глинка, — и вовсе не искал знакомства с сочинителем. Теперь оказывается, что этот Раймонди был весьма примечательный контрапунктист; тогда же он не пользовался особенною славой, хотя и был директором музыкальной консерватории в Неаполе. [11] Вообще, — говорит в заключение Глинка, — мне не судьба была учиться у строгих контрапунктистов». Наконец, последним его учителем был профессор Ден в Берлине, на возвратном пути его в Россию; как мы скоро увидим, занятия с Деном были для Глинки полезнее всех остальных для изучения музыкальной науки, но они продолжались всего только пять месяцев, значит, и этот учитель никоим образом не мог успеть слишком замучить его педантским или схоластическим учением и отвратить его от музыкальной науки, подобно тому как отвратили его от рисования рисовальные учителя в его молодости.

Глинке не судьба была пройти полный курс со строгими контрапунктистами. Кто знает? — быть может, оно и к лучшему, гово-

ря его словами. Его пылкая натура отвергала сухой способ учения, невозможный уже для художника взрослого, давно начавшего сочинять, но она не только не отвергала самой науки, а, напротив, жадно стремилась овладеть всеми ее средствами. Глинка говорит, что он начал сочинять, сам не зная, как за это приняться и куда идти. Но с самых же первых его произведений, особливо романсов, виден вернейший музыкальный такт, сильнейшее стремление пользоваться научными формами. Некоторые (немногие) из этих молодых произведений слабы, но во всех вообще проявляется сильнейшее родство с последующими произведениями Глинки, существуют уже в зародыше все замашки будущих созданий, все те особенные, своеобразные качества, которые образуют физиономию таланта Глинки. Таким образом, можно сказать, что Глинка более всего самому себе обязан мастерством форм, глубоким познанием научной стороны музыки: чего ему не показывали его учителя, то он сам отгадывал силою и инстинктом своего таланта, добывал необходимое ему познание не из книг, не из уроков, а

прямо из тех музыкальных произведений (хотя и не очень многочисленных), которые ему удалось узнать или услышать в молодости. Эта сила угадывания осталась у него во всю жизнь, и мы увидим впоследствии, что, усвоив себе, так сказать, бессознательно многие формы и уже давно употребляя их, он сам не оценивал этого и искал учителей, чтобы вполне научиться тому, чем давно уже владел. Ему были нужны не учителя и не школа, а одни намеки, указания, примеры.

Итак, Италия была ему столько же мало полезна для изучения музыкальной науки, сколько и для излечения болезней: он не привез оттуда ни нового здоровья, ни новых познаний. Но были другие еще стороны, с которых Италия могла ему быть полезна, — это ее природа и искусство пения. В этих двух отношениях путешествие в Италию имело для Глинки самые благодетельные результаты, имевшие сильнейшее влияние на последующее его развитие. Уже несколько сот лет сряду путешествие в Италию служит неперемennым дополнением и заключением воспитания художников всех стран и народов, но ни-

кому из них пребывание в Италии, во время юношества, не было так полезно, так даже необходимо, как художникам, вышедшим из среды народов северных. Не столько, быть может, было важно для них изучение великих произведений искусств, находящихся в этой стране, сколько пребывание в благословенном климате, среди богатой, роскошной природы юга, среди живой, сангвинической народности, столько противоположной грустному или тяжелому характеру севера. Пребывание на юге Европы всегда было благотворно для северных художников, и хотя они удерживали основной характер своей нации, но прибавляли к нему в своих произведениях ту свежесть, то радостное чувство, тот свет, которые достались в удел народов юга. Со времен Возрождения, когда началось в новой силе общение северных и южных народов Европы, ни одно великое художественное произведение в Европе не создано без самого значительного влияния и участия элементов южной природы и народности на дух творившего художника. В жизни Глинки было точно так же, как и в жизни всех остальных

европейских художников: приехав в Италию, он чувствовал будто бы раскрывшиеся новые в себе силы, новые творческие способности, новые ощущения красоты. В ощущениях красоты, радости и восторга всякий художник получает самый высший, самый последний свой закал, не покидающий его уже на всю жизнь. Письма Глинки из этого времени утратились, но даже и в автобиографических воспоминаниях его осталось довольно подробностей о том, как ему было хорошо в Италии, несмотря на все болезни его, осталось довольно описаний того почти постоянно ликующего настроения духа, в котором он находился под влиянием чудес Италии и итальянской художественной жизни. В изучении искусства пения Италия оказала Глинке большие услуги. «Не лишним считаю, — говорит он, — вывести краткий итог приобретенного мною в мое пребывание в Италии. Страдал я много, но много было отрадных и истинно поэтических минут. Частое обращение с второклассными, первоклассными певцами и певицами, любителями и любительницами пения практически познакомило меня с ка-

призным и трудным искусством управлять голосом и ловко писать для него. Певец Nozzari и певица Fodor в Неаполе были для меня представителями искусства, доведенного до *pes plus ultra* совершенства, они умели сочетать невероятную (для тех, кто не слышал их) отчетливость с непринужденною естественностью, которые после них едва ли мне удастся когда-либо встретить. Не говорю о Рубини, даже и в пении Пасты было не без некоторого рода претензии на эффект». Действительно, чему, кроме искусства пения, мог учиться Глинка в Италии? Инструментальная музыка и в театре, и в церкви стоит там уже давно на такой низкой степени, что о ней и думать было нечего. Во все время пребывания в Италии Глинке случилось заметить только двух замечательных виртуозов инструментальных: одного на фортепиано, Поллини, о котором я уже выше приводил его суждение, другого — на альте, старика Ролла [12], управлявшего оркестром театра della Scala в Милане. Несмотря на плохое, таким образом, состояние инструментальной части, Глинка много посещал оперные театры, куда, разумеется,

более всего влекло его только лишь желание учиться искусству пения. В молодые годы свои Глинка очень любил оперы, и особенно увертюры Россини, которые он сам перелагал в четыре руки и играл с дядею, Гемпелем и другими знакомыми; но еще во время управления оркестром дяди эта страсть в нашем художнике изменилась и до такой даже степени, что в сравнении с музыкой (и особенно увертюрами) Керубини, Мегюля и проч. руссиниевская музыка стала ему казаться чем-то не достойным внимания, совершенно негодным, и он скоро совсем бросил ее. По приезде в Италию сочинения Доницетти и Беллини, начинавших входить в моду, были для него величайшею новостью и не могли не быть ему особенно приятны сколько по мягкости, столько и по сентиментальности своей: некоторая доля сентиментальности оставалась еще, в то время, в характере Глинки. Надо заметить, что Глинка приехал из России вместе с тенором Ивановым, столько впоследствии знаменитым: отец Глинки уговорил его сопровождать сына, сам выхлопотал ему заграничный отпуск на два года из певческой ка-

пеллы и почти насильно отправил его (Иванов тогда не доверял себе и колебался решиться на это путешествие). Как мы видели выше, Глинка много способствовал развитию его голоса в России; в Италии же (до того времени, когда в 1831 году они расстались навсегда, в Неаполе) Глинка постоянно был с ним вместе на всех его уроках пения, даже мимики, и на всех оперных представлениях, столько необходимых для начинавшего тогда развиваться тенора его. Оперный сезон с 1830 по 1831 год был в Милане один из самых блестящих; Глинка за раз услышал здесь все самые блестящие певческие знаменитости того времени: в Милане пели тогда на двух соперничествовавших театрах: Giuditta Grisi, Паста, Рубини, Галли, Орланди и проч. «Для открытия театра дали первое представление оперы Доницетти „Anna Bolena“. Исполнение показалось мне чем-то волшебным. Паста действительно отлично выполнила всю роль Анны Болены, в особенности последнюю сцену, а так как из нашей loge d'avant-scène не ускользали самые нежные sotto voce, которые, впрочем, Рубини не доводил еще тогда

до такой нелепой степени, как впоследствии, то я утопал в восторге и тем более, что в то время я не был еще равнодушен к виртуозности, как теперь. Из других опер я помню: „Семирамиду“ Россини, „Ромео и Джульетту“ Zingarelli, „Gianni di Calais“ Доницетти. В конце карнавала, наконец, явилась всеми ожидаемая „Сомнамбула“ Беллини. Несмотря на то, что она появилась поздно, не взирая на завистников и недоброжелателей, эта опера произвела огромный эффект. В немногие данные до закрытия театров представления Паста и Рубини, чтобы поддержать своего любимого маэстро, пели с живейшим восторгом: во втором акте сами плакали и заставляли публику подражать им, так что в веселые дни карнавала видно было, как в ложах и креслах беспрестанно утирали слезы. Мы, обнявшись с Ш[теричем] (приятелем и пансионским товарищем Глинки), в ложе посланника, также проливали обильный ток слез умиления и восторга. [13] После каждой оперы, возвратись домой, мы подбирали звуки, чтобы вспомнить слышанные любимые места. В короткое время Иванов довольно удачно пел

арии и выходки Рубини из „Анны Болены“; впоследствии то же было и с „Сомнамбулой“. Я аккомпанировал ему на фортепиано и, сверх того, очень ловко подражал Пасте, играя на фортепиано ее арии, к великому удивлению и удовольствию хозяйки, соседок и знакомых». В Турине, перед приездом в Милан, они слышали знаменитую Унгер: Глинка нашел, что она пела отлично и играла очень натурально. Там же слышал он и Дюпре. «У него тогда голос был не силен, но свеж: пел он уже и тогда несколько по-французски, т. е. *il relevait chaque note avec affectation* (он упирал на каждую ноту с жеманством)». В 1832 году, весной, «Норму» играли на театре *la Scala* Паста, Дондзелли и Джулия Гризи. «Последняя была примечательно хороша, но пела несколько кошечкой, т. е., желая смягчить какую-нибудь музыкальную фразу, мяукала несколько в нос. Отелло мне более понравился, как музыка и как драма. В последней сцене Дондзелли был так превосходен, что страшно было смотреть на него». В Неаполе он слышал Тамбурини в комической опере Россини «*Turco In Italia*», «он пел и играл

очень хорошо», и проч. и проч.

Но, по словам Глинки, важнее всего того, что он, таким образом, слышал из исполнения самых знаменитейших современных ему певцов и певиц, было знакомство с Nozzari и Fodor-Mainvielle, которые в Неаполе учили Иванова пению. Ноззари так был восхищен голосом Иванова, что взялся учить его пению безденежно, несмотря на то, что скупость едва ли не господствующая страсть у итальянских артистов. Нажив себе прекрасное состояние, он оставил сцену, но владел еще голосом, и его скала (в две октавы, от В до В) была удивительно ровна и отчетлива, т. е. в своем роде была столько же превосходна, как гамма Фильда на фортепиано. Г-жа Фодор-Менвиель (просто Федорова) обличала свое происхождение: вид ее, приемы, разговор на чистейшем русском наречии и даже манера носить платок и поправлять его часто, все это принадлежало русской уездной барыне более, нежели итальянской актрисе. Она оставила сцену по причине слабости здоровья и поселилась в Неаполе (с мужем, М. Mainvielle). Она превосходно еще пела и выделявала трудные пасса-

жи так ловко и свободно, как в Берлине немки вяжут чулки во время разных представлений, не спустив ни одной петли. Она очень часто пела с Ивановым и, поправляя его, придерживалась той же методы, как и Ноззари, который заставил Иванова петь речитативы Порпоры, требуя от него непринужденного, мягкого и отчетливого исполнения. Когда Иванов усиливал голос, он его останавливал, говоря, что «сила голоса приобретается от упражнения и времени, а что раз утраченная нежность (*delicatezza*) навсегда погибает». Я обязан Ноззари и Фодор более всех других маэстро моими познаниями в пении.

Остановимся на минуту на последних словах. Глинка говорит, что им двум всего более обязан в пении, но что всего более он в них выхваляет? Опять те же скалы, отчетливость, ровность, мягкость, которые прежде превозносил он в Фильде, Мейере, Гуммеле и проч., т. е. опять те самые качества, которые мало того, что вовсе не самые существенные в музыкальном исполнении, но — что гораздо замечательнее — никогда не принадлежали к лучшим достоинствам исполнения Глинки

на фортепиано и в пении. Ни гамма, ни отчетливость не были основанием его великого исполнительского таланта; напротив, он всего более поражал всегда такими качествами игры, которые ставят спокойную, холодную отчетливость и ровность на весьма второстепенный, далекий план: и в пении, и в игре его первое место занимало вдохновение композитора — качества таланта, души, а не концертной техники, для которой он не был рожден. Почему же Глинка при оценке всякого исполнительского таланта прежде всего обращался только к рассмотрению присутствия или отсутствия качеств чисто материальных, чисто виртуозных, а из истинных художественных качеств обращал внимание только на «невычурность» и на «непринужденность»? Или, может быть, потому, что нам большею частью нравятся в других только чуждые нам качества и что мы не ищем в других того, что уже существует в нас самих? Так или иначе, но Глинка всю жизнь свою был антиподом того исполнения, которое выхвалял на фаворитах своих, и если он сам говорит, что ему было очень полезно ученье

Ноззари и Фодор (которое, казалось бы, должно было быть ему именно совершенно бесполезно, если только не вредно), то мы обязаны этому вполне верить. Факт может казаться странным, но в устах Глинки, столько правдивого и преданного своему художественному делу, не подлежит ни малейшему сомнению. При всем том нельзя не заметить, что главным его учителем в пении, в том пении, которым он столько лет приводил в восторг всех, имевших счастье слышать его, был он сам: такого пения, конечно, не услышишь от таких театральных «певунов», как Ноззари и Фодор. Это то пение, которому не учатся, но с даром которого рождаются великие композиторы, почти никогда не умеющие сами петь.

Кроме театра, Глинка слышал много пения в знакомых семействах. Известно, что, по общему народному музыкальному инстинкту, в Италии все поют, начиная от детей и до стариков; у каждого есть более или менее хороший голос и удивительная память для всего слышанного, особенно для любимых оперных отрывков. Импрезарии театров никогда не забываются о составлении и устройстве хоров: за

несколько дней до представления, стоит им только клич кликнуть, является охотников хористов больше, чем нужно, всякий мясник, булочник, портной, сапожник идет заработать несколько копеек в хорах; ему это ничего не стоит, он спевается с другими, шутя, без всякого труда, и имеет еще удовольствие присутствовать при представлении той или другой любезной и модной оперы. В образованных же классах музыкаю занимаются еще больше: редкий вечер обходится без пения соло или даже ансамблей, и, таким образом, Глинка плавал в целом океане музыки, более или менее хорошо исполняемой. В Милане он был знаком с семейством графов Бельджойозо, которого все члены приобрели себе в Европе большую известность своими музыкальными талантами, исполнительскими и даже композиторскими, с маркизой Висконти, большою музыкантшей, с семейством Джулини, где также все пели и знали хорошо музыку, со многими приезжими русскими семействами, наконец, со множеством второстепенных артистов, любителей и любительниц пения. Все эти непрерывные музыкальные

сходки и упражнения, вся эта постоянная музыкальная атмосфера должны были пробудить заснувшую было с отъезда из России потребность сочинять. «Мы уже несколько были известны с Ивановым в Милане в начале 1831 года; о нас говорили, как о двух *maestri russi*, из которых один поет, а другой играет на фортепиано». Во время пребывания в Неаполе Глинка также отличался на фортепиано. «Помню, — говорит он, — что я твердил какую-то фортепианную пьесу, для какого-то концерта, у каких-то англичан...» «Желая поддерживать, — продолжает Глинка, — приобретенную уже некоторую известность, я принялся писать пьесы для фортепиано: для пения еще не осмеливался начать, потому что, по справедливости, не мог еще считать себя вполне знакомым со всеми тонкостями искусства (*malizie dell'arte*). Начал (в 1831 году) с вариаций на тему из „Анны Болены“; потом написал вариации на две темы из балета „Chao-Kang“ (Киа-Кинг); они были впоследствии перепечатаны в одном из музыкальных журналов, изданных в Париже. Весною 1831 же года написал рондо на тему из „Montecchi e

Capuletti“ Беллини». После болезней, мучивших Глинку зимою 1831 года, весна снова оживила его; он принялся за серенаду на темы «Сомнамбулы» для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса. Эта пьеса (по всегдашней его привычке посвящать все свои сочинения добрым приятелям или знакомым) была посвящена молодой девушке, ученице Поллини, и она превосходно исполнила ее в июле при содействии лучших миланских артистов. Потом написал другую серенаду на темы «Анны Болены», вариации на тему из «Montecchi e Capuletti» и «Impromptu en galop» на тему из «Elisir d'amore» (все эти пьесы для знакомых дам и девиц); наконец, для замужней дочери своего доктора де Филиппи, соображаясь с отличною и сильною игрою ее на фортепиано, — Sestetto originale для фортепиано с двумя скрипками, альтом, виолончелью и контрабасом. Но так как дружеские их отношения начали возбуждать сплетни, Глинка принужден был посвящать этот секстет не ей, а ее приятельнице, и даже совершенно перестать видаться с нею; по этому случаю он сочинил итальянский ро-

манс на слова знаменитого беллиниевского либреттиста Романи: «Ah, se tu fossi meco!», которые ему сообщила сама его приятельница. Скоро храбрость Глинки для сочинения пьес итальянского пения возросла до того, что он решился даже писать для театра. В одном знакомом доме он встречал певицу Този, которой голос был силен и высок; средние же ноты неудовлетворительны. Ей следовало зимою 1832 года петь на театре la Scala, в Милане, и дебютировать в опере «Фауст» Доницетти. «Так как в партитуре не было, по ее мнению, приличной каватины или *preghiera* для входа, то она попросила меня написать ее. Я исполнил ее просьбу и, кажется, удачно, т. е. совершенно в роде Беллини, как она того желала; причем я, по возможности, избегал средних нот ее голоса. Ей понравилась мелодия, но она была недовольна, что я мало выставил ее средние, по ее мнению, лучшие ноты голоса. Я попробовал еще раз сделать перемены и все не мог угодить ей. Наскучив этими претензиями, я тогда же дал себе зарок не писать для итальянских примадонн». Впоследствии он написал еще одну итальянскую

каватину для одной из девиц Джулини, а именно «Véatrice di Tenda», на слова своего приятеля итальянца Пини, и более уже не сочинял на итальянские тексты. Во время же пребывания в Милане один русский путешественник дал ему слова двух романсов: «Победитель», Жуковского, и «Венецианская ночь», Козлова, и Глинка тогда же написал к ним музыку; первый из них, хотя с примесью итальянского, является представителем успехов Глинки в его собственном оригинальном роде [14], другой романс есть красивое, но слабое эхо беллиниевских и доницеттиевских романсов, баркаролл и серенад, которые поминутно раздавались тогда в ушах Глинки.

Последним сочинением его в Италии было трио для фортепиано, кларнета и фагота, писанное во время самого бедственного болезненного расположения. «Во время исполнения моего секстета (в начале 1833 года), я помню, что от действия приставленного мне пластыря у меня немели руки и ноги до такой степени, что я щипал себя, чтоб убедиться, что в них еще сохранилась жизнь. Но я все-таки кое-как боролся с страданиями и писал

трио. Мои приятели, артисты délia Scala Tassistro на кларнете и Cantu на фаготе, мне аккомпанировали, и по окончании финала последний сказал с изумлением: „Ma questo è disperazione!“ (Да это отчаяние!). И действительно, я был в отчаянии: от ежедневно возобновляемого пластыря у меня члены немели, меня душило, я лишился аппетита и сна и впал в то жестокое отчаяние, которое выразил я в вышеупомянутом трио...» «Я сел за фортепиано и невольно извлекал фантастические звуки, в коих отражались фантастические, тревожившие меня ощущения. Но это чрезвычайное раздражение нервной системы подействовало не на одно только воображение. Из неопределенного и сиповатого голоса образовался у меня вдруг сильный, звонкий, высокий тенор, которым я потешал публику с лишком пятнадцать лет, да и теперь еще под иной час вытяну два или три романса».

Под конец пребывания Глинки в Италии (в первой половине 1833 года) в нем, как кажется, впервые сказалось сознание своих сил и истинная натура его таланта. «В это время, —

говорит Глинка, — я не писал, но много соображал. Все написанные мною в угождение жителей Милана пьесы (изданные весьма опрятно Giovanni Ricordi) убедили меня только в том, что я шел не своим путем и что я искренно не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски... Немалого труда стоило мне подделываться под итальянское *sentimento brillante*, как они называют ощущение благосостояния, которое есть следствие организма счастливо устроенного, под влиянием благодетельного южного солнца. Мы, жители Севера, чувствуем иначе: впечатления или нас вообще не трогают, или глубоко западают в душу; у нас или неистовая радость, или горькие слезы. Любовь, это восхитительное чувство, животворящее вселенную, у нас всегда соединена с грустью. Нет сомнения, что наша русская заунывная песня есть дитя Севера, а может быть, несколько передана нам жителями Востока: их песни так же заунывны, даже в счастливой Андалузии. Иван Акимович (Колмаков) говорил: „Послушай поволжского извозчика, песня заунывна, слышно владыче-

ство татар; пели, поют, довольно!“ Хотя мысли эти не совсем справедливы, хотя русский характер не требует исключительно минорности (как я буду иметь случай говорить о том ниже, по поводу „Жизни за царя“ и „Руслана“), но в настоящем случае нам важно не оспаривать эти положения, а указать только на то, что Глинка почувствовал потребность отдалиться от итальянского способа сочинения (что, однакоже, удалось ему не сразу) и отдаться стремлениям совсем иного свойства.

Под влиянием такой решимости, тоски по родине и болезней Глинка в июле 1833 года уехал из Италии. Он на некоторое время остановился в Вене, где слушал оркестры Ланнера и Штрауса [15], а сам твердил на фортепиано вариации Герца. Тут провел он несколько приятных дней с знакомыми русскими семействами, много фантазировал [16] и, наконец, уехал в Берлин. Здесь случай, этот могущественный деятель в судьбе человеческой, свел его, вследствие рекомендации одного знакомого, с профессором Деном — знаменитым в Европе теоретиком и библиотекарем музыкального отделения Берлинской коро-

левской библиотеки. Глинка стал брать у него уроки музыкальной теории в продолжение пяти месяцев. „В самое короткое время, — говорит Глинка, — он узнал степень сведений моих и способностей и распорядился так: задавал мне писать трехголосные, а потом четырехголосные фуги, или, лучше сказать, скелеты, экстракты фуг без текста, на темы известных композиторов, требуя при этом соблюдения принятых в этом роде композиций правил, т. е. соблюдения экспозиции, стретт и педали. Он привел в порядок мои теоретические сведения и собственноручно написал мне науку гармонии, или генерал-бас, и науку мелодии, или контрапункт и инструментовку, все это в четырех маленьких тетрадках. Я хотел отдать их напечатать, но Ден изъявил на то согласия. Нет сомнения, что Дену обязан я более всех других моих maestri; он, будучи рецензентом „Музыкальной лейпцигской газеты“, не только привел в порядок мои познания, но и идеи об искусстве вообще, и с его лекций я начал работать не оцупью, а с сознанием. Притом же он не мучил меня школьным и систематическим образом; на-

против, всякий почти урок открывал мне что-нибудь новое, интересное. Однажды дал мне тему, состоявшую из восьми тактов, с тем, чтоб я написал на нее скелет фуги к следующей лекции. Тема эта походила более на речитатив, нежели на удобную для фуги мелодию, и я тщетно хлопотал над нею. На следующей лекции он еще раз попросил меня заняться этою темой; и также я бился с нею понапрасну. На третью лекцию Ден явился с огромною книгою, содержавшею фугу Генделя на ту тему, с которою я не мог совладать. По рассмотрении ее оказалось, что вся разработка великого композитора была основана на восьмом такте, первые же семь тактов проявлялись только изредка. Одним этим соображением я постиг, что такое фуга“.

Впоследствии, вспоминая эти пять месяцев учения Глинки, Ден писал ему (3 апреля 1856 года): „Наконец-то теперь, после долгих, долгих лет, опять я наслаждался тем счастьем, что снова имел талантливую ученика, который (к величайшему моему удовольствию) прошел всю школу. Как часто, любезный друг, вспоминал я о вас во время этих уроков!

У него, правда, нет вашего мелодического производительного таланта, но все-таки его способности помогут ему развить тонкий образованный вкус“ [17].

Ден как бы сожалеет, что Глинка не прошел с ним всю школу, но на это недостало бы и времени. Глинка, после пяти месяцев пребывания в Берлине, должен был возвратиться в Россию по случаю внезапной смерти отца. Едва ли должно сожалеть о кратковременности этих уроков. Я не стану рассматривать того вопроса: хорош ли действительно был метод Дена или нет? [18] Если, по признанию Глинки, этот метод лучше всех остальных способов развил способности и познания Глинки, то ничего больше нам не нужно желать и требовать от него.

Но и в Берлине Глинка не мог довольствоваться одними уроками: сознание новой определенной цели композиторства сильно работало в нем и вынуждало к немедленной деятельности, и, таким образом, в самое короткое время он написал значительно много. Сначала два романса: „Дубрава шумит“ на слова Жуковского и „Не говори, любовь прой-

дет“ на слова Дельвига; потом — вариации для фортепиано на „Соловья“ Алябьева, по-пурри на несколько русских тем в четыре руки (в этой последней пьесе, говорит Глинка, видно поползновение на контрапункт), этюды, увертюры-симфонии на круговую (русскую тему), которая, впрочем, была разработана по-немецки.

„Мысль о национальной музыке (не говорю еще оперной) более и более прояснялась; я сочинил тему: „Как мать убили“ (впоследствии песнь сироты в „Жизни за царя“) и первую тему *allegro* увертюры. Должно заметить, что я в молодости, т. е. вскоре по выпуске из пансиона, много работал на русские темы“. Сверх того, еще в Вене была сочинена тема, послужившая впоследствии для краковяка (в середине, *B-dur*) в „Жизни за царя“.

Но посреди всех этих занятий его застигло известие о кончине отца, и вследствие того, в апреле 1834 года, Глинка воротился в Россию. Прожив до июня в деревне, он потом поехал в Москву навестить одного товарища по пансиону, М[ельгунова]. „В мезонине, — говорит Глинка, — жил Павлов, автор впоследствии

известных повестей; он дал мне свой романс „Не называй ее небесной“, незадолго до того им сочиненный, который я положил на музыку при нем же. Сверх того, запала мне мысль о русской опере; слов у меня не было, а в голове вертелась „Марьяна роцца“, и я играл на фортепиано несколько отрывков сцен, которые отчасти послужили мне для „Жизни за царя“. Притом же я хотел показать и публике, что не даром странствовал по Италии. У М. собиралось несколько семейств высшего московского общества, я пел и играл свои сочинения, и эти последние, кажется, с аккомпанементом струнных инструментов“. Один из любимейших товарищей Глинки, М., о котором мы сейчас только упомянули, говорит в своих воспоминаниях о Глинке: „Восторг, который Глинка произвел в Москве (между художниками и любителями) своими сочинениями, игрой и пением, был им в полной мере заслужен. Вместо любителя, каким прежде привыкли его почитать, мы нашли в нем, по возвращении, истинного художника, воспитавшего и посвятившего себя для любимого искусства. Глинка уехал от нас как дилетант,

возвратился как маэстро“.

Глинка имел твердое намерение до зимы еще снова уехать в Берлин, куда его призывало воспоминание одной недавней сердечной привязанности, и он приехал в Петербург с целью все устроить для этой поездки, и, действительно, все было скоро готово, но прежняя склонность охладела и сменилась по приезде в Петербург новою, гораздо более горячею: он медлил, зима наступила, и он остался в Петербурге. Во все продолжение жизни Глинки привязанности сердечные имели всегда самое решительное влияние на судьбу его и на появление не только замечательнейших и самых горячих, искренних, но даже и вообще всех художественных его произведений. В настоящем случае, когда он приступал к первому великому своему созданию, к опере, подобное же влияние разыграло в судьбе этого произведения самую важную роль. Если б не новая склонность Глинки (имевшая последствием его женитьбу), он, по всей вероятности, уехал бы в чужие края, и тогда создание лучших его произведений, которые все относятся к эпохе этих десяти лет [19], отодвину-

лось бы на бог знает сколько времени; лучшие, сильнейшие его годы оставили бы менее великие для художества результаты, как Глинка сам говорит в одном из своих заграничных писем 40-х годов; он мог создавать только в России свои национальные произведения. Ему необходимо было и русское окружение и русское общество; ему нужны были товарищи по взглядам, по воспитанию, по искусству, по понятиям; нужен был артистический кружок, полный деятельности и жизни. Когда Глинке не доставало такого общества с его могущественным, ничем не заменимым возбуждением, он опустил крылья и перестал работать... Но если даже в России в известный период своей жизни он был лишен такого окружения, столько ему необходимого, то еще менее мог бы он найти его в чужих краях когда бы то ни было. Путешествие за границу в 1834 году и, без сомнения, долгое там пребывание имели бы, по всей вероятности, губительные последствия для артистической деятельности и судьбы Глинки. Вспоминая об этом путешествии в письме к матери от 1 мая 1836 года, он говорит про свою жену через

несколько дней после своей свадьбы: „Она вам возвратила вашего сына; если б я отправился в Берлин, погиб бы невозвратно“. В этот раз также счастливая звезда его устроила для него все к лучшему.

Мало-помалу начали посещать его любители пения; он проходил с ними прежние свои романсы, сам пел довольно много (между прочим, у одних знакомых на домашнем концерте пел в финале „Пирата“ партию Рубини) и даже, несмотря на работавшую в нем идею оперы, написал несколько новых, показывавших всю страстность и ширину, приобретенные его талантом. Таковы „Инезилья“ на слова Пушкина, „Только узнал я тебя“, романс, написанный для той, которая впоследствии стала его женою. К этому времени относится знакомство Глинки с А. С. Даргомыжским, искренним его другом впоследствии. Их познакомил один общий знакомый, капитан К[опьев], большой любитель музыки. „Когда новый знакомый сел за фортепиано, оказалось, — говорит Глинка, — что этот маленький человек был очень бойкий фортепианист, а впоследствии весьма талантливый

композитор“.

Про создание „Жизни за царя“ я приведу вполне слова самого Глинки: „Я жил тогда домоседом, тем более, что склонность моя нечувствительно усиливалась; несмотря на это, однакоже, я постоянно посещал вечера В. А. Жуковского. Он жил в Зимнем дворце, и у него еженедельно собиралось избранное общество, состоявшее из поэтов-литераторов и вообще людей, доступных изящному. Назову здесь некоторых: А. С. Пушкин [20], князь [П. А.] В[яземский], Гоголь, [П. А.] Пл[етнев] были постоянными посетителями. Гоголь при мне читал свою „Женитьбу“, кн. [Вл. Фед.] О[доевский], гр. [М. Ю.] В[иельгорский] и другие бывали также нередко. Иногда, вместо чтения, пели, играли на фортепиано; бывали иногда и барыни, но которые были доступны изящным искусствам. Когда я изъявил свое желание приняться за русскую оперу, Жуковский искренно одобрил мое намерение и предложил мне сюжет: Ивана Сусанина. Сцена в лесу глубоко врезалась в моем воображении; я находил в сюжете много оригинального, характерно-русского. Жуковский хотел сам пи-

сать слова и для пробы сочинил известные стихи: „Ах, не мне бедному, ветру буйному“ (из трио с хором в эпилоге). Занятия не позволили ему исполнить этого намерения, и он сдал меня в этом деле на руки барона Розена, усердного литератора, бывшего секретарем государя цесаревича. Мое воображение, однакоже, предупредило прилежного либреттиста; как бы по волшебному действию вдруг созданся и план целой оперы, и мысль противопоставить русской музыке — польскую; наконец, многие темы и даже подробности разработки — все это разом вспыхнуло в голове моей. Я начал работать, и совершенно наоборот, а именно: начал тем, чем другие кончают, т. е. увертюрой, которую написал на четыре руки для фортепиано, с означением инструментовки. В издании „Жизни за царя“ увертюра на четыре руки сохранена так, как я тогда написал ее, кроме *adagio*, которое изменено мною впоследствии... [21]

В течение весны 1835 года, т. е. марта и апреля, по моему плану, барон Розен изготовил слова первого и второго акта. Ему предстояло немало труда; большая часть не только тем,

но и разработки пьес были сделаны, и ему надлежало подделывать слова под музыку, требовавшую иногда самых странных размеров. Но он был на это молодец: назначишь, бывало, столько-то стихов такого-то размера, двухсложного, трехсложного и даже небывалого — ему все равно, — придешь через день, уж и готово. Жуковский и другие для шутки говорили, что у барона Розена по карманам были разложены вперед уже заготовленные стихи, и мне стоило сказать, какого сорта, т. е. размера, мне нужно и сколько стихов, он вынимал столько каждого сорта, сколько следовало, и каждый сорт из особенного кармана... Мысль известного трио есть следствие моей безумной тогдашней любви; минута без невесты моей казалась мне невыносимой, и я действительно чувствовал высказанное в *adagio* или *andante*: „Не томи, родимый“, которое написал уже летом в деревне“.

Весною 1835 года (26 апреля) Глинка вступил в брак, и исполнение этого давнишнего горячего его желания имело самое благотворное влияние на его художественную деятельность. Уведомляя мать свою о соверше-

нии брака и благодаря ее за данное ею на то благословение, он говорит (в письме 1 мая) [22]: „Теперь сердце снова ожило, я чувствую, могу молиться, радоваться, плакать, музыка моя воскресла... не знаю, какими словами выразить благодарность провидению за это счастье“.

Из другого письма (от 9 марта) видно, что в это время Глинка желал получить место при театре. „Дело моего определения к театру идет весьма медленно, и я теперь просил Ф. Д. известить директора театров, что намерен провести лето в деревне, а что не оставляю намерения служить при нем и прошу его иметь меня в виду. Таким образом, не упуская службы, я выгадываю несколько месяцев благополучия пожить с вами, милые родные...“ Желание служить при театре не исполнилось; в деревню же Глинка отправился в первой половине мая.

„Со мной были слова для двух актов, и я помню, что где-то за Новгородом в карете вдруг я сочинил хор (в 5/4): „Разгулялася, разливалася вода вешняя по лугам“. Подробности деревенской жизни исчезли из моей па-

мяти; знаю только, что я прилежно работал, т. е. уписывал на партитуру уже готовое и заготовлял вперед. Ежедневно утром садился я за стол в большой и веселой зале в доме нашем в Новоспасском (это была наша любимая комната); сестры, матушка, жена, одним словом, вся семья там же копошилась, и чем живее болтали и смеялись, тем быстрее шла моя работа. Время было прекрасное, и часто я работал, отворивши дверь в сад, и впивал в себя чистый бальзамический воздух. „Не томи, родимый“ сначала я было написал в 2/4 и в тоне a-moll, но расчел, что в первом акте у меня много парного деления такта, а именно: интродукция, ария Антонида и речитатив Сусанина с хором. Вспомнил также слова Дена, который однажды привел Шпора в замешательство, спросив у него: по какой причине у него вся „Иессонда“ идет в 3/4? Не желая, чтобы и ко мне могли придраться за единообразие, я написал ту же мелодию в 6/8 и b-moll, что, бесспорно, лучше выражает нежное томление любви“.

Возвратившись в августе в Петербург, Глинка ревностно продолжал оперу. „Работа

шла успешно, — говорит он. — Каждое утро сидел я за столом и писал по шесть страниц мелкой партитуры. По вечерам, сидя на софе в кругу семейства и иногда немногих искренних приятелей, я мало принимал участия во всем, меня окружавшем, я весь был погружен в труд, и, хотя уже много было написано, оставалось еще многое соображать; и эти соображения требовали немало внимания; надлежало все пригонять так, чтобы вышло стройное целое. Сцену Сусанина в лесу с поляками я писал зимою; всю эту сцену, прежде чем я начал писать, я с чувством читал вслух и так живо переносился в положение моего героя, что волосы у самого меня становились дыбом и мороз подирал по коже. Развитие, по моему плану, этой сцены вполне принадлежит барону Розену. Я тогда познакомился с Г. Я. Ломакиным, который собственным постоянным трудом достиг почетного места между преподавателями музыки и искренно любим и уважаем всеми его знающими; он содействовал моему труду: он приводил певчего Беликова (сопрано), чтобы пробовать арию: „Не о том скорблю, подруженьки“, ригурнель ко-

торой играл на флейте [полковник] Т[ихменев]“.

Некоторые хорошие знакомые устроили для Глинки оркестровую репетицию первого акта его оперы в доме кн. Ю[супова]. „Оркестр, хотя плохой, исполнил, однакоже, довольно хорошо; хоров не исполняли, а кое-где пел я сам, — говорит Глинка, — [Пр.] Б[артенев]а и В.; несмотря на это, эффект инструментов оказался удовлетворительным. Это было великим постом 1836 года“.

Про эту репетицию Глинка писал 23 января к А. С. Даргомыжскому: „Наша репетиция не может быть прежде выздоровления И[оханниса] (капельмейстера), который болен и не может выходить из дому. Я намерен воспользоваться этим временем, чтобы устроить все как можно лучше, на авось не люблю полагаться. Еще вчера я слышал оркестр Ю[супова], и он вовсе не так дурен. Главное, надобно иметь хороший контрабас и виолончель, — ты взялся об этом хлопотать; уведомь, успешны ли твои старания... Я не полагаюсь на кн. Г[олицына] (который очень хороший виолончелист), потому что главная про-

ба будет на первой неделе поста, а он собирается ехать. Я полагаю, что на последней нетрудно будет достать хороших артистов, но надобно, чтоб один из виолончелистов участвовал и в прежней пробе“. Но все хлопоты остались тщетны, и проба произошла — без контрабаса!.. Много случилось и других подобных же маленьких бедствий, но Глинка, полный надежд, ожиданий и восторга творчества, принимал все с комической точки зрения. Нашлись люди, которые обвиняли его в том, будто бы он заставлял артистов петь во время репетиций в комнатах, где слишком накурено табаком, и что-де оттого их голоса портились. Глинка досадовал, однакоже продолжал разучку партий. Он был чрезвычайно доволен большею частью артистов: „Они проходили, — говорит он, — со мною партии свои с искренним усердием. Петрова (тогда еще Воробьева), необыкновенно талантливая артистка, всегда просила меня пропеть ей каждую новую для нее музыку раза два, в третий она уже хорошо пела и знала наизусть“.

Многие из числа знакомых и друзей Глинки делали ему свои замечания насчет оперы

его, которую они теперь слышали на репетициях, давали разные советы, и он исполнил некоторые из них; на этот раз советчики были еще до некоторой степени на одном уровне с мыслями и намерениями Глинки-юноши и не дали ему потому советов вредных, как это случилось в эпоху „Руслана“ и позднейших сочинений Глинки, тогда уже художника вполне зрелого и достигшего апогея своего таланта: тогда вмешательство всяких советчиков могло быть только в высшей степени вредно; советчики остались далеко ниже его мыслей и новых, оригинальных стремлений.

К числу полезных советов, данных Глинке, прежде чем опера его поставлена была на театре, относятся следующие советы, которые мы расскажем его собственными словами, по важности этих подробностей в истории его художественной деятельности. „Гр. [Мих. Юр.] В[иельгорский] сделал мне два дельных замечания. В интродукции не было коды, и по его совету я ее приделал. В сцене Сусанина (№ 3), главная тема которой взята мною из слышанной мною неподалеку от Луги русской песни, перед приходом жениха на сцене не было хо-

ра, а хор был только за кулисами; гр. В. посоветовал мне придумать хор на сцене *crescendo* и кончить его *fortissimo*, что мною сделано с успехом, и явление жениха оттого несравненно торжественнее. В течение работы немало обязан я советам кн. [Вл. Фед.] О[доевского] и несколько — Карла Мейера: О[доевскому] чрезвычайно понравилась тема, взятая мною из песни лужского извозчика; он советовал мне напомнить об этой теме (которую начинается партия Сусанина: „Что гадать о свадьбе“) в последней сцене в лесу. Мне удалось исполнить это после слов: „Туда завел я вас, куда и серый волк не забегал, куда и черный вран костей не заносил“. При сочинении ответов Сусанина полякам я имел в виду нашу известную разбойничью песню „Вниз по матушке, по Волге“ и употребил начало ее (удвоенным движением) в аккомпанементе. С Карлом Мейером я иногда советовался об инструментовке, особенно в *fortissimo* и проч.“.

Репетиции шли очень успешно: „Я не помню, где именно и на какой репетиции за польский (D-dur) и хор (C-dur), где струнные

инструменты *pizzicato* подражают балалайке, мне артисты, положив смычки, усердно аплодировали, и еще за какой-то номер. Признаюсь, что это одобрение более удовлетворило меня, нежели все изъявления удовольствия публики. Надобно заметить, что я тогда очень мало был знаком с музыкантами, исполнявшими мою оперу“. Оркестром Глинка был доволен и с особенной похвалой отзывается о первом кларнетисте (Бендере), первом гобоисте (Броде), исполнявшем партию на гобое и на английском рожке; про первого же флейтиста Зусмана он говорит, что он был бесспорно одним из лучших, ежели не лучшим артистом (на флейте) в Европе.

„Жуковский хотя не писал для либретто, но не изменил, однакоже, внимательному участию в труде моем; он объяснил машинисту и декоратору Роллеру, как устроить эффектно последнюю сцену в Кремле; вместе ездили мы в мастерскую Роллера, Жуковский внимательно рассматривал и расспрашивал. Успех вполне увенчал дело, и в последней сцене вырезанные из картона разнородные группы отдаленной толпы обманывают зре-

ние и кажутся продолжением оживленной толпы народа, стоящего на авансцене“. Трио с хором: „Ах, не мне бедному“, написано в конце лета 1836 года: „Помню как теперь, — говорит Глинка, — что нас собралось у К[орсака] человек пятнадцать, и эту трогательную сцену я написал или, лучше, сочинил под шум и говор пирующих друзей. Аккомпанемент к нему сначала написал я для альтов и виолончелей, но потом, по совету князя Одоевского, для одних четырех виолончелей и одного контрабаса, он же навел меня на мысль употребить скрипки, разделенные на четыре и три партии в введении этого трио... Решено было дать мою оперу для открытия Большого театра (который тогда переделывался), и потому начали производить пробы на сцене Большого театра. В это время отделявали ложи, прибавляли канделябры и другие украшения, так что несколько сот молотков почти заглушали капельмейстера и артистов. Незадолго до первого представления я имел счастье встретить государя на одной из репетиций, молотки умолкли, и Петров с Воробьевой пели дуэт естественно, очень недурно. Го-

сударь подошел ко мне и ласково спросил: доволен ли я его артистами? „В особенности ревностью и усердием, с которыми они исполняют свою обязанность“, — отвечал я. Этот ответ понравился государю, и он передал его актерам. Через содействие г. директора театров я получил позволение посвятить оперу мою государю императору, и вместо „Ивана Сусанина“ названа она „Жизнь за царя“. Наконец, в пятницу, 27 ноября 1836 года, назначено было первое представление. Невозможно описать моих ощущений в тот день, в особенности перед началом представления. У меня была ложа во втором этаже, первый весь был занят придворными и первыми сановниками. Первый акт прошел благополучно, известному трио сильно и дружно аплодировали. В сцене поляков, начиная от польского до мазурки и финального хора, царствовало глубокое молчание, я пошел на сцену, сильно огорченный этим молчанием публики... я остался в недоумении. Появление Воробьевой рассеяло все мои сомнения в успехе; песнь сироты, дуэт Воробьевой с Петровым, квартет, сцена с поляками и прочие нумера акта про-

шли с большим успехом. В четвертом акте хористы, игравшие поляков, в конце сцены, в лесу, напали на Петрова с таким остервенением, что разорвали ему рубашку, и он не на шутку должен был от них защищаться. Великолепный спектакль эпилога, представляющий ликование народа в Кремле, поразил меня самого; Воробьева была, как всегда, превосходна в трио с хором. Успех оперы был совершенный, я был в чаду, и теперь решительно не помню, что происходило, когда опустили занавес.

Меня сейчас после того позвали в боковую императорскую ложу. Государь первый поблагодарил меня за мою оперу, заметив, что нехорошо, что Сусанина убивают на сцене; я объяснил его величеству, что, не быв на пробе по болезни, я не мог знать, как распорядятся, а что, по моей программе, во время нападения поляков на Сусанина, занавес должно сейчас опустить, смерть же Сусанина высказывается сиротою в эпилоге. После императора благодарила меня императрица, а потом великие князья и великая княжна Мария Николаевна“.

„Милая и бесценная маменька, — писал Глинка на другой день представления, — вчерашний вечер совершились, наконец, желания мои, и долгий труд мой был увенчан самым блистательным успехом. Публика приняла мою оперу с необыкновенным энтузиазмом, актеры выходили из себя от рвения“. Через несколько дней, в письме от 11 декабря он писал ей же: „Теперь, после шести представлений, я решительно могу сказать, что успех далеко превзошел все мои ожидания, и опера моя все более и более нравится публике. Не стану описывать всех подробностей первого представления (оно довольно точно описано в „Северной пчеле“), ни моих чувств; я теперь вполне вознагражден за все труды и страдания, и ежели еще не во всех намерениях успел, то надеюсь, что не замедлю осуществить и прочие мои намерения. Выгоды, полученные мною до сих пор от моего труда, суть следующие: а) монаршее благоволение и прелестный подарок за поднесение оперы: перстень, полученный мною, состоит из топаза, окруженного крупными, отличной воды бриллиантами, и ценится от 3 500 до 4 000

рублей; [23] б) слава. Всеми единодушно я признан первым композитором в России, а по мнению знатоков, ни в чем не ниже лучших композиторов... Теперь я хлопочу о месте, и хотя много затруднений, ибо то, чего хочу, не существует, а требуется таковое место вновь сделать, что чрезвычайно затруднительно, но надеюсь, что терпением и настойчивостью дойду до своей цели“. В письме от 2 января 1837 года Глинка писал своей матери: „Успех моей оперы с каждым днем возрастает. Вчера, на одиннадцатом представлении, театр был полон и сбор простирался до 6 300 р. По повелению государя, были уже на моей опере кадеты корпусов; говорят, что на днях будут воспитанницы Института и Смольного монастыря. Надеюсь иметь место и при театре, сначала хоть без жалованья, но впоследствии за ним не станет дело“.

Что печаталось о новой опере в петербургских журналах? Тогда только в одной „Северной пчеле“ помещались разборы и обозрения всего появлявшегося на петербургской сцене, и потому только в „Северной пчеле“ можем мы искать выражения тогдашнего обще-

ственного мнения. В самый день представления в „Смеси“ этого ежедневного листка было объявлено, что новая опера, „нетерпеливо ожидаемая и многим из любителей частью известная, окончательно поставлена на сцену и будет дана сегодня“. Дальше следовало выражение надежды на успех, объявление о скором выходе из печати издания оперы с фортепиано. В конце же было прибавлено такое известие: „Этого мало, сочинителем оперы составлены из некоторых тем прелестные французские кадрили, которые, без всякого сомнения, вскоре будут разыгрываемы на всех фортепиано и всеми нашими бальными оркестрами“. В автобиографии Глинка забыл сказать, какое действие произвело на него тогда это любопытное объявление: рассердился ли он не на шутку от подобного угощения в тот день, когда на сцене должно было впервые появиться глубокое и серьезное произведение его — плод всех предшествовавших годов его жизни, или только посмеялся с друзьями над ловкостью фельетона. Последнее вероятно. Во всяком случае, необыкновенный успех оперы, по его же словам превзошедший его

ожидания, вероятно, скоро выветрил из его головы отзыв фельетониста. „Театр усердно посещали, — говорит Глинка, — а где мало-мальски пели, там уже можно было найти наверное печатные пьесы из моей оперы, которая была, впрочем, исправнее переложена на фортепиано мною и Карлом Мейером, нежели напечатана Снегиревым. Бумага была прескверная, да нумера и не попевали вовремя по требованию публики“.

Вскоре после первого представления появилась в трех номерах „Северной пчелы“ (№№ 280, 287 и 288) статья о „Жизни за царя“ [24], которая до самого последнего времени и осталась единственной критической статьей об этой опере; лишь в 1854 году снова пошла о ней речь в печати [25]; до тех же пор у нас никто и нигде не говорил печатно об этом произведении, составляющем эпоху в истории русской музыки [26].

Впоследствии, когда в 1842 году в Москве в первый раз дали „Жизнь за царя“, в „Москвитяине“ были помещены две небольшие статьи об этой опере (1842, № 9, стр. 231–237); но статьи эти принадлежат к числу не критиче-

ских музыкальных статей, а только к числу статей литературных, ибо исключительно трактуют о содержании, о либретто, о самой же музыке высказывают лишь несколько общих мест, самых поверхностных замечаний, да и то неверных, написанных языком вовсе не музыкальным и обличающим незнание музыкального дела. Так, например, в первой из этих статей (где Моцарт признан богемским славянином, а оперы его германо-славянскими) сказано, что „отличительные черты славянского музыкального характера: чистота, глубина, преизбыток чувств; что музыка славянина — светлая, сильно трогательная, высокоюмористическая и раздольно-веселая“; что Глинка, „вмещаая в произведении своем все стихии нашей музыки, изображает преимущественно глубокую трогательность и заувывность нашей мелодии“; что „фугу можно называть по-русски настижением и что эта форма (которую Глинка воспользовался в начале своей оперы) почитается у немецких ученых музыкантов наитруднейшею и возвышеннейшею отделкою, между тем как у нас в народных хорах часто слышен подобный ход

песни“; что „как художник, Глинка более замечателен развитием мелодии, самобытностью переходов и последовательностью частей, нежели богатством и разнообразием мотивов“; что „в четвертом действии замечательна инструментальная fuga при пробуждении поляков и что Моцарт и Бетховен подивились бы такой уместной и смышленной вставке“. Наконец автор увенчал свою статью сожалением о том, зачем автор либретто не вздумал произвести пришествие поляков во время девичника со всеми русскими обрядами. Делая такой упрек Глинке, внушенный, конечно, любовью к мелодраматическим операм французов, автор в то же время всего лучше показал и свое безвкусие, и свою неспособность понять значение Глинки, содержание целого и выполнение подробностей. Автор другой статьи высказал еще менее музыкальных суждений, а те, которые у него встречаются, обличают литератора, вовсе незнакомого с музыкой и с ее условиями. Всего замечательнее следующий пассаж в этой фельетонной статье: „Мы вполне очарованы всем созданием Глинки, которое отличается

точно органической стройностью и целостью; все как будто само из себя истекает; но не можем того же сказать о последней сцене, приделанной для эффекта. Звон колоколов на московской сцене никогда не может быть удачен, потому что никогда не может сравниться с настоящим московским колокольным звоном, и все театральные колокола покажутся нам, москвичам, конечно, только колокольчиками. Этот неудавшийся эффект может служить весьма сильным доказательством в пользу той мысли, что искусство никогда и ни в каком случае не должно быть подражанием действительности и что, копируя сию последнюю, оно совершенно обличит себя в том, что берется не за свое дело, если случится подлиннику быть возле нас. Для нас опера кончилась последним чудным рыданием трио, а уж если надобны были в заключение московские колокола, то музыка не могла допустить настоящих, ибо они на сцене невозможны, а должна была привести нестройный гул их в какие-нибудь (!) полные торжественные аккорды религиозной песни, в которой слышалась бы радостная молитва

всей России“.

Кто понимает музыку и знает „Жизнь за царя“, тот только подивится этому невежественному осуждению лучшего, блистательнейшего места в целой опере, удивительного создания, которым она увенчивается.

Гораздо более дельности встречаем мы в другом московском отзыве о Глинке и „Жизни за царя“ в статье под названием: „Несколько слов о музыке и методе музыкального учения в России“, напечатанной в „Москвитяине“ в 1852 году („Смесь“, № 2, стр. 43). Так, мы читаем здесь: „При своей природной страсти и способности к музыке могли ли русские долго ждать своей национальной оперы? На этот вопрос ответил 1836 год, подаривший России „Жизнь за царя“ и составивший эпоху в истории нашей родной музыки. Только „Жизнь за царя“ торжественно показала и доказала, чего можно ожидать от нашей родной музыки и какую должна быть в сущности наша национальная опера. „Жизнь за царя“ есть чистое, естественное, могучее воспроизведение самобытных русских мелодий. Слушая эту оперу, невольно повторяешь выражение

поэта: „Здесь русский дух, здесь Русью пахнет“... Хотя Варламов и Верстовский явились со своими трудами прежде Глинки, но это не помешало автору „Жизни за царя“ сделаться Колумбом русской музыки, открыть путь совершенно новый, не подражая никому, создать тип русской оперы и приобрести себе завидную долю — быть образцом для других!“

Несмотря на справедливость этих слов, это все-таки замечания отрывочные и неполные, а еще далеко не критика, и, таким образом, собственно музыкально-критическая статья о „Жизни за царя“, писанная человеком, знающим музыку, была только одна, напечатанная в „Северной пчеле“. Факт странный, но который мы здесь только обозначим, не разбирая его, подобно многим другим. Зато считаем нелишним привести из этой единственной критической статьи о первой опере Глинки несколько строк, представляющих общую оценку этого произведения: „Как выразить удивление истинных любителей музыки, когда они с первого акта уверились, что этою оперой решался вопрос, важный для искусства вообще, для русского искусства в особен-

ности, а именно существование русской оперы, русской музыки?.. Еще прежде оперы Глинки у нас были счастливые опыты отыскать общие формы русской мелодии и гармонии (те именно, которые определяют характер музыки того или другого народа и по которым мы отличаем немецкую музыку от итальянской и даже итальянскую от французской): в прекрасных сочинениях графа Виельгорского, Верстовского, Геништы мы находим русские мелодии, которые, однакож, не суть подражание ни одной известной народной песне. Но никогда еще употребление этих форм не было сделано в таком огромном размере, как в опере Глинки...“ „Посвященный во все таинства итальянского пения, — говорит далее критик, — и германской гармонии, композитор глубоко проник в характер русской мелодии: богатый своим талантом, он доказал блистательным опытом, что русская мелодия, то заунывная, то веселая, то удалая, может быть возвышена до трагического стиля... Искусная контрапункция (т. е. контрапункт, хотел сказать автор), все музыкальные хитрости есть дело знания, разумеется, соеди-

ненного с талантом; счастливые мотивы — дело счастливой организации: их не перечтешь в опере, и, мы знаем по прежним сочинениям Глинки, они ему ничего не стоят; они рождаются у него так легко, что не за что сказать ему спасибо; но создать новый, неслыханный дотоле музыкальный характер, возвысить народный напев до трагедии — это дело творческого вдохновения, которое дается редко и немногим“.

В 30-х годах было у нас, как известно, очень много речи о народности в искусстве, и потому, естественно, опера Глинки являлась как нельзя более кстати для подкрепления всеобщих теорий и желаний, являлась точкой опоры для последующих рассуждений и доказательств. Национальность принималась тогда в самом ограниченном значении, и потому тогда думали, что для сообщения национального характера своему произведению художник должен вставить в него, как в новую оправу, то, что уже существует в народе, созданное его непосредственным творческим инстинктом. Желали и требовали невозможного: амальгамы старых материалов с искус-

ством новым; забывали, что материалы старые соответствовали своему определенному времени и что искусство новое, успев уже выработать свои формы, нуждается и в новых материалах. От оперы, равно как от картины, романа, драмы, требовали мозаичности, такого эклектизма, чтоб осколки прежних веков, в подлиннике или в подделке, были представлены публике со всем окружением и блестящим освещением современного искусства. Этот материальный, эклектический, декорационный способ признавался за совершеннейшее проявление национального художества, и никто не заботился вникать в требования настоящей народности.

Опера „Жизнь за царя“ явилась первым серьезным, талантливым опытом возведения русской народности в музыку, и потому не мудрено, что во время сочинения этой оперы Глинка, несмотря на весь свой гений, до некоторой степени подчинялся влиянию тех мыслей, которые были тогда во всеобщем ходу: он сильно был занят мыслью наполнить свою оперу наибольшим количеством мелодий, близких к простонародным мелодиям рус-

ским, между тем как это вовсе не существенно, и, даже скорее, подробность, вредная для художественных произведений нашего времени, ибо налагает только лишние, ненужные цепи на композитора, ничего между тем не прибавляя к сущности произведения. Национальность заключается не в мелодиях, а в общем характере, в совокупности условий разнородных и обширных: где они не все соблюдены, там исчезает все значение отдельных мелодий, хотя бы народное происхождение их было несомненно. Но этого не сознавала публика 1836 и 1837 годов; она находила самыми национальными и самыми лучшими у Глинки те немногие места его произведения, которые вовсе не отличались совершенством, места концертные, которые представляли мозаику более или менее русской мелодии, итальянской певческой виртуозной манеры и немецкой инструментовки. Успех оперы „Жизнь за царя“ был преимущественно обязан тем (по счастью, весьма немногочисленным) мозаикам, от которых великий талант Глинки был в то время еще не совершенно свободен. Часть публики была в восхище-

нии от родных напевов, вдруг неожиданно встреченных в блистательном художественном произведении, другая часть несказанно радовалась присутствию некоторого италянизма, всегда столько драгоценного и любезного для людей, стоящих на низшей ступени музыкального образования, и мы не без удивления читаем даже в вышеприведенной единственной замечательной статье о „Жизни за царя“, что такой-то или такой-то мотив этой оперы „хотя и сохраняет вполне свой национальный русский характер, но мог бы доставить в гостиных бессмертие той или другой из знаменитейших итальянских опер“; третья же часть, наконец, часть претензливых любителей и док давала Глинке диплом на „почетное место между европейскими композиторами“, разумеется, имея при этом, прежде всего, в виду модного тогда автора оперы „Роберт“. Конечно, каждая из этих партий считала тогда великою честью сравнение с Беллини или Мейербером! Самые же совершенные составные части нового произведения, те, в которых Глинка являлся художником вполне новым, самобытным и оригинальным,

нальным, великим начинателем нового рода (это в особенности касается речитативов, хоров и больших ансамблей и всего больше эпилога), оставались чуть не в тени, шли на придачу к ариям, которые приняты были за самую важную часть оперы: известно, что так вообще судят об операх. Можно полагать, что если б вся опера „Жизнь за царя“ была непогрешительна, подобно лучшим своим местам, а именно подобно хорам, ансамблям и в особенности заключительному хору эпилога, она бы произвела несравненно менее действия на публику, а быть может, не понравилась бы и вовсе.

Около времени первого представления „Жизни за царя“ была написана товарищем и другом Глинки, М[ельгуновым] (о котором я уже имел случай упоминать выше), статья о значении новой оперы Глинки и вообще всей деятельности его на поприще национальной музыки, но статья эта никогда не была напечатана. Странная участь постигла ее. Статья эта, написанная за границей М., прислана им Глинке для напечатания; но Глинка, по скромности или по беспечности артиста, за-

был о ней и только в 1840 году нечаянно нашел ее и отдал, для напечатания, в редакцию „Художественной газеты“; но здесь разные обстоятельства воспрепятствовали появлению этой статьи в свет. Но так как в ней я признаю лучшую оценку и характеристику Глинки и его музыкального направления, то я приведу здесь важнейшие места этой статьи: „Может ли быть русская опера или, говоря вообще, русская школа музыки? Объяснимся. Что составляет музыкальную школу? Национальность напева? В таком случае „Фенелла“ Обера есть итальянская опера, а „Вильгельм Телль“ — швейцарская. В таком случае могут быть школы: испанская, шведская, шотландская, малороссийская и проч., как скоро композитору вздумается ввести в свою оперу национальные мотивы какого-нибудь народа. Всякий чувствует нелепость такого заключения, и между тем до сих пор почти в этом смысле принижали значение русской оперы. Нет, характер музыкальной школы заключается не в одной национальной мелодии, так как школы живописи отличаются не одной национальностью физиономий. В музыке ос-

новные элементы: мелодия и гармония (и ритм, прибавим мы от себя), как в живописи рисунок и колорит. По этим элементам определяются школы. Конечно, национальность напева, как и физиономия, входит в характеристику школы, но она не составляет главного. Живопись не в одной портретности лиц, музыка не в одной портретности напевов, иначе круг ваших мотивов, взятых от народа или подделанных по его образцу, будет столько же ограничен, как ограничен круг физиономий какого-нибудь народа...“ „Выразить во всех родах музыки, особливо в опере, лирическую сторону народного характера русских — вот задача, которую принял на себя Глинка. Он понял иначе значение слова: русская музыка, русская опера, чем его предшественники. Он не ограничился более или менее близким подражанием народному напеву; нет, он изучил глубоко состав русских песен, самое исполнение их народом, эти вскрики, эти резкие переходы от важного к живому, от громкого к тихому, эти светотени, неожиданности всякого рода; наконец, особенную, ни на каких принятых правилах не основанную гар-

монию и развитие музыкального периода; одним словом, он открыл целую систему русской мелодии и гармонии, почерпнутую в самой народной музыке и не сходную ни с одною из предыдущих школ. Его первый большой опыт, его опера „Иван Сусанин“, докажет, до какой степени он выполнил мысль и мечту свою. Кроме того, что русский народ, высокомузыкальный в душе, имеет резко означенную национальную музыку и тем дает возможность человеку с талантом произвести что-нибудь новое и оригинальное, кроме того, говорю я, русская образованность вообще такого свойства, что она заключает в себе все условия для слияния и сочетания музыкальных элементов других народов. Как младшие дети европейского мира, мы пользуемся плодами образованности своих предшественников, избегая крайностей и избирая лучшее, согласно с нашею собственною народностью. Из этого эклектизма, неизбежного в каждой поздней цивилизации, в каждом народе или поколении, после других пришедшем, должна со временем образоваться жизнь органически стройная во всех отрас-

лях. Если перед публикой, так разносторонне подготовленной к музыкальным впечатлениям, явится человек с талантом свежим, неподдельным, образовавшимся наукой и опытом, если он в своих произведениях заключит все, что предыдущие школы имеют отличительного, и из этого выбора, сделанного русскою душою, создаст свою оригинальную русскую музыку: такой человек может положить основание новой музыкальной школе, о которой мы не имели понятия, которой возможности даже и не подозревали...“ [27]

Любопытно заметить при этом случае, что в чужих краях до сих пор было гораздо более писано о Глинке (и его двух операх), чем у нас, и о составлении и напечатании его биографии там начали заботиться тогда, когда у нас об этом никто еще и не помышлял. В своей (ненапечатанной) статье о Глинке Мельгунов говорит, что и во время пребывания Глинки в первый раз за границу „имя его несколько раз уже было упоминаемо во французских и немецких журналах. Ставили его выше Меркаданте, Риччи и других современных итальянских композиторов, говоря, что

только трое не уступят ему: Беллини, Доницетти и Паччини. В „Лейпцигской музыкальной газете“ отзывались также о нем с большою похвалою“. К числу статей, в которых всего ярче оценена важность заслуги Глинки для музыки, в особенности должно отнести статью Мериме в его „Une année en Russie, lettres écrites de Moskou err 1840“ в 1844 году, в „Revue de Paris“. „Жизнь за царя“, — говорит он, — опера необыкновенно оригинальная, первое русское произведение (в музыке), ничего не заимствовавшее. Наука облекается здесь в форму наивности и народности. Это, в отношении литературном и музыкальном, верный отпечаток всего того, что Россия выстрадала и пела; она найдет здесь выраженными и свои антипатии и свои привязанности, свои слезы и свои радости, свою глубокую ночь и свою лучезарную зарю. Вначале мы слышим мучительную жалобу, но потом раздается гордый и торжественный гимн искупления, и все это с такою верно-стью, что если б последний крестьянин мог перенестись из своей избы в театр, он был бы взволнован до самой глубины сердца. Это

произведение больше чем опера — это национальная эпопея, это лирическая драма, возвратившаяся к благородству первоначально своего назначения, — в те времена, когда она была не суетной и забавной, а народным и религиозным торжеством. Несмотря на то, что я иностранец, я никогда не мог присутствовать при представлении этой оперы без самого живого чувства симпатии и волнения».

Между тем, в противоположность такому историческому, столько верному понятию, очень многие соотечественники Глинки не признавали важности и значения новой оперы, были люди, которые утверждали, что вовсе не дело Глинки писать оперы, что это ему вовсе не подстать и не по силам, а продолжать бы ему по-прежнему сочинять романсы, которые действительно недурны; другие полагали, что Глинка плохо разумел русский дух, что он совершенно отступил от основного характера русской музыки, т. е. преимущественно от склада народных русских песен, и что это дело ему недоступное; наконец, была и такая частица в русском обществе, которая

с некоторым презрительным высокомерием смотрела на новую оперу и говорила на своем салонном языке, что это *de la musique des cochers*, — обвинение, которому почти в то же самое время и едва ли не в тех же самых формах начал подвергаться Гоголь.

Но как бы то ни было, великое произведение было создано и имело значительный (вообще говоря) успех. Нельзя не подивиться, как молодой композитор, которому предстояло все начинать, во всем пробивать себе новую дорогу, с такою неизменною твердостью выдержал трудную свою задачу, и во всем самом существенном не отклонился от нее ни в какую сторону. В то время, когда Глинка сочинял свою оперу, в полной силе царствовали два вкуса в оперной музыке: один — к новейшей итальянской опере Беллини и Доницетти, другой — к новейшей французской опере, представителями которой явились «Фенелла», «Роберт» и проч. и проч. Чахоточная, приторная сладость первой, мелодраматическая растрепанность, преувеличенность и эклектизм последней (в близком родстве с мелодраматическим направлением всего искус-

ства юной Франции, jeune France) были уже одинаково ему чужды и неприятны, и он сумел не поддаться этим двум влияниям, несмотря на всю тогдашнюю их силу и популярность. Но в то же время он столько же далеко держался от влияния и романтического направления веберовского, которое с конца 20-х годов было также весьма значительно, так что «Жизнь за царя» и по намерению, и по плану, и по всем подробностям выполнения столько же далеко отстоит от «Роберта», «Фенеллы», «Вильгельма Телля», сколько от «Нормы», или «Пуритан», или «Анны Болены», сколько, наконец, и от «Фрейшюца» и «Эврианты».

Вместо всех этих современных влияний, от которых Глинка сумел освободить себя, он допустил тяготеть над собою одному только влиянию: влиянию опер Керубини и бетховенского «Фиделио» (прямого и непосредственного их наследника). По его натуре приходилась серьезность, глубина их направления; сюжеты этих опер были для него в высшей степени симпатичны, и он, в свою очередь, выбрал для своей оперы сюжет такого

же характера, сюжет более сродный оратории, нежели опере, такой, где главным содержанием является не любовь, не страсти, не интрига, из них проистекающая, а проявление и торжество великого нравственного чувства. Содержание оперы «Жизнь за царя», где Сусанин всем жертвует из любви к отечеству, состоит в ближайшем родстве с содержанием «Фиделио» и керубиниевских (а также мегюлевских) опер, где главную роль всегда играют любовь супружеская, детская, братская, спасение жертвы и т. д. По всей вероятности, Глинка всего ближе подошел бы именно по этой причине к Глюку, который способен был еще в XVIII столетии развивать в музыке только такие темы, — но в то время Глинка вовсе не знал еще Глюка: он узнал и со страстью полюбил эту, столько родственную ему натуру лишь впоследствии, под конец жизни своей. Этот характер оратории, внесенный в оперу, составляет прямую противоположность настоящему драматическому направлению, и потому Глинка, при всем глубоком уважении к гению Моцарта, столь же мало симпатизировал его произведениям, где объ-

ективно схваченная жизнь играет тысячами живых отливов, вовсе не имеет назначения служить для раскрытия какого-нибудь отдельно выбранного, высокого нравственного момента.

Не раз бывало замечено в историях литературы, что драматическое направление, подобное направлению Глинки, неминуемо ведет к тому, что отдельное лицо является не столько живым человеком, составленным из плоти и крови, сколько типом, обнимающим целый ряд отдельных личностей, и что, таким образом, то, что выигрывается со стороны мысли, высшего идеального и морального чувства, теряется со стороны жизненной силы представления; что каждый подобный тип неминуемо является несколько отвлеченным. Но в этом отношении произведение Глинки относится к одному разряду с операми Керубини, Бетховена, с драмами Шиллера и представляет собою один из примеров общего направления нашего века в деле искусства.

Раз допустивши законность и возможность такого направления, мы можем только удивляться в произведении Глинки необык-

новенному мастерству, которое раскрывается в каждой подробности композиции, в расположении и противополжении частей, в выборе и трактовании форм, в чудесах инструментовки [28], в своеобразных ритмах и гармонизации, в совершенной оригинальности речитативов, наконец, во всем том, что обыкновенно достигается композиторами после многих молодых опытов. У Глинки все это явилось как бы сразу, непосредственно после сочинения почти одних только романсов, имеющих лишь едва отдаленное родство с оперой, с многочисленными ее составными частями и условиями. Для того, чтобы показать все достоинство и всю необыкновенность произведения, вдруг созданного таким образом, необходим был бы специальный трактат о первой появившейся у нас русской опере.

Несмотря на все великие достоинства своего произведения, Глинка находил, что еще не все его намерения были исполнены. Через несколько месяцев после первого представления «Жизни за царя» он уже принялся за новую оперу. Но сочинению ее не суждено было

совершиться с тою же быстротою, свободою и спокойствием, с которыми сочинена «Жизнь за царя».

Разнообразные отношения, общественные и домашние, устроили для Глинки жизнь, в период времени от 1837 по 1842 год, весьма непохожую на прежнюю, не позволявшую ему вполне и нераздельно предаться своему художественному делу, и потому создание новой, задуманной им оперы растянулось на целые шесть лет, вместо тех полутора или двух годов, которые достаточны были ему для первой оперы и которых, по всей вероятности, было бы достаточно и для второй.

Для писания новой оперы ему всего более недоставало времени. Вот, в нескольких чертах, подробности об этом периоде его жизни. Спустя месяц после представления оперы «Жизнь за царя» Глинка назначен был капельмейстером при певческом корпусе. «Милости царя нашего, — писал Глинка своей матери 2 января 1837 года, — не ограничились одним перстнем; на сих днях, по представлению министра двора, мне поручена музыкальная часть в певческом корпусе. Его импе-

раторское величество сам лично, в продолжительной со мной беседе, вверил мне своих певчих». В «Записках» своих Глинка упоминает и подлинные слова государя: «Глинка, — сказал он ему однажды, в декабре 1836 года, — я имею к тебе просьбу и надеюсь, что ты не откажешь мне. Мои певчие известны во всей Европе и, следовательно, стоят того, чтобы ты занялся ими. Только прошу, чтоб они не были у тебя итальянцами». — «Эти ласковые слова, — говорит Глинка, — привели меня в столь приятное замешательство, что я отвечал государю только несколькими почти-тельными поклонами». В «Записках» сохранились подробности о занятиях Глинки с этим превосходным хором.

Впоследствии, в 1838 году, Глинка получил поручение отправиться в Малороссию для набора новых сопрано и альтов и заслужил столь полное благоволение государя исполнением этого поручения, что ему назначено было, в 1839 году, снова ехать в Малороссию для подобного же набора: это предположение не исполнилось только по случаю оставления им службы. По обязанности капельмейстера

он часто находился при богослужении в придворной церкви в присутствии императорской фамилии, на больших и малых выходах в Зимнем дворце (начиная с ноября 1838 года) и, сверх того, иногда удостоивался счастья быть приглашаемым на музыкальные вечера к государыне императрице Александре Фёдоровне, на которых он почти всегда приглашаем был петь или играть на фортепиано. В 1837 и 1838 годах на патриотических концертах исполнялись разные пьесы Глинки, отрывки из его оперы; на одном из них государь сказал: «Глинка великий мастер, жаль если он при одной этой опере останется». В конце 1837 года Глинка написал прибавочную сцену Вани в «Жизни за царя», и в письме 14 декабря он писал своей матери: «Вчерашний день прибыл сюда государь император, и вечером я имел счастье видеть его в театре на сцене; заметив меня, государь подошел ко мне и, обняв одною рукою, вывел меня из толпы, в которой я стоял, и потом весьма долго изволил со мною беседовать о певческом корпусе, о певцах, обещал посетить театр, когда будут давать мою оперу, чтобы слышать новую сце-

ну, расспрашивал также о вновь начатой мною опере. Нет слов выразить вам, как мне драгоценно это милостивое внимание нашего доброго государя. Как после этого не посвятить всех сил своих на его службу?»

Необыкновенный успех оперы «Жизнь за царя» был причиною того, что Глинка почти невольно должен был значительно расширить круг своего знакомства в петербургском обществе, где его художественная натура и чудесный исполнительский талант не могли не быть сильнейшими магнитами для всякого. В начале 1839 года он писал к своей матери: «От рождества до первой недели поста жизнь моя походила на существование разгонной почтовой лошади: служба, балы, обеды, ужины и концерты не только отнимали у меня все свободное время, но часто лишали возможности успокоить себя нужным отдохновением ночью. Впрочем, хотя этот образ жизни был мне и не по душе и отнял у меня возможность продолжать начатую оперу, однакоже я был вознагражден тем... что приобрел несколько новых и приятных знакомств».

Уже в конце лета 1837 года Глинка полу-

чил поручение учить пению в театральном училище четырех воспитанниц. Он говорит: «Время, проведенное мною с этими милыми полудетьми, принадлежит, может быть, к самому лучшему в моей жизни: их резвая болтовня, звонкий, искренний смех, самая простота скромного наряда, которому, несмотря на то, они умели придавать особенную прелесть, все это было для меня ново и увлекательно». В то же время он готовил для сцены того тенора, который дебютировал потом под именем Нестерова (А. П. Лодий) и учил пению для русской же сцены певицу Соловьеву.

Но посреди всех этих столько разнообразных занятий и развлечений главной мыслью и целью оставалась новая опера. «Первую мысль о „Руслане и Людмиле“ подал мне, — говорит Глинка, — наш известный комик, князь Шаховской; по его мнению, роль Черномора следовало писать для Воробьевой (контральто). На одном из вечеров Жуковского Пушкин, говоря о поэме своей „Руслан и Людмила“, сказал, что он бы многое переделал; я желал узнать от него, какие именно пе-

ределки он предполагал сделать; но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить этого намерения». За новый сюжет свой Глинка принялся с необыкновенным жаром: непрекращавшийся восторг публики от первой его оперы, слава новых его романсов, энтузиазм, всегда производимый его присутствием и страстным, горячим пением во всех обществах, где ему случалось быть, должны были необходимо поддерживать его художнический жар. В письме от 1 мая 1838 года он пишет своей матери: «Еще при вас сделано мною условие с дирекцией театров о доставлении оперы поактно, вследствие чего первый акт уже мною и доставлен и переписывается, второй же за болезнью подвигается очень медленно». Конечно, это известие не совершенно точно, потому что, как мы знаем из его «Записок», великолепная интродукция первого акта соображена и сочинена гораздо позже (а именно в августе 1840 года), но, тем не менее, и без этой интродукции довольно уже было сделано, если другие части первого акта были кончены и отданы в переписку уже в 1838 году.

Кроме этого первого акта, первыми сочиненными нумерами были: персидский хор и марш Черномора. Глинка услышал пробу их в первый раз в Малороссии летом 1838 года во время поездки своей туда для набора малолетних певчих. Несколько времени он прогостил тогда у одного богатого малороссийского помещика Григ. Степ. Тарновского, большого любителя музыки. У него был свой оркестр, и посреди многочисленных обедов, балов, иллюминаций, затейливых прогулок, которыми радушный хозяин старался доставить удовольствие гостившим у него приятелям и знакомым (в числе которых находился знаменитый наш художник Штернберг, набросавший именно в это время лучшие свои произведения, юмористические сцены малороссийской жизни), Глинка имел возможность продолжать также свои музыкальные занятия [29]. Нередко певали у Т. хором малороссийские народные песни; порядочный оркестр исполнял многие хорошие вещи [30], наконец, вздумали обратиться и к сочинениям Глинки. «В портфеле моем нашлись, — говорит он, — два нумера, приготовленные, не знаю когда, для

„Руслана“ — персидский хор „Ложится в поле
мрак ночной“ и марш Черномора; обе эти
пьесы были хорошо исполнены; в марше Чер-
номора мы заменили колокольчики рюмка-
ми, на которых чрезвычайно ловко играл Дм.
Ник. Палагин» (учитель пения придворной
певческой капеллы, сопутствовавший Глинке
в путешествии для исполнения возложенного
на них поручения). «Сосед Т., мой пансион-
ский товарищ Н[ик.] А[ндр.] М[аркович], по-
мог мне в балладе Финна: он сократил ее и
подделал столько стихов, сколько требова-
лось для округления пьесы. Мне очень памят-
но время, когда я писал балладу Финна: было
тепло, мы собирались вместе, Штернберг, М.
и я. Покамест я уписывал приготовленные
уже стихи, М. грыз перо; нелегко ему было в
добавочных стихах подделываться под стихи
Пушкина, а Штернберг усердно и весело рабо-
тал своею кистью. Когда баллада была конче-
на, неоднократно пел я ее с оркестром».

У Глинки в «Записках» сохранилось
несколько подробностей о сочинении его вто-
рой оперы, дающих ключ к уразумению мно-
гих особенностей этого художественного про-

изведения. Рассказывая о веселом препровождении времени от 1837 по 1839 год, Глинка говорит: «Не столь ясны воспоминания мои о том, как я писал оперу „Руслан и Людмила“. Кроме пьес, произведенных в Малороссии, принялся я за каватину Гориславы „Любви роскошная звезда“; это было зимою около 1838 или 1839 года. Я всегда писал только утром, после чаю, и от этой каватины меня беспрестанно отрывали... Не помню также, когда и где написана мною каватина Людмилы первого акта „Грустно мне, родитель дорогой“; она была исполнена с хором и оркестром в патриотическом концерте весною 1839 года. Я ожидал большого успеха; аплодировали, но не так дружно, как я привык. Знаменитый скрипач Липинский, стоявший возле меня, слушал эту каватину с неподдельным восторгом и в конце ее пожал мне дружески руку, сказав: „Que c'est bien russe cette musique!“». Я писал оперу по кусочкам и урывками. В 1837 или 1838 году, зимою, я однажды играл с жаром некоторые отрывки из оперы „Руслан“. Н. В. Кукольник, всегда принимавший участие в моих произведениях, подстре-

кал меня более и более. Тогда был там между посетителями Константин Б[ахтурин]; он взялся сделать план оперы и намахал его в четверть часа... и вообразите: опера сделана по этому плану! Б. вместо Пушкина! Как это случилось, сам не понимаю. Около того же времени меня познакомили с [капитаном Вал. Федор.] Ш[ирковым], как с человеком, вполне способным написать либретто для новой моей оперы. По моей просьбе он написал для пробы каватину „Любви роскошная звезда“ и часть первого акта. Опыт оказался очень удовлетворителен, но, вместо того чтоб сообразить прежде всего целое и сделать план и ход пьесы, я сейчас принялся за каватины Людмилы и Гориславы, вовсе не заботясь о драматическом движении и ходе пьесы, полагая, что все это можно было уладить впоследствии».

Итак, вот все, что Глинка написал из новой своей оперы в течение 1837 и 1838 годов, и то урывками, с беспрестанными помехами всякого рода и со всех сторон; в письмах он, между прочим, жалуется, что необыкновенно много времени отнимает у него издание аль-

бома (с сочинениями его и других русских композиторов), который он должен был предпринять для поправления своих денежных обстоятельств еще в 1838 году, но который вышел в свет лишь в 1839 году и принес ему очень мало выгоды. Здоровье его, несколько укрепившееся со времени возвращения из чужих краев в 1834 году и как бы позволившее ему свободно вздохнуть в продолжение почти целых трех лет, начало сильно расстраиваться уже с первой половины 1837 года, и с тех пор до самых последних дней своих Глинка никогда уже более не был совершенно здоров и спокоен ни в России, ни за границей. В то же время различные неприятные обстоятельства, а равно дороговизна петербургской жизни, необходимость жить довольно открыто немало расстраивали его. Еще в мае 1837 года он писал своей матери: «Все это вместе довело меня до того, что мне музыка и опера опостытели, и я только желаю сбыть ее скорее с рук долой да убраться из Петербурга, который, по дороговизне, слишком накладен для кошелька».

Но это равнодушие и охлаждение к музы-

ке было минутное. Правда, мы видим из его записок и писем, что в 1837 и 1838 годах Глинка написал мало своей оперы; в течение же всего 1839 и первой половины 1840 года он во все за нее не принимался. Однакоже, начиная с появления на сцене оперы «Жизнь за царя», Глинка постоянно был окружен музыкальной атмосферой: для него наступила тогда в петербургском обществе точно такая же эпоха моды и славы, какая существовала в то же самое время в Париже для Листа или Шопена. Он был драгоценный, желанный гость всех салонов, всех собраний. Его пение, его исполнение были лучшим украшением всех вечеров. Он был центром всего, что совершалось тогда в петербургской музыкальной жизни.

Но его деятельность не ограничивалась одним исполнением: он и производил много в это время. Первою вещью после появления «Жизни за царя» на сцене была (кроме прибавочной сцены к опере) фантазия «Ночной смотр». Жуковский дал ее сам Глинке в конце зимы 1836–1837 года, вскоре после ее написания, «...и, — говорит Глинка, — к вечеру она уже была готова, и я пел ее у себя в присут-

ствии Жуковского и Пушкина. Матушка была еще у нас и искренно радовалась видеть у меня таких избранных гостей».

Великим постом того же 1837 года, по просьбе смоленского дворянства, он написал польский с хором для бала, который смоленское дворянство предполагало дать по случаю проезда цесаревича; сочинил для придворных певчих херувимскую (по его собственному признанию, весьма неудачную) и два ромansa на слова Пушкина: «Где наша роза» и «Ночной зефир».

Хотя уроки, которые Глинка давал некоторым воспитанницам театральной школы, и прекратились уже около масленицы 1838 года, но он для одной из этих учениц не только тогда же написал романс «Сомнение» для контральто, арфы и скрипки на слова Кукольника — романс, имевший и в то время и после необыкновенный успех и известность, — но еще, отправляясь весною того года в Малороссию за набором певчих для придворного хора, он сочинил дорогой, в Смоленске, романс на слова одного своего приятеля, нарочно сочиненные по его просьбе:

*Всегда, везде со мною ты
Сопутницей незримой.*

К этой музыке подобраны впоследствии слова Пушкина: «В крови горит огонь желанья», которые лучше и ближе прежних выражают страстность музыки этого удивительного романса.

В 1838 же году Глинка напечатал в альбоме, изданном Дюром, стансы свои на слова:

*Вот место тайного свиданья,
Я здесь, исполнен ожиданья,
Гляжу на разноцветное окно.*

(Романс этот весьма слаб и, по всей вероятности, сочинен за несколько лет прежде.)

В 1839 году, именно в то время, когда работа оперы надолго приостановилась, сочинено им много разных пьес небольших, конечно, размеров, но зато все более и более подвигавших его к совершенству формы, нужной ему для великого его труда — оперы. Одно время, в продолжение этого года, ему случилось заниматься с небольшим оркестром Смольного монастыря; несмотря на ограниченный и случайный состав оркестра (две первые скрипки,

одна вторая, один альт, контрабас, флейта, кларнет, валторна, тромбон и турецкий барабан), Глинка не только привел его несколько в порядок, но даже занялся сочинениями для него: сначала переложил для него вальс Лабичского (G-dur) и, соображаясь со средствами музыкантов, написал другой вальс (G-dur). Впоследствии, этот самый вальс был переделан, переложен на полный оркестр и посвящен великой княгине Марии Николаевне, вместе с польским для оркестра же (E-dur), по случаю бракосочетания ее высочества.

Мы видели, что с самых ранних лет Глинка имел страсть учить музыке других: едва не мальчиком еще он учил оркестр дяди, и сам тут же учился гораздо больше всех музыкантов; до отправления за границу учил пению знаменитого впоследствии тенора Иванова; сам приготавливал всех артистов к выполнению своей оперы «Жизнь за царя», а вскоре после постановки этой оперы учил пению нескольких воспитанниц театральной школы, по обязанностям службы занимался с придворным певческим хором; учил миниатюрный оркестр Смольного монастыря; те-

перь же, в 1839 году, когда имел в виду будущую постановку новой своей оперы, он начал уже искать и будущих исполнителей для нее, так как существовавшего до тех пор персонала было бы недостаточно для нового произведения его. С этой целью привез он в Петербург одного баса, открытого им в Малороссии во время поездки 1838 года и которого голос он ценил так высоко, что находил его «в своем роде отличное голоса прежнего ученика своего тенора Иванова» (письмо к матери 29 ноября 1838 года): это был Артемовский. Еще в Малороссии, гостя у Гр. Ст. Тарновского, Глинка положил для него на оркестр романс Геништы «Шуми, шуми»; в Петербурге же продолжал тщательно учить его и успел настолько, что уже в 1839 году ученик его мог дать концерт [31] и на вырученные деньги отправиться для продолжения своего учения в Италию. Точно так же он готовил для своей оперы и тенора Михайлова, который после уроков его, отправясь также в Италию, возвратился впоследствии с Артемовским к самому времени постановки глинкинской новой оперы.

Но кроме всех этих музыкальных занятий, непрерывно устремлявших мысли Глинки к музыке и дававших ему средства постоянно пробовать на самом деле те новые эффекты и подробности инструментальные и голосовые, которые он тогда задумывал, гораздо еще важнее были в то время те романсы и небольшие сочинения, которые он написал в период времени между первою и второю своею оперою. Я уже выше имел случай указать на то, что романсы Глинки не похожи на большинство романсов других композиторов, сочиненных с большим или меньшим талантом на тот или другой поэтический текст; для него они служили только средством выразить в форме искусства то или другое мгновение собственной жизни, то или другое волновавшее его чувство.

Для людей, незнакомых с обстоятельствами его жизни, не могло бы не быть поразительно при рассмотрении совокупности всех романсов и песен Глинки, что большинство их писано для мужского голоса и именно для тенора (голос, которым пел Глинка): из числа 65 его романсов и песен, сочиненных им в те-

чение двадцати двух лет, от 1834 до 1856 года, 50 написаны для мужского голоса и лишь только 15 исключительно для женского голоса. Мне могут заметить, что все вообще романсы Глинки почти всегда певались у нас женщинами; но это доказывает только то, что в русском обществе больше певиц-любительниц, чем певцов-любителей, и имеет притом же основание то обстоятельство, что существует довольно близкий параллелизм между объемом и положением голосов сопрано и тенора, подобно такому же параллелизму между альтом и басом. Но способ употребления голоса в романсах у Глинки всегда скорее теноровый, чем сопранный, а рассмотрение текстов этих романсов доказывает без всякой возможности сомнения, что по первоначальному, основному намерению поющее лицо должен быть мужчина, а не женщина. Все эти романсы Глинка писал для себя, для своего собственного исполнения, а не для публики, с единственной целью выразить себя самого, а не для того, чтобы увеличить массу романсного товара.

Пьесы эти, чисто лирические, имеют тот

же самый характер субъективности, тот же характер мгновенно вылившегося экспромта, как все мелкие пьесы Байрона и Лермонтова, как все фортепианные сочинения Шопена. С последним Глинка находился в самом близком родстве, и их натуры были бы, быть может, необыкновенно схожи, если бы талант Шопена не был означен какою-то особенною печатью болезненности, вечного томления, страдальчества, постоянной минорности настроения. Но если Глинка превосходит Шопена именно здоровьем, шириною и ясностью своей натуры, то тем не менее обладает всеми сокровищами искреннего чувства, отыскивающего в груди самые тайные, самые близкие струны; обладает силою уловить и выразить самые страстные порывы, самые мучительные ощущения пафоса, сродного нашему времени, и потому-то романсы и песни его, этот постоянный вопль или восторг и ликование души, были всегда принимаемы с таким симпатическим восторгом при их появлении. Страстные музыкальные листки из автобиографии великого художника не могут не действовать на всякого с силою магиче-

скою.

Я уже говорил выше о некоторых произведениях подобного рода, относящихся к первому времени Глинки после «Жизни за царя»; теперь же необходимо собрать в одну группу все музыкальные произведения его, сочиненные в течение 1839 и 1840 годов, потому что они все имеют один общий характер и составляют последнюю ступень перед созданием «Руслана и Людмилы», являются как интродукция к этому великому произведению, или, еще точнее, как приготовление к новым звукам и формам, первая проба их для самого автора и для других.

В 1839 году, по просьбе одной своей знакомой, он сочинил романс на слова Кольцова: «Если встречу с тобой» и для нее же «Valse-Fantaisie» (хотя, прибавляет Глинка, на печатных экземплярах эта пьеса не ей посвящена), а для одной из сестер своих, собиравшейся уезжать из Петербурга, ноктюрн «La Séparation»; принялся было также за другой ноктюрн «Le Regret», но его не кончил, а тему его употребил в 1840 году для романса «Не требуй песен от певца».

Семейные обстоятельства принудили Глинку оставить службу в декабре 1839 года [32] и совершенно кинуть ту светскую жизнь, которой с конца 1836 года, т. е. с самого первого представления «Жизни за царя», он пожертвовал так много времени. «Нынешний год, — пишет он своей матери 24 ноября 1839 года, — был для меня самый горестный и трудный в моей жизни [33]; судьба и доселе не перестает наносить тяжкие удары моему сердцу... В это короткое время я узнал жизнь более, чем в течение всего остального времени, и если большая часть людей, носивших имя родных и друзей, оставила меня, зато я приобрел немногих, но искренно преданных мне доброжелателей».

Уже с 1836 или 1837 года между несколькими художниками и литераторами составилось дружеское веселое общество, которого самыми замечательными по таланту членами были Глинка и Карл Брюллов, познакомившиеся впервые еще в Неаполе в 1831 году [34]; и если Глинка приносил туда с собою все, что может принести в дружескую беседу приятного и увлекательного талантливый, пла-

менный художник в эпоху самого блестящего и широкого своего развития, то, в свою очередь, этому, редко разлучавшемуся обществу товарищей и друзей Глинка многим обязан был в годину несчастья и печали, когда обстоятельства заставили его покинуть общество, но когда ему всего более необходима была атмосфера общего сочувствия и энтузиазма. Натура Глинки всегда нуждалась, чтоб такой энтузиазм поднимал на своих крыльях его вдохновение: для того чтобы творить высокое, чудесное, чтобы воплощать в формах искусства моменты своей собственной жизни, Глинке необходимо было стоять центром всеобщего ожидания и восторженности; он не мог творить свои великие вещи, подобно Баху или Бетховену, вдали от толпы, от публики, насколько от нее не завися и не нуждаясь в ее рукоплескании; ему нужно было прежде всего быть не одному, производить самое очарывающее влияние на других, чувствовать, что творческие силы его таланта оказывают все могущество свое на дух других, неотразимо овладевают им: как истинный сын XIX столетия, Глинка в высшей степени нуждался в

симпатии всего окружавшего его (хотя не всегда сам ясно сознавал это). Многообразные стороны его редкой, многообъемлющей артистической натуры всего лучше могли быть ценимы кружком людей талантливых и художников, слившихся в одну искреннюю, добрую, дружную семью, и потому он в своих «Записках» с особенным отрадным чувством вспоминает о широком приволье между доброю, милою и талантливою братией, где он находил столько жизни и поэтических наслаждений. «Н. В. К[укольник] был хозяином нашего общества, — говорит Глинка в своих „Записках“. — Он приказал уничтожить часть стены в своей квартире; из темной комнатки, прежде тут находившейся, образовалась алькова, в которой устроили широкий диван и продолжили его вдоль одной стены прилегавшей светлой комнаты. Хозяин жил в особенной комнате; мы же все, то есть Н. В. К., я, рыцарь Коко и рыцарь Бобо (так в шутку называли двух из числа общих приятелей), помещались на диване; у каждого из нас было свое место и оставалось еще, где дать пристанище тем из приятелей, которые, запоздав, желали

ночевать у нас. Карл Брюллов и Яненко (живописец) более других пользовались этим приглашением; кроме них, посещали нас часто и другие. По утрам нас всех поили чаем, после чего остаток дня каждый продовольствовался своими средствами; я часто бывал у сестры. Вечером мы сходились, тут шли рассказы. Иногда ужинали, и тогда это был праздник не от яств и вина (нам не на что было лакомиться), но от разнообразной оживленной беседы. Большая часть нашей братии были люди специальные, приходили и посторонние лица, но всегда народ дельный, либо Петров с могучим своим басом, либо Петр Каратыгин с неистощимым запасом каламбуров собственного изделия, или кто-нибудь из литераторов, и разговор оживлялся, переходил с предмета на предмет, и время быстро и приятно улетало. Иногда мы певали; в таком случае те, которые менее других принимали участие в беседах, выступали на первый план... Кукольник иногда писал нам куплеты de circonstance; мы подбирали музыку или я сочинял ее, разучивал и управлял хором». Эта жизнь постоянного дружеского общества,

столько напоминающая веселую и беззаботную жизнь художников в Риме, есть одна из непрременных потребностей художника; но так как ее у нас обыкновенно никогда и нигде не существует, потому что она не имеет еще основания ни в наших нравах, ни в наших привычках, то тем более должны были ценить ее те художники, которых случай и обстоятельства соединили здесь на несколько счастливых и веселых годов.

Под влиянием такого счастливого расположения духа, которое должно было приносить ему общество братии, как оно называлось, а также под влиянием поэтических ощущений тогдашней поры своей жизни Глинка написал для любимой им женщины (о которой я упоминал уже выше) в конце 1839 года романс свой «Я помню чудное мгновенье», который вместе с романсом «В крови горит огонь желанья», написанным под влиянием подобного же поэтического расположения духа, принадлежит к числу лучших и самых страстных созданий Глинки; написал для нее же вальс на оркестр (B-dur) и вскоре потом сочинил целый ряд романсов, составляющих

одну из главнейших опор и основ его славы.

«В день моих именин, т. е. 21 мая, — говорит он в „Записках“, — когда я шел из Ревельского подворья (где тогда жил) к Степанову, у которого провел большую часть того дня, мне пришла в голову мелодия болеро „О дева чудная моя“. Я попросил Кукольника (Н. В.) написать мне стихи для этой новой мелодии; он согласился, а вместе с тем предложил мне несколько написанных им романсов. По этому, кажется, поводу пришла Н. В. мысль о двенадцати романсах, изданных потом под именем „Прощания с Петербургом“. У меня было несколько запасных мелодий, и работа шла весьма успешно».

Глинка скромно говорит: «весьма успешно»; но мы теперь знаем, что эти двенадцать романсов написаны им в течение шести недель, так что на сочинение, обработку и писание каждого приходится менее, чем по четыре дня. Мы видели уже несколько примеров быстрого его сочинения (вставочная сцена для «Жизни за царя», «Ночной смотр» и проч. были сочинены в один день каждая пьеса), но там мы имеем по одной пьесе за

раз, а тут с чрезвычайною быстротою сочинено их несколько, и притом каждая совершенно в другом роде, каждая совершенно непохожая и по колориту, и по характеру на все остальные. Притом же в продолжение лета 1840 года Глинка произвел несколько других, также превосходных работ. «Я часто посещал Ш[иркова] (либреттиста оперы „Руслан и Людмила“), рисовал с ним акварелью, но без большого успеха. По его просьбе начал писать „Камаринскую“ для фортепиано на три руки, но вышла такая дрянь, что тут же на месте разорвал написанное мною. Из болеро я сделал целую пьесу для фортепиано; Герман (тогдашний дирижер оркестра в Павловске) переложил его очень удачно на свой оркестр, равно как и „Valse-Fantaisie“; обе эти пьесы были чрезвычайно любимы публикою. Наша братия по сему случаю оставалась несколько дней в Павловске, где мы очень весело провели время».

В первой половине августа Глинка уехал из Петербурга в деревню к своей матери и с тем, чтобы сопровождать некоторую часть дороги свою больную знакомую, отправлявшу-

юся на лечение в южную Россию. По случаю этого отъезда собрание его романсов и было названо «Прощанием с Петербургом». «Я хотел уехать из Петербурга: я был не то чтобы болен, не то чтобы здоров, на сердце была тяжкая осадка от огорчений, и мрачные неопределенные мысли невольно теснились в уме... Братья Кукольники и вся братия, искренно любившая меня, не хотели расстаться со мной и, может быть, надолго (как то предполагалось), не изъявив мне дружеских чувств своих: 10 августа для меня устроили прощальный вечер, на который, кроме искренних приятелей, приглашены были и некоторые артисты и литераторы. Я пел с необыкновенным одушевлением „Прощальную песнь“ („Прощайте, добрые друзья“), хор пела братия наша, и, кроме фортепиано, был квартет с контрабасом».

В «Художественной газете» 1840 года (1 сентября, № 17) Н. В. Кукольник напечатал особую статью об этом собрании романсов; некоторые подробности не лишены в ней исторического интереса для биографии Глинки. «Бывало, — говорит Кукольник, — в прежние

времена, когда еще М. И. Глинка не украсил отечественной сцены превосходным сочинением „Жизни за царя“ и не создал великого творения „Руслан и Людмила“, появление его романса делало сильную тревогу в музыкальном русском мире; не было голоска, самоамалейшего, который бы не напевал очаровательной мелодии... Не станем разыскивать причин, но не скроем нашего мнения, что появление оперы „Жизнь за царя“ было одною из значительных причин усиленного музыкального образования. Народная гордость в музыкальном отношении была удовлетворена произведением, которое могло спорить с» всеми современными знаменитостями: предбудущему времени осталось ученым образом обнаружить его преимущество. Многие нумера этой замечательной оперы сделались любимцами дилетантов и целью их усилий; романсы Глинки, до того дурно ценимые, хотя и повсеместно известные, снова раздались в гостиных и даже на театрах. Воображаем, какое впечатление произведет на любителей известие о появлении вдруг 12 романсов и песен М. И. Глинки... Расскажем в коротких словах

содержание и другие обстоятельства, относящиеся до этого приятного, драгоценного подарка. Все собрание без номеров, но мы можем сохранить в нашей статье некоторый хронологический порядок. Дружба и любовь к искусству соединяли несколько раз в течение нынешнего лета небольшой кружок любителей музыки: каждый раз в течение каких-нибудь шести недель собеседники имели наслаждение услышать новое произведение Глинки, услышать из уст его самого, со всею энергиею и выразительностью высшей декламации... Первым произведением был романс «Давида Риццио» из многостиховной моей поэмы, которую я так крепко люблю, что не могу окончить. Два романса или две песни, как угодно, из трагедии моей «Холмский» последовали за романсом Раццио. Издатели не включили в собрание «Песни Ильинишны», и поделом. Простонародная песенка, положенная Глинкою на музыку со всею простодушною веселостью нашего народа, не могла войти в состав этого изящного собрания. Помешал последний куплет; вы услышите песню, надеюсь; получите ее в печати, но не в этом

собрании, а в свое время, которое очень далеко быть не может [35]. Но зато «Еврейская песня» из «Холмского» поразит каждого колоритом, энергией, правдой звуков, а знатока и гармоническими достоинствами, которые и в рукописи были предметом справедливой похвалы многих. За сим, каюсь, я подложил слова под готовую испанскую мелодию (болеро) согласно мыслям Глинки; что было делать? не хотелось уступить этого удовольствия способнейшему: так оригинальна, так выразительна была музыка. Публика вполнину насладилась этим превосходным, можно сказать, мастерским произведением Глинки; оркестр Германа исполнил его с некоторыми придаточными коленами, исполнил прекрасно, руководимый в экспрессии самим автором. Я подложил слова еще под три романса: каватину («Давно ли роскошно ты розой цвела»), «Колыбельную» и «Попутную песнь». Я убежден, что вы не рассердитесь на меня за эту антипоэтическую снисходительность: вы не в накладе, потому что приобрели три прелестные музыкальные пьесы, которые вместе с другими девятью романсами долговечнее

многих опер. Несколько вкуса, несколько опытности — и нет возможности в этом сомневаться. Большая фантазия, сделанная из мавританского моего романса, напечатанного в «Библиотеке для чтения», чрезвычайно занимательна по соединению трех родов пения: драматического, лирического и эпического (?) и обогащена превосходно придуманными гармониями. Баркарола («Уснули голубые») дышит истинным венецианским колоритом: аккомпанемент, изображающий сонное движение волн, сопровождает пение, не изменяясь даже в изображении страсти, составляющей противоположность души, встревоженной житейскими ощущениями, с ночью тишиною природы. Романс из недоконченного моего романа «Бюргер» («Не требуй песен от певца») такая светлая музыкальная мысль, такая сильная экспрессия двух противоположностей в певце, когда принуждают его к песням и когда они сами льются из вдохновенных уст, что нельзя не удивиться, до какой степени Глинка обладает истинным драматическим талантом. «Жаворонок» имеет сходство в простоте с первым романсом, но

соединяет какую-то особенную тоску, задумчивость, то, что немцы называют Sehnsucht, еще более усиленную звукоподражательностью ригурнелей и аккомпанементом, в котором слышится поющий жаворонок. «Рыцарский романс» («Прости, корабль взмахнул крылом») из большого романа моего «Эвелина де Вальероль» принадлежит к первоклассным произведениям в своем роде... Последний номер собрания «Прощальная песнь барда» из давно начатой мною и давно оставленной поэмы исполнена высокого поэтического чувства (говорим о музыке), но для исполнения едва ли не представляет наиболее трудностей: хор, с небольшим каноном, переложен на фортепиано и не затруднит исполнителя; но самый ход мелодии, ударение музыкальное, размеры усиления и ослабления и другие оттенки — все это невольно займет каждого дилетанта.

Далее автор говорит, что краткость журнальной статьи не допустила его заняться подробным музыкально-ученым разбором этого драгоценного собрания, что в каждом роман-

се встретишь если не новую и правдивую мелодию, то уже по крайней мере гармоническую новость; что так называемое *savoir faire*, обработка, мастерство как угодно обнаруживаются здесь с самой утешительной стороны для русской гордости; что, написав 12 романсов (до 30 листов музыки), Глинка ни разу не показал себя обыкновенным, пошлым (!); что эти романсы перейдут в потомство, потому что и милое, и приятное, и занимательное удостоивается продолжительной жизни в потомстве. «Скажите, — говорит в заключение автор, — не истощена ли в этих романсах вся область романса? И если бы Глинка не написал оперы „Жизнь за царя“, если бы не создал колоссального „Руслана“, неужели одни его романсы, которых более сорока, не доставили бы ему почетной знаменитости, которую подарили Петрарке преимущественно сонеты; и если Буало прав, что хороший сонет труднее поэмы, так будем откровеннее и, не подражая педантам, которые до сих пор по части музыки сидят еще в академических креслах времен Мазарини, согласимся, что „Прощание с Петербургом“ стоит многих

опер, особенно современных».

Эта статья о романсах была точно так же единственная, как единственна была статья о «Жизни за царя» в 1837 году: кроме г. Кукольника, никто не нашелся написать еще другую, так мало ценили значение их в истории искусства не только русского, но искусства вообще. Г-н Кукольник же, хотя, по-видимому, и чувствовал, что эти романсы явление весьма важное, хотя мог уже чувствовать, насколько вырос против прежнего времени тогдашний талант Глинки, готовившийся дать свету оперу, открывавшую искусству новые пути, но все-таки не довольно сознавал значение этих романсов и потому находил в них только проявление «милого, приятного и занимательного» и хотя признавал их выше многих современных опер, но все-таки считал их преимущественно назначенными на пищу и продовольствие дилетантов.

Таким образом, и романсы Глинки, подобно опере «Жизнь за царя», подлежащей себе оценки еще не получили; их место, их значение в истории искусства еще не определены, и даже те люди, которые наиболее любили и

понимали их, в виде высшей им похвалы решились только выговорить, что эти романсы столько хороши и замечательны, что могли бы итти в сравнение с романсами (Lieder) Франца Шуберта. Между тем, бесспорно, эти романсы настолько же выше романсов Шуберта (иногда при всей своей с ними родственности) и по содержанию, и по страсти, и по своей глюковской гениальной декламации, и по новым формам своим, внесшим новые элементы в музыкальное искусство, насколько обе оперы Глинки выше всех остальных опер нашего времени после веберовского периода. Конечно, недалеко то время, когда будет признано их значение для европейского искусства и в особенности для будущего великого его развития. Тогда, конечно, будут смотреть на романсы периода зрелости Глинки иначе, чем на приятные и интересные салонные безделицы, и отведут им место на тех же страницах истории, где будет говорено о сонатах Бетховена и современном с нами потомстве их: фортепианных созданиях Шопена и песнях Шумана.

В собрании романсов, напечатанном под

названием «Прощание с Петербургом», талант Глинки является нам в высшей степени сосредоточенным на тех задачах, которые в особенности были ему свойственны, но в то же время и в самых разнообразных формах. В этих романсах Глинка окончательно уже освободился от той сентиментальности, фальшивой романтичности и слезливости, которые наложили печать свою на романсы первого периода и даже отчасти на «Жизнь за царя». Любопытно заметить, что большая часть первых романсов Глинки были все в минорных тонах; всякий романс на русский сюжет был уже непременно в минорном тоне. Это зависело, во-первых, от общего первоначального слезливого и сентиментального настроения Глинки, а во-вторых, от того представления, что русское музыкальное настроение есть по преимуществу минорное, печальное. Из этого представления произошло то, что вся опера «Жизнь за царя» получила колорит печальности, минорности, постоянной тоскливости, так что некоторая монотонность, из того следующая, смягчена лишь светлым, цветистым элементом польской национальности

и только в конце оперы этот ряд минорных сцен разрешается в лучезарности великолепного торжественного эпилога.

Как кажется, Глинка до последнего времени всегда полагал, что главный характер русской музыкальной народности состоит в этом преобладании минорности, в постоянной тоске и печали. В «Записках» своих он говорит при сравнении элемента русского с элементом итальянским: «Мы, жители Севера, чувствуем иначе, чем южные народы; впечатления или нас вовсе не трогают, или глубоко западают в душу; у нас или неистовая веселость, или горькие слезы. Любовь, это восхитительное чувство, животворящее вселенную, у нас всегда соединена с грустью. Нет сомнения, что наша русская заунывная песня есть дитя Севера, а может быть, несколько передана нам жителями Востока; их песни также заунывны, даже в счастливой Андалузии». Иван Якимович Колмаков (любимый наставник Глинки в Благородном пансионе, о котором было упомянуто уже выше) говорил: «Послушай поволжского извозчика, песня заунывна, слышно владычество татар; — пе-

ли, — поют, — довольно!». Однакоже (что часто случается с истинными художниками) Глинка своими созданиями самым блестящим образом опровергал то, что в рефлексивной его теории было неверного; инстинктом гения своего угадывал он истину и вносил ее в свои произведения, быть может, бессознательно, прямо наперекор тем идеям, которые были занесены в его голову воспитанием, обществом или другими обстоятельствами. Глинка был поэт и художник по преимуществу национальный, и потому, если б элемент тоскливости, печали, унылости был коренным, основным элементом нашего народа, Глинка постоянно должен был бы выражать его и во всех произведениях, имевших прямое отношение к его собственной личности, и притом так, что, чем дальше он подвигался в своей жизни, тем больше и сильнее должен был бы погружаться в этот элемент: наши народные элементы в сущности не изменились сквозь всю длинную цепь веков нашей истории, и главные черты характера, определяемые склонностями, симпатиями и антипатиями, пороками и добродетелями, стремле-

ниями и желаниями, до сих пор остались в нашем племени те же, что и во все прежние века. Но произведениями своими Глинка, этот столько же народный поэт, как Пушкин или Крылов, вовсе не выразил исключительной склонности русской души к унынию и тоске, точно так же как и те два великих русских поэта. Конечно, Глинка стремился выразить это постоянное настроение в первых произведениях и даже в первой опере своей; но это было скорее *parti pris*, намерение, условленное головою, а не инстинктом таланта, и именно по этому самому Глинка впоследствии стал постепенно все более и более освобождаться от этого, так сказать, накидного настроения духа, и, чем совершеннейшие являлись у него произведения, тем менее на них оставалось элемента тоскливости и унылости. Из числа 65 романсов и песен Глинки лишь 23 сочинены в тонах минорных, остальные 42 (т. е. 2/3 всего количества) написаны в тонах светлых, мажорных. Наконец, «Руслан и Людмила», этот венец всего созданного Глинкою, эта опера, которая, несмотря на свой фантастический сюжет, без всякого срав-

нения заключает в себе более исторического значения, колорита и характера, чем «Жизнь за царя», — опера «Руслан и Людмила» совершенно освобождена от унылой минорности и тем не менее является одним из совершеннейших и художественнейших проявлений русской национальности. Мудрено сказать, посредством какого внутреннего процесса (им самим, быть может, не сознаваемого) Глинка дошел до этой истинности и правдивости; но по крайней мере несомненно то, что, выражая в 12 романсах 1840 года свое тогдашнее настроение, Глинка в то же время совершал величайшие работы свои для побеждения формы, для овладения ею до такой степени, чтоб она послушно и художественно изогнулась по всем новым его замыслам.

В эпоху своей зрелости Глинка не мог и не хотел более довольствоваться только теми музыкальными формами и средствами, которые до него существовали в музыке в продолжение последних двух столетий. Он чувствовал необходимость новых форм точно так же, как чувствовал ее Бетховен. Вовсе не зная гениальных первых опытов этого величайшего

музыканта нашего времени (и, быть может, величайшего музыканта всех времен), Глинка отгадал ту самую дорогу, которую избрал уже Бетховен, во всех произведениях последнего, самого совершенного своего периода, и все более и более обращался к сочинению, основанному на системе средневековых тонов, неверно называемых тонами церковными. Употребляя эти тоны и эту систему, Бетховен находил в них новые элементы силы, красоты и глубины для своих созданий и, возвращая таким образом музыке все те могущественные средства, которые она утратила со времен Палестрины и старых школ, приготавливал ей новое, беспредельное будущее. Но Бетховен сознательно начинал свою великую реформу; он по имени мог назвать те средневековые, древние тоны, которые употреблял [36], ему известны были законы их существования; он только гениально приложил их к величайшим произведениям конца своей жизни, слил их с чудесами прежней системы своего сочинения. Для Глинки же всего этого не существовало, и он явился начинателем, реформатором в музыке — оцупью, сам не

зная всей важности великого начинаемого им нового движения вперед, не предчувствуя той будущности, которую приготавлиал для музыки своим гениальным начинанием, подсказанным ему единственно инстинктом художественным. Бетховен с самых молодых лет имел возможность слышать в католических и лютеранских церквах музыкальные произведения, сочиненные в средневековых тонах, а в доме у одного венского аристократа, страстного любителя истинной музыки, постоянно слышал во время своей юности (как мы знаем из его биографии, написанной Шиндлером) много превосходнейших музыкальных произведений старых итальянских и немецких школ (Палестрины и прочих); следовательно, в его художественной памяти и воображении напечатлелись эти формы, напечатлелось могущество, оригинальность и сила эффектов, производимых гармонической системою средневековых тонов, системою диатонической гаммы, и ему принадлежит только та слава, что в эпоху своей полной зрелости он вспомнил эту систему и эти формы, когда ему уже сделались недостаточ-

ны формы новейшей музыкальной системы, которую можно назвать математической, размеренною, симметричною и в высшей степени ограниченою в сравнении с свободною и бесконечно разнообразною системой тонов средневековых и диатонических; Глинке же пришлось самому все отгадывать, самому все изобретать в ту пору своего развития, когда он почувствовал недостаточность и односторонность новейшей системы; ему негде было услышать и узнать те музыкальные сочинения, которые могли бы послужить ему руководством в великом, задуманном им деле: он не знал ни Палестрины и древних музыкальных школ, ни тех созданий Бетховена, где этот колосс нашего времени начал обращаться к системе средневековых церковных тонов. В русской же церкви и в русских народных песнях он слышал одну только мелодическую сторону средневековых тонов, без гармонической основы: та гармония, которая существует ныне и у церковных, и у народных мелодий, не есть средневековая, диатоническая, а позднейшего происхождения. Все люди, которые были Глинке близки около 40-х

годов, в то время, когда он писал оперу «Руслан и Людмила», много раз слышали от него рассказы о том, что он недоволен уже существующею ныне музыкальною системою, что музыке необходимо обновление, освежение посредством других элементов и что с этою целью он введет в свое новое создание гамму ориентальную.

Действительно, он ввел новые элементы в музыку, но то, что он воображал себе гаммою и системою восточною, было не что иное, как давно позабытая Европою и оставленная всеми композиторами система древних или средневековых тонов [37]. В восточном же собственно вкусе он сочинил только несколько пьес в своей опере.

Первый опыт выйти из нынешней музыкальной системы встречается у Глинки в 1832 году в романсе «Турнир» («Сто красавиц»), написанном в Венеции: здесь впервые употреблены им постоянно каденцы плагальные (или церковные), вместо обыкновенных каденц на доминанте, и притом так, что ритурнель романса с самых же первых нот есть не что иное, как плагальная каденца. В следую-

цем году, 1833, эти каденцы употреблены уже в двух романсах: «Дубрава шумит» и «Я здесь, Инезилья». В 1836 году в опере «Жизнь за царя» находим эти каденцы во многих (и притом лучших, важнейших) местах: так, например, в некоторых речитативах, в интродукции, перед фугой; в удивительном пяти-четвертном женском хоре «Разгулялася, разливалася вода вешняя» (который не только по оригинальному ритму своему, но и по всем подробностям есть бесспорно один из музыкальных перлов нашего времени); наконец, в великолепном хоре эпилога, составляющем гениальнейшую страницу всей оперы, мы встречаем не только плагальные каденцы, но и еще целую гамму в церковных тонах (за несколько тактов до большого колокольного звона) [38] и проч.

После «Жизни за царя» плагальные каденцы встречаются в романсах Глинки все чаще и чаще, он любил употреблять их в самых важных, в самых горячих местах тогдашних произведений своих, а также во всех тех, где ему нужен был оттенок чего-то неевропейского. Поэтому каденцы эти мы встречаем, на-

пример, и в романсе «Я помню чудное мгновенье» (одном из самых страстных, какие только Глинка когда-либо сочинял), и в испанском его романсе («Ночной зефир») и т. д. Эта форма, как кажется, всего больше годилась ему там, где особенно ярко горело пламя страсти. Но на одних плагальных каденцах Глинке нельзя было остановиться в его стремлении к новым формам; каденцы эти были употребляемы уже в новой музыке: Бах и Гендель любили часто вводить их в свои оратории и кантаты; они были употребляемы и Вебером, и Мендельсоном, и Шуманом, всего же более Шопеном в его фортепианных вещах, этих истиннейших проявлениях бетховенского духа скорби, самоуглубления и страсти. Глинке уже мало было одних новых каденц после тех форм, которых употребление он отведal в стольких местах первой своей оперы, после тех нововведений, в которые Шопен воплощал свою задумчивую и страстную фантазию и которые заключали в себе так часто восточную гамму и мелодию и отголоски беспокойной, капризной фразировки восточной, а в то же время и древней диато-

нической мелодии и модуляции. Шопен являлся для Глинки первым провозвестником возможности и необходимости новых форм для выражения тех таинственных, страстных движений души, которые составляют исключительную принадлежность нашего века и которые никогда прежде не были еще выражаемы (может быть, и чувствуемы). Шопен являлся для Глинки как бы проводником в новые сферы искусства, заменял ему собою знакомство с теми произведениями Бетховена, которые первые вступили в новооткрытый мир души и нашли им художественное выражение. Знакомство с сочинениями Шопена, в период времени после «Жизни за царя», имело самое важное значение для таланта Глинки; но оно было единственно только указанием на возможность новых форм, было побуждением к открытию новых путей, и Глинка, таким образом, при помощи этого проводника, вступил, сам того не зная, на ту дорогу, по которой пошел в последние годы свои Бетховен и которая заглохла после его смерти, до самых тех пор, пока снова не открыл и не показал ее свету Шопен. Но здесь

для Глинки все оставалось самому сделать: натура Шопена была слишком исключительна, слишком замкнута в своей собственной (иногда довольно тесной) субъективности; для этой природы достаточно было известных исключительных форм; ей довольно было приподнять край завесы. натура же Глинки, при всей своей субъективности, не была настолько замкнута в одном каком-нибудь исключительном чувстве; задачи ее были несравненно многочисленнее, а потому и те формы, в которых должны были они развиваться, необходимо были шире, многочисленнее, полнее.

Исполнение всех задач, к которым способна была натура Глинки, мы находим в опере «Руслан и Людмила». Здесь мы встречаем, следовательно, проявление и всех новых форм, к которым была способна натура Глинки. Но так как в романсах уже совершались приготовления к этому делу, начиная от плагальных каденц, как от первого исходного пункта, то в романсах же, и преимущественно 1840 года (как последней ступени перед созданием оперы), необходимо должны были

совершиться первые опыты овладения и прочими формами и элементами, долженствовали войти в состав новой оперы.

Кем бы ни были выбраны сюжеты 12 романсов «Прощания с Петербургом», самим ли Глинкой, или автором слов, или обоими вместе, — все равно, этот выбор был чрезвычайно счастлив, потому что здесь встречаются темы самые разнородные, самые противоположные, на которых Глинка мог очень удобно пробовать новосоздаваемые формы оперы. Одной из главнейших задач будущей оперы было слияние разнообразнейших элементов, различных народностей, различных типов и характеров: романсы из «Прощания с Петербургом» именно представляли сюжеты, имевшие основанием типы, характеры, физиономии самые разнообразные, самые противоположные. Мы встречаем здесь сюжеты итальянские, испанские, мавританские, еврейские, рыцарские, современные нам; нежные, грациозные, страстные, задумчивые, комические; чувство любви, чувство ревности, чувство материнское, чувство рыцарской доблести, чувство наслаждения природой и т. д.

Уже и прежде Глинка брал разнообразные задачи, но они встречались ему порознь на протяжении известного времени одна от другой; теперь же, как и в опере, к которой он приготавливался тогда, они представлялись Глинке все зараз, и потому здесь с особенною определенностью чувствовалась ему потребность выполнить каждую задачу совершенно иначе, чем все остальные, дать ей совершенно особенную физиономию. Этим самым обуславливалась необходимость форм самых многообразных; но вместе с тем зрелостью возмужавшего таланта его обуславливалось могущественнейшее проявление фантазии во всем ее блеске, с таким совершенством художественных форм, что лучшие романсы и песни предыдущих периодов остались значительно позади романсов 1840 года. Из числа этих последних каждый не только есть превосходнейшее воспроизведение в музыкальных формах данного сюжета, типа, характера и колорита, но вместе с тем (как обыкновенно бывает с произведениями высокоталантливыми) является точно будто исключительно только на то, чтобы разрешить самым ори-

гинальным образом одну из задач искусства.

Я не буду рассматривать каждый из них в отдельности и укажу только на «Еврейскую песнь» (для трагедии Кукольника «Князь Холмский») и на «Прощальную песнь». Создавая первую из них, Глинка, конечно, полагал, что подает здесь первый пример гармонизации восточной; но, вместо того, ведомый инстинктом своего гения, неведомо для самого себя, он вошел смелою и твердою стопою в царство средневековых тонов и, как некогда Бетховен в произведениях последнего, совершеннейшего своего периода, показал возможность и способ употребления гаммы и гармонии средневековой, в чередовании с гаммою и гармониею, выработавшимися в Европе в течение трех последних веков. В наше время, после всего поприща, пройденного музыкою, навряд ли ей возможно будет когда-либо отказать от гаммы и системы трех последних столетий, какова бы ни была эта гамма и система. Так много великих произведений создано на основании их, что тем самым навсегда упрочено ее место в музыкальном искусстве, и потому задача будущих музыкантов

должна состоять не в том, чтобы вытеснить систему новую и заменить ее старую, но ввести в область музыки древнюю, забытую, заброшенную систему средневековую и соединить ее былые средства, колорит и силу с средствами, красками и силою новой системы. Так поступал в своих последних произведениях Бетховен, так точно поступал и Шопен, а наконец, и Глинка. Но Бетховен употребил эти новосозданные формы только для своих колоссальных задач церковной и симфонической музыки (2-я месса, 9-я симфония) или для выражения искреннейших излияний своего лиризма, своей собственной субъективности (последние сонаты и квартеты); Шопену доступна была только эта последняя сторона творчества, выражение интимной истории своего сердца, раскрытие таинственных порывов страстной, влюбленной или страдающей души, и он (подобно Бетховену в его сонатах и квартетах) употребил новые формы только на то, чтобы выразить все изгибы, все бесконечно волнующиеся линии и образы своего лиризма. Глинка же первый между музыкантами постиг необходимость и возмож-

ность употребить новые, сложные, будто бы неправильные, дикие, чуждые формы, соединяющие в себе старую и новую музыку, — на выражение всех вообще задач музыкальных. Мелодии, гармонизации, способ модулировать древний и новый слились у него вместе, сделались в руках его все равны, сделались рядом разнородных, но мирящихся и совокупно действующих красок и форм для создания какой бы то ни было картины, и вся опера «Руслан и Людмила», заключающая в себе столько разнообразнейших элементов, безразлично образована из слияния этих разносоставных красок и форм, между тем как до Глинки они предназначаемы были только для некоторых, исключительных музыкальных произведений.

Каждый из прочих романсов «Прощания с Петербургом» есть также целый отдельный мир искусства, красоты, грации и силы, пример употребления новых форм или самого талантливого оживотворения и обновления прежних [39]. Все они, вместе взятые, равняясь по объему почти целой опере (кроме хоров и ансамблей), должны получить точно та-

кую же оценку, подробную и серьезную, какую бы требовала опера Глинки, относящаяся к периоду, немедленно предшествующему «Руслану и Людмиле». Но, без всякого сомнения, самый совершенный из этих романсов есть «Прощальная песнь», обращенная к друзьям и замыкающая собою этот ряд блестящих созданий. Если вообще всегда, везде и во всем, что Глинка производил, главный характер есть искреннейшее выражение его собственной субъективности, его собственных горестей и радостей, его собственного вдохновения и страсти, то в этой пьесе, быть может, превосходнейшей и могущественнейшей по силе и красоте в ряду всех его романсов и песней, слились в один пламенный центр звуки, краски и страсть всех прежних романсов и загорелись с небывалою силою в этой песне, где он в минуту тяжелого расставания с друзьями и тяжелых обстоятельств своей жизни бросил взгляд на все свое прошедшее и рассказал его в огненных звуках. Уже с первых лет молодости своей Глинка испытал жало того недуга, которым страдает лучшая часть нашего поколения; в двух чудесных романсах 1826 и 1829

года он взял себе темою один раз слова:

*Где ты, о первое желанье,
Где ты, прелестная мечта,
Зачем погибло навсегда
Во мне слепое упованье? и проч.*

а другой раз:

*Один лишь миг
Все в жизни светит: радость,
Все: слава, юность, дружбы сла-
дость,
Один лишь миг, один лишь миг! и
проч.*

Он выразил оба раза слова эти с бесподобным совершенством, запечатлел ими вопль собственной души, юношеское романтическое разочарование тогдашней своей эпохи; красота формы и задушевность глубокого выражения делают оба романса одними из самых примечательных в первую эпоху жизни Глинки. Но многие годы прошли для Глинки с тех пор, много сильнейших, уже действительных страданий пронеслось над ним: холодная рука действительности дотронулась до него среди самых пылких восторгов его и смяла

много роскошных, свежих цветов души. И вот он захотел рассказать все свое прошедшее, все свое разочарование в последней прощальной песне, которую думал проститься со своим искусством. Музыка этой песни есть как будто одно мгновение экспромта, точно будто она зародилась в душе художника нераздельно с тем чувством, которое продиктовало слова и нераздельно вмиг с словами вылилось струей лавы в своих пламенных, разом созданных формах. Все романсы Глинки представляются яркими, мгновенными экспромтами, оттого-то они так всецело и мгновенно овладевают слушателем. «Прощальная песнь» в особенности отличается характером экспромта: в ней высказалась вся история его жизни, вся его душа вдохновенною, страстною исповедью, и искусство дало совершеннейшие свои формы и средства для того, чтобы передать эту исповедь. По силе, по красоте эта песнь равняется могущественнейшим лирическим стихотворениям Байрона, в период его зрелости, заключает те же звуки мрачного, безутешного отчаяния, окаменелой безнадежности и те же неожиданные порывы неж-

ности, стремления горячего сердца, которыми наполнены, как ядом и бальзамом вместе, «Прощание» Байрона и его последние стихи, написанные в тот день, когда ему исполнилось тридцать шесть лет; по своему патетическому выражению эта песнь равняется также всему, что только создал самого патетического Глюк в своих бессмертных речитативах и ариях; но к трагической декламации Глюка прибавилась здесь та пронзительная сила боли и страсти, которая хватает за сердце в самых сокровенных его глубинах и которой выражение стало возможно только искусству нашего времени.

Хотя вряд ли кто споет какой-нибудь из романсов Глинки так хорошо, как он сам певал их, для них, однако, всегда были и всегда найдутся отличные исполнители. Но никто не решается дотронуться до его лучшего, его трагического романса. Точно будто Глинка для себя одного создал и записал эти необыкновенные звуки, от которых глаза всех наполнялись слезами при его пении, а сердце болезненно сжималось, будто он с собою схоронил тайну исполнения этой гениальной песни и будто

оправдал последние слова этого «Прощания с друзьями»:

*Вам песнь последнюю мою —
И струны лиры разрываю!*

До этих струн более никто уже не дотрагивался.

Кончив последнюю ноту, он хотел навсегда замолчать (бросив даже «Руслана и Людмилу») и уехать надолго, сначала на юг России, а потом, быть может, навсегда в чужие края.

Но, по счастью, мрачное расположение духа у Глинки вскоре рассеялось, если не совсем, то по крайней мере в значительной степени. Большая часть поэтов (Байрон во главе их) имели минуты тяжкого уныния и разочарования, в которое они прощались навсегда с своим искусством; но по большей части эти минуты уныния всегда предшествовали периодам высшего развития сил и создания совершеннейших произведений. Так точно было и с Глинкой. «Приехав к матушке (в Смоленск), — говорит он, — я начал обдумывать свои намерения; паспорта и денег у меня не

было. Притом же за несколько дней до отъезда из Петербурга я был жестоко огорчен незаслуженными, продолжительными упреками. От совокупного действия размышлений и воспоминаний я начал мало-помалу успокаиваться. Я принялся за работу и в три недели написал интродукцию „Руслана“. При этом случае следует привести здесь одну подробность из 1839 года: „По долгу службы, — говорит Глинка, — я присутствовал на обручении и бракосочетании великой княжны Марии Николаевны. Во время обеда играла музыка, пел тенор Поджи, муж Фредзолини, и придворные певчие; я был на хорах, и стук ножей, вилок, тарелок поразил меня и поддал мысль подражать ему в интродукции „Руслана“ во время княжеского стола, что мною впоследствии по возможности выполнено“.

„На обратном пути в Петербург ночью с 14 на 15 сентября меня прохватило морозом. Всю ночь я был в лихорадочном состоянии, воображение зашевелилось, и я в ту ночь изобрел и сообразил финал оперы“ (послуживший впоследствии основанием увертюры оперы „Руслан и Людмила“).

Итак, два из гениальнейших номеров оперы, первая интродукция и последний финал, были сочинены почти в одно и то же время. Отсюда происходит то единство, то характеристическое родство этих двух номеров, которые образуют собою историческую рамку, заключающую в страницах своих те фантастические, сказочные сцены и картины, которые наполнили собою всю середину оперы. Интродукция „Руслана“ есть самое грандиозное, самое колоссальное создание Глинки (вместе с заключительным хором из „Сусанина“); финал же по ширине форм, по могучему размаху своему следует за этими двумя номерами. Такими-то двумя великими созданиями воротился Глинка к своей опере, давно покинутой, и после того глубокого уныния, которое высказалось в „Прощальной песне“.

По приезде в Петербург Глинка вошел в колею той самой жизни, которую повел он с конца 1839 года, т. е. с того времени, когда разные домашние обстоятельства принудили его оставить службу и изменить образ жизни: он отдалился для собственного спокойствия от прежнего обширного круга знакомства и

ограничился небольшим обществом искренно преданных ему людей; продолжал часто видеться с „доброю и талантливою братией“, но более прежнего стал сидеть дома и работать. Уже в письме от 29 сентября он пишет к матери: „Я совершенно переменяю образ жизни; сделавшись домоседом, избегаю всех случаев к беспорядочной жизни. Что бы ни случилось (он говорит про процесс, который должен был вести тогда), я решился, не вдаваясь в будущее, пользоваться настоящим временем и продолжать оперу“. „Несмотря на мои недуги, — пишет он в письме от 8 октября, — я веду жизнь тихую и покойную, а что всего лучше, беззаботную. Хотя в сердце несколько пусто, а зато музыка меня несказанно утешает; почти все утро работаю, вечером беседа добрых друзей меня услаждает. Если пойдет так и на будущее время, опера к весне будет почти кончена“. К числу тех домов, где Глинка в это время был принят как родной и где он в тесном кругу избранных, любимых людей отводил душу от физических и моральных страданий тогдашнего периода своего, принадлежал дом П[ав.] В[ас] Э[нгельгардта].

„Жена его, — говорит Глинка, — молодая и приятной наружности дама часто приглашала меня. После болезни посылали за мною карету, обитую внутри мехом, а сверх того собольи шубки, чтоб еще более меня укутать. Софья Григорьевна любила музыку; я написал для нее романс „Как сладко с тобою мне быть“, слова П. П. Рындина, часто игрывал ей отрывки из новой моей оперы, в особенности сцену Людмилы в замке Черномора. Мне там было очень хорошо; за обедом хозяйка сажала меня возле себя с дамами, угощали меня сами барыни, и шуткам и рассказням конца не было“. Таким образом, зимою 1840 года он в этом доме нашел для себя ту отраду и то тихое удовольствие, которое зимою с 1838 на 1839 год он находил в знакомстве с племянницами покойного друга своего Е. П. Ш[терич]. „Меньшая из них, Поликсена, училась у меня петь, а старшая, княгиня М. А. Щ[ербатова], молодая вдова, была прелестна: хотя не красавица, но была видная, статная и чрезвычайно увлекательная женщина. Они жили с бабкой своей, и я был у них как домашний, нередко обедал и проводил часть вечера. Ино-

гда получал от молодой княгини-вдовы маленькие записочки, где меня приглашали обедать, с обещанием мне порции луны и шубки. Это значило, что в гостиной княгини зажигали круглую люстру из матового стекла, и она уступала мне свой мягкий соболий полушубок, в котором мне было тепло и привольно. Она располагалась на софе, я на креслах возле нее; иногда беседа, иногда безотчетное мечтание доставляли мне приятные минуты: мысль об умершем моем друге достаточно была, чтоб удержать сердце мое в пределах поэтической дружбы“. Но в 1838 и в 1839 году он был окружен целою толпою почитателей его таланта, и дружба с племянницами покойного приятеля была только дополнением к прочим удовольствиям. Не так было зимою с 1840 на 1841 год: вследствие обстоятельств, а также и собственной решимости Глинка ряды поклонников и знакомых его уменьшились; одни к нему охладели, другие его забыли, третьи ему надоели сплетнями и клеветами (о чем немало есть подробностей в записках и письмах Глинки), и потому так же искреннее, родственное расположение и со-

чувствие, какое он находил в доме у Э[нгельгардта], не могло не быть ему тогда приятно и не действовать благотворно на художественные его занятия.

Как много в это время Глинка нуждался в искренней, близкой беседе, чтобы залечить ею свои раны, и как мало он находил к тому возможности в тогдашней своей жизни, в тогдашнем своем окружении, видно из того, что в 1840 и 1841 годах переписка с матерью значительно усиливается; Глинка, прежде того мало расположенный к переписке, начинает писать все чаще и рассказывает в своих письмах про свою тоску, про свою хандру, про свои огорчения. Даже говорит, что „мысль о смерти часто посещает его“. Всегдашняя нежность и привязанность к матери ярко выразились во время болезни его в 1840 году. „Когда я убедился в опасности моей, — пишет он, — меня тревожила не мысль о смерти, ни что другое, кроме вас, я боялся умереть, чтоб это вас не огорчило. Я так скоро умереть не желал бы; напротив, борюсь с судьбою и страданиями и, вполне ценя ваше ангельское сердце, употреблю все возможное, чтобы сохра-

нить себя“. Единственным возможным средством для выхода из этого состояния ему казалась поездка за границу, о которой он начал помышлять с конца 1840 года и о которой он говорил своей матери почти в каждом письме, стараясь убедить ее в необходимости этой разлуки, столько тягостной для них обоих. Сначала он хотел ехать на три или четыре месяца, потом на год или на два, ему казалось, что, кроме причин моральных, того требовало и его здоровье, наконец, и возможность заниматься своим искусством. Вот несколько извлечений из писем этого времени. 8 октября: „Мое здоровье непременно требует, чтоб я прожил за границую по крайней мере год или два, ибо все мои припадки происходят от того, что я не могу переносить холодной погоды... Опера к весне будет (вероятно) почти кончена; впрочем, во всяком случае я весною непременно должен ехать — здоровье дороже всего“. 29 октября: „Будет ли опера подвигаться или нет, но во всяком случае я в апреле непременно должен ехать за границу. Мысль снова ожить в лучшем климате составляет единственную мою отраду, и я без ропота сно-

шу страдания и лишения в надежде на лучшее будущее“. 4 января 1841: „Сердце мое желает остаться, а рассудок решительно понуждает ехать. Если б я мог жить с вами, я бы не колебался ни минуты и готов все оставить и всем пожертвовать, только бы быть вам в утешение. Но упорная судьба не исполняет ни одного из желаний моего сердца. Рассматривая теперешнее мое положение, нахожу, что мне в Петербурге делать нечего и что поездка за границу будет полезна как для здоровья, так и для душевного расположения. Опера моя подвигается медленно, беспрерывные заказные работы похитили у меня лучшее время, и я не вижу возможности отделяться от них. Здоровье мое в последнее время снова начало пошаливать, и хотя я все еще переношу холодный воздух довольно хорошо, но спазмы и хандра меня жестоко мучат; ображая все это, вы сами убедитесь в необходимости для меня провести несколько времени за границей, чтоб изгладить все тягостные для сердца воспоминания и оживить себя климатом, более благотворным“. В письме 15 февраля он повторяет почти те же слова и

прибавляет: „Наконец, искусство, эта данная мне небом отрада, гибнет здесь от убийственного ко всему прекрасному равнодушия. Если б я не провел нескольких лет за границей, я не напирал бы „Жизни за царя“; теперь вполне убежден, что „Руслан“ может быть окончен только в Германии или Франции“. Как кажется, одною из причин, побуждавших Глинку так сильно желать заграничного путешествия, было желание сопровождать больных своих знакомых, тех самых, которых он сопровождал из Петербурга в августе 1840 года после „Прощания с Петербургом“. На это мы находим указание в письме от 25 февраля 1841 года: „Путешествие не увлекает мое воображение, как то было прежде: любопытство видеть новые предметы так слабо, что я считаю поездку за границу более необходимостью, нежели удовольствием, и если что для меня заманчиво, так это мысль иметь милых сердцу товарищей, потому что для меня собственно ехать бы следовало осенью, а не весной. Летом мне везде более или менее хорошо, зима же в России, своею продолжительностью утомляя меня и ввергая в частые

недуги, лишает меня сил работать и пользоваться жизнью. Не скрою от вас также, что сердце мое почти забыло нанесенные ему оскорбления, но живо сохранило память отрадных минут и не может забыть тех, кои его улаждали в самые скорбные минуты. Скажу вам более: невозможно моему нежному сердцу существовать в одиночестве, и хотя оно предано вам беспредельно, но все еще остался в нем уголок и для другого отрадного чувства, и весьма не желал бы я, чтоб этим сердцем овладела какая-нибудь иностранка. После всех постигших меня неожиданных ударов судьбы я не смею строить планов в будущем, ничего не замышляю, ни за что не решусь огорчить вас долговременною разлукой, да по теперешним обстоятельствам этого и не требуется... На зиму мне следовало бы ехать за границу, но не в Париж, а куда-нибудь поближе: до окончания оперы в Париже мне нечего делать. Но в этом предположении ваше намерение приехать сюда с сестрой на зиму представляет мне грустное препятствие. Я не утерплю, чтобы самому не быть с вами, хотя и убежден, что петербургский климат и об-

раз жизни вредны сколько для здоровья, столько и для труда моего“. 21 марта он писал: „Я уверен, что путешествие подкрепит меня и изгладит грустные воспоминания, кои еще доселе по временам тревожат бедное сердце мое. И если я буду на несколько времени разлучен с вами, зато надеюсь явиться к вам лучшим и, может быть, если богу угодно будет, порадовать вас собою. Не дождусь блаженного времени, когда буду с вами, а не скрою, что деревни боюсь“. 28 марта: „Судьба решена, я еду за границу; если бы не глубокие, вновь раскрывшиеся раны моего сердца, я бы поспешил к вам, чтобы ласками своими доказать вам беспредельную мою любовь и признательность. Но не требуйте, не желайте теперь моего к вам приезда. Я душевно болен, глубоко болен; в моих письмах к вам я скрывал свои страдания, но они продолжались. К счастью, теперь весна, и я телом не болен. Для меня не может быть счастья в России, вспомните судьбу мою и, верно, сами согласитесь с этим. За границей надеюсь найти спокойствие: там климат лучше, и люди не так связаны предрассудками, как здесь. Кто знает,

может быть, судьба моя ведет меня к лучшему; как художник, по крайней мере могу надеяться, что там выиграю. Зная ваше ангельское сердце, я прибегаю к вам с двумя просьбами. Первая из них состоит в том, что как для здоровья, так и для окончания оперы четырехмесячного путешествия недостаточно. Должно остаться год, чтоб избежать зимы, укрепиться и иметь время окончить мой огромный труд, который только в половине: приехать к зиме, не окончив его, невыносимо для моего самолюбия. Второе, не переезжайте в Петербург до моего возвращения. С вашими молитвами и милостью всевышнего, может быть, через год я явлюсь таким, каким вы желаете, и как приятно будет мне по возвращении найти вас здесь и ставить оперу на сцену в вашем присутствии! К деревне же, говоря откровенно, душа моя не лежит... Запретить людям говорить нельзя — это ясно, но я терпеть не могу ни толков, ни сплетен, и благодарю судьбу, что могу улететь из России, где с моим характером и в моих обстоятельствах жить невозможно. Заграничный быт мне хорошо известен, там сосед не знает про соседа,

и каждый живет по-своему...“

Но скоро все изменилось, и в письме от 18 апреля того же 1841 года Глинка уже писал: „Непредвиденные, важные для меня обстоятельства совершенно овладели моим вниманием (он описывает их и потом продолжает). Теперь (как всегда случалось в самые критические минуты моей жизни) нет при мне человека, на которого бы я мог вполне положиться: [В. Ф.] Ш[ирков] бы мне все устроил, но он за 1500 верст. Ехать за границу мне и думать нельзя — я необходимо должен остаться в Петербурге...“. Таким образом, Глинка встретил неожиданные препятствия для поездки за границу точно так, как встретил их в 1834 году, и, по всей вероятности, без этих благодетельных помех Глинка вовсе или по крайней мере долго не создал бы — тогда „Жизнь за царя“, а теперь „Руслана и Людмилу“. Несмотря на все его уверения в том, что пребывание за границей послужило бы только к быстрейшему окончанию оперы, мы имеем все данные, чтобы сильно сомневаться в этом, и сам Глинка, наконец, в этом письме (которое мы приведем ниже) сознался впо-

следствии, что „только в России может он хорошо и успешно сочинять“. Итак, его счастливая звезда, ему самому наперекор, располагала его судьбою к лучшему и устраивала все обстоятельства так, как они были необходимы для полного торжества его гения.

Мы видели, что в период времени от осени 1840 до весны 1841 года Глинка не был празден, но он жаловался на то, что заказные работы отвлекали его от оперы. Какие же это были работы? В записках и письмах мы находим на то ответ. В письме от 15 февраля 1841 года он пишет матери своей: „Сравнительно с прежними годами я нынешнюю зиму поработал порядочно. Теперь, как всякую зиму к концу, я должен — приостановиться: холод и лишение свежего воздуха совершенно погасили вдохновение; я доволен и тем, что еще крепок, на ногах и кое-как перемогаюсь“. „Несмотря на недуг (читаем мы в „Записках“), я снова принялся за работу (в октябре 1840 года), начал сцену Людмилы четвертого акта. Вскоре, по просьбе Кукольников, написал увертюру, антракты (числом четыре), песню „Ходит ветер у ворот“ и романс „Сон Рахили“

для написанной Нестором драмы „Князь Холмский“. Исполнили музыку мою довольно опрятно, но пьеса не удалась и выдержала только три представления“.

Сочиненные Глинкой четыре антракта к этой трагедии не носят в партитуре никаких указаний автора на содержание свое, на момент драматический, который им назначено выразить; однакоже при рассмотрении трагедии Кукольника и сличении с нею музыки Глинки нетрудно определить, что именно хотел высказать своею музыкой композитор.

Первый антракт перед вторым действием (a-moll) есть, с некоторыми изменениями и новым прибавленным вступлением, песнь Рахили „С горних стран пал туман“, которая была напечатана Глинкой в 1840 году с фортепианным аккомпанементом. Но в инструментальном своем виде она еще лучше, чем песнь для голоса, и настолько же превосходит ее, несмотря на всю необыкновенность песни (о которой я имел уже случай говорить выше), насколько в бетховенских антрактах к „Эгмонту“ песнь Клерхен в инструментальном ее виде и развитии (C-dur) выше и гени-

альнее той же песни для голоса (A-dur). Но в обоих случаях Глинка выполнил свою задачу превосходно; несколькими гениальными ударами кисти он изобразил нам здесь целую еврейскую национальность с ее торжественными ожиданиями будущего, с ее восточной самоуглубленностью и энергической мрачностью и нарисовал яркий образ страстной еврейки в ее национальном вдохновении.

Второй антракт перед третьим действием (B-dur) есть дуэт любви. Мы здесь встречаем в первый раз героя пьесы, самого князя Холмского, молодого, пылкого, в ту минуту, когда он рассказывает любовь свою хитрой кокетке, баронессе Адельгейде. Он не чувствует, что она обманывает его, верит ее уверениям, но его гордой натуре невозможно оставаться в одних розовых цепях любви: поминутно в нем просыпаются „го честолюбивые замыслы, и он рисует своей любезной картины царского величия, которые ее ожидают вместе с ним, если она согласится соединить с ним судьбу свою. В настоящем антракте оба эти элемента составили все содержание: за звуками страстного, любовного томления следуют

порывы величия и горделивых ожиданий; все это вместе слилось широкою чудесною лентою и доставило Глинке один из тех моментов для драматического живописания, которых не встречаешь у него ни в каком другом создании.

Третий антракт, перед четвертым действием (C-dur), есть марш, много напоминающий подобный же марш в антрактах Эгмонта, незадолго перед тем узнанных и оцененных Глинкою, в 1838 году, в Малороссии. Даже трио этого марша имеет много сходства с бетховенским, во всех развитиях средней части, но тем не менее создание Глинки имеет полный характер самостоятельности, начиная уже с того, что служит для выражения совершенно другого драматического момента, чем марш Бетховена. Там марш изображает стройное вшествие в Брюссель победоносных испанских войск, задавивших народное восстание Эгмонта и принца Оранского. У Глинки же, напротив, музыка изобразила ту минуту, когда русские войска, предводительствуемые дотоле князем Холмским, услышали, на псковском вече, из уст князя о его намерении

отложиться от своего отечества и образовать новое, самостоятельное государство: дружина, в ужасе и негодовании, бежит от своего вероломного предводителя; трубы и барабаны бьют ей поход, везде слышится беспорядочное движение, что-то взволнованное; народная толпа мрачно и подозрительно перешептывается о неслыханной новости (трио *c-moll*), и войско уходит свеча при замирающих звуках колокола вечевого (мерные удары литавр), громовым ударом которого открывается этот антракт. [40]

Четвертый антракт перед пятым, действием (*d-moll*) представляет нам Холмского как бы в окончательном, последнем монологе с самим собою. Все его яркие надежды разлетелись как пыль при первом прикосновении с действительностью, он обманулся в каждом из своих широких ожиданий, обманулся в любви, как и в честолюбии, и действительность оставила ему результатом его ожиданий только одно — позор и достойное наказание за вероломную измену отечеству, и каждый звук в глинкинской сцене выражает холодный ужас и отчаяние. Минуты разочаро-

вания, потерянных и разбившихся надежд (какие бы они ни были) — одна из любимейших задач современного искусства; они равно принадлежат Гамлету, Фаусту, Манфреду и многим другим героям не столь высокой и сильной породы. Глинка однажды уже выполнял эту самую задачу (в опере „Руслан и Людмила“) в лице Финна, этом воплощении утраченных и несбывшихся надежд; но у него осталось после 1838 года еще много красок на палитре, и он тою же широкою кистью создал еще более высокую сцену — сцену отчаяния Холмского. Но натура Глинки не могла останавливаться на диссонансе, и он заключил сцену свою чем-то вроде примирительного апофеоза (издалека напоминающего конец увертюры „Лодоиски“ Керубини). Этот антракт — одно из гениальнейших созданий Глинки.

„Песня Ильинишны“ — один из немногих образцов сочинения Глинки в комическом роде. Их всего мы знаем у Глинки пять: 1) „Попутная песня“ — „Дым столбом, кипит, дымится паровоз“; 2) „Песня Ильинишны“; 3) сцена Фарлафа с Наиной (в „Руслане и Люд-“

миле“); 4) инструментальное русское скерцо — „Камаринская“ и 5) вариации в четыре руки на „Первоначальную польку“, для фортепиано. Это не может не поразить, когда вспомнишь весь запас комизма и юмора, которым так щедро была наделена натура Глинки (наверяд ли великая художественная натура возможна без присутствия этой могучей и живительной струны душевной), когда вспомнишь, с каким неподражаемым совершенством Глинка пел вещи комические, шаловливые и что в петербургском обществе первая слава его началась с успехов его в фортепианной игре, а потом еще с больших успехов в выполнении арий и отрывков из комических опер. Но если во время остальной жизни иные задачи заняли его вдохновение, так что он успел создать только пять пьес в комическом роде, то тем дороже должна быть для нас каждая из них, как представительница особого комического стиля. В „Попутной песне“ (паровозе) мы встречаем быструю скороговорку итальянских арий буфф, но с особым русским оттенком и русскими акцентами; ария Фарлафа, изображающая торжество и

радость воина-хвастуна, имеет что-то близкое к „Паровозу“, а вместе что-то родственное по характеру и с „Finche dai vino“ (из „Дон Жуана“), с арией негра Монолатоса в „Волшебной флейте“, и арией Осмина „Na! wie will ich triumphieren“ (в „Entführung aus dem Serail“); но отличается от всех четырех военным своим складом. В „Камаринской“ Глинка вступил на новую стезю и открыл в русском духе совершенно новую сторону юмора и капризной фантазии. „Первоначальная полька“ есть также маленькое юмористическое инструментальное скерцо, полное оригинальности и перемешанное с веселыми карикатурами на сочинения Герца и других фортепианистов. Все вместе — маленькая музыкальная жемчужина из веселой эпохи 40-х годов жизни Глинки. Наконец „Песня Ильинишны“, представляющая не одну точку соприкосновения с „Камаринскою“, имеет главным своим характером насмешливость, издевку. Все эти пьесы (которые с такою неподражаемою увлекательностью исполнял сам Глинка) имеют также, при всем своем различии, и некоторые черты родственности: в них оди-

наково чувствуется какая-то необходимость приплясывания, мимики всем телом, все четыре изображают широкий разгул. Следовательно, при таком единстве направления (несмотря на разнообразие отдельных характеров и задач) эти пять пьес далеко не исчерпывают еще собою всех сторон комического в музыкальном искусстве, но и в тех родах, которые были обработаны Глинкою, представляют образцы великого мастерства.

„Сон Рахили“ и „Песня Ильинишны“ послужили двумя главными темами увертюры для трагедии „Князь Холмский“, и Глинка сделал чудеса как из соединения этих двух разнородных элементов в одну массу, так и из своеобразной обработки каждой из них. Оригинальность фантазии и оркестра дают узнать здесь то самое могучее перо, которым писался „Руслан“ в это же время; увертюра Холмского достойна стоять наравне с увертюрою второй оперы (хотя, вопреки привычкам и вкусам публики, невыгодно для эффекта оканчивается замиранием, подобно увертюре „Кориолана“ Бетховена), а три нумера ее для пения равны по красоте, силе творчества и по значе-

нию своему лучшим нумерам из той же оперы.

Оправясь после горячки, открывшейся у него в ноябре 1840 года, Глинка снова начал писать „Руслана“ и в то же время, по просьбе И. П. Мятлева, написал „Тарантеллу“ для оркестра с пением и танцами — сочинение, сделанное наскоро и не представляющее особенного интереса.

„В конце зимы, т. е. в начале 1841 года, — продолжает Глинка в своих «Записках», — я, по просьбе инспектора Екатерининского института П. Г. Ободовского, на слова его сочинения написал выпускной хор для девиц (E-dur). Иногда был на репетициях в институте, и хор исполнили очень хорошо.

За этот труд я получил от государыни императрицы перстень с изумрудом, осыпанным бриллиантами, который я тогда же отослал матушке. По болезни государыни, танцы и пение вместо института исполнили во дворце, куда и меня пригласили, но я не мог быть потому, что меня уведомили поздно, и я не имел времени купить башмаки, шелковые чулки и перчатки.

Хор этот, не лишенный интереса, хотя и не принадлежащий к числу самых примечательных произведений Глинки, сочинен для одних женских голосов с аккомпанементом оркестра, фортепиано и арфы и произвел в то время весьма выгодное впечатление. Глинке было оказано при этом случае немало знаков уважения к его таланту и к его особе, и он писал к своей матери (25 февраля 1841 года): «Все эти знаки расположения высших лиц и публично оказанный почет меня радуют, и я могу смело сказать вам, что я поставил теперь себя на такой ноге, как только может гражданин и человек».

Однакоже, несмотря на все это и на ту «рассеянную жизнь», которую Глинка вел около начала весны (и о которой упоминает в письме к матери от 21 марта), он все еще находился в печальном и даже мрачном расположении духа вследствие сильного расстройства нервов после тяжелой горячки. Он жил тогда у одного своего знакомого Степанова], который уступил ему свою комнату, «расписанную карикатурами и чертовщиной». «Когда, бывало (говорит Глинка), ночью карета

освещала своими фонарями постепенно мгновенным светом мою комнату, странные фигуры мелькали одна за другою, и казалось, что стоявшая на печке мертвая голова насмешливо улыбалась. Мне, по крайней мере, часто казалось, что она смеялась над моими страданиями. Тогда я спал дурно и предавался печальным размышлениям о судьбе своей. Несмотря на это болезненное расположение духа, я продолжал писать оперу. Доктор С[адовский] пришел однажды, закурил сигарку и, смотря на мою работу, сказал мне с самодовольным видом: „Отодрать бы тебя, братец, лучше бы писал!“

В феврале 1841 года Глинка писал своей матери: „Опера немного подвинулась вперед, и я могу сказать, что в голове почти все готово, но, чтобы уписать готовое, мне нужен тихий и отрадный приют на лето и менее суровый климат на зиму. Если судьбе угодно будет послать мне год таковой жизни, опера будет готова, но ранее года окончить нельзя: письма бездна, а силы мои не позволяют работать много и постоянно“.

Процесс, который Глинка принужден был

вести в течение 1840 и 1841 годов, много отвлекал его от работы и расстраивал его художественное расположение духа. Но, наконец, около исхода лета для Глинки устроилась та жизнь, какой он так желал себе и какая необходима ему была для окончания оперы: „тихий приют“ нашел он у сестры своей, у которой поселился в это время, и вскоре потом нашел он себе здесь и ту „отраду“, отсутствие какой всегда, во всю жизнь его, парализовало его творческую деятельность. Описание тогдашней жизни, тогдашней „отрады“ своей Глинка оставил в нескольких грациозных строках своих „Записок“, заключив их стихами:

Привычка в чувство обратилась, А чувство
в счастье многих дней.

„В конце лета, — продолжает Глинка в „Записках“, — я почувствовал необыкновенное расположение к сочинению музыки, и это расположение не изменялось. Сверх того, я начал учиться рисованию, а именно пейзажей, у ученика академии Солнцева и начал рисовать порядочно, так что скопировал несколько ландшафтов карандашом для моих

знакомых; на одном из моих рисунков карандашом Карл Брюллов подписал: скопировано очень недурно. [41] Мне дома было так хорошо, что я очень редко выезжал, а сидя дома, так усердно работал, что в короткое время большая часть оперы была готова. Осмотревшись, однакоже, я нашел, что общей связи между частями новой моей оперы не было. Н. В. Кукольник и М. А. Гедеонов (Глинка был очень короток с обоими и по большей части называет первого из них в „Записках“ своих Нестором, а второго Мишей) взялись помогать в трудном деле свести целое из разнородных, отдельных частей моей оперы. Кукольник написал стихи для финала оперы и сцену Ратмира третьего действия: „И жар и зной“; Гедеонов написал маленький дуэт, следующий за балладой Финна, между Финном и Русланом: „Благодарю тебя, мой дивный покровитель“, речитатив Финна в третьем акте: „Витязи, коварная Наина“ и молитву в четыре голоса, которою оканчивается третье действие. А я сам написал сцену Фарлафа с Наиной, а также начало финала третьего действия. [42] Таким образом, стихи для либрет-

то, кроме взятых из поэмы Пушкина, писали [Н. А.] М[аркевич], В. Ф. Ш[ирков], Кукольник, Гедеонов и я“.

„В короткое время опера была доведена до того, что нельзя было дописывать немного оставшегося без сценических соображений и содействия декоратора и балетмейстера. Итак, в апреле 1842 года (если не ошибаюсь) я явился к директору театров А. М. Гедеонову с партитурой, и он без всяких разговоров принял мою оперу, приказал сейчас же приступить к постановке ее на сцену и, по моему желанию, вместо единовременного вознаграждения 4000 р. асс., согласился, чтоб я получал разовые, т. е. десятый процент с двух третей полного сбора за каждое представление. Скоро после того отдали мою партитуру в театральную нотную контору, и, когда партии главных действующих лиц и хоров были изготовлены, я принялся за разучку моей музыки... Так как музыка для танцев четвертого действия была составлена мною из восточных мелодий, то я желал, чтобы балетмейстер (Титюс) по возможности сделал и самые танцы в восточном роде и назначил для соло

В этом танце, названном мною лезгинкой, танцовщицу Андреевну 2-ю, танцы же третьего действия вполне предоставил Титюсу. К[аменский] проплясал (после обеда, данного Глинкою нескольким друзьям своим, на котором присутствовал и Титюс) лезгинку — по нашему мнению, он отлично танцевал ее; — лезгинка не очень понравилась французу, но он согласился поставить этот танец по моему желанию“.

Около великого поста сходки братии, или общества, о котором говорено выше, прекратились; одни из членов этого дружеского общества женились, другие уехали. „Н. К[укольник] прежде других переехал на особливую квартиру. Несмотря на это, он попрежнему любил меня; по требованию моему, писал стихи для моей новой оперы и поправлял стихи моего собственного изделия. Когда же я объявлял ему, что написал сцену или номер из оперы, он чрезвычайно радовался и становился беспокоен от желания скорее слышать новое мое произведение. Вообще он был один из самых приятных собеседников, каких только мне случалось встречать в моей жиз-

ни... П. К[укольник] женился и переехал в дом А[лександровых]; большая часть братии сходилась на его вечерах, которые он умел оживлять всевозможными способами: пели, играли на фортепиано, танцевали; Н. по временам читал свои новые произведения, шла дружеская беседа. Реже, но также приятны были вечера у В[ладиславева], где иногда встречались наши и иностранные художники. И у него на вечерах пели, танцевали и веселились немало“, и проч. и проч.

Но кроме этих близких дружеских домов, Глинка в 1842 году посещал и то петербургское общество, которое было оставил за несколько лет, и это случилось следующим образом. „Появление Листа в Петербурге, в феврале 1842 года, — говорит Глинка, — переполошило всех дилетантов и даже модных барынь. Меня, отказавшегося от света с ноября 1839 года, снова вытащили на люди, и забытому почти всеми русскому композитору пришлось снова являться в салонах нашей столицы, по рекомендации знаменитого иностранного артиста... Кроме В[иельгорского] и О[довского] я бывал с Листом у Р[остопчиной] и

у П[алибиной]; у О. Лист сыграл à livре ouvert несколько номеров „Руслана“ с собственноручной, никому еще не известной моей партитурой, сохранив все ноты, ко всеобщему нашему изумлению. Обращение и приемы Листа не могли не поразить меня странным образом, ибо я тогда не был еще в Париже, и юную Францию знал только понаслышке. Кроме очень длинных волос, в обращении он иногда прибегал к сладкоразнеженному тону (mignardise), по временам в его обращении проявлялась надменная самоуверенность (arrogance). Впрочем, несмотря на некоторый тон покровительства, в обществах, особенно между артистами и молодыми людьми, он был любезен, охотно принимал искреннее участие в общем веселье и не прочь был покутить с нами. Когда мы встречались в обществе, что случалось нередко, Лист всегда просил меня спеть ему один или два моих романса. Более всех других нравился ему „В крови горит“. Он же, в свою очередь, играл для меня что-нибудь Шопена или „модного“ Бетховена... Я вел тогда жизнь весьма приятную: утром переделывал танцы и немногие недо-

конченные нумера из оперы; в двенадцатом часу утра отправлялся на репетицию в залы театра или в театральную школу; обедал я у матушки, [43] и проводил в семействе послеобеденное время; вечером обыкновенно ездил в театр, где оставался почти все время за кулисами. Когда вечером я возвращался домой, сестра Ольга встречала меня со смехом, и на вопрос мой: „Чему ты смеешься, Oline?“ отвечала: „Вы пришли, значит, смех будет“. Действительно, не проходило четверти часа, как я уже смешил сестру и матушку“.

Наконец, постановка оперы была совершенно кончена. „Костюмы для главных действующих лиц сделаны были по указанию Карла Брюллова; Брюллов сообщил также свои соображения о декорациях Роллеру, который еще до того написал масляными красками эскизы декораций для „Руслана и Людмилы“, которые находятся теперь у Нестора Кукольника“. [44]

Осенью принялись за пробы, сперва в залах, потом на сцене, и тут начались бедствия Глинки. Друзья и знакомые стали делать (как всегда в подобном случае) свои замечания, да-

вать свои советы, и Глинка имел слабость и доверчивость послушаться большей части этих внушений. Рассказ его об этих подробностях сохранит для истории, с одной стороны, образцы нелепых суждений и малотолковой критики, обыкновенно происходящих от „друзей“ и „приятелей“, а с другой стороны, доказательство той необыкновенной скромности и мягкосердечия, с которыми Глинка мог им подчиняться. Немногие композиторы нашего времени согласились бы на подобное уродование своего произведения (особливо такого, которое является гениальным, новым начинанием невиданного и неслыханного нового рода) и вдобавок признавали бы еще как бы законность и необходимость этих урезок. „На пробах оказалось, — говорит Глинка, — что многие нумера нужно было сократить, а именно: из интродукции надлежало исключить вторую песнь Баяна „Есть пустынный край“, [45] равным образом все окончательное развитие (développement et réraison) главной темы „Лейся полнее, кубок златой“ нужно было исключить впоследствии. В финале первого акта сокращен

хор Лелю (H-dur, в 5/4). Во втором акте баллада Финна оказалась длинной, но я не сократил ее, и публика впоследствии привыкла ее слушать, как она первоначально написана. Хор Головы, т. е. финал второго акта, на который я очень, рассчитывал, решительно не удался, и пели его так неверно, что мне самому не в силу было слушать его. В третьем акте, вместо написанного мною чрезвычайно трудного антракта, надлежало начать прямо с хора „Ложится в поле мрак ночной“, которого первые куплеты поются за кулисами. В финале терцет „Зачем любить, зачем страдать“ надлежало исключить, потому что он замедлял ход драмы. В четвертом акте сцена Людмилы, за которую во время репетиций в залах благодарила меня Степанова, на сцене совсем не вышла, и меня упрекали, что я нехорошо расчел сценический эффект. В финале этого и последнего акта надлежало также многое сократить.

Увертюру прямо на оркестр я писал нередко во время репетиций в комнате“.

За несколько времени до первого представления новой оперы появились в печати

три статьи, которые как бы приготавливали публику к тому, как она должна принять „Руслана и Людмилу“. Одна из них была помещена в „С.-Петербургских ведомостях“ (1842, № 260) неизвестным автором, который подписался под нею так: „Любитель музыки Глинки, правды и умеренности“; другая была напечатана в ноябрьской книжке „Библиотеки для чтения“ и высказала надежду, что публика внимательно вникнет в гениальное произведение Глинки, полное оригинальных красот, вступившее на пути, никем еще не испробованные; наконец, третья статья, помещенная в „Северной пчеле“ (№ 250, 7 ноября), приносила несколько похвал Глинке, но не без сомнения относительно успеха, которое могло дурно настроить публику и артистов. Вот что было, между прочим, сказано в ней: „...Мейербер, Галеви и даже Обер пишут на известные таланты, а для кого будет писать Глинка? Не думаем, чтобы наши артисты разгневались, когда мы скажем, что в нашей оперной труппе нет ни Малибран, ни. Пасты, ни Персиани, ни Гризи, ни Альбертацци, ни Тамбурины, ни Рубини, ни Дюпре и проч. Со-

чинять нельзя иначе, как по инструменту... Наша оперная труппа, разумеется, выше всякой водевильной, даже приближается к парижской Opéra Comique; но для оперы большого размера, для оперы seria, или даже россиниевских опер у нас нет средств. Спрашиваем теперь: что должен был делать Глинка? Разумеется, сообразоваться с средствами или не писать вовсе русской оперы... И талант Глинки должен был сгибаться и сжиматься по силам и средствам артистов. Нам кажется, что некоторые наши журналисты поторопились, говоря решительно о достоинстве оперы „Руслан и Людмила“, слышав только отрывки или быв на пробе. И мы слышали года за два перед сим отрывки из этой оперы и были в восхищении; но надобно знать, каково это будет в целом, как будет слито с общею идеей оперы. Тут настоящее искусство. В этой опере собраны характеры музыки почти всех племен, населяющих Россию. Инструментовка совершенно оригинальная, не виданная и не слыханная доселе! Музыканты говорили нам, что Глинка перехитрил в оркестровке, т. е. что он ввел необычай-

ные трудности. Вопрос: победил ли он эти трудности? и воля ваша, мы не верим на слово гг. музыкантам, а особенно композиторам. Послушаем, изучим, посоветуемся с людьми знающими и тогда выскажем наше мнение, но все же вперед можем ручаться, что опера „Руслан и Людмила“ никак не может быть посредственной, потому что создана необыкновенным талантом!“

Любопытнее всего в этой статье то, что она именно противоречила настоящему делу. Автор прежде напечатания вздумал было однажды высказать эти самые мысли о недостаточности артистов наших Глинке прямо в лицо, вероятно, для того, чтоб заставить его самого согласиться, что опера его не могла быть хороша теперь, хотя бы даже он и имел возможность написать истинно хорошее произведение. Но Глинка отвечал ему, что „писал свою оперу, зная уже тех артистов, которые будут ее исполнять; что он сообразовался с их средствами и вполне ими доволен“. Этот ответ был тем более справедлив, что Глинка никоим образом не мог бы и не имел бы права пожаловаться на то, чтоб артисты здешнего

театра стеснили его талант и его композиторские намерения: итальянские виртуозы, как упомянутые „Северною пчелою“, так и вообще всякие другие, вовсе не годятся для исполнения такой музыки, как та, которой Глинка посвятил всю жизнь свою и к которой одной он был способен. Они имеют свою особую сферу, свой круг сочинений, за пределы которых не могут выходить безнаказанно, как это доказал опыт всех европейских театров в последние пятнадцать или двадцать лет, и Глинка был бы именно тогда только стеснен в высочайшей степени и должен был бы сгибаться и сжиматься, когда принужден был бы сочинять для той или другой итальянской труппы. Можно сказать, что в подобном произведении гения Глинки вовсе невозможно было бы и найти. Но, кроме того, должно заметить, что Глинка имел для своей оперы в распоряжении превосходнейший оркестр, не превзойденный никаким другим европейским, прекрасные хоры, несколько артистов, им самим избранных и, так сказать, воспитанных, и, наконец, в числе артистов, весьма замечательных, такую певицу, как г-жа Пет-

рова, которая, по словам самого Глинки, обладала дарованием редким, необыкновенною страстностью и симпатичностью исполнения и при этом владела голосом, который по объему и совершенству принадлежал к числу явлений почти феноменальных.

Тем не менее, слова фельетониста не совсем остались без действия. На одной из последних репетиций, за несколько дней до первого представления, все артисты и музыканты, прочитав эту статью в „Северной пчеле“, вообразили, что она написана или самим Глинкою, или с его слов, и стали исполнять оперу с крайним нерасположением и небрежностью. Глинка принужден был оправдываться и прибегать к убеждениям самым неприятным.

Весьма характерны еще следующие подробности: „На одной из последних репетиций, — говорит Глинка, — [Матвей Юрьевич] В[иельгорский], прослушав первую половину пятого акта, обратясь ко мне, сказал: „Mon cher, c'est mauvais (любезный друг, это плохо)“. „Retirez vos paroles m. le comte, — отвечал я ему; — il est possible que cela ne fasse pas de

l'effet, mais pour mauvaise certes que ma musique ne l'est pas“ (откажитесь от ваших слов, отвечал я ему; быть может, что это не эффектно, но уж, наверное, моя музыка не плоха). Всю эту часть пятого акта впоследствии выпустили. Сокращения (coupures) я предоставил В[иельгорскому], который нещадно выкраивал, и часто лучшие места, приговаривая с самодовольным видом: не правда ли, что я мастер делать купюры?“

Вот, наконец, описанное самим Глинкой первое представление его оперы: „Назначено было 27 ноября 1842 года для первого представления „Руслана и Людмилы“ (день в день и даже в пятницу через шесть лет после первого представления оперы „Жизнь за царя“). Петрова была нездорова, и роль Ратмира должна была исполнить Петрова-воспитанница, которая была талантливая, но еще слабая и неопытная артистка. Переменить было невозможно.

Несмотря на мучительное чувство, овладевавшее мною каждый раз во время первого представления моих драматических произведений, я еще не терял надежды на успех. Пер-

вый акт прошел довольно благополучно. Второй акт прошел также недурно, за исключением хора в Голове. В третьем акте, в сцене „И зной и жар“, Петрова-воспитанница оказалась весьма слабою, и публика заметно охладилась. Четвертый акт не произвел эффекта, которого ожидали. — Когда (после окончания оперы) опустили занавес, начали меня вызывать, но аплодировали очень недружно, между тем усердно шикали и преимущественно со сцены и оркестра. Я обратился к бывшему тогда в директорской ложе генералу [Леонт. Вас] Д[убельту] с вопросом: „Кажется, что шикают; итти ли мне на вызов?“ — „Иди, — отвечал он, — Христос страдал более тебя“. Возвратись из театра, мы с матушкой скрыли нашу досаду и ласково приняли моих друзей, приехавших к нам ужинать. Второе представление прошло не лучше первого. На третьем представлении явилась старшая Петрова; она исполнила сцену третьего действия с таким увлечением, что привела в восторг публику. Раздались звонкие и продолжительные рукоплескания, торжественно вызвали сперва меня, потом Петрову. Эти вызовы повторя-

лись в продолжение 17 представлений... В течение зимы, или лучше, от 27 ноября до великого поста, опера выдержала 32 представления; всех же вообще впоследствии опера выдержала 53 представления в С.-Петербурге (т. е. до тех пор, как по случаю водворения в Петербурге итальянской оперы русская труппа переехала в Москву). Булгарин не ограничился статьей, написанной им до первого представления: он со всевозможною злобою критиковал музыку и слова и, что было забавно, строго разбирал преимущественно слова, мною написанные; [46] С[енковский] постоянно защищал меня и, как известно, весьма умно и ловко... В[иельгорский] же, когда заходила речь о моей опере, всегда говорил: „C'est un ouvrage manqué!“ Другой критик обратился к д[иректору] Г[едеонову] и сказал однажды: как жаль, что издержано так много на постановку оперы Глинки, ведь она не пойдет. — Совсем нет, — отвечал Г[едеонов], - жалеть нечего, и я уверен, что она прекрасно пойдет. Г[едеонов] в глаза трунил надо мною, говорил, что я порчу музыкантов, ибо по временам некоторые из них

ничего не играют, что не следует писать так учено и т. п.; за глаза же постоянно и ревностно защищал меня. Великим постом (т. е. после 32 представлений) я получил до трех тысяч рублей серебром разовых.....и отдал их мамушке на сохранение“.

Что думала и говорила публика? Мы лучше всего видим это в журналах того времени, и несколько выписок дадут нам полное понятие о всеобщем мнении. Декорации и костюмы, вообще великолепие обстановки поразили и восхитили всех без изъятия; но насчет музыки прежде всего началось с колебания и нерешительности мнения. Прежде всех говорила „Литературная газета“: через три дня после первого представления, 29 ноября, она объявляла, что „обстановка новой оперы превосходит все, виденное доселе на сцене. Роскошь и богатство истинно сказочные! О музыке же мы не можем еще высказаться вполне, она требует внимательного и прилежного изучения, а с первого раза в такой опере впечатления слишком разнородны и раздроблены“. Далее следовали похвалы декоратору. В следующем номере (6 декабря) „Литературная

газета“ говорила уже несколько смелее: „Опера „Руслан и Людмила“, которую публика в первое представление приняла было довольно холодно, крепко держится на сцене и с каждым новым представлением приобретает новых поклонников, которые из недовольных переходят на сторону ее ярких достоинств и красот музыкальных. Это явление очень естественное. Опера написана в строгом и притом фантастическом стиле, надо сперва вслушаться в музыку, чтобы понять мысли и красоты композиции. Притом это творение серьезное, изложенное в широких размерах, а не какая-нибудь опера в дюжинном французском роде. В течение нынешней недели опера дана пять раз с переменою артистов, [47] и с каждою переменою какая-нибудь часть музыки значительно выдвигалась вперед и увлекала слушателей. С появлением г-жи Петровой 1-й поняли партию Ратмира; г-жа Семенова показала во всем блеске партию Людмилы; г. Артемовский украсил роль Руслана. Поставьте их всех вместе, и опера сделает фурор, как теперь уже делают отдельные ее части. Однако и теперь мы готовы предска-

зять, что скоро „Руслан и Людмила“ будет любимой оперой русской публики, несмотря на первую неудачу“.

Между тем, подала голос и „Северная пчела“: уже 1 декабря она печатала статейку под названием: „Первые впечатления, произведенные оперою „Руслан и Людмила“. Мнение Ф. Булгарина было мнением большинства, иначе (как он сам замечает тут же) публика сама же уличила бы в несправедливости и клевете. Выписываю из него только самые, рельефные места: „Были ли вы в первом представлении «Руслана и Людмилы»? Был. А что вы скажете? Декорации превосходны. Эти вопросы и ответы слышали мы беспрерывно, на каждом шагу, в первые два дня после первого представления этой оперы. О музыке ни полслова! Что же это значит, скажите ради бога! Публика была тиха, холодна и безмолвна во время первого представления, и кое-когда и кое-где раздавались уединенные рукоплескания. Не было ни разу общего увлечения, не было ни разу общего восторга, умиления, вольного, общего рукоплескания, невольных восклицаний «браво!», как то бывает при ис-

полнении высоких или даже грациозных произведений музыки. Публика молчала и все чего-то ждала, ждала и, не дождавшись, разошлась в безмолвии, в каком-то унынии, проникнутая горестным чувством!.. В разных местах кресел сидели люди, которые знали оперу наизусть и говорили нам вперед: что теперь будет прекрасная ария или: как это прекрасно написано. Окружающие их слушатели напрягали все свое внимание и оставались попрежнему холодными, поглядывали друг на друга, пожимали плечами и молчали... Все пришли в театр с предубеждением в пользу композитора, с пламенным желанием споспешествовать его торжеству, и все вышли из театра как с похорон! Первое слово, которое у каждого срывалось с языка: скучно!.. Следовательно, вся публика не поняла музыки «Руслана и Людмилы»? Положим, так. Но для кого пишутся оперы? Для ученых контрапунктистов, глубоких знатоков-композиторов или для публики, для массы? Композиции, написанные для бессмертия, для потомства, пусть бы оставались в портфеле, а публике пусть бы дали то, что она в состоянии понимать и чув-

ствовать... Впрочем, если публика не поняла оперы, то ее не поняли также и певцы и оркестр, словом, все мы виноваты!

Нерасположение публики к «Руслану и Людмиле» в первые представления было столько сильно, что все друзья Глинки напереерыв спешили подать ему свои советы о сокращении того или другого места оперы, об исключении целых даже нумеров: один из самых горячих приверженцев Глинки [О. И. Сенковский] напечатал в декабрьской книжке «Библиотеки для чтения» даже целую статью, в которой, с одной стороны, остроумно и талантливо указывал публике на огромные достоинства новой оперы, но тут же на многих страницах распространялся в советах самому Глинке насчет того, что именно должно в опере выпустить или сократить для того, чтоб она «сделалась доступна и приятна» массе публики, причем уверял Глинку, что ему нечего стыдиться и бояться таких обрезываний, потому что их делали в своих операх все лучшие композиторы. Глинка послушался всех этих печатных и изустных советов: согласился на все, что ему ни указывали, так

сказать, отступился от своего произведения, как бы говоря: «делайте с „Русланом и Людмилой“ что хотите», и предоставил одному из своих друзей-дилетантов (как мы уже выше видели в «Записках») перекраивать и обрезать оперу по-своему.

По совершении этого подвига в «С.-Петербургских ведомостях» было напечатано следующее музыкальное известие (1842, № 276): «Первое представление новой оперы М. И. Глинки не произвело на слушателей впечатления, какого ожидали знавшие ее прежде. Поэтому почтенный композитор поспешил сделать в ней значительные сокращения, многое изменил, многое совершенно переделал (!). Это придало ходу ее быстроту, уничтожило утомительность некоторых мест, многие красоты сделало, так сказать, более выпуклыми. В пятое представление (4 декабря) она явилась в новом виде и увенчалась полным, блестящим успехом. Каватина Людмилы в первом действии, баллада Финна и ария Руслана во втором, ария Гориславы и Людмилы в третьем и все четвертое действие с гротескным балетом у Черномора были привет-

ствованы громкими, продолжительными рукоплесканиями; публика потребовала повторения лезгинки, и по окончании оперы долго не умолкали вполне заслуженные клики общего восторга».

Но напрасны были надежды, что посредством обрезывания и выкидывания номеров можно будет достигнуть того, что публика поймет достоинства «Руслана и Людмилы» и полюбит эту оперу: вышло только, что опера лишилась (вследствие дружеских советов и «купюр») многих гениальнейших, совершеннейших частей своих — о них упоминает Глинка в «Записках», — а публика все-таки не больше прежнего стала понимать оперу; разве только, что, будучи в продолжение меньшего времени подвергается неудовольствию слушать музыку, которой не могла симпатизировать, охотнее и скорее примирилась с нею ради великолепной постановки, декораций, костюмов и небольшого количества более или менее концертных арий; вся остальная опера шла на придачу, была терпима. В пользу же оперы имело самое решительное влияние появление на сцене после выздоров-

ления певицы Петровой 1-й, исполнявшей роль Рат-мира. Она была (и по совершенной справедливости) любимица публики; ее огненное симпатическое исполнение рельефно выдвинуло на первый план партию Ратмира, особенно в третьем акте, и именно арию «Чудный сон живой любви»; эта ария сделалась модною, самую любимую вещью из всей оперы, и когда, таким образом, согласно с привычками итальянских опер и большей части публики, была найдена la rièse de résistance, то вскоре и вся опера Глинки (несмотря на свою отдаленность от итальянской музыки и всегдашних оперных привычек публики) занесена была общественным мнением в число произведений музыкальных, имеющих счастье пользоваться расположением большинства.

Но так как новая опера Глинки выходила из старинной, давно пробитой колеи и почти каждую страницу своею протестовала против старинных общепринятых оперных привычек, то по самой сущности своей не могли нравиться публике именно самые многозначительные части ее. Здесь гораздо в большей

еще мере и объеме повторилось то, что за шесть лет перед тем было с «Жизнью за царя». Понравились по преимуществу пьесы или нумера, в которых Глинка имел слабость впасть в некоторый концертный или общий оперный характер, где он до некоторой степени изменял своему таланту, так что, по общему мнению и публики, и петербургских фельетонистов (которые за недостатком художественных критиков являлись представителями общественного мнения и решились храбро произносить приговоры о предметах, во все им недоступных), признаны были высокими художественными произведениями, например, обе арии Людмилы и конец арии Ратмира, бесспорно, вместе с некоторыми танцами, три самые слабые вещи во всей опере. Ария Гориславы, стоящая несравненно выше в художественном отношении, была любима уже несравненно менее; превосходный романс Ратмира был уже совершенно исключен из оперы по той же причине; баллада Финна, одно из самых гениальных музыкальных произведений нашего времени, была найдена длинною и скучною; начало арии Ратмира и

Руслана, точно так же принадлежащие к числу чудес современного искусства, остались почти не замечены большинством; что же касается речитативов и хоров, которые точно так же, как и в «Жизни за царя», составляют венец всего создания и бессмертнейшую часть таланта Глинки, о них едва упоминали упоминать вскользь и в фельетонах, и в ежедневных разговорах и суждениях. Что касается до инструментовки, то публике, конечно, до нее не было никакого дела; фельетонисты же, имеющие у нас искони неотъемлемое и никем не оспоренное право решать, не зная, все важнейшие вопросы науки и искусства, не задумываясь, постановили приговор о негодности инструментовки. Несколько выписок из журналов того времени дадут ясное понятие о всех этих приговорах.

«Северная пчела» в двух статьях говорила между прочими вещами следующее (№№ 275 и 277): «Опера „Руслан и Людмила“ еще прежде появления своего встретила у нас две противные партии, которые, разумеется, никогда не сойдутся; одна с фанатическим иступлением превозносит дарование Глинки и

ставит его выше Мейербера, Россини и Беллини; другая судит по первому впечатлению, произведенному над нею некоторыми нумерами этой оперы, заранее слышанными в обществах, и это впечатление было невыгодно. Первое, что мы можем сказать о новом сочинении г. Глинки, состоит в том, что он не озаботился о лучшем составе либретто. Если сюжет не представляет драматических ситуаций для выражения страстей, то музыка будет поневоле безжизненна. Поэт должен одушевить музыканта, а в новой опере есть ли хоть одно интересное драматическое место? Если б дирекция не очаровала наших глаз прекрасными декорациями, то для сердца и ума сюжет оперы не дал бы нам ничего. Во-вторых, идея трех любовников Людмилы, трех басов (потому что значение контральто тоже бас [48]), кажется нам не очень удобною для красот гармонии. Конечно, Руслан, как русский витязь, может представить идею дюжего любовника X века, которому не нужно вздыхать и нежничать, но тогда ему надобно было дать больше силы, страсти, выразительности в пении. Ратмир писан для г-жи Петро-

вой 1-й, и для этого, конечно, идея автора состояла в том, чтобы прекрасным голосом ее придать приятный колорит многим нумерам оперы. Вышло противное, и автор не виноват. Воображение его создало пламенного, роскошного жителя юга. У Пушкина — это олицетворенная чувственность. При малейшей неудаче в пении эта роль делается несносной на сцене. Наконец, несчастный Фарлаф — трусость и хвастливость, всегда идущие рука об руку, могли бы сделать из этого лица что-нибудь игривое, живое, одушевляющее пьесу, но Този (исполняющий эту роль) при шестом десятке лет, верно, не мог олицетворить подобного создания. Чтобы любовник был непременно тенор, это, конечно, предрассудок, но чтобы все финалы, все ансамбли были без тенора, это составляет недостаток в гармонии. Составление дуэтов и трио также сделалось какою-то необходимою принадлежностью оперы, а в „Руслане и Людмиле“ их нет вовсе. Только в пятом акте есть небольшой дуэт между Финном и Ратмиром, [49] но и тот не произвел никакого эффекта. Этот недостаток не вредит достоинству оперы. Можно на-

писать превосходное творение без дуэтов и трио, но все-таки жаль, что их нет.

В-третьих, автор музыки дал оркестру слишком важную роль в составе оперы. Может быть, не надеясь на наших певцов и певиц, он хотел сохранить гармонические свои идеи, передав их оркестру...».

Далее рассматриваются отдельные номера оперы, причем главнейший критерий по-прежнему состоит единственно только в том, что тот или другой номер сделал эффект или не сделал его, и статья кончается так: «Весь итог состоит в том, что в гармоническом отношении опера имеет высокие достоинства, но в мелодии она ниже „Жизни за царя“; что, как технически ученое произведение, она прибавила автору много славы и много приверженцев, но как опера... c'est une chose manqué».

Кажется, фельетонист поймал последнюю фразу в устах того музыканта-любителя, который говорил эти слова самому Глинке в глаза, и, вообще говоря, кажется, все приговоры фельетониста собраны с разных сторон, подслушаны в разных углах театра и салонов, но

именно потому-то нам и важны суждения «Северной пчелы», что мы находим в них выражение и отголосок того, что думала и говорила в то время петербургская публика.

Не менее интересны приговоры «Литературной газеты» (№ 49, стр. 998, 1842). «Руслан и Людмила» не создание, а просто сочинение музыкальное; под именем создания понимается большое музыкальное творение, проникнутое одною общею идеей, выраженной многими частными мыслями. Опера Глинки не имеет общей идеи, частных много, которые составляют не большое, а длинное сочинение, ибо частности эти почти не имеют положительной связи и составляют цепь музыкальных пьес, из которой, отняв звено, два или больше, значения ее не уничтожишь... Об идее и говорить нечего. Тут взята простая сказка, как ее изображают суздальские художники, как ее няньки рассказывают детям на сон грядущий, со всеми нелепыми ее чудесами, бессвязным ходом происшествий и без всякого поэтического украшения... Надо иметь большой талант, именно талант М. И. Глинки, чтоб из этого сделать что-нибудь, а

он сделал много, очень много, он сделал чудеса! Но все это сделано, а не родилось из вдохновения, не вылилось из неисчерпаемого источника творчества... Глинка музыкаю своею умел дать лицам национальный характер; характера духовного, за недостатком его в создании, он им дать не мог; Глинка умел возбудить в них минутные порывы страсти за неимением истинных страстей. Решительно он сделал чудеса! Но вышла ли из того опера? Нет! И потому музыкальное творение Глинки кажется длинным, даже скучным, ибо оно не рассвечено праздничными огнями игривых мотивов, не изукрашено блестками тех эффектов, которыми слух наш избалован в вечных операх маэстро Доницетти и Обера, а главное, в музыке нет действия. Один первый акт написан по всем законам оперы: в нем есть жизнь, есть интерес, и он кажется лучше других. В остальных лица выходят с тем, чтобы спеть арию, каватину: нет дуэтов, нет страстно движимых финалов... Можно все это спеть вне сцены, без всех театральных прикрас, и музыка ничего не потеряет, если еще не выиграет. Большое также несчастье для

композитора, что он потратил свои жемчуги на волшебный предмет. Волшебные пьесы вообще мало производят впечатления; мы не сочувствуем чудесному, потому что в него не веруем, и все, что лежит вне мира действительного, не имеет права на наше участие, а разве только на любопытство. Стало быть, творение г. Глинки должно рассматривать не как оперу, а как большое музыкальное произведение в лирическом роде.

В разборе разных отдельных частей оперы иное хвалится, другое порицается, конечно, и то и другое навыворот, точно так же, как в статье «Северной пчелы». Так, например, порицаются именно гениальнейшие части: канон «Какое чудное мгновенье» — как растянутый и неправдоподобный; рондо Фарлафа объявлено похожим на «музыку Доницетти и собратьев»; ария Руслана названа растянутою же, т. е. скучною; про персидский хор сказано, что он «слишком строен и правилен» и что «в нем слишком мало той жгучей страсти Востока, тех вакхических порывов, которыми дышит каждый стих призывной песни дев у Пушкина»; ария Гориславы названа концерт-

ною пьесую; весь вообще третий акт назван лишним и проч., и проч.: и, наоборот, превознесены такие слабые нумера, как первая ария Людмилы или «Чудный сон живой любви» Ратмира и т. д.

Таковы были суждения и понятия публики и фельетонистов о «Руслане и Людмиле». Мне могут заметить, что во всех этих суждениях произносимо было и много похвал разным отдельным частям «Руслана и Людмилы» и что было бы несправедливо приписывать им общий порицательный характер. Но, несмотря на все хвалебные сентенции, произнесенные об опере в обществе и в журналах (я пропускаю здесь все похвалы последних, хотя они очень хорошо известны мне), несмотря на минутную даже моду оперы, все-таки приходится убедиться в том, что опера Глинки не приходилась действительно по вкусу и по требованиям нашей публики. Иное в этой опере действительно нравилось, другое неловко было осуждать, коль скоро оно было признано превосходным со стороны присяжных знатоков; притом же за Глинкою давно уже упрочилась солидная слава первого на-

шего композитора, следовательно, нельзя было противоречить ей; но так или иначе, а опера не нравилась и не могла нравиться массе, и общее мнение было то же самое, что и мнение присяжного знатока и музыкального дилетанта Б[улгарина] и мнение Р. З[отова] в «Северной пчеле», а именно, что «Руслан и Людмила» — сочинение неудавшееся. Этого коренного мнения не могут заглушить никакие похвалы частных и учтивые оговорки: мнение это слишком явственно пробивается сквозь все цветочные гирлянды, которыми (по каким бы то ни было причинам) старались тогда прикрыть его. В одно время с первыми представлениями «Руслана и Людмилы» давал свои концерты кларнетист Блаз: вот этот артист в самом деле нравился публике, и общественное мнение ясно и свободно высказывалось о нем и в разговорах, и в журнальных статьях: не было уже тут места двуличности, не было уловок, недомолвок, хитрых оправданий или осуждений.

Но если оставить в стороне публику и фельетонистов, то нельзя не притти к убеждению, что и самые друзья Глинки, те люди, ко-

торые истинно чтили его талант, по крайней мере большая часть из них, мало понимали истинное значение его новой оперы. Находясь в близких сношениях с Глинкою, они не могли не чувствовать всей глубокой особенности и гениальности его натуры; большая часть друзей его становилась фанатическим кружком, всегда готовым на упорное ратоборство за честь и славу своего идола; но из этого не следует еще, чтоб и в этом кружке вполне отчетливо понимали значение первого русского музыканта. В этом отношении очень замечательна статья о «Руслане и Людмиле», напечатанная в «Библиотеке для чтения» (декабрь 1842 года, «Смесь», стр. 157). Как мне случилось слышать от самого М. И. Глинки, она написана одним из ближайших и талантливейших друзей его, через несколько дней после первого представления новой оперы, когда весь Петербург был наполнен самыми неблагоприятными слухами и рассуждениями о ней и когда каждому из близких к Глинке людей хотелось вооружиться против нелепости общественного мнения, хотелось направить его на дорогу истинного понимания

великой новой оперы. Этот приятель Глинки в страстном своем стремлении защитить художество и художника против бессмысленных толков и крйков, провел несколько дней и ночей над партитурами «Руслана» и других опер, с которыми ему хотелось сравнить оперу Глинки, рассматривал их со всею любовью горячего приверженца Глинки и человека с истинным музыкальным инстинктом, много совещался с другим другом Глинки, К[укольником], также понимавшим и любившим настоящую музыку, и, наконец, в первых числах декабря написал свой пламенный дифирамб в честь Глинки. Хотя эта статья не заключает в себе всех достоинств полноты и отчетливой критики, однако, тем не менее, она остается до сих пор лучшею статьей о «Руслане и Людмиле», несмотря на разные свои промахи. Более пятнадцати лет прошло уже с тех пор, как написана опера и эта статья, и никто еще до сих пор не чувствовал необходимости столь же горячо выразить свое мнение о великом национальном произведении, которым, конечно, гордилась бы всякая другая европейская страна и которое везде было бы предме-

том многих и глубоких изучений.

Статья «Библиотеки для чтения» обширнее прочих статей, и потому еще менее есть возможности привести ее всю; но и здесь выписки дадут понятие о ее направлении и содержании. «Глинка, — говорит статья, — поставил себя этою оперой в ряду первых композиторов всего мира и рядом с первейшими из них. „Руслан и Людмила“ одно из тех высоких музыкальных творений, которые никогда не погибают и на которые могут указывать с гордостью искусства великого народа. „Руслан и Людмила“ *chef d'oeuvre*, в полном смысле слова, от первой до последней ноты. Это прекрасно, величественно, бесподобно. Никто лучше нашего русского композитора не владел и не владеет оркестром; никто не развивал в одном сочинении такого множества смелых, счастливых и оригинальных мыслей; никто не посягал на такие гармонические трудности и не преодолевал их так удачно; ни в одной опере не найдется такого разнообразия красот, рождающихся одна из другой бесконечною цепью, без общих мест, без условных дополнений. Большой и очень трудный во-

прос множество раз занимал судей искусства: как должно писать музыку для опер? Так ли, чтобы музыка была понятна всем с первого раза и мгновенно приводила публику в восторг, или чтобы она была прочною в искусстве и восхищала более и более по мере ближайшего с нею знакомства? Этот вопрос не решен донныне и, вероятно, никогда не будет решен, потому что пользы искусства и пользы случайных слушателей, из которых состоит масса публики, поставлены здесь в явное противоречие. Нет сомнения, что прелестные, удобопонятные, хотя и непрочные музыки состоят под защитой очень важного аргумента. Случайный слушатель требует безотлагательного и вдруг доступного себе наслаждения, не заботясь, что сам он будет думать о нем спустя неделю. Композитор-художник, который любит искусство для искусства, работает для своей славы и чести своего народа и требует, чтобы внимательно изучали его произведения и наслаждались ими с надлежащим знанием дела... Борьба будет продолжаться до скончания века; между тем, М. И. Глинка прекрасно сделал, что не уступил нам

(публике) заранее.

Наш композитор сочинял не волшебную оперу, — этот род исчерпан, — но оперу в русско-сказочном роде, оперу-сказку. Предприятие исполинское, потому что наши сказки, и перборейские по званию, проистекают из одного источника с „Тысячью и одною ночью“, и в подобном сюжете соединяются унылые снега Севера с дикими массами Кавказа, азиатская нега, мусульманское сладострастие, татарская грубость, блестящая и необузданная фантазия Востока с веселою игривостью Запада, к которому мы принадлежим, как славяне, как европейцы. Обнять и постигнуть во всех частях такой сюжет значит уже быть гениальным человеком. Исполнить его музыкально, исполнить так тонко, так умно, так удачно, как мы видим в „Руслане и Людмиле“, — почти превосходит возможность. Кто хорошо обсудит это обстоятельство, тот невольно будет поражен подвигом Глинки... Волшебная опера это ряд картин, а не поэтическое развитие каких-нибудь чувств сердца. Она не трогает, но чарует воображение. Страсть молчит здесь перед могуществом

сверхъестественной силы. „Волшебная флейта“ (Моцарта) точно такой же ряд картин, как „Руслан и Людмила“... Если мелодии „Фрейшюца“, основанные на богемской народности, почти повсюду были поняты с первого разу, это оттого, что они еще прежде разошлись по всей Европе вместе с зубными порошками. Так точно были вдруг поняты и у нас мелодии первой оперы Глинки. В „Обероне“ Вебер хотел подняться выше. Во „Фрейшюце“ он рассказывал старую сказку современными напевами: там, напротив, старался для старой сказки отыскать старинное мелодическое выражение и настоящий древний колорит. В „Обероне“ он правдивее, возвышеннее, искуснее, но зато не понят случайными слушателями, и это бессмертное создание нигде не имело положительного успеха на сцене, между тем как оно составляет предмет беспредельного удивления тех, которые изучили и постигли его красоты...

Если, пройдя партитуру новой оперы, станем считать все прекрасные мотивы, то должны будем согласиться, что едва ли какая-нибудь из волшебных или неволшебных

опер представит столько музыкальных рисунков классического неумирающего достоинства.

Инструментовка „Руслана и Людмилы“ может быть названа непрерывною цепью чрезвычайно ученых соображений и счастливых новостей в модуляциях и в употреблении самых инструментов. Всякий знаток признает, что из нынешних композиторов никто не сравнится с Глинкою в инструментовке. В руках его это настоящая картина великого художника. Это краска на палитре Брюллова...

Оценивая „Руслана и Людмилу“ даже как музыкальную поэму, если бы непременно потребовалось назначить ей место по достоинству в иерархии известных опер, мы поставили бы ее рядом с „Обероном“, хотя новая русская опера, по нашему мнению, во многих отношениях выше его».

Таковы главные положения этой примечательной статьи. Между многочисленными подробностями ее, которых я не привожу здесь только ради краткости, встречается множество глубоких и тонких замечок, которые сделали бы честь любому европейскому

критику.

Но эта статья не чужда тех нескольких односторонних суждений, которые тогда высказывали друзья и приверженцы Глинки. Более всего это проявляется в том, что, с одной стороны, вся опера, «от первой до последней ноты», признана гениальным, колоссальным созданием, а с другой — в том, что, несмотря на эту общую единообразную похвалу, многие вещи признаны у Глинки длинноватыми и скучными, так что автор советует Глинке выкинуть некоторые из них, а другие сократить. Автор статьи приходил в восхищение от некоторых слабых, концертных мест оперы, ставил их наравне с бессмертными ее местами, не умел отличить иногда одни от других, а главное, придавал слишком много важности присутствию в опере разных восточных мелодий и гармоний, между тем как это интересный, так сказать пикантный эпизод, вовсе не принадлежащий к самым главным достоинствам оперы, и проч. Но я не останавлиюсь на этих недостатках, потому что они составляют лишь исключение и не отнимают у статьи того характера истины и меткости, кото-

рый делает ее одним из замечательных явлений русской художественной критики.

Особенно важно в статье то, что, благодаря ей, опера Глинки, при самом появлении своем, была поставлена на свое настоящее место в ряду известных музыкальных произведений. Между тем, как публика и ее глашатаи остановились в раздумье и нерешительности, статья эта смело поставила новое создание Глинки близ «Волшебной флейты» Моцарта и «Оберона» Вебера. Сравнение это заключало бы в себе еще более глубины, если бы автор статьи обратил внимание на то обстоятельство, что в истории художественной деятельности Глинки «Руслан и Людмила», волшебная опера, является точно так же после «Жизни за царя», оперы, составленной из элементов психологических и трагических, как у Моцарта и Вебера явились волшебные оперы их, «Волшебная флейта» и «Оберон», в последний период их деятельности, после «Дон Жуана» и «Фрейшюца», опер, также по преимуществу составленных из элементов психологических и трагических; с «Фрейшюцом» «Жизнь за царя» имеет общим, сверх того, элемент народ-

ности. Таким образом, можно заметить у этих трех великих оперных сочинителей какое-то особенное единство направления, свидетельствующее о том, что желание их создать волшебную оперу в пору совершенной зрелости не есть дело случайности и прихоти, а имеет глубокие корни в потребностях и в натуре художественной. Элемент чудесного представляет совокупность самых благоприятных условий для художества, давая ему средства воплощать такие движения души, которые были бы невозможны при других сюжетах. При волшебности содержания для художника является не только возможность, но и необходимость употребить в дело все тончайшие, все сокровеннейшие средства своего искусства, употребить все бесконечное разнообразие красок и форм. Самый род подобного сюжета не только допускает, но и требует непременно участия форм и красок всех других родов: комизм и высший пафос, национальность, церковный стиль, идеальность и живое выражение действительности — все здесь совместимо в одной и той же рамке.

Сверхъестественное, в каком бы то ни бы-

ло проявлении своем, не переставало и не перестанет быть самой благодарною, самой благодетельною темою искусства, и потому-то мы видим, что в последний период своей деятельности к таким темам любили обращаться все величайшие художники нашего времени: Моцарт, Вебер, Шуман, Мендельсон обращаются к сказкам и легендам средневековым или восточным, дающим возможность воплотить в таинственных глубинах звука те поэтические образы, которые не уместились бы ни в какой драме и трагедии, ни в какой строго исторической, строго реальной рамке, но которых очарование слышится каждой поэтической натуре.

При таком значении волшебных сюжетов в произведениях искусства ничего не может быть бессмысленнее, нелепее, ничто столько не доказывает отсутствия поэтического инстинкта и такта, как требование от волшебной оперы присутствия тех условий, которые принадлежат прочим родам оперы. Здесь задача состоит вовсе не в самом сюжете, не в завязке и развязке, не в развитии психологически верных характеров, а в воплощении поэ-

тических стремлений самого композитора, все дело здесь в подробностях, в общем настроении и дыхании поэзии. Приступая к чтению драмы Байрона, каждый заранее знает, что здесь нечего искать ни характеров, ни — завязки и развязки, ни драматического течения событий, ни необходимых в драме столкновений лиц и происшествий: всего этого нет здесь вовсе, и свойственные драмам содержание и формы заменены содержанием и формами, служащими только средством для того, чтобы дать высказаться глубокому трагическому лиризму поэта. Так точно в волшебной опере Глинки должно оставить в стороне, с самых первых тактов оперы, все оперные требования и не спрашивать от «Руслана и Людмилы» ничего другого, кроме решения тех поэтических задач, которые были свойственны духу Глинки и которые потому он и выбирал.

Глинка не принадлежал к числу натур объективных: он был по рождению лирик, точно так же как Байрон, как Шопен, как Шуман, как Бетховен, и никогда форма драмы не была ему настоящею потребностью, окончательною целью, как, например, Моцарту или

Глюку; она была ему только средством. Если случай дал ему для первой оперы сюжет исторический, вполне удовлетворительный со стороны драматической, то еще более счастливый случай не дал ему для второй его оперы либретто, столь же удовлетворительного в этом отношении. По чрезвычайной впечатлительности своего характера Глинка, наслушавшись разнообразнейших толков, сам согласился и написал в своей автобиографии, что либретто «Руслана и Людмилы» очень дурное, что по-настоящему оно могло бы и должно было быть совсем другое и что через то опера его много выиграла бы. Но Глинка был великий художник и нисколько не критик (как все почти художники), и потому во все не чувствовал, что, говоря это, он говорил прямо против себя, против натуры своего таланта и против своего великого произведения. Либретто «Руслана и Людмилы» есть именно такое, какое нужно было для Глинки: оно, вследствие разнообразнейших обстоятельств (изложенных выше), по нечаянности образовалось все из отдельных кусков, почти не связанных один с другим и только нани-

занных, как жемчужины, на одну золотую нить. Но весь талант, вся способность Глинки были направлены к производству отдельных кусков, а не целых больших масс. Дуэты и ансамбли очень мало были свойственны натуре Глинки; ария, хор и инструментальная фантазия были формами, по преимуществу сродными его воображению. Дуэты и ансамбли (трио, квартеты и проч.), конечно, встречаются в «Жизни за царя», но только потому, что того требовал сюжет, а вовсе не потому, чтобы к этой форме устремляла Глинку самая натура его таланта. Не так было, например, с Моцартом: его натура была чисто драматическая, оперная, и потому-то у него встречается такое обилие ансамблей всякого рода; Моцарт, так сказать, ищет их, не пропускает ни одного случая создать дуэт, терцет, квартет, секстет; они все у него неизмеримо выше, чем его арии. У лирика Глинки главная форма — инструментальное сочинение, ария или романс и хор: вся жизнь его прошла (в промежутке между двумя его операми) в создании тех лирических пьес для одного голоса, которые названы у него романса-

ми и песнями, и тех лирических пьес для инструментов, которые являются у него под столькими именами. Эта же самая сущность его природы отразилась и на обеих его операх, особенно на второй из них, этом полнейшем воплощении всех сторон его гения.

Если мы рассмотрим либретто всех доселе существовавших опер, мы везде откроем столь важные и коренные недостатки, что они, в своем роде, могут служить поводом к таким же критическим обвинениям, как и либретто «Руслана и Людмилы».

Либретто опер Глюка, Моцарта, Вебера, Мегюля, Керубини, как в целом, так и в подробностях, представляют цепь непростительнейших несообразностей, бесхарактерностей, погрешностей, которых никто не замечает только потому, что они деланы по давно принятой методе и что к ним привыкли; однакоже это нисколько не препятствует признанию этих опер великими произведениями и наслаждению всеми их красотами: коль скоро ошибки и заблуждения до сих пор неприменная принадлежность оперного либретто, почему же Глинка не может ошибаться на свой

манер, а должен ошибаться на чужой, давно принятый?

«Руслана и Людмилу» обвиняют в том, что там вовсе почти нет дуэтов, трио, вообще ансамблей: правда, их мало, но к чему же им непременно быть, когда Глинка мало имел к ним склонности, точно так же как Бетховен и как вообще всякая лирическая натура нашего или какого бы то ни было времени? Каждому лирику родственна форма монолога, арии, романса и, разумеется, хора, как массы, принимаемой за единицу, и всегда чужда, мало привлекательна форма ансамбля (дуэта, трио, квартета); Глинка доказал это всею художественною своею карьерою, и, таким-то образом, мы находим, что, вместо прекрасных или хотя и удовлетворительных, но иногда формалистических и несколько итальянских дуэтов, трио и проч. (какие мы у него иногда встречаем, да и то их немного), он нам всегда и везде дает гениальные монологи. Глинку обвиняют в том, что Руслан, который, казалось бы, как главное лицо оперы, непременно должен быть на первом плане, почти совершенно принесен в жертву Ратмиру, что

Финн является тенором, между тем как должен бы быть басом, и т. д. Но к чему все эти обвинения, когда они опровергаются одним замечанием: не только характеру, личности, но и самому регистру голоса Руслана Глинка мог мало симпатизировать: всю жизнь свою он любил из голосов только тенор и сопрано, особенно первый, как такой голос, которым сам обладал и посредством которого мог вдохновенно и страстно проявлять все движения своего огненного лиризма. Для баса вне опер Глинка никогда ничего не сочинял; отсюда вытекает неизбежное заключение, что этот голос вовсе не соответствовал требованиям его композиторского таланта. Он понял, что Руслан, как русский богатырь прежнего времени, непременно должен быть бас, но этим выбором все и кончилось. Опера писалась в разные времена, по вдохновению; Глинка писал те части, которые ему нравились, которые соответствовали его искреннейшим симпатиям и требованиям, он не был связан никаким либретто, он писал ту оперу, какую способен был написать. Все остальное же он приделал и приладил впоследствии, почти в

ту минуту, как отдавал свою оперу в театр. Поэтому для самого Руслана он сделал один только номер, а именно арию (на пустынном поле битвы): первая часть ее, принадлежащая к числу лучших вещей Глинки, есть воплощение мысли лирической, задумчивой, прямо принадлежащей нашему времени и очень мало свойственной Руслану. Глинка симпатизировал этой мысли, носил ее в своей натуре и потому выразил ее со всею лирическою силою своего гения; но вторая часть арии является в либретто представителем настоящего Руслана-витязя, который был чужд натуре Глинки, потому эта часть арии вышла слабою, бесцветною, не созданною, а сочиненною. Разделавшись, таким образом, посредством великолепной лирической сцены с личностью Руслана, Глинка нигде уже более не употреблял его самостоятельно. В интродукции первого акта, в прекрасном дуэте с Финном, в финалах третьего, четвертого и пятого актов Руслан участвует в некоторых удивительнейших сценах оперы, но служит гармоническим «фоном для тех мелодий, в которых выражаются личности оперы, более ин-

интересные для Глинки.

Точно так же характер князя Светозара (баса), в свою очередь, представлял мало интереса для композитора-лирика. Глинка, однако же, дал ему очень рельефный момент в своей опере, а именно, выражение отцовского отчаяния и горести после похищения Людмилы, дал ему декламацию, всю основанную на плагальных каденцах (одной из самых характеристических форм, послуживших ему уже так чудесно для другого национального лица, Баяна), и, высказав его таким образом всего в одной сцене, больше уже к нему не возвращался. То же самое мы встречаем и относительно Фарлафа. Так любят делать почти все лирики.

Но характеры тенора и столько близкого к нему альты были, напротив того, в высшей степени симпатичны Глинке столько же по регистру и средствам голоса, сколько и по личностям, которые должны были выразиться в них. Пламенный Ратмир по характеру своему представлял полную возможность для раскрытия тех элементов, которыми дышали все созданные до тех пор Глинкою романсы и

которые составляли сущность его натуры. В „Жизни за царя“ не было ни одного характера, который соединял бы в себе в такой совокупности самые родственные для Глинки темы, да и в настоящей опере ни одно другое лицо, кроме Ратмира, не представляло таких богатых задач и сюжетов, и от этого самым рельефным типом сложился Ратмир, это искреннейшее выражение самого Глинки. Столько же, как и во всех прежних романсах, но еще с большим совершенством и окончательностью, выразил он тут себя самого, и восточные мелодии послужили только новым могучим средством для нарисования движений его собственной души. [50]

Финну дана одна большая, самостоятельная сцена, но в балладе этой Глинка совокупил множество разрозненных лучей, исходящих из одного общего центра: горячего воспоминания прежней молодой страсти, и здесь снова находился он в настоящем царстве своем, в царстве лиризма. Одна эта баллада могла бы доставить бессмертие своему автору, столько же по глубине и страстности своей, сколько по бесчисленным техническим по-

дробностям сочинения и оркестровки.

Тип Людмилы, столько же бесцветный и неопределенный, как и тип Антонида в „Жизни за царя“, не представлял ничего для лиризма Глинки, кроме общих мест, и потому лицо это осталось незначительным и нерельефным, точь-в-точь, как и лицо Антонида; зато лицо, второстепенное в опере, Горислава, ясно представляет собою двойное чувство любви и грусти. Задача эта также была очень близка для природы Глинки, и роль Гориславы вышла через то очень рельефного, строго определенной, получила гораздо более значения в опере, чем роль Людмилы: и между тем как обе арии главной героини вышли какою-то смесью незавидных и мало достойных оперы Глинки элементов: французского, почти водевильного (ария первого акта), и итальянского (ария четвертого акта), сцены Гориславы в третьем акте вполне соответствует балладе Финна. Гориславину арию Глинка всегда называл „моя тоска“, и действительно в ней встречаем прекрасное выражение этого момента любви, так нераздельно связанного с лиризмом нашего времени, столь близкого

к чувству каждого поэтически настроенного человека. Баллада Финна есть рассказ об утраченной, невозвратимой любви; ария Гориславы есть жалоба грустной, но еще надеющейся любви. Это только два разные момента одного и того же поэтического духа, одной и той же личности, только в два разные периода ее существования. Это две страницы из поэтической жизни самого Глинки.

Что побудило Глинку избрать себе темой милую, шаловливую» юношески веселую сказку Пушкина? Глинку всего более прельстило в сказке этой соединение разнообразнейших элементов, различнейших народностей, моментов трагических и комических, присутствие волшебства, в котором проявляются мотивы ужаса, грации и странности, слияние Запада и Востока, Севера и Юга, возможность и даже необходимость употреблять обороты и формы, еще не известные в европейском музыкальном мире или по крайней мере еще слишком мало знакомые европейскому уху, над которыми еще не работала рука почти ни одного художника; наконец, готовые мотивы для многостороннейшего про-

явления того лиризма, которым полон был дух Глинки. Что нужды, если все эти задачи, выполненные с мастерством и гениальным искусством, не связаны в одно крепкое целое, а представляются рядом отдельных картин? Не подобное ли явление встречаем мы и в «Дон Жуане» Байрона, где все брошено как бы наудачу, существует как бы по нечаянности? Разве не такими были все произведения лириков?

Автор статьи в «Библиотеке для чтения» напрасно вздумал приводить в оправдание Глинки, что в опере этой не могло быть большого количества дуэтов, трио, вообще ансамблей, потому что тому противится сказочный род, сказочный сюжет, и что по той же причине не могло быть и связи между отдельными сценами. В руках другого композитора эта самая опера получила бы и ансамбли, имела бы и связь между сценами, и все это было бы превосходно, если бы композитор был к тому способен; у Глинки же этих ансамблей мало единственно потому, что сама натура Глинки, как замечено выше, заключала в себе особенные условия лирической натуры.

В «Руслане и Людмиле» Глинка во всех возможных отношениях чувствовал себя более на просторе, чем в «Жизни за царя». Ничто его здесь более не стесняло: ни исторический сюжет, ни та минорность и заунывность, которая все еще считается чуть ли не единственной принадлежностью русской народности, [51] ни монотонность и ограниченность прежних типов, ни исключительность сюжета, не допускавшая проявления многих эстетических и технических сторон, к которым особенно была склонна и в высшей степени способна натура Глинки. Фантазия Глинки летела от одной задачи к другой, любила менять их беспрестанно, любила разнообразие, противоположности, противопоставления чувств и моментов несхожих. [52] При монотонности сюжета и мотивов «Жизни за царя», при очень малом разнообразии задач этой оперы Глинка нашел себе выход лишь в сильном, антитезном упоре на блестящем, великолепном, роскошном элементе польском. В «Руслане и Людмиле» представлялась возможность уже не для двух противоположностей, а для нескончаемого множества попере-

менно сменяющихся антитез; вся опера есть не что иное, как непрерывная цепь противоположений в характерах, лицах, народностях, настроении, местности, происшествиях, и именно по этому самому никакой другой сюжет не мог более соответствовать вкусам Глинки, совокупности всех средств и стремлений его в период полнейшего его развития. При этом сюжете Глинка имел всю возможность явиться капризным калейдоскопом, давать всего по небольшому отрывку, как бы по совершеннейшей пробе своего гения во всех родах. Эта свобода и этот простор, эта неестественность ничем и наложили на эту оперу такую печать широкого размаха, которого почти тщетно было бы искать в «Жизни за царя». В начале и в конце оперы поставлено по исторической русской картине, которые служат великолепными вратами в это произведение. Историческое живописание, грандиозность и ширина форм не были вовсе одною из характеристических особенностей таланта Глинки: напротив того (как я упоминал еще в начале биографии), проявление силы и величия мало было свойственно его творчеству;

но то, что он создал здесь, является исключением и стоит наравне с тем, что произведено самого колоссального и грандиозного в музыке. Из прежних его произведений один лишь заключительный хор в «Жизни за царя» носит такую же печать гигантского величия. Песнь Баяна и все удивительные хоры интродукции (хоры народа и нянюшек княжны-невесты) и столько же удивительные хоры в конце оперы (плач народа перед появлением Руслана с волшебным перстнем и веселье ликующего древнеязыческого народа после воскрешения Людмилы), конечно, никогда не будут превзойдены ничем, как всякая глубоко гениальная вещь.

Между этих двух исторических картин-порталей волнуется в волшебной фантазии целый мир лиризма. Кроме первой и последней сцены оперы, все действие происходит посреди разнообразнейших местностей, всегда на открытом воздухе, в разные моменты дня и ночи, и здесь снова являлись Глинке мотивы для живописания природы, которую он так страстно любил и которую стремился выразить едва ли не в каждом из своих ро-

мансов. В состав «Жизни за царя» также вошло несколько ландшафтов, выраженных музыкою; но в «Руслане и Людмиле» мотивы несравненно многочисленнее, разнообразнее и полнее, и гению Глинки открывалось обширнейшее поле действия: роскошное солнце лета, палящий зной дня, прохлада наступающего вечера, сумрак ночи, сельская картина Севера, печальный вид покинутого поля битвы, волшебные сады, величавость и роскошь южной природы, — все здесь представляет мотивы самые разнообразные, и от постоянного присутствия таких ландшафтов, живописанных музыкою, лиризм и волшебство оперы приобретают еще более пронизательной силы.

Я уже сравнивал оперу Глинки с «Волшебною флейтой» Моцарта и «Обероном» Вебера. Что касается до колорита национальностей выражения волшебного элемента, «Руслан и Людмила» не уступает им и в некоторых частях превосходит их. Тому причиной не личность Глинки (которого, конечно, никто не вздумает ставить выше Моцарта и Вебера), но движение времени и искусства в продолже-

ние периода, истекшего с тех пор, как два великие германские оперные композитора сошли со сцены действия. В чувстве и страсти нашего времени есть что-то новое, более глубокое, более пронзительное, чем в чувстве и страсти прежнего времени, и художник, нам современный, находит такие звуки и формы для выражения чувства, которых не было во власти в в средствах прежнего художника. На основании этого прогресса искусства опера «Руслан и Людмила» дышит силою таких новых элементов, каких не найдешь в операх ни Моцарта, ни Вебера.

Еще и прежде Глинки пробовали употреблять некоторые восточные и средневековые формы музыки при выполнении задач волшебной оперы. Так, еще в «Похищении из Сераля» Моцарта встречаются намек на восточные обороты мелодии; в «Волшебной флейте» для выражения египетских мистерий и магии употреблен средневековый хорал; у Вебера также есть попытки воспользоваться восточными оборотами. Но все это остается на степени первой попытки в сравнении с тем, что сделал Глинка. Он уже вполне владеет сред-

невековыми формами (хотя и бессознательно); берет целые восточные мелодии и умеет с ними справиться, умеет приложить к ним, не нарушая законов построения в, натуры их, все средства, все богатство музыки нашего времени. Новая и старая музыка подали здесь друг другу руку; новая и старая музыка перемешали здесь свои формы, линии и краски. Мелодии и гармонии восточные идут рядом с мелодией и гармонией новейшей [53] или сменяют друг друга; непрерывные каденцы церковные поминутно перемежаются с каденцами новейшей музыки; грубые, так сказать, сырые унисоны Востока [54] чередуются со всеми утонченностями и бесконечно деликатными развитиями гармонии Баха и Бетховена; дикие вопли восточной толпы (столько похожей на такую же толпу у Бетховена в «Ruines d'Athènes») стоят рядом с задумчивыми и кокетливыми звуками утонченного шопеновского лиризма; [55] никем еще не употребленная гамма целыми тонами [56] является как побежденный, страшнейший *tour de force*, но вместе с тем дает средство композитору для воплощения такой

грандиозной идеи сверхъестественного, какая до него никем не была тронута; как pendant к этой гамме, является другая гамма (в лезгинке и увертюре), составленная вместе из мажорной и минорной гаммы (неизвестно, знал ли Глинка примеры подобной гаммы, встречающейся в мазурках Шопена, а именно: ор. 21, ор. 30 № 3 и проч.). Двумя этими восточными формами [57] восточные мелодии развиваются в полном блеске европейской гармонии.

В этой опере, как я уже несколько раз указывал, у Глинки всего больше родства с Бетховеном и Шопеном; чуть не на каждом шагу чувствуешь, что они все трое (вместе с Шуманом, которого сочинений Глинка вовсе никогда не знал) принадлежат к одному и тому же семейству при всей разности талантов и личностей; но при всем том ясно чувствуешь, до какой степени Глинка и самостоятелен. У него стремление одного и того же рода с ними, он ищет одних с ними задач; но все-таки постоянно оригинален столько же по мелодии и гармонии своей, сколько и в ритмах своих и в своем оркестре. Искание новых эф-

эффектов для новых целей есть принадлежность, общая всем поименованным мастерам: каждый из них создавал свои особенные новые ритмы, свои особые инструментальные эффекты, и Глинка в этом отношении связал с своим именем в истории музыки память о начинаниях бессмертных. Романсы его представляют следы воображения самого оригинального и самостоятельного в изобретении новых ритмов, в соединении нескольких вместе; в «Руслане и Людмиле» фантазия Глинки нашла себе еще более обширное поле и создавала формы ритма с расточительностью юности. Глинка сумел также создать оркестр, исключительно ему принадлежащий и свойственный особенностям его художественных произведений, непохожий ни на какой другой, совершенно оригинальный, но далекий от преувеличения и brutality новейшей мелодраматической оперной школы. Великую заслугу его оркестровки, казалось, всего легче можно было бы оценить даже тем, которые ничего не понимали в своеобразности новой оперы; но и тут не признали подвига, совершенного Глинкой, не чувствовали бес-

предельной поэзии и поразительной силы, нежности и богатства красок в этом оркестре и продолжали вопить против «неудавшейся оперы» Глинки, решив при этом уже раз навсегда, что «Жизнь за царя» несравненно выше «Руслана и Людмилы» и что нечего даже и искать сближений между оперою превосходною, созданною композитором в цвете юношеских сил, таланта и развития, и произведением холодного рассчитывающего искусства и каприза. Что касается до форм, то в «Руслане» Глинка часто напоминает Бетховена, и при том преимущественно Бетховена в его последнем, великом стиле. Многие места «Руслана и Людмилы» совершенно принадлежат тому же стилю, как бетховенские последние квартеты и сонаты (антракт и заключение четвертого акта, и так далее); другие части напоминают 2-ю мессу Бетховена: так, например, ансамбль в конце третьего акта, после появления Финна, имеет что-то родственное в движении, в колорите и в широкой, мягкой плавности с «Benedictus» бетховенской мессы, и таких примеров можно было бы представить множество. Но всего приме-

чательнее то, что Глинка вовсе не знал произведений третьего стиля Бетховена до самых последних годов своей жизни. Подобно Баху и Бетховену (хотя и не обладая такою колоссальностью натуры, как эти два великие столпа музыки), Глинка стремится играть формой, провести взятую задачу сквозь все метаморфозы художества и фантазии, дать ей совершить тот процесс движущейся жизни, который можно уподобить процессу кругообращения крови в органическом теле и который не нужен и чужд творчеству таких высоких, но несколько менее владеющих формой натур, каковы натуры Шопена и Шумана. Отсюда происходит то вечное стремление к бесконечно сложным и глубоким развитиям, которые придают произведениям Глинки характер чего-то необыкновенно твердого, не погибающего. [58] В эпоху создания «Руслана и Людмилы» мастерство Глинки в употреблении музыкальных форм достигло своей полнейшей силы, и потому-то в этой опере Глинка постоянно играет этими формами, будто бы единственно для собственного наслаждения, но в то же время заставляет служить

свой неподражаемый оркестр глубочайшим и важнейшим целям искусства. Такого мастерства, такой свободы, а вместе сложности форм и оркестра (так как сложность форм есть непрменная принадлежность искусства нашего времени) мы не найдем в «Жизни за царя».

Наконец, даже со стороны отрицательной, опера «Руслан и Людмила» представляет значительный перевес перед «Жизнью за царя»; во второй опере Глинки несравненно менее мест, напоминающих чужие школы: в «Жизни за царя» иногда слышится еще влияние итальянское, немецкое; первое, состоящее в некоторой виртуозности и условности форм, проявляется в партиях Антонида и Вани, в обоих знаменитых трио и проч.; второе, несравненно слабейшее влияние, в некоторой схоластичности, например, первой фуги интродукции и так далее; затем нередко заметно и сильное влияние керубиниевское, точно такое же, какое тяготело и над Бетховеном при сочинении его единственной оперы. В «Руслане и Людмиле» таких влияний почти уже вовсе нет. Правда, найдутся еще и здесь

итальянизмы (например, в арии Людмилы четвертого акта, дуэт со скрипкой); есть и слабые места (например, танцы третьего), в которых, впрочем, Глинка мало виноват: он должен был подделывать их, по заказу балетмейстера; но таких слабых мест уже чрезвычайно мало и, конечно, не больше, чем, например, в «Волшебной флейте» Моцарта или в «Обероне» Вебера.

Недостаток писем из 1842 года лишает нас возможности знать, как Глинка принимал и чувствовал незаслуженную всеобщую несправедливость к его великому созданию; но нельзя сомневаться, что переход от восторгов гениального творчества к холодности непонимающей его массы должен был действовать в высшей степени болезненно на такую нежную, восприимчивую женскую натуру, какова была натура Глинки. Удар этот сразил все его ожидания; после этого удара он никогда уже не поднимался до конца жизни, и доказательства тому мы найдем на всех страницах его автобиографии и писем, относящихся к последнему периоду его жизни.

После описания первых представлений

«Руслана и Людмилы» Глинка продолжает изложение происшествий своей жизни того времени следующим образом: «Приехал во второй раз Лист в Петербург и нередко кутил с нами. Лист слышал мою оперу; он верно чувствовал все замечательные места. Несмотря на многие недостатки „Руслана“, он успокоил меня насчет успеха. Не только в Петербурге, но и в Париже, по словам его, моя опера, выдержав в течение одной только зимы 32 представления, могла бы считаться удачною. „Вильгельм Телль“ Россини в первую зиму выдержал только 16 представлений. Я ему высказывал откровенно мои взгляды на искусство и на композиторов. По моему мнению, Карл Мария Вебер был для меня очень неудовлетворителен (даже в „Фрейшюце“) от излишнего употребления доминантсептимаккорда в первой его позиции. На это Лист сказал мне: „Vous êtes avec Weber comme deux rivaux qui courtisez la même femme“ (вы с Вебером точно два соперника, ухаживающие за одной и той же женщиной).

„День отъезда Листа мне очень памятен. Мы ужинали (кажется) у гр. К[утузова]. Зашла

речь о моей опере, и гр. В[иельгорский] сказал опять: „Mon cher, c'est un opéra manqué“ (любезный друг, это неудавшаяся опера). Наскучив слышать одно и то же, я попросил минуту внимания у присутствовавших на ужине. Господа, — сказал я, обратись к ним, — я считаю гр. В[иельгорского] одним из наилучших музыкантов, каких я только встречал. — Все единогласно согласились на это предложение. — Теперь положите руку на сердце, скажите мне, гр. В[иельгорский], подписали ли бы вы имя ваше под эту оперой, если б ее написали? — Конечно, охотно, отвечал он. — Так позвольте же и мне быть довольну трудом моим“.

Вот каково было положение автора „Руслана и Людмилы“ при появлении в свет его чудесной оперы: ему нужно было высчитывать число представлений, прибегать к сравнениям с композициями какого-то В[иельгорского], чтоб убедиться в некоторой годности своей оперы и в том, что она не совершенно бес-таланна.

Глинка проводил зиму 1842 и первую половину 1843 года по большей части в преж-

нем кругу художников и близких друзей (в их числе главное место опять занимал К. Брюллов); жили они беззаботно, весело, большею частью вскладчину, подобно тому как в 1839, 1840 и 1841 годах, и счастливое расположение духа, в котором он поэтому иногда находился, выразилось в том, что он сочинил несколько новых пьес (Глинка никогда иначе не сочинял, как находясь в светлом, радостном расположении духа). А именно, он сочинил милый и весьма оригинальный романс „Люблю тебя, милая роза“ (писанный в гостях у одного приятеля ночью, после театра) и романс „К ней“ на слова Мицкевича, переведенные кн. Голицыным; это один из самых примечательных глинкинских романсов по красоте и страсти. Вообще оба романса носят на себе вполне печать той эпохи, в которую сочинены; это как будто остатки материалов от „Руслана и Людмилы“, не пошедшие в дело оперы. Также около этого времени Глинка написал для фортепиано». «Тарантеллу» a-moll. Но, несмотря на эти занятия и художническое общество, в котором находился, он не был счастлив и доволен. Соединение артистиче-

ских и домашних неприятностей произвело вскоре тот результат, что Глинка, по собственным словам его, впал в совершенное ко всему равнодушие. Немало тому способствовало, между прочим, открытие в 1843 году итальянской оперы в Петербурге. На ней сосредоточились все петербургские музыкальные интересы; все остальные были поглощены в ней, и, разумеется, не могло быть и помина о представлениях «Руслана и Людмилы».

«Зимою 1843 года, — говорит Глинка, — приехали к нам Рубини, Тамбурины и Виардо-Гарсия. Завелся итальянский театр. Виардо была превосходна, Тамбурины довольно еще хорош, Рубини пел иногда сносно, иногда же голос ему изменял, что доводило его даже до слез. [59] Между прочим дали „Дон Жуана“ Моцарта: все главные роли были убиты, только Zerlina (Виардо) и Mazetto (Артемовский) прошли отлично. Don Juan (Тамбурины) был вял и невыносимо оттягивал темп. Рубини тщился быть громовержцем [60] и сладенькую каватину *il mio tesoro* пел как Пирата, грозя публике и потрясая правою рукой. О

других умалчиваю, скажу только, что и капельмейстер немец, а именно Ромберг (сын знаменитого Андрея Ромберга), казалось, был в заговоре против Моцарта, которого мастерское (хотя не образцовое) произведение заставил играть оркестр вычурно и без энергии. Публика и даже журналы вооружились против гениального маэстро; ему, а не бездарности и невежеству в музыке большей части артистов приписывали они неудачу представления „Дон Жуана“. Я плакал от досады и тогда же возненавидел итальянских певунов и модную итальянскую музыку».

К неприятностям, к огорчениям артистическим, к тоске и скуке бездействия присовокупились страдания физические, и под влиянием всех этих причин вместе Глинка должен был приступить к исполнению давнишнего намерения своего: поехать за границу. Здесь начинается снова весьма аккуратная и постоянная переписка его с матерью и родственниками, и письма этого периода послужат нам самым удовлетворительным пополнением «Записок».

Глинка уехал из Петербурга в июне 1844

года и прямо направился в Париж, остановившись лишь на несколько дней в Берлине, где показывал партитуры своих опер бывшему своему учителю Дену. Глинка пробыл в Париже до мая 1845 года. Вот извлечения из писем его, которые дадут понятие об этом периоде его жизни. Вначале все ему было приятно в этом городе, самая погода ему благоприятствовала: «Мы поживаем помаленьку, тихо и приятно (пишет он 16 сентября 1844 года к своей матери); погода бесподобная, время ясное и теплое, как в Петербурге в немногие дни апреля. Деревья еще совершенно зелены; мы часто гуляем по окрестностям Парижа, которые превосходны и напоминают мне окрестности Милана. Вообще наружный вид и образ жизни в Париже походят на Италию, и я до такой степени привык теперь к здешней жизни, что кажется, будто бы всегда жил таким образом... Нынешнюю зиму музыкальные мои предположения ограничиваются изданием нескольких романсов во французском переводе и, сверх того, исполнением нескольких отрывков из моих опер в лучших концертах. Князь Мещерский (Элим), давнишний

мой приятель, взялся переводить лучшие мои романсы и усердно занимается этим делом. Зимой я надеюсь быть в лучшем кругу и провести время приятно и с пользой для своей репутации. Меня здесь уже знают по имени все лучшие музыканты, остается только познакомиться публику с моими сочинениями». В письме 28 сентября Глинка начинает уже упоминать о болезнях, о хандре, однако все-таки еще очень доволен Парижем, особенно любопытны его отзывы об итальянской опере: «Здесь и итальянский театр — прелесть. Не только певцы и оркестр, но и зала так великолепна и мила! Публика разряжена, как на балу. Если мне еще суждено писать для театра (нынешнюю зиму я намерен изучить город и вкус здешней публики, которая вообще очень музыкальна), то не желаю писать для другого, кроме здешнего итальянского. [61] Вообще Париж мне нравится более и более, сколько по климату, столько и по образу жизни. Я уже писал к вам, что французы весьма умеренны в жизни: карт и преферанса здесь не знают, пьют очень мало, и более пиво и легкое вино; шампанское не в употреблении.

Здесь много русских, между ними и моих прежних приятелей; мы часто выдаемся; но живем на французский, а не на русский лад». В другом письме он тогда же писал: «Прогулка, театры, а иногда дружеские беседы разнообразят жизнь и не дают скуке овладевать мною, как то бывало в Петербурге. Здешний итальянский театр, по моему мнению, есть лучший оперный театр в свете. Ансамбль удивительный; оркестр, хоры, не говоря уже о первых талантах, превосходны, а зала уже сама по себе — загляденье. Не стану сравнивать здешних талантов с петербургскими (т. е. с сюжетами тогдашней итальянской оперы в Петербурге): сравнения, по моему мнению, ничего не доказывают, потому что каждый большой талант имеет свою особенность. Гризи я еще не слыхал, а слышал Персияни. Она поет отчетливо, с чувством и необыкновенною грацией, напоминает Росси, но, по моему мнению, превосходит ее силой голоса и страсти. Не стану сравнивать ее с Виардо, ты знаешь (Глинка пишет к своей сестре), что я ее ревностный почитатель, что не мешает мне, однакоже, отдавать должную справедлив-

вость Персияни. Брамбилла, контральто или, лучше, альт, извлекла слезы из глаз моих необыкновенною нежностью и прелестью голоса; и также поет очень хорошо. Марио, тенор, по-моему, просто дурен и крайне неблагоприятен; несмотря на это, ансамбль так хорош, что я решительно здешнюю оперу предпочитаю нашей... На будущей неделе меня представят Оберу, директору музыкальной консерватории, и также познакомлюсь с первым профессором пения, Vanderatli. Я намерен посещать классы в этом заведении, чтобы в подробности изучить его, хотя, сколько могу судить, вокальная часть здесь не в большом порядке, от ложного направления вкуса... Перевод моих романсов приходит к окончанию; некоторые переведены очень удачно... Жить здесь очень, очень хорошо: климат для меня чудесный; я пишу к вам, сидя у открытого окна, и не чувствую ни малейшего холода; а гуляю в сюртуке, без пальто...»

Но вскоре Глинка начал помышлять о поездке в Испанию; эта мысль заняла его тревожное воображение с такою силою, что, несмотря на все развлечения и удовольствия

парижской жизни, общество друзей и искренних обожателей, несмотря даже на артистические успехи, он не успокоился, пока не привел в исполнение этой фантазии своей. Около сентября месяца, читаем мы в «Записках»: «Узнал я, что Лист отправился в Испанию; это обстоятельство возбудило давнишнее желание побывать в Испании так сильно, что, не откладывая, я написал об этом матушке, которая не вдруг и даже не скоро согласилась на это мое предприятие, опасаясь за меня» (по случаю тогдашних беспокойств в Испании). «Вам известно (писал Глинка матери своей 4 ноября 1844 года), что, отправляясь за границу, я имею две главные цели: первая, поправить здоровье пребыванием в лучшем климате и успокоить сердце удалением от мест и в особенности от людей, напоминавших мне мои душевные страдания. Вторая: удовлетворить любопытству обозрением тех мест, куда давно уже влекло меня мое воображение, и, как артисту, приобрести запас новых идей и впечатлений; наконец приобрести некоторую известность и вступить в сношения с известными талантами в Европе. В первом от-

ношении путешествие мое не совсем удачно до сих пор. Хотя здоровье, вообще говоря, идет не дурно, но нынешний год и здесь сырой и дождливый, во все лето едва ли пять недель стояла ясная и теплая погода. Вы бы порадовались, если бы видели меня здесь в августе: я просто блаженствовал. Теперь же по временам так сыро и почти всегда так пасмурно, что болезненные припадки посещают меня чаще и сильнее, тоска с горькими воспоминаниями, несмотря на средства к развлечению, нередко овладевает мною. Ожидаю Листа из Испании; надеюсь, что посредством его сблизюсь с первыми артистами Парижа. Не желал бы уехать отсюда, не сделавшись известным. А на это нужно время... Но более всего меня влечет в Испанию. Это давнишняя мечта, мечта моей юности. Еще в Италии, четырнадцать лет тому назад, я намерен был посетить этот любопытный край и уже тогда начал учиться испанскому языку; холера помешала мне тогда исполнить мое намерение... и кроме удовлетворения пламенной фантазии я найду там, в музыкальном отношении, новые предметы для изучения».

Во всех последующих письмах (весьма многочисленных) он уже не переставал жаловаться на парижский климат, на сырость, мрачность, холод, говорил, что «если некоторые называют войлоком петербургское небо, то нельзя придумать названия туманному и бесцветному небу Парижа зимой»; что Париж город эгоизма и расчета; «деньги все: вас осыпают ласковыми речами даром сколько угодно, а без расчета никто не сделает ни шагу»; что музыканты принимали его весьма холодно, без искренности, с сухою вежливостью, что журналисты только потому решаются заинтересоваться произведениями его, которые назначено исполнить в Париже, что он сам там недолго останется и не будет писать для парижских театров. «Писать для здешних театров (говорил он в письме от 11 января 1845 года) не вижу возможности. Интриг здесь более, чем где-либо, а сверх того, живя за границей, я более и более убеждаюсь в том, что я душою русский и мне трудно подделываться под чужой лад. Намерен посетить Испанию с целью изучить тамошние напевы, потому что они несколько сходны с русскими и дадут

мне возможность (я надеюсь) приняться за новый большой труд». Предполагаемый перевод романсов на французский язык также не состоялся за смертью кн. Мещерского в ноябре 1844 года. Притом же, писал Глинка, «вообще моя музыка теряет на французском языке, и теперь я хлопочу о переводе некоторых романсов на итальянский и испанский язык с тем, чтобы потом издать их в Париже». «Я мало бываю в свете (пишет он в письме по-французски 27 февраля 1845 года), потому что, мне кажется, для художника постыдно добиваться салонных успехов (*il est indigne d'un artiste de briguer les succ^{ès} de salon*); притом же мне не нравятся парижские собрания: в них неизвестно очарование полной свободы (*on n'y connait pas le charme du laisser aller*); театры, публичные балы и, в особенности, близость нескольких приятелей и приятельниц, постоянные занятия — все это вместе занимает все мое время. В Париже я иной раз страдаю, но никогда не скучаю». В разных письмах Глинка повторяет, что Париж оживил его, что ему, там не скучно, но что его, однакоже, с непреодолимою силою

влечет в Испанию, где, по его словам, «солнце теплее, а люди несравненно радушнее, чем в Париже, и напоминают ему добрых его соотечественников».

Глинка ничего не сочинил во время этого пребывания своего в Париже, однакож не был празден: большую часть дня он был занят изучением испанского языка, занимался с учителем, много читал и переводил один и для приобретения навыка в разговоре часто сходился с знакомыми испанцами (некоторые из них принадлежали к испанскому посольству); сверх того, давал уроки пения трем молодым француженкам, которых веселость развлекала его, а милый парижский лепет доставлял его музыкальному уху такое же наслаждение, как настоящая импровизированная музыка. Нередко собирался дружеский кружок у него или у кого-нибудь из его приятелей: пели, танцевали, веселились без претензий, без церемоний, и Глинка не скучал, но все-таки не покидал мысли бросить Париж и ехать в Испанию. «Нельзя отнять у меня этого необходимого для меня путешествия; оно сопряжено сколько с требованиями мое-

го искусства, столько и большого моего сердца. Мне нужно солнце и предметы, к коим давно влечет меня мое воображение, и, если мои намерения исполнятся благополучно, тогда сын ваш, сделавшись известен в Париже, во всей Европе будет как дома, не говоря о России, где я надеюсь поставить себя на другую ногу», — говорит он в разных письмах.

Но прежде отъезда Глинки в Испанию некоторые из музыкальных произведений его были исполнены в парижских концертах. Князь Г. П. В[олконский] познакомил его с Берлиозом. «Он обошелся со мной ласково, — говорит Глинка в „Записках“, — чего не добьешься от большей части парижских артистов, которые невыносимо надменны. Я посещал его раза три в неделю, откровенно беседуя с ним о музыке и особенно об его сочинениях, кои мне нравились, особенно в фантастическом роде, как-то: скерцо „La reine Mab“ из „Ромео и Юлии“; „La marche des rèlerins“ из „Гарольда“, „Dies irae“ и „Tuba mirum“ из его „Реквиема“. В марте Берлиоз дал два концерта-monstres в цирке, на Елисейских полях. Ему понравилась „Лезгин-

ка“, которую я переделал на один оркестр. Сверх того, я с Берлиозом попросил певицу Соловьеву, находившуюся тогда в Париже, спеть каватину оперы „Жизнь за царя“: „В поле чистое гляжу“, на что она согласилась. Пошли репетиции, тогда убедился я, что французы не могут похвалиться вниманием и любят поболтать с соседями. Подметил также, что иногда, особенно в трудных пассажах, прибегают к табакеркам и носовым платкам. В этой невнимательности не менее того я убедился в одном из концертов Парижской консерватории. Играли пасторальную симфонию Бетховена, исполнение было превычурное, так что я симфонии Бетховена не узнал, и тогда же сказал: *on m'a escamoté la symphonie*. Кроме того, духовые срывались иногда, в особенности валторны и кларнеты».

Глинка описывает этот концерт в письме к своей матери (от 6 (16) марта 1845 года) следующим образом: «Хлопоты, заботы, репетиции и визиты не позволили мне отвечать сейчас по получении на ваше письмо, милая и бесценная маменька. Наконец, я дебютировал в Париже, и, благодаря бога, благополуч-

но, 16 марта. Но и в этом случае вышло противное моим ожиданиям. Я рассчитывал заранее, что „Лезгинка“, как в России, произведет и здесь огромный эффект, и мало надеялся на Соловьеву, я и немало струсил, когда при начале арии она оробела и обилась. Но так как я, по совету Берлиоза, находился подле нее и, несмотря на внутреннее беспокойство, не потерял присутствия духа, то, не теряя времени, дал знак Берлиозу, чтоб он начал арию сызнова, подсказал Соловьевой в опасном месте, и она поправилась и пропела арию так хорошо, что ее несколько раз прерывали аплодисментами и, наконец, по окончании оглушили рукоплесканиями. „Лезгинка“ сколько от невыгодного расположения оркестра, [62] столько и от трудности и новости композиции не произвела желаемого впечатления, однакоже очень понравилась музыкантам. Время было ужасное; публики было немного — некоторые из моих соотечественников, однакоже, сдержали слово и были».

Во втором концерте Берлиоза была повторена ария из «Жизни за царя». Скоро потом Глинка решился сам дать концерт, выбрав

все пьесы «приятные, а не замысловатые» и пригласив несколько артистов. «Вышла афишка самая пестрая, — говорит он в „Записках“: — тут была и увертюра „Семирамиды“, и вариации на русские темы, исполненные на скрипке Гауманом, и еще какая-то пьеса для скрипки, им же исполненная. Котлетнейшим образом играл две пьесы собственного изделия мощный пианист Леопольд Мейер. Из моей музыки исполнили краковяк из „Жизни за царя“, марш Черномора и „Valse-fantaisie“, названный скерцом». «После дебюта моего в концертах Берлиоза (пишет он матери своей 12 апреля 1845 года) мне нельзя было, не подвергнувшись насмешкам моих соотечественников, оставить Париж, не представив на суд парижской публики нескольких других моих сочинений. Я решился дать концерт в пользу здешнего музыкального общества; хлопот и забот было без конца. Наконец третьего дня концерт мой прошел очень удачно, хотя и не без вариаций. Соловьева, спасшая меня в первом концерте Берлиоза, была не в голосе и оробела до такой степени, что, пропев итальянский дуэт

очень 'плохо, не могла продолжать. Маррас, превосходный тенор (участвовавший в концерте), вызвался поправить дело и пропел отлично (кроме романса Глинки „Desiderio“) сверх программы арию (*una furtiva lagrima* из „*Elisir d'amore*“), возбудил в слушателях восторг и вознаградил за два нумера, которые не могли быть выполнены (Соловьева должна была по программе петь арию Людмилы и романс „Сомнение“). В жизни моей я не был встревожен до такой степени, и это, впрочем, не удивительно: приговор здешней публики решает судьбу или, лучше сказать, репутацию артистов. Я выступил на сцену с весьма небольшим запасом пьес, новых для здешней публики; лучших отрывков из моих опер дать было невозможно, ибо, кроме Соловьевой, никто здесь не может петь по-русски, а все опыты перевода слов моей музыки остались без успеха. Зала была полна и публика отличная, хотя билетов продано было очень мало, [63] как потому, что концертов здесь множество и публика утомлена, так и по интригам большей части музыкальных магазинов. Хотя я и не прибежал ко всем тем хитростям, без коих

в подобных случаях нельзя обойтись, концерт был очень удачен, пьесы разыграны были оркестром итальянского театра превосходно и сотрудники мои играли и пели как нельзя лучше».

Далее, в том же письме, Глинка говорит: «Я не могу не благодарить Париж, ожививший меня во многих отношениях. Я ехал сюда с целью искать развлечений и забвений моих горестей и нашел здесь, вместо пустых и ничтожных удовольствий, столько пищи для ума и воображения, что время летит столь быстро, что я желал бы продлить день еще на 24 часа лишних. Я сблизился со многими примечательными людьми, между прочими с Берлиозом, который, по моему мнению, самый примечательный композитор нашего времени. (Глинка тогда очень мало знал сочинения Мендельсона; Шумана не знал вовсе; а в Шопене признавал, несмотря на великие достоинства его поэтической природы, слишком большую в формах ограниченность, неполноту и мелкость.) Он же — и первый критик в Париже, и готовит теперь огромную статью обо мне, которая будет напечатана в

„Journal de Débats“, самом важном журнале, который получают и в России во всех кофейных домах. Может быть, другие будут счастливее в своих дебютах; но я — первый русский композитор, который познакомил парижскую публику с своим именем и своими произведениями, написанными в России и для России».

В письме (на французском языке) к одному родственнику, от 2 мая, Глинка пишет: «Русские студенты медицинского факультета, находящиеся теперь в Париже, устроили в честь меня праздник и поднесли мне венок, по случаю получения известия о моем торжестве в России. Потому что вы, вероятно, знаете, что итальянцы пели мои сочинения с величайшим успехом, судя по письмам. Это меня тем более радует, что это случилось в одно время с отзывами французских журналов обо мне. Я проникнут благодарностью к просвещенной и благосклонной парижской публике, и на мне теперь некоторым образом лежит обязанность работать для Европы, работая для моего отечества. Итак, я жду не дождусь времени, когда пушусь в испанское путешествие,

которое, без сомнения, доставит мне новые и оригинальные идеи». — «Г[ейденрейх] и Б[улгаков] прислали мне радостные вести из Петербурга, — писал он в то же время к своей матери в деревню: — Виардо пела по-русски арию из „Руслана“: „О мой Ратмир“, в концерте, в присутствии императрицы и двора, и произвела огромный эффект, так что ее заставили повторить. Сверх того, Виардо, Рубини и Тамбурини в каждом почти концерте поют трио из „Жизни за царя“, „Не томи, родимый“, по-итальянски. Б. пишет, что театр всегда полон, когда в афише трио Глинки. Г. Болконский] сказал ей, что два купца принесли двойную сумму за концерт и просили, чтоб их пустили в залу послушать, как итальянцы поют их любимую песенку из „Руслана“. Эти дружеские известия восхитили меня; я рад, что это торжество случилось в мое отсутствие, и в то самое время, когда парижские журналы отзываются обо мне с похвалою».

В парижском журнале «Corsaire-Satan» (24 мая 1845) было напечатано известие о том, что итальянцы пели в Петербурге музыку Глинки (перепечатанное из других журна-

лов), и было прибавлено, что «с'а
été, même pour le compatriotes
de l'auteur, une véritable
révélation. Interprété par
ces grands artistes, M. Glinka ne peut manquer
de conquérir un rang à coté des
maîtres les plus estimés, et ses
ouvrages seront appréciés
bientôt à leur juste valeur». (Даже
для соотечественников автора это было точно
откровение. При исполнении этих великих
артистов г. Глинка, конечно, скоро завоюет
себе место наряду с самыми уважаемыми
композиторами, и его сочинения скоро будут
оценены по своему достоинству.) Итак, нуж-
ны были иностранные артисты, чтоб оценить
и заставить русскую публику оценить значе-
ние Глинки! Уже и прежде нужно было влия-
ние Листа для того, чтоб у нас вспомнили о
позабытом, посреди нас же, великом компо-
зиторе нашем! Статей о Глинке было напеча-
тано в Париже очень много (несмотря на то,
что Глинка давал лишь несколько отрывков
своих сочинений): в Петербурге никогда не
было написано столько о всех сочинениях

Глинки вместе. «Le monde musical» (17 апреля 1845 года) говорил, что вообще музыка Глинки отличается чрезвычайною оригинальностью, большим гармоническим богатством и инструментовкою весьма остроумною и пикантною, а в конце статьи прибавлял: «Никто не жаловался на обилие русской музыки в этих концертах. Русские сделали для музыки то же, что для образованности, они пошли быстро». Были также пространные статьи о Глинке в «Illustration» (26 апреля), в «Gazette musicale» (20 апреля), в «Revue Britannique» (т. 26, стр. 459), которых я не привожу здесь только для краткости. Везде говорится с большим энтузиазмом об оригинальности, свежести и новосте концепции, своеобразности ритмов, о мастерстве глинкинского оркестра и гармонии; в некоторых представляются очерки биографии Глинки, а «Revue Britannique» говорит в конце: «Вот г. Глинка теперь в Париже. Неужели же наши либреттисты выпустят его из рук? Почему Большая наша опера не поручит ему написать оперу? Почему и Комической опере не сделать того же?.. Но я уже слышу отчаянный вопль наших золотых ме-

далее, которые жалуются на то, что директоры театров отстраняют их. Не станем делать врагов художнику, столько же скромному по характеру, сколько великому по таланту».

Но самая важная в критическом отношении и пространная статья была написана Берлиозом в «Journal des Débats» (16 апреля 1845 года) под названием: «Michel de Glinka». Она начиналась краткою и весьма верною биографиею нашего композитора (материалы для которой доставил ему друг и искренний обожатель Глинки М[ельгунов] — пансионский его товарищ, которого статья по поводу «Жизни за царя» была приведена выше). Критические суждения Берлиоза о Глинке весьма верны. Со всегдашним глубоким тактом и поэтическим инстинктом своим Берлиоз прямо и смело высказал, что «Руслан и Людмила» в ряду художественных произведений стоит выше, чем «Жизнь за царя». «Эта опера, — говорит он, — фантастического и полуориентального характера столько не похожа на „Жизнь за царя“, что подумаешь, что написана совершенно другим композитором. Талант автора является здесь зреее и могуществен-

нее. „Руслан“, без сомнения, есть шаг вперед, новая фаза в развитии Глинки. В первой его опере, сквозь мелодии, запечатленные свежим и правдивым колоритом национальности, слышно было все-таки влияние Италии, [64] во второй же опере, когда обратишь внимание на важную роль оркестра в ней, на красоту гармонической основы, на мастерство инструментовки, чувствуешь, напротив, влияние Германии». Так глубоко и ясно никто еще не признавал у нас значения новой оперы, и прошло три года со времени ее появления, прежде чем музыкант-француз дал узнать России, из французских газет, какое великое произведение было у нас создано, которого цены у нас не подозревали. В статье своей Берлиоз говорил о Глинке: «Талант его в высшей степени гибок и разнообразен; его стиль обладает редким свойством подвергаться превращениям по воле композитора, смотря по требованиям и характеру сюжета. Он становится простым, наивным и, однакоже, никогда не унижается до оборотов пошлых. У его мелодий есть какие-то неожиданные звуки, периоды прелестной странности. Он великий

гармонист и пишет для инструментов с таким тщанием и знанием потаеннейших средств их, что оркестр его есть один из самых новых и свежих оркестров нашего времени... Глинка обладает замечательною мелодическою оригинальностью: это качество весьма редкое; и если композитор обладает вместе с тем примечательною гармониею и прекрасною инструментовкою, решительною, отчетливою и колоритною, то он вполне имеет право занять место в ряду отличнейших композиторов своего времени. Автор „Руслана“ именно таков».

Несколько позже Берлиоз писал к А. Ф. Львову в письме (находящемся нынче в императорской Публичной библиотеке), что «только слыша в оркестре сочинение Глинки, он оценил его вполне и что о нем нельзя было иметь и тени понятия по отрывкам, слышанным за фортепиано».

Несмотря, однакоже, на все это и на то, что Глинка писал про парижские свои дебюты своей матери (для ее и для собственного утешения), он не произвел никакого почти впечатления на самую публику французскую. В

«Записках», т. е. через десять лет после своего концерта, он сам хладнокровно признается, что имел в Париже только *succès d'estime*. Иначе навряд ли могло быть с публикой, вообще очень маломузыкальной, весьма туго знакомящеюся с произведениями искусства других народов и исключительно питающеюся в то время Мейербером, с одной стороны, и итальянской оперой, с другой стороны. Тогдашняя мода на Бетховена вовсе еще не доказывает, чтоб его любили искренно и глубоко понимали в это время в Париже.

Наконец после долгой переписки с матерью своею Глинка получил согласие ее на исполнение давнишней фантазии своей, путешествие по Испании, и выехал из Парижа в половине мая 1845 года. Общий вид Испании мало поразил его сначала и не произвел особенно благоприятного впечатления; но здесь случилось прямо наоборот тому, что было при первом въезде его в Петербурге и в Париже. Когда Глинка, еще мальчиком, привезен был в первый раз из деревни в Петербург, город этот произвел на него сильнейшее впечатление и чрезвычайно понравился ему. Так

было и с Парижем в 1845 году; все письма его, вовремя первого пребывания в этом городе, наполнены похвалами Парижу. Но оба впечатления эти не сохранились, и Глинка точно так же мало любил впоследствии Париж, как и Петербург. Испания же мало понравилась ему вначале; зато тем более и крепче стал он любить ее впоследствии.

Глинка прожил в Испании два года, т. е. от половины 1845 до 1847 года, и многочисленные письма, относящиеся к этому периоду, все свидетельствуют о том, как ему хорошо и привольно было в этой стране, как ему нравилась и природа, и климат, и люди, и обычаи, и музыка. Прибавим, что «вообще немногие путешественники в Испании путешествовали так удачно, как он; что он не ожидал такого радушия, такого гостеприимства, такого благородства, какие нашел». «Здесь, — говорит он, — деньгами дружбы и благосклонности не приобретешь, а ласкою все на свете!» «Наконец-то нашел я приятное и мирное убежище, — пишет он в ноябре 1845 года; — если я здесь иногда страдаю, это больше от грустных воспоминаний, кои не совсем еще изгла-

дились из моей памяти. Без сомнения, нет края любопытнее Испании во всех отношениях». «Мне в Испании так хорошо, — пишет он в июле 1846 года, — что мне кажется, будто я здесь родился». Во многих письмах к матери своей он повторяет, что нигде и никогда ему не было так хорошо, как в Испании, и он сам замечает, что, быть может, это происходит от того, что Испания и испанцы имеют много общего и родственного с Россией и русскими (что было замечено уже несколько раз и многими писателями); на обеих странах печать ориентальности сохранилась в сильной степени, и оттого-то Глинку так влекло к испанским мелодиям, к изучению испанской музыки, к созданию музыки в испанском роде. Еще уезжая из Парижа, он писал, что, кроме оперы в испанском роде, он «имеет в виду и другие сочинения».

Большая часть писем этого периода содержит описание испанской природы, испанских местностей и веселого препровождения времени посреди всего того, что ему нравилось и что в высшей степени было ему родственно. Но везде ясно выступает на первом

плане намерение изучить элементы испанской музыки. Глинка в эти два года больше всего прожил в трех пунктах Испании: в Вальядолиде, в Мадриде и Севилье (остальное время проведено в небольших переездах по всем знаменитейшим испанским местностям), и в каждом из этих городов, мы видим, он прежде всего ищет средства услышать испанское пение, музыку, увидеть танцы. Из Памплоны он пишет (22 мая 1845 года) при описании театра, в котором был в первый же день приезда своего: «После драмы танцевали национальный танец хота (Jota). К сожалению, как и у нас, страсть к итальянской музыке до такой степени овладела музыкантами, что национальная музыка совершенно искажена; в пляске также многое я подметил в подражание французским балетмейстерам. Несмотря на это, в общем эта пляска жива и занимательна...». «Вечером, — пишет Глинка из Вальядолида (4 июля 1845 года), — большую часть посещаю знакомых, играю на фортепиано с гитарами и скрипками, а когда остаюсь дома, собираются у нас, и мы поем национальные испанские песни хором и тан-

цуем, как давно со мною не случилось... Один из знакомых студентов — отличный гитарист; мы с ним отличаемся почти каждый вечер, как некогда в Петербурге с дядюшкой Иваном Андреевичем на фортепиано в четыре руки». «В музыкальном отношении, — читаем мы в письме оттуда же, от 6 июля, — представляется много любопытного, но отыскивать эти народные песни нелегко, еще труднее уловить национальный характер испанской музыки. Все это дает пищу моему беспокойному воображению, и, чем труднее достижение цели, тем я, как всегда, упорнее и постояннее стремлюсь к ней».

В Мадрид Глинка приехал в сентябре того же года и остался так доволен оркестром главного мадридского театра, что решился написать что-нибудь в испанском роде. Выбор его остановился на одном национальном танце, слышанном еще в Вальядолиде. «По вечерам, — говорит в своих „Записках“ Глинка, описывая препровождение времени в этом последнем городе, — собирались у нас соседи, соседки и знакомые, пели, плясали и беседовали. Между знакомыми сын одного та-

мошнего негодцианта, по имени Feliz Castilla, бойко играл на гитаре, в особенности арагонскую хоту, которую с его вариациями я удержал в памяти и потом в Мадриде в сентябре и октябре сделал из них пьесу под именем „Capriccio brillante“. [65]

Нельзя не остановиться на этих скромных словах нашего композитора, который приписывает честь создания одного из высших своих произведений какому-то незначительному гитаристу потому только, что его импровизации подали первый повод к зачатию этого произведения. Каково бы ни было мастерство Феликса Кастильи, но все-таки его инструмент один из самых жалких, бедных и неполных инструментов в мире. Как мог он выполнить на нем (если бы даже предположить в нем талант и науку Глинки) подробности, возможные только для оркестра и явно для него задуманные и притом еще для необыкновенно сложного оркестра нашего времени? Здесь не могло быть речи о простом переложении для многих и разнообразных инструментов того, что исполнял первоначально один инструмент: сочинение этой

пьесы нераздельно всеми формами своими с самим оркестром; Феликс Кастилья доставил Глинке одну только общую мелодию, одну самую общую канву вариаций, да и то разве некоторых, весьма немногих.

„Арагонская хота“ (Jota aragonesa), или „Capriccio brillante“, как Глинка называл эту пьесу, принадлежит к числу лучших и оригинальнейших произведений Глинки. Ритм танца, столько раз послуживший Глинке для лучших инструментальных его вещей, как кажется, часто» бывший первым поводом и шпорою для деятельности его фантазии (мазурка поляков в лесу, великолепный польский и горячий краковяк в «Жизни за царя», лезгинка и прочие танцы в «Руслане и Людмиле», танцевальные ритмы многих мелодий в разных романсах и многих местах этой же оперы), оказал ему ту же услугу и в настоящем случае, и из мелодии плясовой разросло целое великолепное фантастическое дерево, выразившее зараз в чудных формах своих и прелесть испанской национальности, и всю красоту глинкинской фантазии. Оркестр причудлив, замысловат и между тем светел,

как в «Руслане и Людмиле»; он то массивен, то воздушен, поминутно поражает неожиданным и чем-то, никогда не слыханным точно так же, как и гармонии, контрапунктные движения, следующие одно за другим, рассыпанные по всей пьесе со свободой и легкостью высшего мастерства. Иногда точно слышишь соединение разных ритмов вместе, про которое говорит Глинка при описании некоторых испанских танцев. [66] Все вместе имеет много восточного колорита, точно так же как «Руслан и Людмила», дышит такою же роскошью красок, таким же очарованием фантазии. Плагальные (церковные) каденцы, естественно, играют здесь весьма важную роль, но, сверх всего этого, одним из замечательнейших мест этого превосходного произведения есть то, где Глинка, не зная о существовании второй бетховенской мессы, встретился с Бетховеном в технической оригинальнейшей подробности: это употребление литавр для особенного гармонического диссонансного эффекта у Глинки в конце «Хоты», у Бетховена в самом конце «Dona nobis».

«Кончив „Хоту“, — говорит Глинка в „За-

писках“, — я внимательно продолжал изучать испанскую музыку, а именно: напевы простолюдинов. Хаживал ко мне один *zagal* (погонщик мулов при дилижансе) и пел народные песни, которые я старался уловить и положить на ноты. Две сегидильи ламанчские (*seguidillas manchegas, airs de la Mancha*) мне особенно понравились и впоследствии послужили для второй испанской увертюры».

Я приведу здесь выписки из некоторых писем этой эпохи, которые покажут в полном свете и стремления, и ожидания, и занятия Глинки в бытность его в Испании: «Я далеко еще не вполне знаком с испанской музыкой; но я надеюсь, что моя страсть к Испании будет благоприятна моему вдохновению, а благосклонность, которую мне не перестают оказывать во всех случаях, не изменится при моем дебюте. Если я добьюсь успеха, то, конечно, не остановлюсь на первом своем опыте (т. е. на „Хоте“) и буду продолжать сочинять в стиле, совершенно отличном от стиля прежних моих произведений, но который мне столько же симпатичен, как и страна, в которой имею счастье жить в настоящую мину-

ту... Изучение народной музыки представля-
ет мне здесь немало затруднений. Цивилиза-
ция нанесла здесь, как и в остальной Европе,
тяжкие удары старинным народным нравам,
и потому нужно много времени и терпения
для того, чтобы добиться национальных пе-
сен, потому что в Испании водворились нын-
че новейшие мелодии, принадлежащие ско-
рее итальянскому, чем испанскому характе-
ру» (письмо на французском языке от 8 сен-
тября 1845 года). Из Мадрида он пишет в сен-
тябре же: «Здесь я не нашел еще возможности
продолжать изучение национальной испан-
ской музыки; в театре и везде господствует
итальянская музыка». «В Мадриде живу спо-
койно и приятно, — пишет Глинка 21 октяб-
ря, — отыскал певцов и гитаристов, поющих
и играющих отлично-хорошо национальные
испанские песни. По вечерам приходят иг-
рать и петь, и я перенимаю их песни и запи-
сываю в особенной для этого книжке. [67] На
днях решится, буду ли я дебютировать как
композитор в Мадриде? Кажется, что дело
устроится хорошо. Любопытен я знать, как
примут здесь мою музыку?».

Но в следующем письме (от 13 ноября) читаем: «Хотя все уже было прилажено для исполнения моей музыки на одном из лучших театров Мадрида, но по обстоятельствам и распоряжениям театра теперь дают оперы и балеты, а я, не желая дать мои сочинения как-нибудь, решился отложить это до другого, более удобного случая и не терять времени понапрасну». В феврале 1846 года Глинка имел снова надежду исполнить свои сочинения перед мадридскою публикой; из Гренады он писал: «Спешу в Мадрид, чтобы начать мои музыкальные предприятия; уже до моего отъезда, в ноябре, все было прилажено для моего дебюта». Но итальянская опера опять помешала Глинке: «Вот опять я встретился здесь со своими врагами (пишет Глинка в письмах от 9 апреля и 6 мая 1846 года из Мадрида на французском языке): итальянцы завладели со своими „Лучией“, „Сомнамбулой“, Беллини, Верди, Доницетти и со своею вечною félicita лучшим мадридским театром и испанскою публикой, которая, как все публики на свете, преклоняется перед модными идолами...». «Здесь теперь превосходный ита-

льянский театр, который я не посещаю, потому что давно уже мне наскучила итальянская музыка, и так как все внимание публики обращено теперь на итальянцев, то мне не приходится теперь дать мои пьесы на театр». Таким образом, испанские сочинения Глинки не были исполнены в Испании, и только трио «Не томи, родимый» было исполнено в ноябре 1846 года в придворном концерте, в чем немало помог Глинке придворный фортепианист дон Хуан Гельбенцу, который был с ним приятель.

Между тем, Глинка продолжал свои занятия. В Гренаде он отыскал молодую милостивую андалузянку, которая славилась пением народных песен. («Ей было лет 20, - говорит Глинка в „Записках“; — она была небольшого роста, интересной физиономии, сложения крепкого». Ножка ее была детская, голос очень приятный. Ее звали Lola, сокращенное имя от Dolores.) С нею пробыл он до половины лета 1846 года, учась от нее испанскому пению и в то же время стараясь образовать ее голос; но убедившись наконец, что из нее артистки никогда не выйдет, он с нею расстал-

ся. Он часто слушал пение цыган, сопровождаемое пляскою* не пропуская никакого случая слушать всяких известных певцов певиц народных песен в Гренаде и Севилье и вообще в южной Испании, где национальность гораздо более сохранилась, чем в северной средней Испании, и даже сам учился национальным пляскам, «потому что, — пишет он (27 декабря 1845 года), — изучение народных песен пляски равно необходимо для изучения народной испанской музыки. Это изучение сопряжено с большими затруднениями. Каждый поет по-своему...» «Чтобы вполне уразуметь дело, учусь три раза в неделю, па 10 франков в месяц, у первого здешнего танцовального учителя и работаю руками и ногами. Вам это покажется, может быть, странно, но здесь музыка и пляска неразлучны. Изучение народной русской музыки в моей молодости повело меня к сочинению „Жизни за царя“ и „Руслана“. Надеюсь, что и теперь хлопоту не понапрасну» (письмо 17 января 1846 года).

Весь 1846 и первую половину 1847 года Глинка провел в Мадриде и Севилье. Везде

попрежнему был восхищен природой и людьми, везде благословлял судьбу, приведшую его в Испанию, и продолжал прислушиваться к звукам испанской национальной музыки. Однакож он ничего не сочинил во все время пребывания в Испании, кроме гениальной своей «Хоты», и летом 1847 года уехал из Испании, ничего не увезя и «этой благодатной страны», кроме богатого запаса национальных мелодий и самых счастливых воспоминаний.

Его сопровождал молодой испанец, дон Педро Фернандес, с которым он познакомился в Мадриде в мае 1846 года. Он был немного музыкант, назначал себя для музыкальной карьеры, и Глинка, сблизившись с ним, сначала руководствовал его в изучении фортепианной игры (дон Педро при нем твердил этюды Крамера и проч.); впоследствии Глинка взял его себе в спутники и не разлучался уже с ним во всех путешествиях своих по Европе, до самого 1856 года. Вообще всегда Глинка, с самой юности своей, отличался совершенною неспособностью во всех подробностях практической жизни, и ему всегда был нужен кто-

нибудь, кто бы за него всем распоряжался и брал на себя всю часть материальных хлопот. Ему всегда была нужна нянька. Такою нянькою были ему, смотря по тому, где и с кем он находился, то мать его, то родственники, то приятели; первое путешествие он делал с знакомыми, второе также, из России до Парижа. В Париже, отправляясь в Испанию, он завел знакомство с рекомендованным ему испанцем, который и сопутствовал ему в качестве мажордома, как говорит Глинка в письмах. В Испании он также никогда не оставался один: рекомендаций следовали одна за другою, и его, так сказать, сдавали с рук на руки из одного города в другой, что ему было особенно легко потому, что он привык во время путешествий своих тратить деньги по-русски, т. е. щедрою рукою. Наконец, в те годы, когда лета начали давать ему чувствовать свою тяжесть, ему еще менее осталось возможности быть одному в домашнем быту и в путешествиях, и дон Педро занял, весьма для него кстати, среднюю роль между близким человеком, приятелем или родственником и преданным слугою. Во время юношеских лет Глинки

с ним был неразлучен слуга Яков, приехавший с ним вместе из деревни и принимавший участие в музыкальных делах своего господина, потому что играл на контрабасе (принадлежа прежде к оркестру его дяди). Он занимал немаловажную роль на всех пробах сочинений своего барина и на разных музыкальных сходках и проделках, которых у Глинки бывало немало до первого его заграничного путешествия; еще в конце 30-х годов после «Жизни за царя» Яков опять упоминается в «Записках» Глинки: он сопровождает своего барина в Малороссию, в путешествие для набора малолетних певчих и участвует в оркестровых пробах (в то время, когда Глинка гостил у помещика Т[арновского]) первых номеров «Руслана и Людмилы», а именно персидского хора и баллады Финна. В последний раз упоминается об этом преданном музыкальном слуге при описании того вечера, где Глинка, уезжая в 1840 году из Петербурга, прощался со всеми друзьями и в первый раз пел свою гениально-страстную «Прощальную песнь». Верный и неизбежный Яков и тут участвовал в аккомпанементе со своим кон-

трабасом и также в числе друзей прощался с барином, которого так любил и которому был чрезвычайно полезен в продолжение многих годов радости и печали. Дон Педро с небольшими своими музыкальными познаниями был также очень полезен Глинке: аккомпанировал ему на гитаре или на фортепиано, писал или переписывал нужные ноты, но вместе с тем не надоедал излишними музыкальными претензиями и в то же время служил хорошею нянькою. Глинка столько привык к этой няньке, что, несмотря на многие недостатки его характера (в особенности упрямство и ограниченность), ужился с ним в продолжение целых десяти лет.

Мать Глинки, в то время уже в преклонных летах и страдавшая глазами, сильно желала увидеть до смерти своего любезного, дорогого сына; она настойчиво требовала его возвращения в Россию, и, покинув свою «благословенную Испанию», Глинка быстро проехал в Европу и в конце июля 1847 года был уже в деревне у своей матери.

«Я прибыл в Новоспасское в добром здравье (рассказывает Глинка в своих „Запис-

ках“), но скоро почувствовал, что аппетит и сон начали исчезать. Желая поддержать себя, я для гимнастики начал маленьким топором рубить лишние липы (коих было множество), чтобы дать простор дубам, вязам и другим деревьям. Нет сомнения, что я надсадил себя и начал чувствовать болезненные ощущения в животе; первого сентября у меня сделалось сильное нервное раздражение, которое скоро усилилось, и невыносимо мучительное замирание в животе терзало меня как в Венеции в 1833 году». Эта болезнь принудила его остаться всю зиму в Смоленске. Во все время своего пребывания там он имел в своем распоряжении рояль, который был ему ссужен его приятелем полковником Р[оманусом]. «В знак признательности я посвятил ему две фортепианные в то время написанные „пьесы: „Souvenir d'une Mazurka“ и „Valsecarole“, изданные впоследствии под названием: „Привет отчизне“. Тогда, в отсутствие Педро, оставшись один, в сумерки, я почувствовал такую глубокую тоску, что, рыдая, молился умственно и выимпровизировал молитву, без слов, для фортепиано, которую посвятил дон Пед-

ро... Мы жили в доме родственника У[шакова], и для дочери его я написал вариации на шотландскую тему; для сестры, Людмилы Ивановны, — романс „Милочка“, которого мелодия взята мною из „Хоты“, часто слышанной мною в Вальядолиде. В ноябре матушка отправилась в Петербург; сестра Людмила, по искренней своей дружбе ко мне, решилась провести со мною часть зимы в Смоленске. Мы жили душа в душу, и, несмотря на мои страдания, нам было хорошо вместе. Я сидел безвыходно дома, утром сочинял. Кроме означенных уже пьес, написал романс: „Ты скоро меня позабудешь“. К числу приятных воспоминаний этого времени относится воспоминание о парадном обеде, данном ему смоленским дворянством, в январе 1848 года. (Обед этот был тогда же описан в „Северной пчеле“.)

Но несмотря на все тихие удовольствия тогдашней жизни в кругу родственников, друзей и почитателей его таланта, Глинке не жилось в России, и притом его здоровье требовало климата более умеренного. „Каждый день я был на балах и вечерах и неоднократно дол-

жен был потешать публику пением и игрою на фортепиано. Эта суматошная жизнь еще более раздражила мои нервы; я впал в дикое отчаяние и упросил сестру выпроводить меня в Варшаву“.

Он уехал туда в марте 1848 года и не остался празден; он был полон идей и новых форм, просившихся наружу. У наместника царства польского, князя Варшавского, был свой оркестр, и так как князь был очень расположен к Глинке и часто приглашал его к себе на обеды и другие собрания, то и просил его заниматься иногда этим оркестром. „Оркестр был не совсем хорош, — говорит Глинка в «Записках», — но для меня это было все-таки полезно. Я дал капельмейстеру Паленсу испанский танец халео (jaleo de Jeres). Музыка эта очень понравилась светлейшему, и он приказывал часто играть ее в присутствии гостей, и потом, по приказанию князя, танец халео на эту музыку поставили на Варшавском театре. Для этого же оркестра Паленс сократил «Хоту»; наинструментовал, по моему указанию, «Молитву» с тромбоном *obligato*, и она была небезэффектна. Тогда же я написал из четы-

рех испанских мелодий попури на оркестр, названный мною тогда «Recuerdos de Castilla» («Воспоминание о Кастилии»). Оркестр князя исполнял недурно эту пьесу. Неоднократные мои покушения сделать что-нибудь из андалузских мелодий остались без всякого успеха: большая часть из них основана на восточной гамме, вовсе непохожей на нашу. Разучили польский из «Жизни за царя» с хором, а также знаменитый хор из «Ифигении в Тавриде» Глюка: хор фурий. Таким образом музыку Глюка в исполнении я услышал в первый раз в Варшаве и с тех пор начал изучать его музыку... Осенью, в сентябре, появилась холера в Варшаве. Из предосторожности я не выходил из комнат, тем более, что мимо нашего дома ежедневно провожали много похорон. Сидя дома, я принялся за дело, написал романсы: «Слышу ли голос твой» (слова Лермонтова), «Заздравный кубок» Пушкина, который я посвятил вдове Клико, и Маргариту из «Фауста» Гете, переведенного Губером. Стихи для этих романсов указал мне П. П. Дубровский. Я познакомился с ним еще в 1847 году в проезд мой через Варшаву. В 1848 году он по-

стоянно навещал меня, сопутствовал часто в прогулках; очень часто читал мне, и мы прочли с ним большую часть русских писателей и других авторов, в особенности Шекспира. В то время случайно я нашел сближение между свадебного песнью «Из-за гор, гор, высоких гор», которую я слышал в деревне, и плясовую «Камаринскою», всем известною. И вдруг фантазия моя разыгралась, и я, вместо фортепиано (Глинка прежде пробовал сочинить «Камаринскую» для фортепиано, как о том уже упомянуто выше), написал пьесу на оркестр под именем «Свадебная и плясовая». Я могу уверить, что руководствовался при сочинении этой пьесы единственно внутренним музыкальным чувством, не думая ни о том, что происходит на свадьбах, ни как гуляет наш православный народ и как может запоздалый пьяный стучать в дверь, чтобы ему отворили. Несмотря на это [Ростислав] на репетиции «Камаринской» сам говорил мне, что он, объясняя мою «Камаринскую» государыне, сказал ей в последней части этой пьесы (а именно там, где сперва валторны держат педаль на *fis*, а потом трубы на *C*), что это место

изображает, как пьяный стучится в двери избы. Это соображение мне кажется приятельским угощением, которым не раз потчуют в жизни.

Глинка остался в Варшаве до ноября 1848 года, следовательно, все исчисленные пьесы написаны им в течение одного года с небольшим. Их можно считать результатом испанского путешествия, результатом того счастливого настроения духа, в котором он постоянно находился в «своей благодатной, в своей благословенной Испании», как ее много раз называет. Для него в это время наступил опять-таки тот же период светлого, плодотворного художественного настроения, как в период перед созданием «Жизни за царя» или, еще лучше, перед созданием «Руслана и Людмилы». Романсы и мелкие пьесы для фортепиано и оркестра всегда являлись у Глинки как бы первыми пробами более значительных произведений, так что большие его произведения замыкают собою всякий раз целый предшествовавший период деятельности, собирают в себе, как бы в одном центре, разрозненные лучи художественных намерений,

чувств и мыслей. Нет сомнения, что в Глинке созревали силы для создания третьего великого произведения, которое, быть может, было бы еще настолько выше «Руслана и Людмилы», насколько, например, романсы «Маргарита», «Ты скоро меня позабудешь», «К ней», «Слышу ли голос», «О милая дева» еще выше, чем «В крови горит», «Я помню чудное мгновенье», «О дева чудная», «Фантазия» и проч., и насколько, в свою очередь, романсы этого периода выше романсов, написанных после первого заграничного путешествия до «Жизни за царя».

Если рассматривать даже одну только внешнюю форму, произведения этого периода в развитии Глинки представляют такие чудеса формы, каких не встретить во всех прежних подобных произведениях прежних периодов, так что даже между фортепианными пьесами лучше и совершеннее у Глинки (несмотря на недостаток специального у него таланта для фортепианного сочинения) те пьесы, которые сочинены после поездки в Испанию: баркарола, «Souvenir d'une Mazurque» и вариации на шотландскую тему, в числе ко-

торых вторая вариация есть маленькое совершенство в своем роде, не недостойное Бетховена. [68]

Романсы этого периода имеют главным отличием своим, кроме чрезвычайной красоты формы и страсти, широкий размах декламации, близко напоминающей Глюка; к каждому из них еще меньше, чем к прежним, идет название «романса»: хотелось бы найти для них новое музыкальное название, чтобы выразить особенность и грандиозность их лирического направления. В «Маргарите» Глинка встретился по сюжету с Шубертом, в романсе «О милая дева» по форме с Шопеном и превзошел обоих своих предшественников.

Шопен был всегда одним из главных учителей и прототипов Глинки, так что можно смело сказать, не будь Шопена перед Глинкой, этот последний был бы совершенно иной и не проникнулся бы тем духом последнего бетховенского периода, который был ему столько родственен по натуре и который так надолго, а быть может, и навсегда остался бы ему чужд без популяризирующего посредства Шопена. Глинка часто и много употреблял

шопеновские формы: не только в романсах, но и в обеих операх они слышны весьма сильно. Уже в «Жизни за царя» был один номер прямого шопеновского происхождения — мазурка в сцене поляков в лесу; [69] но и здесь Глинка выходил из тесноты и, так сказать, ограниченности шопеновского обычного настроения и умел раздвинуть горизонт, не переставая сам быть субъективнейшим лириком. В последующих романсах и в «Руслане и Людмиле» он продолжал обращаться к духу и формам Шопена, но просветляя их могучею здоровьем своей полной художественной натуры, освобождая их от крайней односторонности и болезненности, а иногда и мелкости. Романс последнего периода в развитии Глинки: «О милая дева» имеет в себе также много шопеновского, но и здесь шопеновские формы возведены в высшую, солнечную сферу другого творческого духа.

Инструментальные вещи последнего периода также заставляли предполагать новую будущность для художественной деятельности Глинки. Они являются совершенною новостью в ряду всего созданного им и именно

обещают ту музыку «в совершенно новом роде», о которой Глинка говорит в письмах своих из Испании. Антракты прежних двух опер и особенно все инструментальные места «Руслана и Людмилы» показывали особенное, своеобразное направление Глинки в инструментальной музыке, стремление к созданию своих форм инструментальной фантазии или скерцо; но там рамки объективного, строго определенного сюжета налагали свои цепи, и Глинка нашел форму для своей идеи лишь в последний период деятельности, создал «Хоту» и «Камаринскую», которые, подобно романсам этого же периода, прямо указывают на новое, более обширное, великое произведение, но в то же время и сами являются проявлениями совершеннейшей художественности. «Камаринскую» Глинка сам любил называть «русским скерцом», и истинная национальность этого произведения, столько же народного, сколько и глубоко художественного, доказалась лучше всего тем, что немедленно по своем появлении оно стало известно и любимо во всех кругах русского общества, популяризировалось с тою быстротою, какая

бывает уделом лишь немногих и редких художественных произведений, имеющих отношения к той или другой из числа самых животрепещущих сторон общественной современности, и которая служит в то же время ручательством вечной их жизни: гениальность, уложившаяся в общедоступные национальные формы, имеет даже и для массы силу неотразимую, громовую.

И, однакоже, несмотря на все, что настроение духа Глинки обещало для будущего по возвращении его из чужих краев, он уже не произвел того великого творения, к которому направлялись тогда все силы его, которого искала и требовала душа его и которого первые аккорды он брал в романсах и инструментальных произведениях последнего своего периода. Все последние годы его являются выражением этого стремления, мучительною борьбой этого стремления с безнадежностью выполнения, и доказательством тому остались столько же в «Записках», сколько и в современных письмах Глинки. Но какие же были причины этого начинавшегося обессиления таланта, до тех пор столь мощного и смелого?

Одна из них заключалась в болезнях и годах, которые начинали давать чувствовать всю свою тяжесть человеку, прошедшему юность беспокойную и мятежную. Еще в письмах из Испании Глинка начинает уже говорить о том, что чувствует бремя лет на плечах своих, что не находит уже в себе прежней живости и свежести впечатлений, что начинает тучнеть и вместе с тем ощущает во всем существе своем наступление какой-то лени, потребность покоя и невозмутимости. Другая причина заключалась в той среде, в которой находился Глинка. Время и смерть разлучили его с большею частью его сверстников, друзей и товарищей: ряды их с каждым годом все более редели вокруг него, и молодое поколение, несмотря на весь свой энтузиазм и поклонение его гению, не могло заменить того кружка близких, посреди которого окрылялось прежде его вдохновение; отсутствие ровесников слишком было ему незаменимо, слишком чувствительно. Наконец, даже и тот небольшой кружок энтузиастических поклонников его таланта, который вокруг него остался в последние годы жизни, как его ма-

ленький двор, как его верная лейб-гвардия, не в состоянии был удовлетворять тем потребностям общего сочувствия, которые были одною из основных черт его характера, хотя он постоянно мало нуждался в чьем бы то ни было сочувствии к его произведениям. В этом совершенно верно прилагаются к нему слова Листа о Шопене, с которым Глинка имел так много общего в натуре: «Он очень определенно чувствовал свое высокое превосходство; но, быть может, до него не доходило столько эха и отражения извне, сколько необходимо было ему для спокойного сознания в том, что его вполне оцениют. Ему недоставало общественных рукоплесканий, и, конечно, он сам себя спрашивал, в какой мере могут избранные салоны заменить своим энтузиазмом ту толпу, которой он избегал? Немногие понимали его, но из числа этих многие ли достаточно понимали его? Быть может, неопределенное недовольство самим собою глухо грызло его. Похвалы почти шокировали его. Те похвалы, на которые он имел право, не доносились до него большими массами, и он поневоле оставался недоволен похвалами от-

дельных лиц. Сквозь все учтивые фразы, которыми он стряхивал их с себя, как докучную пыль, можно было, при небольшой проницательности, заметить, что он считал себя не только мало, но худо аплодированным, и потому предпочитал оставаться невозмущенным в своем уединении и чувстве». [70] «Что значат букеты для того, чье чело призывает на себя бессмертные лавры?» — восклицает в другом месте Лист, столько же глубоко понимавший натуру, как и произведения Шопена, и потому превосходно передавший и то, и другое.

Да, подобно Шопену, Глинка с самого «Руслана и Людмилы» глубоко был уязвлен в своей справедливой гордости, и эта болезнь была едче и чувствительнее для него всех остальных душевных и телесных его болезней. Есть натуры могучие, гигантские, которые могут сносить несправедливое равнодушие и холодность массы, как бы не удаивая их даже взора, и продолжают безостановочно свое триумфальное шествие к славе и бессмертию. Таковы были Бах и Бетховен, забытые, не признанные в последние годы сво-

ей жизни, именно тогда, когда создавали высшие произведения, совершали настоящую задачу своей жизни. Но есть другие натуры, менее сильные, которые нуждаются в том, чтобы рукоплескания и восторг народной массы поднимали их на крыльях своих, которые теряют всю силу, всю бодрость, когда нет ни этих рукоплесканий, ни этих восторгов. К породе таких натур принадлежали многие из благороднейших художников нашего времени, каковы Шуман и Шопен, и к числу их относился также и Глинка. После «Руслана и Людмилы», после всего того, что ему пришлось услышать от своих соотечественников в благодарность за самое колоссальное проявление русского музыкального искусства, он отдохнул сердцем и душою в Испании, где ему особенно хорошо было, «быть может, именно потому, что там никто его не трогает» (как он много раз пишет в своих испанских письмах). Глинка воротился на родину с богатым запасом нового, нетронутого материала, и прежние его страдания все возобновились. Годы и усталость довершили то, что было начато такими внешними обстоятельствами, и

он более не мог размахнуть попрежнему крылья свои. Но артистическая натура не замолкла в нем, и до последней минуты его жизни художественные замыслы не покидали его фантазии.

С самого возвращения из Испании Глинка не жил уже постоянно на одном месте: беспокойная, неудовлетворенная натура его требовала частой перемены во всем и находила некоторое успокоение лишь в частых путешествиях. [71] Прожив несколько времени в Смоленске, он поспешил уехать в Варшаву, но и там не усидел долго. В ноябре 1848 года приехал в Петербург, остался здесь до весны 1849 и опять уехал в Варшаву, «получа, — говорит он, — письма оттуда, на основании которых мог ожидать много приятного». 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 великим инструментальным сочинениям, которые Глинка привез с собою. [72]

По возвращении в Варшаву Глинка не нашел тех удовольствий, которых ожидал, и ма-

ло-помалу начал чувствовать припадки хандры. Несмотря на то, что иногда ему удавалось даже проводить довольно приятно время с короткими знакомыми и однокашниками, «рассеянная жизнь, — говорит он в „Записках“, — меня искренно не радовала и не навела меня на музыкальные вдохновения. Глубокие музыкальные наслаждения в течение 1849 года ощущал я от игры на органе в евангелической церкви органиста Фрейера. Он превосходно исполнял пьесы Баха, отчетливо действовал ногами, и орган его так хорошо был настроен, что в некоторых пьесах, а именно в фуге В.А.С.Н. и токкате F-dur, он доводил меня до слез. Наконец, хандра в конце лета привела меня к жесточайшей апатии, и большую часть дня я оставался дома, лежа на диване». Однако же нежная привязанность к молодой польке, нравившейся ему, извлекла его на короткое время из этой апатии и повела его к сочинению трех романсов: «О милая дева», «Адель» и «Мери». Глинка много пел в это время: пение его произвело фурор как на гусаров (офицеров, ему знакомых, одного полка, стоявшего тогда в Варшаве), так и на се-

мейство его возлюбленной. Она сама учила его по-польски, а он учил ее пению, и все это вместе на несколько времени заняло его и разбудило художественную деятельность. Легко замечаешь, как он был полон готовых материалов: при первом же побудительном толчке извне он мгновенно хватался за свое искусство, и музыкальные идеи мгновенно выливались страстными, чудными звуками. [73] То чувство, которое он ощущал тогда, едва ли было не последнее поэтическое чувство к женщине в его жизни, потому что он уже не сочинил более ни одного романса, ни одной пламенной мелодии под влиянием женщины, столько ему необходимым. Заметим здесь вскользь, что много раз Глинка и в «Записках», и в письмах говорит с энтузиазмом о француженках; но ни одна из них не расшевелила его артистического чувства во время всех приездов его в Париж. Так постоянно верна была сама себе его натура, и так глубоко нуждался он в родственном элементе славянском для деятельности своей фантазии: в Испании и во всем испанском он находил много общего с родною национальностью

свою; лучшие романсы и произведения последнего времени написаны им в Варшаве, под влиянием поэтического настроения, внушенного поляками, этими «француженками славянского племени».

В этом месте следует упомянуть о знакомстве Глинки с В. П. Энгельгардтом, о котором он говорит в разных местах своих «Записок». Энгельгардты приходились Глинке дальними родственниками, и он провел в семействе их много приятного времени в период своей юности и в последние годы создания «Руслана и Людмилы». Но В. П. Энгельгардт был тогда слишком молод и не мог еще поэтому ни знать, ни оценить великого музыкального таланта своего родственника; но когда Глинка воротился из Испании, он уже был юношей и с первого же знакомства с музыкой Глинки пламенно полюбил ее с фанатическим энтузиазмом. Глинка пишет про него следующие слова: «В. П. Энгельгардт в молодом возрасте страстно полюбил музыку. У него теперь хранятся все мои рукописи, которые можно отыскать, и в копиях то, что в рукописях утрачено. В последнее время его деятельной и

искренней дружбе я одолжен большею частью моих музыкальных наслаждений». К нему-то Глинка написал в эту эпоху несколько интересных писем, которые я приведу здесь в отрывках. В октябре 1849 года он писал ему: «Четыре месяца тому назад я прибыл сюда благополучно и в самом лучшем расположении духа. Но не прошло и двух недель, как нервы мои, бог знает отчего, начали более и более раздражаться, и мною овладела столь сильная и глубокая хандра, что мне самому перед собою было совестно. Я прибегал ко всем возможным и существовавшим в Варшаве средствам к развлечению, и все понапрасну. Наконец, вполне наскучив всеми шумными и принужденными веселостями, я переехал в уединенную часть города, решил жить дома и посещать весьма малое число искренних знакомых; эта перемена жизни послужила мне в пользу: я чувствую себя лучше, и, кажется, муза моя становится ко мне милостивее».

Несколько недель спустя он писал другому своему родственнику (письмо 11 ноября на французском языке): «Я постоянно сижу с дон

Педро и пользуюсь всяким днем сносной погоды для того, чтобы погулять и провести несколько часов после обеда в одном публичном саду. Там, совершенно свободный, я предаюсь, без всякой помехи от кого бы то ни было, своим мечтаниям и вдохновениям, и хотя частые головные боли и слабеющее зрение не позволяют мне предпринимать обширных работ, но я надеюсь, что мои друзья с удовольствием узнают, что я сочинил три новых романа, из которых один с польскими словами». [74] В следующем 1850 году Глинка писал Энгельгардту из Варшавы же следующее замечательное письмо (26 марта) в ответ на письмо, в котором содержался рассказ о первом исполнении в одном из концертов великого поста в зале дворянского собрания «Хоты» и «Камаринской» в первый раз: «Последнее письмо ваше от 18 марта исполнило сердце мое радостью (чувством, давно уже мне незнакомым от долговременных тяжелых, хотя и неопасных страданий). Или наша публика, доселе ненавидевшая инструментальную музыку, вполне изменилась, или, действительно, эти пьесы, писанные *con amore*, уда-

лись свыше моего ожидания, как бы то ни было, но этот вовсе неожиданный успех чрезвычайно ободрил меня. Поблагодарите господ артистов за их ласковое внимание и честное содействие. Увертюры „Хоту“ и „Камаринскую“ с удовольствием предоставляю для концертов Филармонического общества и других, по вашему усмотрению. Что же касается до „Recuerdos de Castilla“, эта пьеса есть токмо опыт, и я намерен взять две темы из оной для второй испанской увертюры: „Souvenir d'une nuit d'été à Madrid“. Поэтому прошу вас этой последней пьесы нигде не исполнять и никому не давать. О напечатании увертюр „Хота“ и „Камаринская“ за границей поговорим при свидании с вами... В течение нынешнего 1850 года совершится двадцатипятилетие моего посильного служения на поприще народной русской музыки. [75] Многие упрекают меня в лености: пусть эти господа займут мое место на время, тогда убедятся, что с постоянным нервным расстройством и с тем строгим воззрением на искусство, которое мною всегда руководствовало, нельзя много писать. Те ничтожные романсы, кото-

рые, кажется, сами собой вылились в минуту вдохновения, часто стоят мне тяжких усилий. Не повторяться так трудно, как вы и вообразить не можете. Я решился в нынешнем году прекратить фабрику русских романсов, а остаток сил и зрения посвятить более важным трудам».

Нигде, кроме этого письма, Глинка не выразил такой решимости не писать более романсов, и потому письмо это имеет особенную важность. И действительно, кроме двух романсов («Финский залив» и «Не говори, что сердцу больно»), из которых притом первый был задуман уже гораздо прежде, а второй написан только вследствие усиленных просьб одного старинного приятеля, Глинка не сочинял более романсов. Но какие были тому причины? Неужели в самом деле боязнь повторяться или труд работы? В Глинке заключалось столько богатых, нетронутых материалов, что их, без сомнения, достало бы на много других творений: есть природы, которые с самого начала повторяются, другие же никогда не повторяются и не могут повторяться. Глинка принадлежал к последним. Труд и тя-

гость работы не могли также быть препятствием его творчеству, потому что в продолжение всей своей артистической жизни Глинка создавал то быстро-мгновенно, то с некоторым как бы принуждением, и, однакоже, если бы из его «Записок», писем и рассказов мы не знали этих подробностей, мы бы принуждены были думать, что ни одно произведение Глинки (кроме слабых фортепианных вещей) не стоило ему труда, а вылилось в минуту вдохновения мгновенно: такой характер неприготовленности носят они все на себе. Следовательно, к усилиям труда Глинка давно уже должен был привыкнуть в течение тех двадцати пяти лет композиторской деятельности, о которых говорит в этом же самом письме. Итак, причины были не те, о каких он писал. Для Глинки не существовало уже более прежнего окружения его юности, прежнего молодого общества ровесников, вместе с ним стремившегося и поднимавшего его к солнцу славы, восторгов и искусства.

«В начале осени 1850 года, — говорит Глинка в „Записках“, государыня императрица Александра Федоровна приехала в Варшаву;

на другой день приезда ее величества я сочинил романс Ободовского „Палермо“, который посвящен мною государыне и издан под именем „Финский залив“. Новое подтверждение только что высказанной мною мысли о том, что Глинка нисколько не утратил способности создавать мгновенно! Этот романс начат был в Петербурге, еще весною 1849 года, и Глинка, упоминая о своем тогда знакомстве со мною, говорит в „Записках“: „При нем я пробовал сделать музыку на слова Ободовского „Палермо“, написанные в воспоминание пребывания императрицы Александры Федоровны в Палермо, но не успел и взял слова с собою в Варшаву“. Итак, то, чего не удавалось сделать в продолжение целых полутора годов, вылилось в один день, при счастливом расположении духа! Если бы подобное расположение духа могло много раз возобновиться, сколько прекрасных созданий получили бы мы от него!

Глинка был приглашен к императрице, пел сам и аккомпанировал своим ученицам в пении, и был, как всегда, чрезвычайно обласкан императрицею и великою княгинею Оль-

гою Николаевною, которая особенно желала слышать Глинку в этот приезд свой в Варшаву. Романс „Финский залив“ отличается всею прелестью филигранной работы, нежнейшим ароматом и не похож ни на один из предыдущих романсов Глинки.

Около того же времени, или несколько пораньше, Глинке поручили написать выпускной хор для девиц Смольного монастыря, прося написать оркестр как можно слабее и употребить в нем фортепиано, арфу и несколько духовых инструментов. Глинка сообразовался с этими условиями; но хор (B-dur) произвел мало эффекта, хотя и не лишен достоинств. Этот неуспех был очень чувствителен Глинке, и он писал В. П. Энгельгардту 12 марта 1851 года: „Вы спрашиваете, пишу ли я? Теперь во все нет. Последний, написанный еще в прошлом году романс „Финский залив“ вы знаете; перед ним я написал хор для Смольного монастыря. Слова прислали мне слишком поздно, некогда было их переделывать, и, судя по письму, которое я получил, кажется, вещь не удалась. Вперед буду умнее и решительно от всевозможных заказов отказыва-

юсь. Не замедлю переслать вам оригинальный манускрипт этого хора... Страдания печени совершенно меня изменили: нигде не бываю, никого не вижу, иногда только соседки-гризетки заходят повеселить меня танцами и резвостью. Ежели, однакож, вдохновение снова посетит меня, охотно напишу для вас, что бог положит по сердцу. Уверен, что вы мое детко побережете лучше приятеля, К[авоса]“.

В июне 1851 года Глинка получил известие о смерти своей матери. Это известие так поразило его, что, хотя он и не плакал, но получил первое поражение в тех самых пальцах правой руки, которыми держал письмо с этим известием. После этого он еще несколько времени оставался в Варшаве, переделал попури из испанских мелодий „Recuerdos de Castilla“ и, развив эту прелестную пьесу, назвал ее второю испанскою увертюрой и вскоре после того приехал в Петербург, чтобы взять заграничный паспорт и ехать в Париж: жизнь в Варшаве стала ему столько же тягостна, сколько и скучна. Но устроилось иначе: Глинка остался на всю зиму в Петербурге с сест-

рою своею Людмилой Ивановной Шестаковой, с которою он уже давно был дружен, но с которою еще более сблизился после смерти матери: своим неутомимым попечением и нежною заботливостью она заменила ему те попечения и нежную привязанность матери, к которым он привык с самого детства и без которых не мог уже более обходиться сколько по привычке, столько и по неизменным требованиям своей натуры.

Зиму с 1851 на 1852 год Глинка провел не только без той скуки, которая его мучила в последнее время его пребывания в Варшаве и на которую он не переставал жаловаться во всех письмах, но даже очень приятно и музыкально. Он был окружен обществом молодых людей, искренних и горячих поклонников его таланта, которые высоко ценили счастье находиться в близких отношениях к великому композитору, пользоваться его искренним расположением и, конечно, не пропускали ни одного случая доставить ему музыкальные удовольствия. Кроме В. П. Энгельгардта, тут находились: Д. В. Стасов, с которым Глинка познакомился через Энгельгардта, А. Н. Серов,

которого Глинка знал еще с 1842 года, и несколько других любителей и талантливых артистов. Глинка нередко пел свои вещи, импровизировал, [76] рассказывал подробности из своей жизни, особенно анекдоты про своего фаворита в Благородном пансионе, Ив. Як. Колмакова, и даже написал несколько листов своих воспоминаний о нем (которые теперь от меня принесены в дар императорской Публичной библиотеке вместе с письмами Глинки и послужили первым основанием и пробой его автобиографии). Глинка излагал также А. Н. Серову, которого большие музыкальные способности и познания он очень уважал, [77] свои замечания об инструментах и оркестре, которые тут же, под его руководством, были записываемы и впоследствии напечатаны (в „Музыкальном и театральном вестнике“ 1856 года, в январе). Бывали квартеты, и, сверх того, одним из глав ных занятий небольшого общества, часто собиравшегося у Глинки, было исполнение на фортепиано в восемь и двенадцать рук многих отличнейших музыкальных сочинений Керубини (которого Глинка особенно любил), Бетхове-

на, Глюка и самого Глинки. Сочинения его нарочно перелагаемы были Энгельгардтом в восемь и двенадцать рук, и Глинка сам управлял исполнением, указывал все движения и оттенки, все намерения своих, иногда столько сложных пьес. Также Энгельгардт дал услышать Глинке исполнение его квартета F-dur, которого до тех пор сам автор никогда не слышал, и, наконец, так как Глинка недавно только узнал Глюка и страстно полюбил его, то для него нарочно исполняема была музыка Глюка. „28 февраля, — говорит в „Записках“ Глинка, — был у нас большой музыкальный вечер, производили в особенности арии Глюка из „Армиды“ и из „Ифигении в Тавриде“ с гобоями и фаготом; фортепиано заменяло оркестр. Глюк тогда еще больше произвел на меня впечатления. Из его музыки слышанное мною в Варшаве не могло еще мне дать о нем столь ясное понятие“.

В апреле того же года в филармоническом концерте были исполнены: „Вторая испанская увертюра“ и „Камаринская“, которую Глинка в первый раз слышал сам. В этом же концерте М. В. Ш[иловская], которая, по при-

говору всей музыкальной петербургской публики, признана была одною из отличнейших исполнительниц глинкинской музыки, пела несколько сочинений Глинки для голоса (романсы и арии). Композитору был сделан блестящий прием публикою, и это маленькое торжество в соединении с тем удовольствием, которое доставили ему инструментальные его пьесы, слышанные в первый раз, привело его в такое волнение, что он совершенно побледнел и слезы дрожали у него на глазах. После этого концерта Глинка писал г. Карлу Шуберту, одному из членов Филармонического общества, дирижировавшему этим концертом (письмо это от 7 апреля написано на французском языке): „Любезный и дорогой друг! спешу благодарить тебя из глубины сердца моего за твои попечения в филармоническом концерте; мои сочинения были исполнены с совершенством, превзошедшим все мои ожидания, несмотря на то, что я знал, какой ты отличный дирижер и сколько я должен был полагаться на справедливую репутацию наших артистов. Я не скрою также, что, по моему мнению, Берлиоз и ты — два луч-

шие дирижера, каких я только знаю, [78] и, конечно, я обязан вам обоим большими музыкальными наслаждениями. Не забудь, пожалуйста, поклониться от меня гг. артистам и сказать им, что я им глубоко благодарен“. Несколько дней спустя Филармоническое общество поднесло Глинке (26 апреля) диплом на звание своего члена. Шесть лет прежде того, в начале 1846 года, во время пребывания в Испании Глинка получил из Греции диплом на звание члена афинского общества изящных искусств.

„К пасхе того же года, — пишет Глинка в „Записках“, — я, по желанию сестры, написал „Первоначальную польку“ (так она названа в печати). Эту польку я играл в четыре руки с 1840 года, написал же ее в апреле 1852 года“. Пьеса эта включает несколько оригинальнейших вариаций на одну очень известную польку, и хотя до сих пор не обратила еще ничего почти внимания, но полна интереса для всякого истинного музыканта и по своей оригинальности, по прелестным юмористическим подробностям (требующим тончайшего артистического выполнения) займет, одна-

кож, то место между мелкими сочинениями — капризами Глинки, на которое имеет право. Нет сомнения, что рано или поздно Глинка переложил бы на оркестр эту жемчужинку, создавшуюся в его воображении в период беззаботного веселья и принадлежащую по происхождению не к 50-м, а к 40-м годам жизни Глинки.

Зимой 1851–1852 года Глинка бывал во многих обществах, где для него устраивалась музыка; но всего приятнее проводил он время дома, в том кругу искренно преданных людей, о котором я уже упомянул выше и с которым он сам сблизился всею своею симпатическою душою, привыкнув даже всегда называть этот кружок „наша компания“, подобно тому как привык называть именем „наша братия“ приятельский кружок 40-х годов.

В мае Глинка уехал из Петербурга снова за границу: ему не сиделось долго на месте. В почтовую карету (нанятую Глинкой для одного себя с дон Педро), с согласия Глинки, перешла дорогой из общей почтовой кареты, также шедшей в Варшаву, одна дама, „довольно красивая, — говорит Глинка в „Записках“

и письме, — и страшная болтунья, так что с нею было нескучно. Ее общество доставило мне несколько развлечений во время путешествия, и я сочинил ей маленькую мазурку в роде Chopin; эта мазурка понравилась в Варшаве и Париже“. Новое доказательство того, как легко еще мог сочинять в это время Глинка, несмотря на то, что он сам про себя рассказывал! Ему недоставало только достаточно сильной искры извне, чтоб зажечь его творческую фантазию для великих созданий.

„На другой день приезда моего в Берлин, — рассказывает Глинка в „Записках“, — утром был у меня Мейербер. Между прочим, он сказал мне: „Comment se fait il, monsieur Glinka, que nous vous connaissons tous de r#233;putation, mais nous ne connaissons pas vos oeuvres? — Cela esl tr#224;grave;s naturel, lui ai-je r#233;pondu, je n'ai pas l'habitude de colporter mes productions“. (Отчего это мы все вас знаем по репутации, г. Глинка, а не знаем ваших сочинений? — Это очень просто, — отвечал я ему, — я не имею привычки разносить сам повсюду мои же произведения.) Впрочем, Мейербер чрезвычайно обходите-

лен и любезен“. [79]

Но Глинку мало уже радовало и путешествие: „Да, мой друг, — пишет он сестре своей из Берлина, — я теперь не то, что был прежде. Бывало мчишься, как птица, и душа радуется, а теперь костям трудно и как-то скучно“.

Первое впечатление Парижа было очень приятное. „Славный город! превосходный город! хороший город, местечко Париж, — шутливо пишет он сестре 20 июня. — Что за движение, а для барынь-то, барынь, господи, чего там нет, такое великолепие, само в окно летит!“ В Париже он встретил одного старинного приятеля и с ним вместе с „детским весельем и беззаботностью предался разнообразным парижским удовольствиям“.

Но цель путешествия был не Париж, а Испания, и именно Севилья, где ему так хорошо было в 1846 и 1847 годах. Глинка в июле пустился в это путешествие, но мучительные нервные страдания, соединенные с таким же обмиранием, какое он ощущал в Венеции и Смоленске, привели его в такое состояние отчаяния, что решительно отвратили от намерения ехать в Испанию, и из Тулузы он воро-

тился назад в Париж. „Прошу тебя, мой ангел, не огорчаться, — пишет он сестре 5 августа. — Скажу откровенно, что веселая Испания мне не по сезону; здесь, в Париже, могу найти новые, неиспытанные умственные наслаждения“. Дон Педро пишет в виде отчета об этом путешествии: „Чем больше мы отдалялись от Парижа, страдания нашего Miguelito (сокращение от Miguele, равняющееся русскому „Мишенька“) и слово „скучно“ все только учащались самым удивительным образом. Мне казалось, что я точно в русской церкви, где так часто повторяют: „господи, помилуй“. От Парижа до Тулузы наш разговор был: „мне скучно!“, а я отвечал: а! или о! и таким-то манером, вместо Испании, мы приехали назад в Париж“.

К Д. В. Стасову Глинка писал скоро потом: „По моим соображениям, едва ли в теперешнем возрасте мне здесь не лучше, чем в Андалузии. Я, собственно говоря, не хвораю, но стал ленив, постарел злодейски, а расплылся, сиречь потолстел, до безобразия. Несмотря на это, Волков, один из давнишних приятелей, взялся за мой портрет пером на камне (вещь

доселе небывалая, с натуры). Судя по началу, сходство будет удивительное, а работа превосходная. Музыка дремлет, но не спит“.

„Сентябрь был превосходный, — читаем в „Записках“, — и я поправился до такой степени, что принялся за работу. Заказал себе партитурной бумаги огромного размера и начал писать симфонию украинскую „Тарас Бульба“ на оркестр. Написал первую часть первого *allegro* (с-moll) и начало второй части, но, не будучи в силах или расположении выбиться из немецкой колеи в развитии, бросил начатый труд, который впоследствии дон Педро истребил... В эту зиму я прочел, по указанию Мериме, „Илиаду“ и „Одиссею“ Гомера (перевод прозой Дасье), почти всего Овидия и „Orlando iurioso“ Ариосто, который мне очень понравился.

В музыкальном отношении было немного примечательного. Вскоре по прибытии нашем в Париж Мериме познакомил нас с семейством Dupont; там собирались иногда по вечерам любители и любительницы музыки и пели очень ловко разные *morceaux d'ensemble*. Театр посещал я редко по причине

той, что парижанки нещадно душатся, и в театрах атмосфера невыносимая. Я слышал, однажды, два раза в Opéra Comique „Иосифа“ Мегюля, хорошо исполненного, т. е. без всяких вычур и так опрятно, что, несмотря на то, что Иосиф и Симеон были плоховаты, исполнение этой оперы тронуло меня до слез. Bussine в роли Иакова был превосходен. В[олков] прислужился мне ложею в Opéra Comique на первое представление оперы Обера „Marco Spada“. Начало увертюры чрезвычайно мило и обещало много хорошего, но allegro увертюры и музыка оперы оказались весьма неудовлетворительными. В[олков] был абонирован на концерты в Парижской консерватории; ему было известно невыгодное мое мнение о вычурном способе исполнения в этих концертах, в особенности бетховенской музыки. Он пожертвовал мне одним концертом единственно для того, чтоб я проверил прежнее впечатление. Между прочим, давали в тот концерт 5-ю симфонию Бетховена (c-moll); исполнение нашел я совершенно таким же, как и прежде, т. е. вычурным; но доходили до нелепой рубиниевской степени,

а где мало-мальски надлежало выходить духовым, они жеманно рисовались. Одним словом, симфонии Бетховена не было (elle a été complètement escamotée). Другие же пьесы, как хор дервишей из „Ruines d'Athènes“ Бетховена и симфония Моцарта, исполнены были отчетливо и весьма удовлетворительно“.

„Жизнь моя, — говорит Глинка в письме к сестре своей 2 октября 1852 года, — скромна и тиха; я решительно попрежнему домосед; обленился, лежу, ем и ем много, читаю и проч. Мой приятель Henri Merimé втянул меня в древних греков: я съел всего Гомера, теперь читаю трагика Софокла и утешаюсь: их, т. е. этих господ, обокрали больше, чем меня. Музыка употребляется только для потехи соседа и приятелей. Симфония приостановилась — еще не созрела, а если бог поможет, проживем и довершим дело... В[олков] обещал нарисовать меня в теперешнем виде, т. е. в образе отставного майора брюхана (платья не лезут); расплзся и поседел шибко. А поэтому и наскучила мне скитальческая жизнь, хочу восвояси, в Варшаву: c'est le paradis des

vieillards. Les femmes y sont charmantes et avenantes, et peut-être sont elles plus aimables avec nous autres vieux, qu'avec les jeunes gens présomptueux et fats... (Варшава — рай стариков. Женщины там прелестны и милы и, может быть, любезнее с нами, стариками, чем с молодыми фатами, столько воображающими про себя). Желал бы навестить Италию и в конце будущего лета — в Варшаву. Домишко с садиком, тихая жизнь — вот единственное мое желание“.

Сестра Глинки послала ему выписку из начатых им воспоминаний про любезного ему инспектора Благородного пансиона. В этих небольших отрывках было столько веселости, юмора и вместе теплоты сердечной, что близкие Глинки желали продолжения этих записок; Людм. Ив. Шестакова спрашивала также своего брата об успехе „Тараса Бульбы“, но он отвечал (28 ноября): „Благодарю за выписку из жизни Ивана Якимовича; ни оной, ни „Тараса Бульбы“ продолжать теперь не могу; странное дело! весьма мало написано мною за границей. А теперь решительно чувствую, что только в отечестве я еще могу быть на

что-либо годен. Здесь мне как-то неловко; я
шибко постарел, равнодушнее, чем когда-ли-
бо, ко всем удовольствиям света... Когда-то до-
ведется быть снова восвоясьх? Мне кажется,
не помешало бы попробовать нам с тобою по-
жить в Москве, кажись, было бы хорошо и де-
шево! Покамест что, сделай по сему предмету
свои распоряжения и сообщи. Садик и место
для фазанов, голубей, кроликов и проч. — вот
главное для меня. Дай-то бог, чтобы все это
сбылось! Отраднa мне уже и надежда. Здесь
(еще повторяю), здесь, как и везде за грани-
цей, в теперешнем возрасте я чувствую тяж-
кое одиночество“. В конце же декабря он пи-
сал: „Из Парижа я без нужды трогаться не на-
мерен, и хотя о будущем загадывать не люб-
лю, следовало бы дотянуть здесь до весны 54
года... ибо в 54 году здесь будет огромная вы-
ставка, а потом на остаток жизни восвояси“.
„Скучно мне на чужой стороне, — замечает
он в письме 20 мая 1853 года, — жизнь моя
все та же, уединенная, домоседная и бесцвет-
ная. Часто я себя упрекаю, что предпринял
это нелепое и неудачное путешествие, а часто
думаю также, что я и не так виноват; напри-

мер, мог ли я предвидеть, что ты мне пода-ришь крестницу?“. (Глинка говорит про свою племянницу, родившуюся в том году.) „Соби-рался я тебе писать подробно, — говорит он в письме 3 июня, — но поверь, нечего писать: скука и тоска шибко одолевают. Тянет восвоя-си точно так, как в 1833 году, когда Г[едеонов] вывез меня из Вены в Берлин. Будь запасная сумма, не тратя дня, пустился бы в путь. У Пе-друши спрашивать, есть ли запасная сумма, не приходится, а сие более потому, что, несмотря на его скрытность, слишком ясно вижу, что ему не хочется расстаться с Пари-жем, и, следовательно, на его содействие к отъ-езду надеяться мне не следует. За исключени-ем тоски или носталгии, здоровье мое по-правляется. А все веселиться в Париже мне не по летам: мне стукнул 50 год, идеи и чувства изменились. Все то, что здесь называется удо-вольствием жизни, меня не утешает, а того, что еще может согреть душу и развлекать, и занимать ум, здесь искать не должно. Па-риж поражает ложным блеском, а поживя в нем, как я пожил года с два, увидишь, что все суета, суета и суета“. „На днях получил я

длинное послание, дружески забавное от Энгельгардта; между прочим, он уведомляет меня, что Виардо произвела в Петербурге ужаснейший восторг в моем трио „Ах не мне, бедному сиротинушке“, что она пела по-русски“. (Письмо 26 июня 1853 года.)

Мысль о тихом, спокойном житье в России не покидала Глинку во все время последнего его пребывания в Париже, и, сверх того, он жаждал снова быть с близкими своему сердцу: „Я старею (писал он сестре 1 сентября), становлюсь причудливее прежнего, а ты сама так избаловала меня, что мне без тебя скучно (одолевает одиночество) и неловко (никто на меня не потрафит). Давно, очень уже давно я мечтаю о домике с садиком, но с садиком за домиком, т. е. чтобы такового с улицы было не видно; сие потому, что я нелюдим, и присутствие посторонних лиц для меня враждебно и отравило бы все... Кроме комнаты для моей спальни и кабинета, желал бы я рядом с нею комнату для птиц, с тем, чтобы она птичья комната отделяла мою спальню от педрушиной. Причина сему та, что оный Педруша зело предан механическим упражнениям и

часто по утрам чистит, пилит, скоблит и проч., что неприязненно действует на мои нервы и оскорбляет слух. Здесь я отделен от его спальни столовою и залой“. Кроме птиц, он желал иметь вокруг себя много зелени и цветов и просил, ко времени приезда своего, выслать из деревни дерев с тридцать апельсинных, лимонных, миртовых и кактусов grandiflora и назначал себе местом жительства, на первое время приезда в Петербург, летом, Царское Село, потому что место, „напоминало ему счастливые дни его молодости, когда он там гостил у кн. Х[ованской], с сыном которой был дружен, в 1825 или 1826 году“. Но, кроме этой тихой и безмятежной жизни, он не хотел иметь в виду ничего другого больше: „На днях, — пишет он сестре 2 февраля 1854 года, — получил я письмо от Н. К[укольника] весьма дружеское. Между прочим, он подзывает меня скорее в Питер и обещает отколоть для меня оперу. На что, однакож, моего согласия нет. Шум света, театры, даже путешествия — все мне надоело; жажду тихой жизни в кругу своих“.

Между тем, 1853 год прошел для Глинки не

совершенно без удовольствий, не без отрадно-разнообразных минут: хотя редко, но все-таки он видался с некоторыми соотечественниками, между прочим с кн. С[алтыковым], воротившимся из второго путешествия по Египту. „Он художник в душе, дипломат чересчур вежливый, по наружности“, замечает про него Глинка, и с ним-то провел немало времени в прогулках по живописным окрестностям Парижа, в разговорах о Востоке, в рассматривании рисунков, набросанных во время путешествия; Глинка особенно интересовался восточными ландшафтами и изображениями роскошной растительности тех стран.

Парижские гризетки, которых веселость, детская резвость, простодушие и доброта были ему особенно по сердцу в эту эпоху его жизни, столько же, сколько и симпатическая, привлекательная натура полек, немало служили к развлечению и развеселению Глинки во время последнего пребывания его в Париже. Он столько же любил французскую женщину, сколько ненавидел француза-мужчину (le Franèais mâle, по его выражению), находя его эгоистом, холодным, про-

дажным и поверхностным до пустоты. Некоторые из многочисленных парижских его знакомок, довольно часто у него сменявшихся, проводили с ним по целым дням, читали ему. Так он прослушал почти всего Поль де Кока, „Тысячу и одну ночь“, [80] „Декамерона“ Бокаччио и проч. „Серьезным чтением и делом, — говорит он, — я не был расположен заниматься“.

Иногда видался он и с артистами. „Однажды летом (говорит он в „Записках“ и упоминает о том же в письме 27 июня 1853 года), возвратясь из утренней прогулки, я застал Мейербера в нашей гостиной, с дон Педро. Со свойственною ему любезностью Мейербер говорил о разных предметах. Спросил об издании моих опер; я показал ему печатные экземпляры, бывшие со мною, „Жизни за царя“ и „Руслана“. Речь зашла о Глюке, и на вопрос мой: производит ли музыка его эффект на сцене? Мейербер отвечал мне, что именно на сцене только Глюк становится великим (*grandiose*). Он обещал мне, при моем отъезде, дать знать в Берлин заблаговременно и хлопотать о том, чтобы одну из глюковых

опер дали для меня. В Берлине были в то время на сцене четыре оперы Глюка: две „Ифигении“, „Армида“ и „Альцеста“. От Глюка перешли мы к другим классическим композиторам, причем я высказал мой взгляд на искусство. „Mais vous êtes très difficile“ (но вы очень разборчивы), — сказал мне Мейербер. „J'en ai complètement le droit, — отвечал я ему, — je commence par mes propres oeuvres, dont je suis rarement content“ (я на то имею право, потому что начинаю с собственных произведений, которыми редко бываю доволен).

Вскоре по объявлении войны России с Францией Глинка уехал из Парижа, в сопровождении дон Педро. 4 апреля 1854 года навещил перед отъездом, в последний раз в своей жизни, Jardin des plantes, любимое свое место. „Как было тепло и приятно в этом чудесном саду, — говорит Глинка. — Цвети плодоносные деревья и маньолии“. Остановившись, проездом, на несколько дней в Брюсселе, он провел там один приятный вечер с известными виртуозами Серве и Леонаром у одного бельгийского любителя музыки. „На вечере

были там, — говорит Глинка, — скрипач Леонар с женою и Серве. По моей просьбе исполнили трио D-dur Бетховена; на фортепиано играл очень хорошо, т. е. просто (не вычурно) и отчетливо, сам хозяин, на скрипке Леонар, на виолончели не знаю кто, только не Серве, который не играл вовсе, а важничал, и, между прочим, приглашал меня к себе в поместье поохотиться. Когда я, по окончании трио, стал благодарить хозяина, он, указывая на Серве и на других находившихся там виртуозов, сказал мне: «*Ce sont tous mes amis, mais je ne les aime pas*» (это все мои друзья, но я не люблю их).

В Берлине Глинка остановился также лишь на несколько дней, слышал с удовольствием несколько хорошей музыки (особливо квартеты Гайдна и Бетховена, которыми угощал его друг и учитель его профессор Ден) и с необыкновенным восторгом «Армиду» Глюка, которую нарочно для него дали по приказанию прусского короля, 13 апреля, «великолепнейшим образом, — говорит Глинка. — Подобной порции удовольствия я еще не получал. И все это устроил я сам через директора

театров, которому был представлен Шлезингером, без содействия Мейербера». «Эффект „Армиды“ на сцене превзошел мои ожидания; сцена в очарованном лесу (D-dur, с сурдинами) очаровательна. Сцена третьего действия: ненависти, необыкновенно величественна. Г-жа Кестер, первая певица, по-моему, была хороша, пела верно, играла умно; стройный ее стан чрезвычайно хорошо шел к роли. Оркестр, по-моему, несравненно лучше, чем в Парижской консерватории: играли без вычур, но отчетливо; полнота этого оркестра была более чем удовлетворительна (12 первых, 12 вторых скрипок, 8 альтов, 7 виолончелей и столько же контрабасов; духовых по 2 инструмента). Обстановка очень хорошая (zweckmässig), сады из ландшафтов Клод Лоррена, балет и проч. Это было 74-е представление „Армиды“, и театр был полон.

Я был также в Singverein в страстную пятницу: давали „Tod Jesu“ Грауна. Пели недурно; оркестр был слаб, а музыка еще слабее».

С особенным удовольствием отзывается также Глинка об игре органиста Гаупта, «который, — говорит он, — быть может, первый

органист в свете. Ногами вырабатывает такие штуки, что просто мое почтение, — с тем и возьмите».

Наконец в мае 1854 года Глинка приехал в Петербург, за несколько дней до того дня, когда ему минуло пятьдесят лет. Он чувствовал в себе новые силы и с самого приезда не остался празден: часто пел лучшие свои романсы для «своей компании», которая с восторгом приветствовала его приезд, и уже 2 июня писал из Царского Села в Петербург Энгельгардту: «Дело в том, что желание пилить на скрипке пилит меня самого, а сие говорю потому, что в последние месяцы пребывания в Лютеции (попросту в Париже) я приобрел уже в некотором роде что-то похожее на vélocité, а продолжая здесь упражняться, полагаю, мог бы со временем держать секунду не в квартетах, но хотя в аккомпанементах вокальной музыки Генделя, Баха и других тому подобных. Вот бы одолжили, если бы поручили какому ни есть человечку доставить мне скрипку вашу». В тот же самый день он писал Д. В. Стасову в Петербург: «Спешу сообщить вам, что завтра приступаю к

собственной биографии на основании программы вашей и по желанию сестры Людмилы».

Итак, близкие ему люди добились, наконец, и притом немедленно по возвращении его из-за границы, в первые дни его 50-х годов, исполнения давнишнего желания их: убедить Глинку написать свою автобиографию! Всеобщее ожидание не было обмануто, и вся биография вышла столь же интересна и полна стольких же неоцененных качеств, как первые отрывки об Ив. Як. Колмакове. Биография была кончена в марте 1855 года.

Но, несмотря на прилежные занятия этою литературного, мало привычною ему работою, Глинка не оставлял и музыкальных занятий в стороне. Уже на даче принялся инструментовать «Aufforderung zum Tanze» Вебера, чтобы доказать, говорил он, что трудный тон Des (в котором написана эта пьеса) может быть сохранен и в оркестре и что не было надобности перелагать эту пьесу в другой тон (как это сделал около того же времени Берлиоз) для того, чтоб блестящим образом выразить в оркестре все эффекты веберо-

ва сочинения. Эта инструментовка Глинки есть вещь образцовая. Скоро потом, в сентябре, он переложил на оркестр фортепианный ноктюрн Гуммеля (F-dur), о котором сохранил симпатическое воспоминание из детства еще. Технические *tours de force* бывают иногда приятны художникам в часы досуга, и Глинка перекладывал ноктюрн вовсе не для публики, а для собственной забавы. Наконец, в декабре сочинил грациозную «Детскую польку» и посвятил ее маленькой племяннице своей, для которой по целым дням в этом время импровизировал танцы и песни, сам нередко играя и танцуя с нею с наивностью и беззаботною веселостью ребенка.

Зимой этого года Глинка слышал немало музыки такой, которая могла тогда интересовать его: он присутствовал на квартетах у разных своих знакомых, слушал исполнение, певчими графа Шереметева, музыки à saralla древних итальянских и немецких мастеров, которых глубоко уважал, хотя и мало еще знал; в числе исполненных пьес, «Crucifixus» Баха из «Ноле Messe» (привезенный им самим из Берлина от Дена) произвел

на него поразительное впечатление. В эту эпоху жизни Глинка все глубже и глубже начинал понимать музыку самых великих, самых строгих композиторов: Бетховен, Бах, Гендель, Глюк, старые итальянцы все больше и больше делались его любимцами, и он без самого пламенного энтузиазма не мог слушать их великие произведения. Особливо партитуры глюковских опер почти никогда не сходили с его фортепиано, он спешил рассказывать всякому проходящему (кто только понимал музыку) те красоты, которые открывал в этом великом своем предшественнике, с которым имел столько сходства по серьезности и по глубокой страстности декламации; часто заставлял свою компанию играть у себя отрывки из опер Глюка по партитуре, с маленьким импровизированным хором, или исполнять в четыре руки; иногда даже и сам принимался за фортепиано и скрипку. Так он пишет 2 ноября того года В. П. Энгельгардту (уехавшему уже за границу): «Ваша скрипка в превосходном состоянии, и, понатужась, я играю отрывки из сонат Баха, и на днях проиграл целую сонату Бетховена Es-dur, с Серо-

вым... Диктую краткую собственную биографию для Дена, который написал мне большое дружеское письмо».

В этом письме Ден говорил ему, между прочим, о впечатлении на него оперы «Руслан и Людмила», узнанной им из фортепианной печатной аранжировки, привезенной в Берлин Знгельгардтом. Он был приведен в большой восторг необыкновенным талантом и необыкновенною оригинальностью, новизною форм бывшего своего ученика, почему и просил Глинку прислать в Берлинскую королевскую библиотеку (при которой состоял библиотекарем музыкального отделения) как его оперы, так и все его романсы. Конечно, такая просьба была очень лестна Глинке, который, для выполнения ее, занялся собиранием всех своих разбросанных по разным изданиям романсов, написал на память те из них, которые утратились (например, «Венецианская ночь», «Моя арфа», «Горько, горько мне», «Что красotka молодая», так же как и некоторые из первых фортепианных своих сочинений); также просматривал и поправлял, несмотря на слабость зрения, выходявшее то-

гда издание тех номеров «Жизни за царя», которые еще не были до тех пор напечатаны. Таким образом, все сочинения Глинки были в 1855 году уже собраны, отысканы, некоторые перепечатаны.

С конца 1854 года Глинка нашел себе еще новое музыкальное занятие: он всегда любил давать уроки пения кому-нибудь из своих знакомых; это у него обратилось в привычку, в потребность, с самых юношеских лет, и где бы он ни находился, в России или за границей, у него всегда бывало несколько более или менее талантливых учеников, и особенно учениц, которым он старался, в часы досуга, передать свою манеру простого, но страстного пения и декламации. В зимние месяцы

1854 года он занялся музыкальным образованием контральта русской оперной труппы, Д. М. Леоновой, которой голос ему нравился, и это новое занятие доставило ему много часов очень приятного развлечения. Для концерта своей воспитанницы, назначавшегося в великом посту

1855 года, он приготовил даже нарочно несколько своих пьес, а именно положил на

оркестр «Ночной смотр», «Не называй ее небесной»; устроил для оркестра, соло и хора песню свою: «Ходит ветер у ворот» и известный цыганский романс «Коса». Отдал для этого же концерта свою «Хоту» и новоинструментованный ноктюрн Гуммеля, наконец, положенную для голоса, с хором и оркестром «Молитву» свою, но неожиданное событие, поразившее Россию в начале поста, кончина императора Николая, сделало невозможными надолго все публичные собрания, и потому устроенный Глинкою для его воспитанницы концерт не состоялся.

Многие петербургские музыканты и любители упрекали Глинку за переложение «Молитвы», сочиненной первоначально для фортепиано, на голоса и оркестр. Некоторые находили даже важные недостатки в самой теме, утверждая, что она не соответствует важности сюжета, потому что имеет что-то родственное с мелодией арии «Fra raso» в конце «Лучии». Этого боялся и сам Глинка, и я помню, что еще в первые дни моего с ним знакомства, весною 1849 года, он, играя мне эту пьесу, тогда еще новинку, много раз спраши-

вал меня, довольно ли благородства в теме, не недостаточна ли она? Что касается до возможности сходства с итальянской арией, то, мне кажется, не стоит заниматься отысканием присутствия или отсутствия его: здесь дело идет не о нескольких тактах изобретенной мелодии, а о целом сочинении, о котором Глинка говорит в письме к Энгельгардту от 7 апреля 1855 года, что по размеру и характеру оно даже имеет право на название кантаты. [81] Что эта пьеса, первоначально написанная для фортепиано, заключала явные намерения оркестровые, это чувствительно при первом взгляде и, сверх того, доказывается тем, что почти тотчас после сочинения ее Глинка стал думать о ее переложении на оркестр. Впоследствии же ему чувствовалась необходимость прибавить и голоса, и когда ему предложили текст: «Молитву» Лермонтова, он нашел, что слова эти подходили весьма «ловко и удачно» и к его намерениям, и к формам музыки. «Я для пробы, — говорит он, — написал для Леоновой первую тему; она спела, и так удовлетворительно, что я дописал или, лучше, устроил всю молитву». Та роль,

которую Глинка дал и оркестру, и хору, придала много торжественной красоты и величавости широкому течению мелодии. По мнению самого Глинки, не раз мне высказанному, здесь слышится что-то в характере простоты и ширины Глюка.

Но, кроме исчисленных здесь работ, занятия Глинки с Д. М. Леоновой имели еще другой результат: они привели его вскоре к мысли предпринять сочинение новой оперы. Он стал искать сюжета и скоро остановился на одном сюжете, который за несколько уже лет прежде имел в виду. Это драма князя Шаховского «Двумужница, или Волжские разбойники», которой содержание казалось ему очень удобным для оперных развития. 7 апреля 1855 года Глинка писал В. Энгельгардту о новом своем предприятии: «Предполагаем сделать оперу „Двумужница, или Волжские разбойники“. Сюжет уже в ходу. Вот предполагаемые действующие лица: Груня (двумужница) — Леонова или Латышева, молодая вдова (вместо генеральши) — Лилеева, Башлык (разбойник) — Петров, есаул Чумак — Артемовский, Бобер (муж Груни) — Булахов. В трех

актах, в русском роде». В этом же письме, рассказывая про новый орган В. П. Энгельгардта, который был пробован при Глинке органистом здешней лютеранской церкви (г. Штилем, учеником Мендельсона), причем было исполнено несколько фуг Баха и Мендельсона, Глинка признается, что слушал эту музыку рассеянно, потому что вспоминал об отсутствующем хозяине: «притом же, — прибавляет он, — я, когда втянусь в работу, неохотно слушаю чужую музыку; это отвлекает меня от дела».

В продолжение всего лета 1855 года Глинка сильно был занят новой оперою и почти в каждом письме к сестре своей в деревню рассказывал о предположениях и работах своих, о всех подробностях хода дела; 22 мая он писал: «Несколько дней тому назад я аккомпанировал Петрову песню: „Не знавал я“ такими аккордами, что его заживо забрало». 12 июня: «В нынешний вторник я пел (некоторым знакомым, которых Глинка исчисляет) испанские песни, не крича, играл „Тараса Бульбу“, которого, кажется, пристрою к „Двумужнице“. Г. пожирал меня глазами, весь об-

ратился в слух и внимание. Да и другие, кажись, остались мною довольны. В среду был Гейденрейх; ему я играл „Тараса“ и сказал, что хочу сделать из него антракт. Какой антракт? — воскликнул он, — что такое антракт? Школьник, сиречь, профессор, который бежит в буфет, чтобы поскорее выкурить папироску. Нет, говорил он, это барыня, да еще какая! просто отличнейшая увертюра. В. Стасов протестует, говорит, что это музыка слишком малороссийская. Полагаю, решит время... В пятницу явился мой либреттист с пробною сценою второго акта. Хотя ее нужно 'переделать, но общий тон стиля мне нравится: русско и задушевно». 19 июня: «В течение этой недели, полагаю, получу весь второй акт от моего либреттиста. Первый требует справок, а третий нужно нам сообразить вместе. Так как он свободен, и мы выдаемся нередко, то либретто будет. Но написать музыку так скоро, как мы и я того желаем, едва ли возможно будет, потому что 1) я иначе не пишу, как здоровый, а мое здоровье начинает шибко пошаливать, 2) тебе известно, как я строг к своим музыкальным трудам. Il ne faut pas se

dépêcher pour bien faire». 26 июня: «Во вторник я занялся рассмотрением либретто. Вечером были В. Стасов и А. Серов; они тщательно перечли написанное либреттистом и сделали дельные замечания. В четверг обедал у меня мой либреттист и по моей просьбе сделал все нужные изменения. Во вторник жду его, он обещал черновую третью картину. Жар и бессонница не позволяют мне ретиво приняться за дело, но я не трачу времени и многое сообразил. Хотел было прислать тебе слова сцены Груни, но подумал, что свидание не за горами». 3 июля: «Я сделал музыкальную программу всей оперы, и, кажется, уже у меня кое-что шевелится в воображении».

Те из близких Глинки людей, которые часто проводили тогда время с ним (особливо из числа «нашей компании», как он сам называл), конечно, не забудут отличных начинаний и импровизаций Глинки из «Двумужницы», широким подтоком лившихся из его фантазии. Опера эта заключала бы в себе, по видимому, много разнообразия: в нее вошли бы все сочиненные прежде отрывки, назна-

чавшиеся для «Тараса Бульбы»; малороссийский элемент [82] назначался для характера Чумака; прежняя увертюра «Тараса Бульбы», заключавшая, естественно, элемент малороссийский же, превратилась бы в антракт для того акта, где важная роль назначена была этому Чумаку. Сцена похищения двумужницы Груни должна была совершиться во время святок, которые послужили бы отличным предлогом и мотивом для введения разнообразных русских и малороссийских народных танцев. Здесь фантазии и прихотливому художеству Глинки предстояло обширное раздолье, и он уже импровизировал многие танцы, в том числе казачок, который обещал служить достойным pendant к знаменитой его «Камаринской». Были сочинены уже главные мотивы для того момента, когда появляются издали разбойничьи лодки, ария Груни-двумужницы у колыбели ее спящего ребенка была уже почти совершенно кончена, Глинка собирался даже написать ее окончательно, многие другие части оперы также начинали вырисовываться, и вдруг все здание остановилось и рушилось!

Пробудившийся жар в Глинке не был достаточно поддержан, он не получил окончательного либретто в то время, когда оно было ему всего нужнее и не дало бы остыть его загоревшемуся воображению. На него пахнуло холодом и безучастием, и жар его мгновенно простыл. Глинка опять спрятался в свою раковину равнодушия и лени. Письма его стали наполняться жалобами на медленность работы либреттиста, потом на совершенное его отсутствие, и это случилось с Глинкой, которого все подобные требования прежде не только мгновенно были исполняемы, но еще и предупреждаемы, в составлении либретт которого находили удовольствие принимать участие сами Жуковский и Пушкин. Я приведу лишь немногие отрывки из писем того времени, в которых Глинка высказывал своей сестре и «своей компании» негодование и гнев, но с тех пор, после этой последней попытки приняться за обширный труд, Глинка, по его словам, «упал духом», и в нем осталось одно только желание: «уехать из ненавистного ему Петербурга».

В последних числах июля он писал сестре:

«Здесь, в Питере, делать мне вовсе нечего; кроме скуки и страдания, ожидать нечего. Либреттист (которого Глинка еще продолжал изредка видать) обещает к осени оперу; не думаю, чтоб он сдержал слово, а если и напишет, то я не токмо не начал, но болезнь изгладила из моей памяти все сделанные соображения. Во всяком случае опера пойдет в долгий ящик, а быть из-за нее пленником в этом гадком городе я решительно не намерен... Работать же я всегда и везде буду с искренним усердием, сколько то позволят мои силы (ведь „Камаринская“ написана же в Варшаве, прибавляет он в другом письме, а ее до сих пор любят и ежедневно играют)».

Наконец, он до такой степени остыл к опере, что мысль о ней стала ему почти антипатична, и он стал, как всегда, попрежнему отговариваться здоровьем от работы. «В[ладимир] С[тасов], - пишет он сестре в конце июля, — был вчера и больно пристаёт, чтоб я работал. Им нужды до того нет, здоров ли я, а пиши, пиши, да и только. На это моего согласия нет¹ Здоровье важнее всех музык в свете!»

Глинка писал Энгельгардту о прекращении оперы (29 ноября 1855 года): «Двумужница» давно уже прекратилась. Поэт мой, посещавший меня в продолжение лета два раза в неделю, пропал в августе и, как водится в Питере, начал распускать про меня нелепые толки. Я ему искренно признателен, равно как и Вильбуа. Ни с кем мне связываться не следует. А что опера прекратилась, я рад: 1) потому что мудрено и почти что невозможно писать в русском роде, не заимствовав хоть характера у моей старухи (так называл он иногда первую свою оперу: «Жизнь за царя»); 2) не надобно слепить глаза, ибо вижу плохо; 3) в случае успеха мне бы пришлось оставаться долее необходимого в этом ненавистном Петербурге. Досады, огорчения и страдания меня убили, я решительно упал духом (démoralisé). Жду весны, чтоб удрать куда-нибудь отсюда. Лучше бы, однакоже, если б мы могли ехать в Берлин и Италию. Кстати бы было мне дельно поработать с Деном над древними церковными тонами (Kirchentonarten); это бы повело меня к хорошим результатам.

И вот к какому разочарованию и тоске должен был прийти Глинка, принимавшийся за оперу с таким восторгом и воодушевлением весною 1855 года! Близкие ему люди, конечно, не позабудут никогда всех его рассказов о его оперных намерениях в это время, всех его импровизаций, и особенно вечера 20 мая, когда он праздновал свой 51 год и почти до четырех часов утра импровизировал, перед кружком коротких знакомых и искренних обожателей его таланта, отрывки из новой оперы. [83] Кто мог тогда вообразить, что все эти блестящие начинания ничем не завершатся?

Но художественный дух Глинки требовал настоятельно деятельности. В последние годы Глинка, как мы уже видели выше, более и более чувствовал вкуса к сочинениям хорovým Баха, Генделя, старых немцев и итальянцев. В конце 1853 года он писал мне во Флоренцию, что радуется тому собранию древнецерковных вокальных сочинений великих мастеров XVI и XVII столетия, которое я составлял тогда в Италии, и просил меня как можно более собрать и привезти их в Россию, обещая себе

много удовольствия от слушания этой музыки. На возвратном пути из Парижа в Россию он поручил Дену сделать для него копии с отличных произведений в этом же роде, сохраняющихся в Берлинской королевской библиотеке, и находил невыразимое удовольствие слушать выполнение пьес этой музыки, из числа привезенных мною и им из-за границы, превосходным хором графа Шереметева, в начале 1855 года. Но так как летом того же года мне случилось заниматься изучением истории и законов древней русской церковной музыки и так как я особенно был занят рассмотрением построения этих мелодий в сравнении с церковными мелодиями Запада и их гармонизации великими композиторами XVI и XVII веков, то, естественно, мне приходилось много говорить с Глинкой (которого я часто посещал) об этом предмете, столько меня интересовавшем. Вскоре эти разговоры, и преимущественно о церковных тонах средневековых, на которых зиждется вся музыка древних великих композиторов, навели Глинку на мысль о том, что изучение этих тонов, легших в основание и наших церковных

мелодий, необходимо для того, чтобы гармонизировать эти мелодии. Дав России национальную оперу, он захотел дать ей и национальную гармонию (истинную и церковную) для ее древних мелодий. Он чувствовал в себе и вкус и призвание к такому колоссальному труду, и хотя сознавал всю трудность работы, но решался поднять ее на свои плеча. С лета 1855 года эта мысль не покидала его, он требовал источников и руководств для изучения этих тонов; но так как лучшее руководство по этому предмету, находящееся в знаменитом сочинении Маркса, казалось ему тяжело и мало нравилось ему, то он решился заняться этим предметом с своим прежним учителем Деном. Между тем приготавливал материалы для своих будущих работ, выписывал из «Обихода» церковного мелодии, интересовавшие его и которые он желал положить на настоящую церковную гармонию, и сделал несколько попыток гармонизации их, соответственно с своими новыми идеями. Таким образом, он положил на три голоса: эктению обедни и «Да исправится», которые и были исполнены с большим успехом в великий пост 1856

года, монашествующею братией Сергиевской пустыни (близ Петербурга). Занятия с Деном сделались для него, наконец, главною целью и желанием предстоявшей ему заграничной его поездки.

Между тем Глинка не оставлял и других музыкальных занятий. Для коронации императора Александра II он сочинил торжественный польский для оркестра, который, по приказанию государя императора, и был игран в Москве на всех дворцовых балах при этом торжественном случае. Польский этот был сочинен Глинкой (как он сам писал Энгельгардту, в письме 7 апреля 1855 года) «по окончании шести недель после кончины императора Николая I. Главная тема заимствована из настоящего испанского болеро. Трио мое (на русский мотив, весьма народный) наводит на сердобольного слезы умиления, зане весьма по-русски устроено». Для коронации Глинка хотел также сочинить гимн, из нескольких куплетов. Намерения уже все были решены, и я слышал превосходнейшие отрывки, импровизированные Глинкой из этой пьесы; но и здесь ему не написали во-время обещанного

текста, и он скоро охладел к сочинению музыки, столь сильно его заинтересовавшей.

Летом он положил на оркестр свой романс: «Ты скоро меня позабудешь».

Зимой он написал для фортепиано и напечатал маленький прелестный андалузский танец «Las mollaeres» — отрывок из его испанского альбома; а до того положил на два голоса романс Федорова «Прости меня, прости», [84] и просмотрел для издания романс ученицы своей Д. М. Леоновой: «Слеза». Наконец, весной 1856 года, сочинил последний романс «Не говори, что сердцу больно», написанный на слова Н. Ф. Павлова, своего старинного приятеля, и по его особенной просьбе, так как до того еще Глинка дал себе обещание не сочинять более романсов. Пьеса эта, начинающаяся могучими глюковскими диссонансами, уступает романсам последнего времени Глинки, но заключает в себе, однакоже, великие качества чудесной декламации и была особенно поразительна при исполнении самим композитором.

В продолжение всей вообще зимы с 1855 на 1856 год Глинка много слышал и исполнял

музыки, сам нередко пел свои романсы для «своей компании», слушал исполнения в восемь рук большей части лучших нумеров из «Жизни за царя» и из «Руслана и Людмилы», так как «своя компания» страстно обожала эту музыку и не могла никогда довольно наиграться ее (в числе переложений, нарочно сделанных для этой цели, первое место занимает необыкновенно талантливое переложение в восемь рук польского, краковяка и мазурки с финалом из «Жизни за царя», сделанное А. Н. Серовым. Глинка отдавал полную справедливость мастерскому переложению, не имеющему себе подобного во всем репертуаре восьмиручной музыки, и остается только сожалеть, что до сих пор не напечатан этот столь образцовый труд). Иногда у Глинки были исполняемы концерты Баха на два и на три фортепиано, отрывки из его кантат, из опер Глюка; ученики и ученицы Глинки пели иногда арии Мегюля, Генделя, Баха, романсы самого Глинки и другие. И если удовольствие этого столько музыкального периода было однажды нарушено появлением за границею статьи фортепианиста Рубинштейна о рус-

ской музыке, признавшего за собою талант литературный и критический, [85] то в то же почти время Глинка имел удовольствие и утешение получить уведомление от Дена, что романсы и партитуры его немедленно по появлении в Берлине (Глинка переслал их Дену в начале лета 1855 года с дон Педро, расставшимся с ним и уехавшим жениться в Париж) стали ходить по рукам всех настоящих любителей и знатоков и во всех возбуждают живейший энтузиазм.

Наконец, в последних числах апреля 1856 года Глинка уехал, в последний раз, из Петербурга и более уже не возвращался в Россию. Ему необходимо было рассеяться путешествием, и притом у него была новая музыкальная цель в виду; последнее перемогло и, доехав до Берлина, он не хотел уже ехать далее, прежде чем не пройдет всего курса науки о церковных тонах с Деном. Я уже выше замечал, что большая часть «Руслана и Людмилы» сочинена в системе этих тонов; но это было совершаемо тогда бессознательно, по влечению одного гениального инстинкта. Глинка же хотел овладеть этими самыми законами, давно уже

примененными им к делу бессознательно, хотел приобрести знание это во всей его полноте и глубине и потом уже приступить к великой своей цели. Немедленно, по приезде в Берлин, он принялся за работу. «Мое намерение, — писал он к сестре своей 1 июля 1856 года, — остаться до будущего мая в Берлине; я привык к здешней тихой жизни и не желал бы оторваться от трудных, но весьма занимательных упражнений с Деном. И как знать, может быть, они будут применены с пользою для отечественной церковной музыки». «Спокойно мне в Берлине, — писал он вскоре после, — потому что из самцов я только знаком с людьми специальными: Деном, Мейербером и проч. Никто не навещает меня с каплею яда на конце языка».

«Дело, за которое я принялся с Деном, чем более обозначается, тем более требует труда, труда упорного и продолжительного, — писал мне Глинка (11 августа 1856 года). — Прибавьте к этому, что хотя здоровье мое противу того, как всегда бывает в Петербурге, значительно поправилось, но все-таки я человек болезненный, страдаю при каждой переме-

не погоды. Поэтому вовсе не надеюсь быть complet, а почту себя счастливым, если удастся проложить хотя тропинку к нашей церковной музыке». К Д. В. Стасову Глинка писал около того же времени (18 сентября 1856 года): «Ден намерен работать со мною два раза в неделю следующим образом: постепенно довести меня до сочинения фуги двойной (à 2 sujets), которой тема должна быть основана на церковных гаммах, о коих до сих пор я еще не имею ясного понятия. Вообще я могу сказать, что до сих пор я еще никогда не изучал настоящей церковной музыки, а потому и не надеюсь постигнуть в короткое время то, что было сооружено несколькими веками. Как образцы, мне Ден предлагает Палестрину и Орландо Лассо».

Образ жизни и занятий своих в Берлине Глинка описал следующим образом в письме к сестре своей от 2 октября того же года: «Встаю около 8 или 9 часов, выпиваю большую чашку чая с миндальным молоком, потом сажусь за работу, т. е. приготавливаю упражнения, заданные Деном; около половины 12-го иду гулять, когда время позволяет; в

2 пополудни играю на фортепиано фуги Баха и церковную музыку XVII столетия. Три раза в неделю, в 3 часа, приходят учиться пению две милостивые немочки; позже учу петь жену К[ашперова] или его же самого инструментом; часть вечера с К. или Деном; в 7 ужинаю, а в десятом ложусь спать. Этот спокойный образ жизни составлял давно уже главное мое желание... Занятия мои с Деном движутся шибко, я впился в работу с злейшим ухищрением злобы. Кроме квартетов, трио с фортепиано и органа, мы с К. слушали уже „Фиделио“ Бетховена, и m-me Köster пела и играла хорошо. Оркестр чудо. На прошедшей неделе слышали мы „Орфея“ Глюка; хотя это его самая слабая опера, но дивно выходит на сцене. Сообщи о сем всей оной „братии“ с усердным поклоном от меня». «Здесь, — пишет он сестре же своей 31 октября, — благодаря твоей распорядительности, мне ловко, да я и не без дела. Занятия с Деном идут не быстро, но твердо и успешно. Недавно я делал двойную фугу (fugue à 2 sujets) на три голоса, которую Ден остался зело доволен. Когда, добравшись до четырехголосной

фути, состряпаю что-нибудь получше, сообщу тебе. О музыкальных продовольствиях я уже писал тебе. Просто раздолье: кроме „Фиделио“, „Орфея“, я слышал три моцартовы: „Тита“, „Фигаро“ и „Волшебную флейту“. Оркестр и хоры — чудо. В непродолжительном времени предстоит „Альцеста“ Глюка. О мессе h-moll Баха я уже писал тебе. В театре мы бываем часто с К. и нередко в ложе бельэтажа, рядом с королевскою, насупротив сцены. Мы в ней всегда без посторонних, что для меня, нелюдима, хорошо и удобно».

Но самое интересное из всех берлинских писем — это письмо от 14 ноября: «Если мое перо сегодня несколько резво, не ужасайся: ассессор бо есмь. Говоря проще, театр и вообще музыкальное продовольствие шибко подзадоривают. С тех пор, как я не писал к тебе, дали в театре „Волшебную флейту“ (которую я не слышал на сцене около 30 лет) Моцарта, — объядение, что за вещь! На прошедшей неделе слышал „Ифигению в Авлиде“. Боже мой! что это такое на сцене!.. М-те Костер (Ифигения) и m-те Вагнер (Клитемнестра) были, как певицы и актрисы, бесподобны; я

просто рыдал от глубокого восторга, К. тоже подхлипывал, и барыню его также развередило. Действительно, вся пьеса сильно драматическая; а сцена Клитемнестры в третьем акте, когда хор поет то, что похоже на „Херувимскую“ (и что я вписал тебе в альбом), за кулисами, а Клитемнестра старается вырваться из рук наперсниц, чтоб поспешить на помощь дочери, — эта сцена просто душу дерет... Г-жа Вагнер, красивая, статная женщина, владеющая огромным mezzo-soprano, исполнила эту сцену в совершенстве. Не мы одни, публика была в восторге... В нашей ложе десять стульев, так что мне приходит на мысль, что если бы ты, да и знахари-братия были тут, всем бы место было, а потешились бы вдоволь! 11 ноября был концерт в Singverein: исполняли кантату Баха и „Requiem“ Керубини 150 любителей и любительниц (хоры) и до 50 музыкантов, и весьма, весьма удовлетворительно. Завтра дают „Ифигению в Тавриде“ Глюка! Я в неописанной радости. Вот и причина, отчего перо такое резвое... Сам господь устроил, не допустив меня до Парижа. Спрашивается, что бы я там делал? Здесь у меня цель — цель вы-

сокая, а может быть и полезная; во всяком случае цель, а не жизнь без всякого сознания. Достигну ли я цели? это другое дело. Стремлюсь к ней постоянно, хотя и не быстро; если совладаю с теперешнею фугой (трудна шибко), то ее пришлю. Сегодня ясно, но я сижу дома: завтра „Ифигения в Тавриде“, и я берегу себя для энтих торжественных случаев. Вот около месяца не могу собратсья навестить Мейербера, с которым мы в весьма хороших отношениях».

Несколько дней спустя, 1 декабря, Глинка продолжал описывать свои столько же, как и прежде, богатые «музыкальные продовольствия» в Берлине, и потом говорит: «В театре встретился я с Мейербером, который летом в Спа слышал „Камаринскую“ и „Польский“ и остался много доволен, до такой степени, что, по его желанию, я послал к нему 5 пьес из „Жизни за царя“, а именно: трио „Не томи, родимый“, хор „Мы на работу в лес“, квартет „Время к девишнику“, хор поляков „Устали мы“ и эпизод из эпилога „Ах, не мне, бедному“. Что из этого будет? не знаю, а хлопотать не стану. Проездом был здесь г. М. Ю. В[иель-

горский], я навел на него, был принят как родной. Он был один, и мы побеседовали около часа времени. Между прочим, он был вместе с Мейербером в Спа, и тот сказал ему: „Qu'après avoir entendu ma musique, il en a été très-bahi“ (услышав мою музыку» он просто был поражен ею).

Последнее письмо Глинки, написанное к сестре в январе, было не менее радостно. В нем он описывал парадный концерт во дворце у прусского короля 21 (т. е. 9, по нашему стилю) января 1857 года, в котором по настоянию Мейербера исполняли трио «Ах, не мне, бедному» из «Жизни за царя». Вагнер пел партию Вани, и номер этот произвел большой эффект на блестящее придворное собрание, в котором было до 800 человек; Глинка был в числе приглашенных. Мейербер написал ему самое лестное письмо по случаю этого концерта и трио, а на репетиции перед концертом приглашал Глинку, для того, чтоб он сам указал темп, выражение и проч. Все это вместе было необыкновенно приятно Глинке, и он со справедливою гордостью упоминает о том, что первый из русских музы-

кантов дебютировал в Берлине, перед лицом истинно музыкальной германской публики. Наконец, он прибавлял тут же приятное известие, что «Жизнь за царя» собираются давать в Берлине в нынешнем же году.

Но письмо это было уже последнее. Скоро началась последняя его болезнь, отчасти состоявшая в простуде, полученной при разъезде после этого самого концерта, а еще более в страданиях печени. В начале болезнь казалась незначительною, совершенно маловажною; но Глинка скоро ослабел, давно уже истощенная его организация не могла более выносить нового напора болезней, и в ночь со 2 на 3 февраля Глинка скончался, тихо и спокойно, тогда как еще за день доктор не находил никаких опасных признаков в его страданиях. До последнего дня своего, даже не сходя с одра болезни, Глинка занят был музыкальными своими работами, своими художественными предприятиями, и много раз просил Дена отослать новые фуги его в Петербург, к «своей компании братии», и с этою постоянною мыслью о музыке и будущих произведениях, его наполняла только одна еще

мысль — мысль о нежно любимой сестре и племяннице. Никого не было в комнате в последние его минуты, он скончался, прижимая маленький образ (благословение матери) к губам своим; за несколько часов до смерти, почувствовав приближение кончины, он начал молиться с горячностью; но так как молитва скоро успокоила его, то хозяева, полагая, что ему лучше, оставили его одного, чтоб дать ему отдохнуть. Но когда к нему возвратились, его не было уже в живых.

Глинка был сначала похоронен в Берлине, на протестантском кладбище, и при этих похоронах присутствовали Мейербер, Рельштаб, Ден и некоторые другие музыкальные знаменитости Берлина, также несколько русских, успевших узнать о почти неожиданной кончине великого русского художника. Но тело его не осталось в чуждой земле: сестра Глинки, Л. И. Шестакова, окружившая последние годы жизни его попечениями самой нежной материнской заботливости, исполнила долг святой братской любви и вместе долг поклонения гению своего брата: она перевезла останки его из Берлина в Петербург и возвра-

тила их отечеству. Тело Глинки было привезено из-за границы, на пароходе, 22 мая 1857 года; в Кронштадте его встретил нарочно для него назначенный пароход, перевезший его до Петербурга, и через два дня потом, 24 мая, тело Глинки было погребено на кладбище Невского монастыря, вблизи от могил Крылова, Гнедича, Баратынского, Карамзина, Жуковского.

Но ранее того, вскоре по получении известия о кончине Глинки, в придворной Конюшенной церкви была совершена, по высочайшему повелению, 2 марта торжественная панихида, причем пел хор придворных певчих, за двадцать лет перед тем находившихся под управлением Глинки. А 15 марта, на третьей неделе великого поста, Филармоническое общество дало в память гениального композитора, своего члена, концерт в зале дворянского собрания, составленный исключительно только из его сочинений. Программа концерта составлена была директорами Общества вместе с самыми близкими к Глинке людьми, принадлежавшими в последнее время к тому кружку, который он называл «своей компа-

нией», и таким образом, были исполнены на этом музыкальном торжестве, в честь Глинки, самые примечательные произведения его, во всех главных родах. [86] В концертной зале был поставлен на пьедестал из лиры бюст Глинки, увенчанный лавровым венком. При погребении гроб был также увенчан лавровым венком и весь украшен, по золотому газетовому фону, толстыми гирляндами цветов.

В заключение остается еще сказать, что над могилою его будет поставлен памятник, которого главная фигура будет образована лирою посреди вьющихся орнаментов, и над медальоном, который будет заключать в себе портрет Глинки в профиль, будет иссечена из камня строчка нот, первые такты из великолепного эпилога «Жизни за царя»: «Славься, славься, святая Русь».

Итак, Глинка скончался 52 лет, еще полный сил и готовившийся к новым великим работам, ни на минуту не покидавший из виду своего художественного призвания, до последнего мгновения стремившийся высказать в глубоких и великих формах всю душу свою. Он всею жизнью своею оправдал слова

свои, сказанные еще ребенком: «Музыка — душа моя!» Прекрасная человеческая личность его отпечатлелась на всех произведениях его: они полны красоты и высшей притягательной силы, потому что и самая душа его, во все течение жизни, оказывала это притягательное действие на всех, кто имел счастье быть близким к нему. Как для всякого настоящего художника, искусство было ему формой для воплощения того, чем постоянно горела душа его, для воплощения его собственной жизни, его радостей и горя, ее восторгов, торжеств и падений. Он вложил всю свою жизнь в страницы своих сочинений, он влил в звуки своей музыки всю кровь сердца своего, и от того создания его, оставшиеся навеки бессмертными сосудами, которых содержание драгоценно, заключают в себе в то же время власть над каждою душою, в которой раздается священный звук поэзии. Россия признает уже Глинку в числе великих сыновей своих. Быть может, немного времени пройдет, как и вся Европа станет произносить его имя вместе с именами высших художественных натур и найдет в его произведениях неистощи-

мые источники восторгов для настоящего и семени для самого широкого развития искусства в будущем.

С Глинки портрет был сделан много раз. В первый раз он представлен тринадцатилетним мальчиком (на миниатюре табакерки, принадлежавшей его отцу), вместе с матерью и сестрою своею. Фотографический снимок с этой миниатюры находится в императорской Публичной библиотеке.

Второй портрет представляет Глинку лет 20-ти. Акварель Терebeneва, 1824 года.

Третий сделан с него акварелью в 1838 году. Оба эти портрета принадлежат автору настоящей статьи.

Четвертый есть дагерротипный снимок с Глинки в 1841 или 1842 году. Это самый удачный и самый интересный портрет, как относящийся ко времени сочинения «Руслана и Людмилы» и к эпохе полного развития его сил. Портрет превосходный. Принадлежит В. П. Энгельгардту.

Пятый, дагерротипный, сделан в 1851 году; также очень хорош; два его экземпляра находятся один у Д. В. Стасова, другой у А. Н. Серо-

ва.

Наконец, шестой, фотографический, превосходно снятый с Глинки в 1856 году Левицким, был впоследствии хорошо налитографирован и находится, между прочим, и в императорской Публичной библиотеке.

Старинный литографированный портрет, приложенный при издании «Жизни за царя» в 1850 году, очень дурен.

В 1842 году с Глинки снята была его маска даровитым скульптором Н. С. Степановым, и с нее впоследствии сделан им же бюст.

Небезинтересно упомянуть здесь, что К. П. Брюллов и Н. С. Степанов сделали (каждый отдельно) несколько тетрадей рисунков-карикатур, в которых изображена вся жизнь Глинки в разнообразнейших похождениях в России и за границей. Коллекция брюлловских карикатур принадлежит А. П. Брюллову, а коллекция степановских — В. П. Энгельгардту.

Самое полное собрание сочинений Глинки находится у В. П. Энгельгардта, который не пожалел никакого труда и разысканий, чтобы найти и получить все напечатанные сочи-

нения Глинки; Глинка же сам передал ему все музыкальные автографы своих сочинений, какие только можно было отыскать: сохранились, за исключением весьма немногих и незначительных, почти все сочинения Глинки. Это собрание единственное, которое, быть может, сделается когда-нибудь достоянием отечественным.

Другая коллекция, менее богатая, но также единственная, сочинений Глинки находится у Д. В. Стасова, которому подарена самим Глинкой. В ней главное место занимает коллекция всех романсов-Глинки, расположенная в хронологическом порядке самим композитором. Многие вещи Глинки, не существующие в печати, находятся также у Д. В. Стасова в копии, с поправками и отметками автора.

Полные писанные партитуры двух опер Глинки находятся, кроме театральной дирекции, у Энгельгардта, у Д. В. Стасова и в королевской Берлинской библиотеке.

1857 г.

Комментарии

Общие замечания

Все статьи и исследования, написанные Стасовым до 1886 года включительно, даются по его единственному прижизненному «Собранию сочинений» (три тома, 1894, СПб., и четвертый дополнительный том, 1906, СПб.). Работы, опубликованные в период с 1887 по 1906 год, воспроизводятся с последних прижизненных изданий (брошюры, книги) или с первого (газеты, журналы), если оно является единственным. В комментариях к каждой статье указывается, где и когда она была впервые опубликована. Если текст дается с другого издания, сделаны соответствующие оговорки.

Отклонения от точной передачи текста с избранного для публикации прижизненного стасовского издания допущены лишь в целях исправления явных опечаток.

В тех случаях, когда в стасовском тексте при цитировании писем, дневников и прочих материалов, принадлежащих разным лицам, обнаруживалось расхождение с подлинни-

ком, то вне зависимости от причин этого (напр., неразборчивость почерка автора цитируемого документа или цитирование стихотворения на память) изменений в текст Стасова не вносилось и в комментариях эти случаи не оговариваются. Унификация различного рода подстрочных примечаний от имени Стасова и редакций его прижизненного «Собрания сочинений» 1894 года и дополнительного IV тома 1906 года осуществлялась на основе следующих принципов:

а) Примечания, данные в прижизненном издании «Собрания сочинений» Стасова с пометкой «В. С.» («Владимир Стасов»), воспроизводятся с таким же обозначением.

б) Из примечаний, данных в «Собрании сочинений» с пометкой «Ред.» («Редакция») и вообще без всяких указаний, выведены и поставлены под знак «В. С.» те, которые идут от первого лица и явно принадлежат Стасову.

в) Все остальные примечания сочтены принадлежащими редакциям изданий 1894 и 1906 годов и даются без каких-либо оговорок.

г) В том случае, когда в прижизненном издании в подстрочном примечании за подпи-

сью «В. С.» расшифровываются имена и фамилии, отмеченные в основном тексте инициалами, эта расшифровка включается в основной текст в прямых скобках. В остальных случаях расшифровка остается в подстрочнике и дается с пометкой «В. С.», т. е. как в издании, принятом за основу, или без всякой пометки, что означает принадлежность ее редакции прижизненного издания.

д) Никаких примечаний от редакции нашего издания (издательства «Искусство») в подстрочнике к тексту Стасова не дается.

В комментариях, в целях унификации ссылок на источники, приняты следующие обозначения:

а) Указания на соответствующий том «Собрания сочинений» Стасова 1894 года даются обозначением — «Собр. соч.», с указанием тома римской цифрой (по типу: «Собр. соч.», т. I).

б) Указание на соответствующий том нашего издания дается арабской цифрой (по типу: «см. т. 1»)

в) Для указаний на источники, наиболее часто упоминаемые, приняты следующие

условные обозначения:

И. Н. Крамской. Письма, т. II, Изогиз, 1937 — «I»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. I, «Искусство», 1948 — «II»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. II, «Искусство», 1949 — «III»

И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. III, «Искусство», 1950 — «IV»

Указание на страницы данных изданий дается арабской цифрой по типу: «I, 14».

МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ГЛИНКА

Монография впервые опубликована в год смерти М. И. Глинки в «Русском вестнике» в 1857 году: в октябре — кн. 2-я, в ноябре — кн. 1-я и 2-я и в декабре — кн. 2-я.

Монография о Глинке, написанная В. В. Стасовым, является первой крупной работой, раскрывающей прогрессивное значение творчества великого композитора.

До монографии Стасова о Глинке были лишь отдельные, сравнительно небольшие статьи (и рецензии), освещающие далеко не в полной мере все своеобразие музыки Глинки.

Исключение составляют лишь статьи В. Ф. Одоевского, горячо и страстно поддержавшего Глинку в его борьбе с реакционным официальным окружением.

В своей монографии о Глинке Стасов впервые в истории со всей полнотой ставит целый ряд существеннейших проблем, характеризующих передовую и почетную роль Глинки в становлении русской музыкальной классической культуры.

В первую очередь Стасов глубоко и верно вскрывает народно-национальные основы творчества Глинки, его чисто русский склад мышления, его понимание народной песенности.

Шаг за шагом, начиная с детских лет композитора, Стасов подробнейшим образом раскрывает, как растет у Глинки осознание величия и глубины характера русского народа, русской природы. В этом отношении Стасов смело поставил на первое место глубокий патриотизм и любовь Глинки к своей родине, которые явились основным руководящим стимулом для создания им новых прогрессивных форм музыкальных произведений, столь

мощно двинувших вперед русскую культуру.

Не вдаваясь детально в специальный анализ интонационной сущности музыки Глинки и его творческого метода (что блестяще и глубоко пронизательно было выполнено лишь в наше советское время академиком Б. В. Асафьевым в его работе «Глинка»), Стасов в целом очень ярко и полномерно осветил художественно-образную сторону музыки Глинки.

Описывая подробно жизненный путь композитора, Стасов создал многообразный и очень теплый образ М. И. Глинки как человека и как художника.

Но наряду с бесспорно ценнейшими и правильными высказываниями Стасова о Глинке, в его работе имеются и неверные положения. Это относится, главным образом, к оценке Стасовым оперы Глинки «Иван Сусанин». Особенно, если принять во внимание сложность политической обстановки России в тот период, то станет ясно, что Стасов здесь явно недооценивает всю глубину и смелость драматургической концепции «Сусанина» как народной музыкальной драмы. Об этом с достаточной полнотой говорит полемика Стасо-

ва и Серова, проведенная ими вокруг понимания и трактовки отдельных сторон творчества М. И. Глинки.

Широко пользуясь методом цитирования подлинных материалов М. И. Глинки («Записки» и письма композитора), Стасов в своей монографии приводит множество личных высказываний Глинки. Необходимо отметить, что эти материалы Стасов приводит несколько пассивно, критически мало раскрывая, по выражению академика Б. В. Асафьева, «зашифрованные» высказывания самого Глинки о своем творчестве и различных событиях, связанных с ним.

Следует также указать, что эти материалы Стасовым приводятся текстологически не всегда достаточно точно. Не будучи ни в какой мере специалистом-текстологом, да и не имея по существу достаточного времени для проведения специальной работы по сличению различных вариантов текстов Глинки, В. В. Стасов часто цитирует Глинку не совсем тщательно. Разумеется, речь идет не о сознательном искажении цитируемых материалов Стасовым, а лишь о требуемой в наше время аб-

солютной точности текстовой стороны приводимых документов.

Стасов не был повинен в неточностях цитируемых им материалов — таково было в то время состояние науки текстологии, развившейся только в советское время, когда были предприняты разработки подлинных текстов русских классиков — писателей, поэтов и композиторов.

Кроме того, по жестким условиям цензуры того времени Стасов многие прогрессивные моменты в творческой биографии Глинки раскрыть до конца не мог. Оговаривать все неточности в цитатах у Стасова нет возможности, но указать на данную особенность литературного стиля Стасова совершенно необходимо.

Свою монографию о М. И. Глинке Стасов посвятил В. П. Энгельгардту — большому любителю и ценителю творчества Глинки. Общественная заслуга Энгельгардта состояла в том, что он первым собрал и сохранил у себя большое количество рукописных автографов Глинки. В год 10-летия со дня смерти композитора, Энгельгардт свое собрание глинкин-

ских рукописей передал в дар в Петербургскую публичную библиотеку, положив тем самым основание доньне существующему ценнейшему архиву М. И. Глинки.

А. Н. Дмитриев

Примечания

C Maria von Weber, Hinterlassene, Schriften,
1850, 3 тома (2 изд.).

[^^^]

Из числа этих трех первых опытов сочинения уцелели одни лишь вариации для арфы и фортепиано, которые в 1854 году вновь записаны М. И. Глинкою по воспоминаниям его сестры, Л. И. Шестаковой, игравшей эти вариации еще во время детства. — В. С.

[^^^]

3

К сожалению, они утрачены. — В. С.

[^^^]

4

Этот квартет утрачен. — В. С.

[^^^]

5

Заметим, что Глинке было уже 20 лет, когда он обратил первое внимание на правильное изучение голоса и пения. — В. С.

[^^^]

6

Этот романс называется «Моя арфа»; вновь написан на память Глинкой в марте 1855 года. — В. С.

[^^^]

С самого приезда своего в Петербург для поступления в пансион Глинка был принят в этом доме как родственник и обязан этому семейству большей частью своих многочисленных тогдашних петербургских знакомств. С Константином Бахтуриным был связан самою нежною дружбою. — В. С.

[^^^]

В мае 1828 года, в Москве у одного пансионского товарища. «Помню, — говорит Глинка, — что в этой пьесе был довольно ловкий контрапункт» — В. С.

[^^^]

Из числа этих трех пьес сохранилась только третья, квартет «Sogna chi crede esser felice», которая есть больше ничего, как школьное, ученическое упражнение и ничем еще не дает предчувствовать Глинку как композитора и оркестратора. — В. С.

[^^^]

Глинка переменял эту фразу впоследствии следующим образом: «Строгий немецкий контрапункт не всегда соглашается с пылкой фантазией». Я удержал первую форму, ибо она ближе выражает мысль Глинки. — В. С.

[^^^]

Раймонди был знаменит как контрапунктист еще гораздо раньше этого времени, но только Глинке не случилось почему-нибудь услышать об этом в Неаполе. — В. С.

[^^^]

Осенью 1832 первые артисты миланского театра la Scala исполнили у одного приятеля Глинки сочиненную этим последним серенаду на мотивы из «Анна Болена» для фортепиано, арфы, альты, виолончели, фагота и валторны. «Когда я услышал соло альты, игранное знаменитым Ролла, от чистоты и верности звука у меня навернулись на глазах слезы, а он еще спрашивал моего совета. Ему тогда было восемьдесят лет, но он еще играл чрезвычайно отчетливо, верно и без тени шарлатанства». — В. С.

[^^^]

В Милане Глинка был знаком и довольно часто видался с Беллини. «Нередко беседовали мы с ним о немецких композиторах, с которыми он был не очень знаком, писал же по инстинктивному чувству, стараясь действовать на сердце женщин преимущественно». В 1833 году Глинка присутствовал в Венеции на всех репетициях оперы «*Béatrice di Tenda*»: Bellini разучивал и ставил сам эту оперу, которая, однакоже, несмотря на все старания Пасты, игравшей главную роль, не удалась. — В. С.

[^^^]

В этом романсе мы встречаем в первый раз употребление плагальных каденц, которые Глинка впоследствии так гениально и так часто употреблял во всех произведениях своего зрелого возраста, вскоре после «Жизни за цари». — В. С.

[^^^]

Надобно заметить, что вообще Глинка довольно мало слышал музыки, и особенно опер в Германии. По дороге в Италию он слышал «Фауста» Шпора, «Фиделио» и «Фрейшюца» в Ахене, но не более, как по одному разу, в Франкфурте — «Медею» Керубини; на пути в Россию «Une folie» Мегюля — в Берлине, и только. — В. С.

[^^^]

Однажды он фантазировал у одного католического священника так жалобно, что тот с удивлением спросил: «Как возможно в ваши лета играть так грустно?» — «Что ж делать? — отвечал Глинка, — ведь не легко быть приговорену к смерти, особенно в цвете лет». Священник этот рекомендовал ему одного доктора, гомеопата, который несколько облегчил его тогдашнюю болезнь. — В. С.

[^^^]

Этот талантливый ученик был г. Кашперов. —
В. С.

[^^^]

Педагогическая система Дена была впоследствии сильно оспорена и опровергнута талантливым берлинским профессором Марком, в брошюре «Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit», 1840 («Старая музыкальная школа расходится с нашим временем»). Ден имеет несравненно более способностей археологических, чем педагогических, и в первом отношении его труды занимают важное место в истории музыки. — В. С.

[^^^]

Кроме некоторых, не менее, быть может, великих, сочиненных после 1844 года. — В. С.

[^^^]

Первое знакомство Глинки с Пушкиным и Жуковским, а также Грибоедовым относится еще к 1828 году. — В. С.

[^^^]

У В. П. Энгельгардта в числе всех сохранившихся автографов Глинки находятся две редакции этой увертюры: 1) первая партитура инструментальная, с *adagio* в первоначальном его виде (тема: «Мир в земле сырой»), 2) та же увертюра в четыре руки для фортепиано, с указанием инструментовки (тема *adagio*: «Ах, не мне бедному»). Следовательно, это вторая, измененная аранжировка в четыре руки: первая утрачена. — В. С.

[^^^]

Письмо это утрачено. — В. С.

[^^^]

Прежде поступления оперы его на сцену Глинка дал письменное удостоверение в том, что не будет иметь притязаний ни на какое денежное вознаграждение за свою оперу. — В. С.

[^^^]

В. Ф. Одоевского.

[^^^]

В «Северной пчеле» статьи г. Ростислава и в «Москвитяине» замечания на них А. Н. Серова.

[^^^]

Это несправедливо. В «Северной пчеле» было тогда напечатано еще две статьи, No№ 291 и 293 (19 и 21 декабря 1836 года) за подписью «Фаддей Булгарин», где этот писатель напал на мнение кн. Одоевского (в «Северной пчеле»), что «Глинка открыл новый период и влил новую стихию в музыку». Булгарин возражал: «В музыке не может быть никакой новой стихии и в ней невозможно открыть ничего нового. Все существует, берите и пользуйтесь...» Сверх того, князь Вл. Фед. Одоевский напечатал в «Литературных прибавлениях к „Инвалиду“, 1837, № 5, статью (подписанную: „В. Невский“), в защиту Глинки против большинства петербургской публики, и тут между прочим говорил: „Многие сказали: c'est mauvais, это можно слышать на всякой улице, dans tous les cabarets (было сказано в первое представление, в одной из лож бельэтажа)...“ Другие были благосклоннее и объявляют, что опера порядочная, но как можно сравнить ее с нашими милыми Беллини, Россини! Есть еще другие, самые жалкие остатки

высшего круга, которые, чувствуя всю прелесть творения г. Глинки, не смеют сказать громко своего мнения, чтобы себя не компрометировать. Этот чад суждений наполнил, с весьма малым исключением, все залы, весь партер... Теперь ясно, что высший круг остался тем же жалким, бесхарактерным и притом бессовестным подражателем... Но г. Глинка писал для немногих истинных меломанов, они их видит и слышит. Первым ценителям он также умеет отдать должную справедливость, он от души смеется и смеясь благодарит их за то, что они из одолжения наполняют ряды партера и усердно увеличивают шум при вызовах... Все желало и желает успеха г. Глинке, кроме высшей публики...»

[^^^]

Статья эта, столько замечательная и столько талантливая, сохранилась у А. Н. Струговщикова (бывшего редактором «Художественной газеты» в 1840 и 1841 годах), благосклонно позволившего мне сделать из нее приведенные выписки. Но так как, по важности своей, она будет напечатана в полном объеме своем А. Н. Струговщиковым, вместе с отрывками из его собственных записок о Глинке, то я довольствуюсь здесь только некоторыми главнейшими подробностями, несмотря на все желание выписать и напечатать здесь вполне эту лучшую и талантливейшую статью о Глинке на русском языке. — В. С.

[^^^]

К сожалению, не сохранился ни один из опытов в оркестровом сочинении, предшествовавших опере «Жизнь за царя», так что мы все лишены возможности судить о первых шагах Глинки в этом искусстве и о том, посредством каких видоизменений он дошел, наконец, до своей самобытной, совершенно ему принадлежащей оркестровки. — В. С.

[^^^]

В «Записках» находится много интересных рассказов о времени, необыкновенно приятно проведенном Глинкою в Малороссии у Тарновского. Талантливый Штернберг написал картину «Игра в жмурки», где в числе прочих портретов зрителей находится и портрет Глинки; во время гощения своего Глинка написал два малороссийских романса: «Гуде витер» и «Не щербечи, соловейко». — В. С.

[^^^]

Глинка рассказывает, что один из антрактов к «Эгмонту» Бетховена, изображающий смерть Клерхен, произвел на него такое сильное впечатление, что в конце пьесы он схватил себя за руку: ему показалось от перемежки движения валторн, что я у него остановился пульс — В. С.

[^^^]

Для этого же концерта Глинка положил на оркестр, арию из «Guido e Ginevra», петую одним любителем. Вероятно, оркестрование пошлой арии было ему порядочным мучением, но для удовольствия друзей он был готов на всякие жертвы. — В. С.

[^^^]

Он вышел в отставку с чином коллежского асессора. — В. С.

[^^^]

К числу прочих горестей его в особенности относится смерть нежно любимого брата, скончавшегося в этом году в юношеском возрасте. — В. С.

[^^^]

Много весьма интересных самых типических подробностей о Брюллове и Глинке сохранилось в записках А. Н. Струговщикова, который был весьма близок именно в эту пору с обоими художниками и аккуратно вел всему журнал. — В. С.

[^^^]

Вот этот последний куплет:

Дунул ветер, и Авдей
Полюбился больше ей,
Стоит дунуть в третий раз —
И полюбится Тарас.
Ай люли, ай люли,
И полюбится Тарас!

Непонятно, что в этих словах помешало издателям напечатать «Песню Ильинишны» в собрании романсов Глинки 1840 года? — В. С.

[^^^]

Знаменитое адажио одного из последних его квартетов надписано так: «Canzona lidica offerte alla divinità da un guarito». — В. С.

[^^^]

Здесь не место входить в ученое историческое рассмотрение этой системы, которой начало бесспорно принадлежит древнему миру. В продолжение средних веков эта система разработана и в мелодическом и в гармоническом отношениях, между тем как в древности существовала только одна мелодическая сторона музыки, и потому мы называем систему диатоническую по преимуществу системою средневековою. Развитие всех этих положений может быть представлено публике при другом случае. — В. С.

[^^^]

Хор этот «Славься, славься» — неоспоримо высший и совершеннейший народный гимн, какой когда-либо раздавался в России, заключает в себе такое глубокое значение для будущего русского музыкального искусства, содержит в себе разрешение стольких существеннейших задач эстетических и технических, что, конечно, будет предметом серьезных и специальных исследований. Он представляет блистательнейшее доказательство того, с какою гениальностью Глинка инстинктивно постигал и схватывал дух и характер русской музыки; инстинктивно, потому что он и сам не подозревал всего того, что совершил созданием этого гимна; хор «Славься, славься» состоит из нескольких плагальных каденц, непрерывно одна за другою следующих (чему примеры встречаются и у Шопена, например, мазурка op. 30, № 2 и проч.); мелодия же, на них построенная, есть волнующая линия нот, рядом стоящих (*mouvement par degrés conjoints*), так что в числе 34 нот, ее составляющих, встречается только семь терций, одна

квинта и одна секста. Следовательно, мы имеем здесь мелодию, созданную чисто в характере наших древних русских и греческих церковных мелодий, с гармонизацией средневековых плагальных каденц! Бессознательность самого Глинки в этом случае доказывается тем, что, переходя от 1-й каденцы ко 2-й, он употребил один раз нынешний молльный аккорд (g-moll) против правил церковных тонов, а другой раз выпустил это и решился сделать прямо переход от каденцы на G к каденце на A. — В. С.

[^^^]

Самый слабый из этих романсов есть романс:
«Не требуй песен от певца». — В. С.

[^^^]

Еще при жизни Глинки этот антракт был аранжирован А. Н. Серовым в четыре руки, к совершенному удовольствию автора, и игран при нем перелагателем с Д. В. Стасовым и В. П. Энгельгардтом. Глинка всегда требовал, чтобы первые звуки литавр и труб были выполнены на фортепиано с наивозможнейшею силою, требовал, чтобы ноты эти были изо всей силы ударяемы костями суставов указательного пальца, когда обратить руки ладонью вверх. Глинка рассказывал также, что при исполнении в театре он приказывал литаврщику изо всей силы исполнять тут свои ноты. «Пусть прорвутся литавры, — говорил он ему, — пусть! Я заплачу, только играйте как мне тут нужно!» — В. С.

[^^^]

У Д. В. Стасова сохраняется довольно большой пейзаж Глинки, нарисованный очень хорошо карандашом и относящийся к этому времени. Уже в письме от 29 сентября 1840 года Глинка писал своей матери: «Чтоб от праздности не скучать, принялся я за рисование и потому прошу выслать все рисунки, купленные мною в Петербурге». — В. С.

[^^^]

В записках своих, веденных в 1840 и 1841 годах, А. Н. Струговщиков упоминает, что Глинка (с которым он тогда был очень близок) поручал ему сначала написать слова для сцены Фарлафа и Наины, и они довольно долго бились вместе над тем особенным ритмом, которого желал здесь для слов Глинка. Но так как, несмотря на все объяснения Глинки, А. Н. Струговщиков не мог уловить настоящей мысли композитора, то Глинка и решился сочинить текст сам. — В. С.

[^^^]

Мать Глинки приехала в Петербург великим постом 1842 года, и, таким образом, мы не имеем писем Глинки от этого времени, что, конечно, составляет великую потерю: как ни точны и как ни подробны его «Записки», но все-таки они принадлежат позднему времени. — В. С.

[^^^]

Карл Брюллов, связанный с Глинкой самой тесною дружбою, чувствовал всегда глубочайшее уважение и симпатию к сочинениям его, и исполнение Глинкою собственных романсов или отрывков оперных приводило его всегда в самый пламенный восторг... В записках А. Н. Струговщикова сохранились некоторые любопытные подробности о том, как он любил пение Глинки, как был внимателен во время его и как оригинально сравнивал некоторые части сочинения и исполнения Глинки с любимыми своими произведениями живописи: «Это смело, как поворот головы Микель-Анджелова Моисея! Это такая же красота, как голова Гвидовской Магдалины!» — восклицал он иногда. — В. С.

[^^^]

Этот чудесный романс имел целью быть апофеозом Пушкина. Гениальная музыка выполнила в совершенстве поэтическое намерение Глинки. Прежде представления оперы, он был уже напечатан отдельно, с аккомпанементом фортепиано (в 1840 году); но, к сожалению, до сих пор еще не вполне оценен публикою. — В. С.

[^^^]

На либретто в особенности нападали «Северная пчела» (1842, № 275) в первой статье о «Руслане и Людмиле» и «Литературная газета» (1842, № 49, стр. 996–998). Обе газеты сильно насмехались над некоторыми стихами, не всегда без основания. — В. С,

[^^^]

Главные роли были попеременно исполняемы следующими артистами: Руслан — гг. Петров и Артемовский, Людмила — г-жи Семенова и Степанова, Ратмир — г-жи Петрова 1-я и Петрова 2-я. Но Финна постоянно исполнял один г. Леонов, а Гори-славу — одна г-жа Лилеева. — В. С.

[^^^]

Автор статьи Р. Зотов, к сожалению, не потру-
дился объяснить этого глубокомысленного за-
мечания, которое не имеет никакого значе-
ния для всякого человека, знающего музы-
ку. — В. С.

[^^^]

Фельетонист позволил себе даже забыть про превосходный дуэт Финна и Руслана, следующий за балладой Финна. — В. С.

[^^^]

Единственное исключение составляет allegro большой арии Ратмира, начиная со слов «Чудный жар живой любви». Это род вальса в новейшем вкусе, много похожего «а разные концертные арии нынешних итальянских опер, и страстность конца этой арии не в состоянии закрыть безвкусию и пошловатости всего этого вальса. — В. С.

[^^^]

В этом отношении очень важен отзыв самого Глинки, выражающий его мнение в последние годы жизни. Рассказывая в «Записках» своих про исполнение своих сочинений в Париже, в 1845 году, он говорит: «Ария Антониды не произвела эффекта. Между прочим, в журнале „Шаривари“ сказано было об этой каватине, что в ней слышна беспрестанно одна и та же нота. Тогда я очень негодовал на это, но теперь вижу, что критик прав: в allegro каватины „Там за речкой во слободке“ слишком часто и резко обозначается квинта главного тона, что очень национально, но утомительно единообразно». — В. С.

[^^^]

Как у большей части лириков, все мелкие пьесы Глинки (романсы) имеют главною основою своего содержания — антитезу, противоположение двух моментов, так что почти каждый романс Глинки состоит из двух элементов или сменяющихся половин. — В. С.

[^^^]

Персидский хор, ария Ратмира, марш Черномора. — В. С.

[^^^]

Хор первого акта после похищения Людмилы,
танцы четвертого акта. — В. С.

[^^^]

Романс Ратмира в пятом акте. — В. С.

[^^^]

В увертюре и в хоре «Погибнет, погибнет» четвертого акта. — В. С.

[^^^]

В «Руслане и Людмиле» есть довольно много восточных мелодий, и у большей части из них гармония средневековая на основании средневековых или церковных тонов, что совершенно правильно, ибо европейские средние века союдали гармонию, соответствующую древним восточным мелодиям церкви. Такова, например, гармонизация бесподобных восточных мелодий в танцах четвертого акта перед лезгинкой (с соло фагота). На Востоке гармонии почти не существует, и она ограничивается самыми скудными средствами. Но Глинка и ими воспользовался со всегдашнею своею гениальностью. Лучший в полнейший ее пример — лезгинка и в особенности самый конец. ее. — В. С.

[^^^]

В пример можно привести вариации удивительного персидского хора, хор цветов, весь основанный на оригинальных ходах терций и на плагальных каденцах, танцы четвертого акта, увертюру и финал оперы, бесподобный канон первого акта и проч. — В. С.

[^^^]

Вот мнение Глинки о Рубини, изложенное в другом месте «Записок»: <Иван Иванович Рубини, как мы его называли, несмотря на обработанность голоса и уверенность (aplomb), не был Юпитером, а развалиной. Голос его еще в Италии в 1830 году не удовлетворял меня: в первые разы в особенности он мне отдавался в ушах более стеклянным, нежели металлическим. Образ его пения еще в Италии я накодил изысканным, а в 1843 году преувеличение (exagération) дошло до нелепой степени. Он пел или чрезвычайно усиленно, или же так, что решительно ничего не было слышно; он, можно сказать, отворял только рот, а публика умственно пела его rrr, что, естественно, льстило самолюбию слушателей, и ему ревностно аплодировали. — В. С.

[^^^]

Глинка намекает здесь на слова Г. В., сказавшего ему после первых концертов Рубини в Петербурге: «*Mon cher, c'est Jupiter Olympien*» (любезный друг, это Юпитер Олимпийский). — В. С.

[^^^]

Не должно воображать, что Глинка, говоря это, имел в виду сочинять настоящие итальянские оперы: тот, кто сочинил такую оперу, как «Руслан и Людмила», не в состоянии сочинять в стиле Беллини или Доницетти. Но он говорил это точно в таком же смысле, в каком Бетховен, имевший последние свои годы также намерение сочинить «итальянскую оперу». В итальянском пении и музыке есть свои особенные элементы для таланта и глубочайшего творчества: тому доказательством могут служить весьма многие произведения Бетховена, даже из последнего его стиля (квартеты и сонаты), заключающие в себе многие итальянизмы, но в самом благородном и высшем их проявлении. У Шопена и Глинки встречаем то же самое. — В. С.

[^^^]

«Лезгинка не произвела желанного успеха, — читаем в „Записках“, — ибо большая часть эффектов была рассчитана мною на игру между двумя оркестрами, одним на сцене (из духовых инструментов), а другим ниже сцены (в оркестре, где преобладают смычковые инструменты). У Берлиоза всех музыкантов было до 150, следовательно, они были растянуты, отчего слушатель не мог обнять целого, а до него доходили только звуки тех инструментов, которые находились поближе». — В. С.

[^^^]

Для расходов этого концерта Глинка занял у одного приятеля 1500 франков, которые потом не окупились. — В. С.

[^^^]

Здесь, для сравнения, любопытно привести мнение другого французского музыканта. В «Художественной газете» 1838 года, № 2, мы читаем, в конце «Биографии» Генделя: «Нам рассказывали, что когда одному из знаменитейших современных композиторов во Франции показывали некоторые номера из „Жизни за царя“, он похвалил их весьма оригинально: „C'est du Händel, c'est du Bach“ (это генделевская, это баховская музыка). — В. С.

[^^^]

По возвращении в Россию легко сговорчивый Глинка послушался совета, как почти всегда бывает, неловкого, ненужного, одного из своих друзей и согласился переименовать эту пьесу в «Испанскую увертюру». — В. С.

[^^^]

В «Записках» читаем в одном месте про танцевальные вечера в Мадриде у Феликса и Мигеля: «Во время танцев лучшие тамошние национальные певцы заливались в восточном роде, между тем танцовщицы ловко выплясывали, и казалось, что слышишь три разные ритма: пение шло само по себе, гитара отдельно, а танцовщица ударяла в ладоши и пристукивала ногой, казалось, совсем отдельно от музыки». — В. С.

[^^^]

Эта тетрадка сохранилась у Д. В. Стасова, которому подарил ее сам Глинка. — В. С.

[^^^]

Первоначальная полька 1840 года одна составляет исключение. — В. С.

[^^^]

Польский и мазурка бала не имеют ничего общего с Шопеном, но бесспорно суть совершеннейшие воплощения старой Польши, как ее яркими чертами нарисовал Лист в своем сочинении о Шопене. — В. С.

[^^^]

F. Chopin par Liszt, стр. 74–75. — В. С.

[^^^]

Когда Глинка жил один, он так же часто любил менять квартиры, как Бетховен, как Шопен и как большая часть художников с тревожным воображением. — В. С.

[^^^]

Речь идет о кн. Одоевском, который присоветовал назвать «Испанской увертюрой» «Хоту» и «Камаринской» — «Свадебную и плясовую». — В. С.

[^^^]

Интересные подробности о пребывании Глинки в Варшаве и об отношениях, под влиянием которых написаны последние романсы его, читатель найдет в статье г. Дубровского о Глинке, помещенной в «Русском вестнике», 1857, апрель, книжка вторая. — В. С.

[^^^]

Это романс «О милая дева», который первоначально сочинен был на русские переведенные слова, но потом Глинка подставил подлинный текст Мицкевича, с которым впоследствии всегда сам любил петь этот романс. Польское издание имело огромный успех и разошлось в несколько недель. — В. С.

[^^^]

18 октября того же года он писал своей матери: «Если бы я был в Петербурге или Москве, нет сомнения, что мои соотечественники за-теяли бы обед или что-нибудь подобное в честь моего юбилея (т. е. двадцатипятилетия моего композиторства); я всех этих почестей не желаю и даже не люблю. Вы одни да еще сестра Людмила можете вполне оживить и осчастливить вашего сына приездом» — В. С.

[^^^]

В начале осени напечатана аранжированная им тогда на два голоса элегия Яковлева: «Когда душа просилась». — В. С.

[^^^]

В приезд свой в Петербург в 1849 году Глинка поручал А. Н. Серову инструментовать под своим руководством свою «Молитву» и был очень доволен этой работой. Но впоследствии, переложив эту пьесу для хора, снова наинструментовал ее сам. — В. С.

[^^^]

Необходимо заметить, что, кроме Берлиоза и Габенека (дирижера Парижской консерватории), Глинка не имел случая слышать ни одного знаменитого дирижера, т. е. не слышал дирижирования ни Мендельсона, ни Мейерабера, ни Шнейдера, ни Шпора, ни Р. Вагнера и т. д. — В. С.

[^^^]

Г. Дамке рассказывает в фельетоне «С.-Петербургских ведомостей» 28 июня 1857 года, будто Глинка спрашивал его в Брюсселе в 1854 году о том, почему его. Глинки, сочинения не нравятся и не принимаются за границей так, как в России, и спрашивал у него советов по этому случаю. Таким вопросам навряд ли поверит тот, кто знал гордую и справедливо самолюбивую натуру Глинки. Не только он никогда не мог предложить такие обидные для себя вопросы другому человеку, но, как мы видим здесь, с некоторою едкостью отвечал на неосторожный вопрос Мейербера, задевшего, без злого умысла, самую чувствительную струну Глинки. — В. С.

[^^^]

«Жаль, — замечает в „Записках“ Глинка, — что я не читал сказок „Тысячу и одну ночь“ до сочинения „Руслана“. — В. С.

[^^^]

Поэтому Глинка сердился на издание, где, по его словам, «Молитва» была «разжалована», потому что ее напечатали там с другими его пьесами под общей кличкой «Романсы и песни М. И. Глинки». — В. С.

[^^^]

В первых двух операх были употреблены Глинкой многие из национальных наших элементов, собственно русских и ориентальных, но не был еще тронут столько поэтический и богатый элемент малороссийский, с которым Глинка познакомился особенно и основательно в 1838 году. К этому новому элементу Глинка обратился уже в «Тарасе Бульбе» и теперь в опере снова имел его в виду. — В. С.

[^^^]

Во время ужина один из присутствовавших, П. С. Федоров (начальник театральной конторы и сочинитель театральных пьес), сочинил экспромтом стихи в честь Глинки, которые и были спеты потом на мелодию романса: «Прости, корабль взмахнул крылом», симпатичным голосом г. Булахова. Вот эти стихи:

*Да здравствует на много лет
 Наш дорогой новорожденный,
 Наш гармонический поэт,
 Друг добрый, сердцем неизмен-
 ный!*
*Да будет он и в новый год,
 Как в прошлый, неразлучен с на-
 ми,
 И процветает без забот
 Дутою, телом и делами.
 Узнавши раз и полюс я,
 Мы не забудем ввек тебя.
 Твоя ясна еще заря,
 И утеряет ли тот силу,
 Кто славен «Жизнью за царя»
 И дал «Руслана и Людмилу»?
 Не трать же попусту досуг.
 Забудь и козни, и измену,*

*И поскорей, наш добрый друг.
Давай «Двумужницу» на сцену.
Узнавши раз и полюбя,
Кто может разлюбить тебя?*

Глинка был чрезвычайно поражен и тронут этим неожиданным экспромтом, спетым на мелодию одного из лучших его и любимейших им самим романсов, и, чтоб отблагодарить все общество, немедленно спел, с самым глубоким вдохновением и страстью, свою удивительную песнь: «Прощайте, добрые друзья». Слезы энтузиазма и рукоплескания были ему ответом всех присутствующих. — В. С.

[^^^]

Это один из лучших дуэтов Глинки, которых вообще немного. В «С.-Петербургских ведомостях» начала 1855 года Глинка протестовал публично против неправильно приписываемых ему дуэтов. Ему принадлежат лишь следующие: 1) «Не искушай меня без нужды», 2) «Вы не придете вновь», 3) «Жаворонок», 4) «Колыбельная песнь», 5) элегия: «Когда, душа, просилась ты», 6) «Прости меня, прости». — В. С.

[^^^]

«Рубинштейн, — писал Глинка Энгельгардту 29 ноября 1855 года, — взялся знакомить Германию с нашей музыкой и написал статью, в коей всем нам напакостил и задел мою старуху „Жизнь за царя“. Бертольд напечатал в немецких петербургских ведомостях в защиту моей старухи, хладнокровно, дельно, но критику досталось на порядках». — В. С.

[^^^]

Вот программа концерта: первая часть: увертюра из «Руслана и Людмилы» и интродукция оттуда же, ария Руслана, молитва с хором, ария Людмилы, ария Фарлафа, хор дев, марш Черномора, лезгинка. Вторая часть: увертюра «Хота», дуэт «Вы не придете вновь», «Valse-fantaisie», ария Гориславу, «Камаринская», хор из эпилога «Жизни за царя». — В. С.

[^^^]